



MASCULINIDADES NEGRAS NO CINEMA NACIONAL

Jean Pierry Leonardo Oliveira dos Santos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa/Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título/certificado em Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Roberto Carlos da Silva Borges

Rio de Janeiro
Dezembro de 2021

MASCULINIDADES NEGRAS NO CINEMA NACIONAL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa/Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título/certificado em Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Jean Pierry Leonardo Oliveira dos Santos

Banca Examinadora:

Presidente, Professor Dr. Roberto Carlos da Silva Borges (CEFET/RJ) (orientador)

Professor Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira (CEFET/RJ)

Professor Dr. Francisco Romão Ferreira (UERJ)

Professor Dr. Paulo Melgaço da Silva Junior (UNIRIO)

Rio de Janeiro
Dezembro de 2021

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

M691 Santos, Jean Pierry Leonardo Oliveira dos
Masculinidades negras no cinema nacional / Jean Pierry
Leonardo Oliveira dos Santos. — 2021.
78f. : il. (algumas color.) , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação
Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2021.

Bibliografia : f. 70-78

Orientador: Roberto Borges

1. Negros no cinema - Brasil. 2. Cinema – Brasil. 3.
Masculinidade – Negros. 4. Racismo. 5. Negros – Identidade racial.
I. Borges, Roberto (Orient.). II. Título.

CDD 791.430981

RESUMO

Masculinidades Negras no cinema nacional

O cinema brasileiro como o conhecemos persiste numa lógica em que subjetividades não tradicionais ainda são exceções que confirmam a regra. Isto é, a presença de personagens negros ainda está amarrada sob a lógica do racismo estrutural presente em nossa sociedade. Dessa forma, essa pesquisa tem como objetivo apresentar duas diferentes perspectivas cinematográficas com relação aos corpos negros – especialmente o masculino: um pertencente ao que se denomina Cinema Negro, quando é dirigido e produzido por pessoas pretas, e outra pertencente ao que se chama cinema tradicional – quando majoritariamente é dirigido e produzido por pessoas brancas. A ideia é permitir uma compreensão sobre como e por quê as masculinidades negras são representadas de maneiras distintas nesses dois nichos do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Cinema; Cinema negro; masculinidade.

ABSTRACT

Black Masculinities in national cinema

Brazilian cinema as we know it persists in a logic in which non-traditional subjectivities are still exceptions that confirm the rule. That is the presence of black characters is still tied to the logic of structural racism present in your society. Thus, this research aims to present two different cinematographic perspectives in relation to black bodies – especially male: one belonging to what is called Black Cinema, when it is directed and produced by black people, and another belonging to what is called traditional cinema – when it is mostly directed and produced by white people. The idea is to allow an understanding how and why black masculinities are represented in different ways in these two niches of Brazilian cinema.

Keywords: Cinema; Black cinema; Masculinities.

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo I - O evento racial no Cinema Novo e A Construção da(s) Masculinidade(s) Negra(s) no cinema nacional	20
1.1 - Cinema Novo: Um breve histórico do início do evento racial	20
1.2 - A noção de Branquitude	24
1.3 - A relação situacional da Masculinidade Negra	27
1.4 - Masculinidade Hegemônica	29
Capítulo II – Cinema Hegemônico x Cinema Contra Hegemônico	33
2.1 - O papel hegemônico e a disparidade racial do cinema nacional	33
2.2 - Cinema Negro: uma narrativa audiovisual contra hegemônica	38
2.3 - Zózimo Bulbul: expoente do Cinema Negro no Brasil	43
2.3.1 - Centro Afro Carioca de cinema e Encontro de Cinema Negro	47
Capítulo III - “Ser” e “Estar”: Uma Análise comparativa da(s) Masculinidade(s) Negra(s) nas Narrativas Fílmicas Comerciais e Não Comerciais	51
3.1 - Breve resumo: escolhas dos filmes	51
3.2 - Eu, Minha Mãe e Wallace (cinema negro, não comercial)	52
3.3 - Sócrates (cinema tradicional/não negro, comercial)	57
Considerações Finais	65
Referências Bibliográficas	69

Apresentação

Carioca de nascimento e fluminense de criação. Assim pode ser resumida minha pertença em terras cariocas. Apesar de ter vindo ao mundo em Campinho, zona norte do Rio de Janeiro – vizinho de Madureira, Cascadura, Vaz Lobo etc. – sempre morei na Baixada Fluminense. Passei por São João de Meriti, Belford Roxo, mas posso dizer que sou mesmo de Duque de Caxias (atualmente sou casado e resido em Cascadura). É nessa imensa metrópole da região metropolitana – 40 minutos distante da capital -, de quase 1 milhão de habitantes distribuídos em seus quatro distritos, onde poucos têm muito e muitos têm pouco, que eu me desenvolvi.

Especificamente, na favela/comunidade/periferia/território do Complexo da Mangueirinha, que circunda o centro da cidade. Ali, dos meus 6 aos meus 21 anos eu fiz amizades, brinquei, sorri, chorei, estudei e me tornei parte do que sou hoje. Educacionalmente, entre 6 e 8 anos fiz o chamado ensino fundamental I na Escola Municipal Carlota Machado (uns 15 min a pé de minha casa), e dos 9 aos 13 anos, já no ensino fundamental II, migrei para a Escola Estadual Bairro Senhor do Bonfim na subida de um dos morros que compõem a favela, bem mais próximo de minha casa (5 min a pé). Foram momentos muito enriquecedores, tanto em matéria de amizades, como de professores e aprendizados absorvidos.

Já com a proximidade da adolescência e o findar do fundamental II, ciente de que naquele momento, por conta de muitas greves e má reputação dos colégios do entorno, eu teria inúmeros desafios para ter uma educação de qualidade que me permitisse chegar em “pé de igualdade” ou menos defasado ao já sonhado ensino superior (onde sempre me imaginei cursando Jornalismo, por pura influência e costume domiciliar de meus pais, ávidos espectadores de telejornais e telenovelas), eu não quis ir para uma escola pública. Como meus pais também não podiam arcar na totalidade com a mensalidade do colégio particular que eu queria, fui fazer a prova

para conseguir uma bolsa. E passei com 50% de desconto. Dessa forma, meus pais puderam me matricular e, dos 14 anos aos 16 anos, cursei ensino médio técnico em Patologia Clínica (para aproveitar a bolsa em algum curso técnico) no Colégio Casimiro de Abreu (COCA).

Assim, três anos depois – pós-formação escolar, dispensa do Exército e a obtenção do meu primeiro emprego – finalmente chego a sonhada universidade. Foi no Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM) que eu passei quatro anos, dos mais agitados e enriquecedores, pessoal e profissionalmente/academicamente, da minha vida. Também com bolsa de 50% de desconto, por sinal. Cercada por um lado pelo Complexo do Alemão e por outro pelo Complexo da Maré, em Bonsucesso, lá eu pude entrar em contato com tópicos e pautas que eu não estava acostumado (tanto aqueles relacionados ao jornalismo, como aqueles que não tinham nada a ver também) e que despertaram em mim perspectivas ainda desconhecidas ou mal explicadas. Inclusive, na questão racial e de sexualidade.

Aos trancos e barrancos de uma vida adulta – em que equilibrar estudo e trabalho foi e ainda é das tarefas mais desafiantes que existe –, fui me graduando e, já me portando com olhares mais críticos sobre mim e os demais, menos “cru” em relação à forma como adentrei à instituição em 2012, escolhi encerrar minha caminhada ali com um tema que já sobressaía “caro” para minhas convicções e, que numa olhada rápida pelo histórico do curso percebi que era um tema ausente – para não dizer carente: a raça como recorte na Comunicação Social.

Antes mesmo de pensar sobre essas questões, eu já me incomodava por não ver o meu “reflexo” espelhado em outros espaços e narrativas. Ou quando o via, encontrava uma “semelhança” em suas identidades ou (não) subjetividades que já me saltava aos olhos como não sendo mera coincidência para que estivessem ali daquela forma. Pois bem, dessa maneira mergulhei dentro da temática que abordava “O Negro na Teledramaturgia: Uma Visão Eurocêntrica da Mídia Brasileira”. Um trabalho do qual gosto muito, me orgulho de ter feito e que espero continuar tocando – seja dentro ou fora da Academia. Apesar de falas protestantes do tipo “seu trabalho é ativista”, fui laureado com 9 (apenas o professor que me chamou de “ativista” barrou meu 10) e

assim diplomado Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo no meado de 2016. Após dois anos de período “sabático” do ensino superior – mas focado no Inglês, outra barreira para muitas pessoas pretas e faveladas – retorno à Academia, para uma especialização em Jornalismo Cultural pela UERJ (na qual meu foco foi o Entretenimento e defendi remotamente em julho de 2020). Mas ainda batia a latência por falar das questões raciais que se envolvem com a Comunicação no Brasil. E aí descubro o PPRER (Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais).

Uma amiga com quem estagiei no trabalho atual, na verdade, foi quem descobriu o Programa e ao entrar ficou encantada. Sabida do meu gosto por estudar tais questões, me contou um pouco mais sobre o processo seletivo e foi minha grande incentivadora para estar aqui hoje (obrigado Maiana Engracia dos Santos Silva). Só que se na graduação eu abordei as perspectivas raciais postas na Televisão brasileira, aqui no Mestrado me inscrevi e chego com a intenção de alargar os meios de produção comunicacional estudados e por isso escolhi o Cinema.

Agora, minhas expectativas e perspectivas voltam-se para a construção da Negritude masculina na nossa sétima arte. Cheguei até esse tema por me sentir provocado em vários pontos: primeiro por ser um jovem negro, segundo por ser um jovem negro jornalista, terceiro por ser um jovem negro jornalista e homossexual, e quarto por ver um *boom* (valioso) de dissertações que exploram raça e gênero a partir da feminilidade ou mulherismos negros, mas não avistar tantas outras sobre as masculinidades negras. Enquanto um consumidor do cinema nacional e internacional – para além do hollywoodiano – me incomoda perceber como na maioria das vezes nossa simbologia é posta sempre a partir de um olhar externo (leia-se, branquitude¹).

¹ Existem diversos autores que versam sobre questões de branquitude. Podemos remeter, porém, a definição desse termo ao que a pesquisadora Ruth Frankenberg afirma, genericamente, sendo “a branquitude como um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros, e a si mesmo, uma posição de poder, um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não atribui a si mesmo”. (Frankenberg, 1999, pp.70-101, Piza, 2002, pp.59-90). Por similaridades da alcunha, optei por - nesse trabalho - utilizar os dois termos: “branquitude” e “branquidade”. Disponível em < https://www.geledes.org.br/definicoes-sobre-branquitude/?gclid=CjwKCAjwr7X4BRA4EiwAUXjbt67xQjL_Oj8_Ysk12ZyjomuA4AKEGpjudKFeNlp7NEcM_VyBC1geQZRocSTUQAvD_BwE>. Acessado em 14/07/2020.

A alteridade só é posta como exceção a partir de enclaves, por assim dizer, como aqueles encontrados e dispostos no Cinema Negro.

Logo, espero que essa caminhada solitária – por vezes amada, por vezes odiada – seja a continuação de uma longa trajetória em torno daquilo que acredito, que escolhi fazer enquanto pessoa e profissional e que desejo passar adiante, para tantos outros que ainda virão, por meio de alguns apontamentos que serão expostos capítulos abaixo após essa sucinta apresentação.

AGRADECIMENTOS

Sempre considero esse momento, por mais importante que seja, também aquele em fatalmente podemos cometer alguns erros ao esquecer de alguém (risos). Mas irei me esforçar para não fazer parte dessa estatística. Antes de mais nada, chegar até aqui nunca foi fácil: negro, pobre, periférico, da Baixada Fluminense, homossexual. Com tantas intersecções me atravessando e subjetivando, tinha tudo para dar errado.

Um pouco de sorte, esmero, mas também reconhecendo que tive meus momentos oportunos de privilégios - portanto refuto qualquer possibilidade de servir como exemplo de 'meritocracia' para reforçar o 'se ele conseguiu, todos conseguem também'. Privilégios esse que, na verdade, encaro como esforço, suor e lágrimas de meus pais Vera Oliveira dos Santos e Ademilson Teles dos Santos, a quem agradeço muitíssimo por todo o investimento dedicados a mim e a meus irmãos – ela como costureira e ele como soldador. Ambos apenas com ensino fundamental incompleto, mas com a nobreza de fazer com que a Educação fosse nosso principal escudo contra qualquer realidade.

Ainda que não seja a pessoa mais religiosa do mundo, tenho minha fé em Deus e faço dele minha religião e tenho certeza que tudo acontece no tempo Dele e se cheguei até aqui por sua permissão. Não posso esquecer também de meus irmãos – Daiana e Felipe – pelo apoio incondicional em toda a minha trajetória pessoal e profissional, bem como aos meus tios Rosângela e Carlos. Também não posso de mencionar meus agradecimentos à família materna (tios/as, primos/as) pela confiança e zelo comigo – mas que não poderei mencioná-los nominalmente por serem muitos/as.

Também não poderia deixar de emanar meus sinceros agradecimentos ao meu companheiro de vida, ou melhor dizendo, marido (“quem tem companheiro é Lula”, ele diria) Diogo dos Santos: obrigado por me aturar nessa travessia acadêmica que não foi fácil, principalmente na pandemia. Obrigado pela paciência, compreensão, amor e afeto: antítese daquilo que me ajudou – com a terapia – a me reconectar comigo mesmo.

Por último, mas nem por isso menos importante, obrigado Professor Roberto Borges pela sua acolhida – nunca esquecerei o primeiro encontro no shopping de boas-vindas. Seu jeito de dar aulas, dar broncas, ensinamentos, diálogos e convivência foram e sempre serão inesquecíveis e enriquecedores para mim. Foi, sem dúvidas, muito mais do que uma fria relação aluno-professor: foi a construção de uma amizade pra vida.

Obrigado ainda Professor Samuel Oliveira pelo carinho, educação, generosidade e parcerias que sempre tivera comigo e toda a turma em suas aulas. Ter você nesse caminho também junto ao Beto foi essencial para que minha jornada no PPRER fosse mais solar e menos chuvosa. Apesar de interagirmos menos, tenho certeza que poderei contar com você sempre que precisar. Um agradecimento também especial para meu companheiro de jornada no Mestrado Davidson Davis: obrigado pelos ensinamentos, trocas e amizade. Por fim, obrigado pela disponibilidade e carinho pelo aceite de comporem minha banca aos professores Paulo Melgaço e Chico Romão, desde a Qualificação. Isso aqui também tem o dedo de vocês nessa reta final.

INTRODUÇÃO

Numa sociedade marcada profundamente por diferenças sociais, econômicas, culturais, religiosas, étnicas – entre outros quesitos – é natural que se tenha diversos espelhamentos dentro de nossa sociedade. Algumas configurações, porém, não se mostram conforme a realidade. Isto é, num país predominantemente constituído por pretos e pardos – negros, portanto – onde se encontra o reflexo no qual esses indivíduos se reconhecem e se enxergam nas telas cinematográficas? Quero dizer, no cinema como o conhecemos – hegemônico?

Embora pulsante, a verdade é que o cinema brasileiro como o conhecemos persiste numa lógica em que subjetivações não tradicionais ainda são exceções que confirmam a regra. Seus discursos, alcances, impactos e relevância cultural ainda estão amarrados sob a lógica do racismo estrutural presente em nossa sociedade. Ainda que toda obra e segmento comunicacional traga consigo elementos não distanciados de preceitos políticos, ideológicos, didáticos e sociais, o que temos, contemporaneamente falando, é uma infinita quantidade, não necessariamente acompanhada de qualidade, em nossa produção fílmica com característica de sub-representação pessoas negras (em narrativas, roteiros, construção de personagens, identidade, cultura etc.).

Quando se fala de negritude, especificamente da masculinidade negra – interesse desta pesquisa – o que se nota é uma “coisificação²”. O que seria isso? É o “objeto” dotado de elementos e valores simbólicos e morais por parte de quem o “constrói” (geralmente o homem branco, narrativamente falando), que afeta diretamente a sua representação e/ou imagem como o “outro”, o “oposto”. Ou seja, reforça e reafirma conceitos arraigados em normas de cunho histórico social que normalizam o estigma, o preconceito e a discriminação que os mesmos, cotidianamente, estão expostos. Principalmente perante o público – e a sociedade como um todo.

A classe cinematográfica branca é quem movimenta, controla e impõe os meios pelos quais as produções se desenvolvem no Brasil e, por isso mesmo, muito daquilo que somos

² O conceito de coisificação, atrelado principalmente as questões raciais, parte desde os períodos da colonização e tem suas raízes atreladas a conceitos religiosos, sobretudo. A proposta da elevação da alma funcionou como um projeto político para categorizar a superioridade de determinados grupos frente a outros. Nesse sentido, a coisificação do corpo negro e escravizado simboliza o ser desprovido de alma e espírito, portanto, controlados e objetos de manipulação daqueles espiritualizados e com alma (os brancos). Disponível em <<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111785.pdf>> . Acessado em 14/07/2020.

“obrigados” a assistir passa pela valoração que os mesmos – tal qual um clube do Bolinha – impõem e reduzem a si mesmos. Pelo menos é isso que se depreende ao analisar o documento “*Textos para discussão n.13*” (CANDIDO; CAMPOS; FERES JUNIOR, 2016), do Grupo de Estudos Multidisciplinar de Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sobre o cinema brasileiro. Segundo a pesquisa:

O cinema de maior público tem raça, gênero, região de procedência e orientação sexual: branco, masculino, sudestino, algumas vezes nordestino, mas mais europeu do que nortista ou sulista, e heterossexual. É brasileiro, mas apresenta uma versão de Brasil eivada de sexismo, branquitude e preconceito regional. (CANDIDO; CAMPOS; FERES JUNIOR, 2016, pág. 19)

Dessa forma, quando se fala de gênero e raça dentro do audiovisual nacional a conta não fecha. E o saldo, na grande maioria, é sempre negativo. Afinal, corpos negros – especialmente o masculino – encontram-se emaranhados nessa teia sob as vestes da reprodução dos estereótipos e a manutenção de uma lógica racista que nos hipersexualiza, marginaliza, vulnerabiliza, fragiliza, subalterniza e naturaliza nossos marcadores perante a raça, a classe e o gênero.

Pode-se pegar um gancho, nesse quesito, em uma das passagens de “*Na Minha Pele*”, livro autobiográfico – do qual possuo um exemplar – do ator Lázaro Ramos no qual ele escancara essas *tags* acima mencionadas por mim e que também são visíveis na televisão, tais como:

1. A mãe preta que faz tudo pelos patrões;
2. A empregada doméstica espevitada, servil, bisbilhoteira, sedutora, cômica ou submissa;
3. O fiel amigo do jagunço (que é, na verdade, a versão masculina da empregada doméstica);
4. O escravo (um clássico, não é mesmo? Falarei mais sobre isso depois);
5. A negra ferosa e sensual;
6. O malandro;
7. O negro “perfeito”, termo inventado por Joel Zito Araújo para designar o negro que se afasta de sua origem e se torna, assim, mais aceitável aos olhos dos brancos;
8. O negro “escada”. Explico: ele só está lá para mostrar como o personagem branco é bom ou mau, ou mais importante que ele. (RAMOS, 2017, p.84)

Esse caminho análogo à desigualdade social e racial posta em nosso cotidiano brasileiro que o cinema (a televisão, o teatro, o streaming etc.) reproduz diz muito sobre os interesses e as expectativas de quem controla ou do que controla o sistema por aqui. Afinal, como bem lembra Stuart Hall (2003) o racismo é um sistema de poder e exclusão. Mais do que isso, essa sistematização institucional – e muitas das vezes também não institucional – para Muniz Sodré ganha contornos visivelmente circunscritos dentro de uma lógica em que o sentido dos acontecimentos “funciona no nível macro, como um gênero discursivo capaz de catalisar expressões (...) sobre as relações inter-raciais que (...) legitima a desigualdade pela cor da pele” (SODRÉ, 1999, p.243).

Apesar do próprio cinema – não ser um circuito notadamente fechado em si mesmo, a bem da verdade é que o cinema por aqui produzido possibilita que as ferramentas existentes para sua criação e permanência como vetor cultural – concentrada, diga-se mais uma vez, na direção e na produção de homens brancos³, sobretudo – sedimente corpos masculinos negros a partir dos valores morais e visões de mundo da branquitude⁴. O poder do olhar também é uma forma de controle – desde os tempos da escravização – e no caso cinematográfico isso se amplia com mais propriedade e completude. A linguagem cinematográfica e a inserção do negro nesse meio, portanto, condiciona as subjetividades não hegemônicas como algo inerte para (sub) existir dentro dos limites ficcionais.

As recorrências e inflexões dessa dinâmica pautam o setor e o gênero como catalisador de expressões nacionais e informam muito sobre as assimetrias e tensionamentos existentes para se chegar ao que, de fato, deveríamos encontrar. O distanciamento do real, do capital cultural e racial, das potencialidades e subjetividades dos corpos negros e das possibilidades de composição pluralística de nossas masculinidades quebra por si só o caráter ufanista do imaginário social de “democracia racial”, tão objetivado dentro e fora das telas.

Ora, se contar histórias é criar identidade, então não é necessário que tenhamos apenas

³ Segundo o estudo “A Cara do Cinema Nacional: perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros”, do GEMAA-IESP-UERJ (2002-2013) 84% dos filmes no Brasil foram dirigidos por homens brancos, 14% por mulheres brancas e só 2% por homens negros. Nenhuma mulher negra foi diretora nesse período. A mesma situação se vê na questão dos roteiristas: 69% foram homens brancos, 24% mulheres brancas, 3% homens negros e 0% mulheres negras.

Disponível em < <http://gema.iesp.uerj.br/infografico/raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-2002-2014/>>. Acessado em 15/07/2020.

⁴ Disponível em < <https://agencia.fiocruz.br/pesquisadora-explica-conceito-de-branquitude-como-privilegio-estrutural>> . Acessado em 07/03/2021.

outros Spike Lees ou Avas Duvernays – como afirmou em entrevista à UOL⁵ a roteirista Antônia Pellegrino ao ser confrontada por pessoas negras sobre a ausência de equipe de produtores e diretores negros na série sobre Marielle Franco para o GloboPlay, em que se esquivou respondendo não ter encontrado diretores negros do nível dos norte-americanos acima citados – para contarmos nossas histórias.

Além de bom senso, respeito e equidade é imprescindível compreender e se apropriar da noção da contribuição e do enriquecimento que a diversidade pode proporcionar, através do impacto de sua reverberação perante a construção de (novas ou diferentes) identidades. Segundo Stuart Hall (2006), a identidade do sujeito pós-moderno é algo móvel, construída e transformada continuamente pelas formas como somos representados. Em outras palavras, o autor quis dizer que nossas identidades não são fixas ou estáveis, porém alteráveis “ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (HALL, 2006, p.38):

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2006, p. 39).

Assim como a Televisão, o cinema também é construtor de realidades. As imagens ali encontradas também geram impactos sobre quem o assiste e determina, muitas vezes, a forma como aquele papel e/ou personagem – ou até mesmos os atores – serão vistos e encarados pela sociedade ou a partir dela. Essa responsabilidade, portanto, serve para atestar que as características das narrativas que temos até esse momento, sobretudo a partir do evento racial recortado pelo gênero, cria hábitos, noções de consumo e comportamento suficientemente intencionais para a produção de elementos e símbolos através de seus conteúdos, sejam eles bons ou ruins, perante quem o assiste.

Contudo, as perspectivas do que Muniz Sodré cunha como “euro-norte-americanização” em seu livro “*Claros e Escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*”, ainda alija nossos aparatos e instrumentos de produção cultural e institucional distante das verdadeiras relações interétnicas da sociedade brasileira. Sobretudo, porque a maneira como os negros – especialmente homens

⁵ Disponível em <
<https://tvefamosos.uol.com.br/colunas/mauricio-stycer/2020/03/08/criticada-autora-explica-por-que-padilha-vai-dirigir-serie-sobre-marielle.htm>>. Acessado em 15/07/2020.

negros – são evidenciados afasta boa parte do público da valoração que sua identidade étnico-racial prevê. Na medida que o embranquecimento literalmente dita o tom, as masculinidades negras quanto mais afastadas das simbologias do que é tradicionalmente branco e que, por isso, não precisa ser nomeado, sempre será “o outro”. É assim que funciona a lógica cinematográfica e os aparatos que o sustentam.

O imperioso não reconhecimento da identidade étnica, da pluralidade da linguagem cinematográfica, da pluralidade de gênero e raça, de uma construção social positiva e esquemas não seletivos potencializa a reprodução de equívocos e a subtração do negro e suas masculinidades, nas mais diversas esferas sociais. Pelo menos é dessa maneira que entende Sílvia Ramos (2007, p. 9), quando afirma que, “nenhum processo cultural de superação do racismo, de combate aos estereótipos e de luta contra a discriminação será realizada sem os jornais, a televisão, as artes, a música”. Além disso, a autora também acredita que:

É preciso que haja visibilidade, e que tenhamos essa visibilidade, não pura e simplesmente com a criação de leis, que são necessárias e devem ser efetivamente cumpridas, mas pela criação de mecanismos através dos quais o negro garanta a sua presença na universidade, a sua presença no meio de comunicação, a sua presença física também, e cultural, a sua expressão, a sua imagem (RAMOS, 2007. p. 22).

Nesse sentido, fazendo jus às palavras da autora acima, o objetivo da minha pesquisa sobre as masculinidades negras no cinema nacional centra-se, justamente, no interesse e desafio de poder contribuir para a reflexão da ausência de, ou da relutância em, incorporar diferentes sujeitos sociais em representações da mídia cinematográfica e comunicação brasileira, numa análise comparativa entre o chamado cinema de grande bilheteria e o cinema categorizado como cinema negro.

Para gerar impacto social e questionar as estruturas que sustentam o racismo e confinam a representação da masculinidade negra e suas subjetividades, no entanto, é necessário problematizar minha proposta. Logo, considerando o cinema como um espaço de disputa e poder cultural, simbólico e material – além de epistemológico – que esse trabalho reunirá aportes teóricos e reflexivos sobre raça, branquitude e racismo estrutural como tentativa de colaboração para a sua superação e cumprimento da pesquisa.

A escolha para análise de apenas dois filmes (um do cinema negro e outro do ‘cinema tradicional’), deu-se a partir de alguns marcadores conforme descritos no Capítulo 3 (direção,

gênero, elenco etc.) de forma que pudesse ser feita uma análise comparativa (qualitativa) entre dois diferentes nichos cinematográficos, como forma de ratificar a percepção que outros estudos sobre cinema e raça apontam sobre o tema. Uma vez que pela duração do mestrado e pela situação epidemiológica da pandemia, que pessoalmente e profissionalmente foi um empecilho, qualquer tentativa de evidenciar algo mais conclusivo seria infundado.

No primeiro capítulo – intitulado “**O Evento Racial no Cinema Novo e A Construção da(s) Masculinidade(s) Negra(s) no cinema nacional**” minha intenção é falar acerca dos parâmetros que dialogam e desafiam raça e gênero dentro do debate cinematográfico. As amarras e os engendramentos causados pela inserção do homem negro nas narrativas serão meu ponto de interesse. Para isso, vou me utilizar de quatro momentos – ou subdivisões: o breve histórico do marco inicial da discussão racial de nosso audiovisual que foi o Cinema Novo; a noção de branquitude x racismo estrutural; masculinidade negra e masculinidade hegemônica com seus paralelos na maneira como é reproduzido no cinema.

No segundo capítulo, sobre o “**Cinema Hegemônico⁶ x Cinema Contra hegemônico⁷**” tratarei das assimetrias e lutas existente entre esses dois polos – com algumas das implicações e porquês anteriormente falados. Em meu entender, os termos são importantes para serem estudados, uma vez que a resistência e a homogeneidade das produções tidas como tradicionais impuseram, de certa forma, que um “novo cinema” se perfizesse. Quero dizer, quando a branquitude não permite espaços para outros olhares e formas de produção, cabe aos indivíduos ali relegados à sorte encontrarem seus próprios meios e coletividades para desenvolver seu trabalho – em outras palavras, o chamado Cinema Negro.

Dessa forma, meu segundo capítulo também apresenta subdivisões que melhor me auxiliam na construção de repertório e desenvolvimento das avaliações, tais como: uma breve análise da chamada “cara do cinema brasileiro”, que institucionalmente e politicamente refletem a desigualdade racial dos sujeitos dentro e fora das produções; a produção e criação do chamado “cinema negro” como instrumento contra hegemônico na busca pela valorização da diversidade étnico racial; e a criação do Encontro de Cinema Negro, do Cine Afro Carioca e da importância de Zózimo Bulbul como expoente do gênero.

⁶ O termo “cinema hegemônico” foi intitulado por mim, na ausência ou falta de um termo melhor, para se referir ao cinema de grande bilheteria ou de exibição em grandes circuitos.

⁷ Por outro lado, o termo “cinema contra hegemônico”, pelos mesmos motivos que o anterior, é assim descrito para se falar do chamado “cinema negro” ou de exibição em pequenas e médias mostras cinematográficas.

No terceiro e último capítulo, meu estudo de caso vai girar em torno da seguinte temática: **“Ser” e “Estar”: Uma Análise comparativa da(s) Masculinidade(s) Negra(s) nas Narrativas Fílmicas Comerciais e Não Comerciais”**⁸. Esse nome extenso nada mais significa do que um olhar aprofundado, analítico e crítico sobre alguns filmes exibidos e produzidos dentro do cinema hegemônico e/ou tradicional, em comparação com o cinema negro – considerado não hegemônico e/ou não tradicional.

Como o interesse é estabelecer uma análise comparativa entre os dois eixos, iniciarei o primeiro subcapítulo desta seção com um breve resumo acerca de como cheguei aos filmes selecionados “Eu, Minha Mãe e Wallace” e “Sócrates”, os porquês e o objetivos pretendidos. Em seguida, iniciarei as análises fílmicas de cada película, um de cada tipo de narrativa, para assim poder compreender o arco narrativo que as aproximam e/ou as diferenciam quanto as masculinidades negras e suas subjetividades.

Por fim, as devidas considerações finais e referências bibliográficas.

Esses pressupostos acima destacados são a síntese estimada desta dissertação para pensar sobre a relação situacional do negro dentro de um imaginário distante e enraizado nas relações étnico-raciais brasileira e a construção da identidade nacional por meio do audiovisual.

⁸ Os termos “narrativas fílmicas comerciais e não comerciais” foram assim intitulados pelo autor desta pesquisa, na falta ou ausência de um termo que melhor atendesse às expectativas. Em outras palavras, dizem respeito aos filmes exibidos em grandes circuitos (de grande bilheteria) e aqueles exibidos em pequenos circuitos (médias ou pequenas bilheterias)

CAPÍTULO 1 - O evento racial no Cinema Novo e A Construção da(s) Masculinidade(s) Negra(s) no cinema nacional

1.1 Cinema Novo: Um breve histórico do início do evento racial

Para compreendermos o evento inicial e racial do que queremos abordar dentro do cinema brasileiro, é necessário que façamos uma referência e alusão ao que foi o Cinema Novo. Apoiado sob o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, esse formato de se trabalhar o audiovisual surgiu no final da década de 1950 como uma espécie de contraponto e/ou manifesto ao cinema tradicional da época, calçado sob as formas hollywoodianas – musicais, histórias épicas e comédias, sobretudo.

Essa guinada artístico-político-cultural foi capitaneada por jovens cineastas que se opunham à realidade desconectada de produção artística dos filmes brasileiros e reivindicavam projetos suficientemente capazes de se levar para as grandes telas a verdadeira realidade do país. Em outras palavras, estavam preocupados com uma estética “moderna” e “inovadora”, na qual as contradições, as desigualdades e mazelas sociais, a cultura nacional e as camadas populares tivessem vez e voz.

Nesse momento destacaram-se alguns consagrados nomes como Glauber Rocha, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Valter Lima Jr – entre tantos outros. Essa forma independente de se fazer cinema, cristalizado como um divisor de águas em nosso audiovisual, que buscava se afastar das chanchadas e dos belos atores em paraísos tropicais, também foi efervescente em colocar “pessoas comuns” nas histórias. Segundo Marcelo Ridenti (2014, p.70), “estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução”.

Com a revolução estética e cultural imposta pela juventude dos cinenovistas em profusão, não demorou muito para que a questão racial se sobrepusesse em suas produções, já que estúdios como a Vera Cruz e as próprias chanchadas não refletiam a diversidade étnica e a participação de negros e negras satisfatoriamente,

Com efeito, o negro e os aspectos de sua cultura então passaram a ganhar protagonismo nas primeiras obras do Cinema Novo, com especial destaque para temas oriundas de tópicos como Nordeste, favela e litoral, tais como: **Bahia de Todos os Santos** (1961, Trigueirinho Neto), **Barravento** (1962, Glauber Rocha – um dos principais expoentes do gênero), **Cinco Vezes Favela** (1962, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges e Joaquim Pedro de Andrade), **Ganga Zumba** (1964, Carlos Diegues), **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964, Glauber Rocha), entre outros. Apesar de o Cinema Novo ter sido um importante movimento para cancelar a participação e a presença dos negros no cinema, isso por si só, por outro lado, também esbarrava em visões limitadas sobre suas subjetividades.

Quem melhor nos informa isso é Orlando Senna (1979). Dividindo os períodos cinematográficos brasileiros em três fases – Cinema Branco, Cinema Mulato e Cinema Novo (cinema do povo), o autor ressignifica o olhar racial sobre algumas obras e momentos dessa filmografia, principalmente a partir de sua obra *“Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro”*. Jornalista e crítico cinematográfico, as leituras deste importante autor nos leva a olharmos com outras impressões algumas peculiaridades do período.

Por exemplo, Senna evidencia dois dos mais significativos filmes para ele do Cinema Novo naquele momento, já destacados acima, que foram *Barravento* e *Ganga Zumba*, ao afirmar que:

“pelo próprio assunto e pelo tratamento que lhe é dado, pela imagem propositiva do negro em sua luta libertária, *Ganga Zumba* compõe (completa) com *Barravento* a indicação ideológica básica do Cinema Novo no que diz respeito ao Negro Brasileiro” (SENNA, 1979, p. 219)

Mas que – para além disso – é necessário atentar-se ao fato de que todas essas representações do negro no “cinema do povo” não estavam preocupadas com as imagens do “assunto negro”, mas sim com uma proposta do negro como metáfora do povo, ou seja: pobre, favelado e oprimido:

“No que diz respeito ao negro, a linha adotada pelo Cinema Novo é estabelecida em *Rio Zona Norte*, ou seja: denunciar a exploração de que é vítima o negro mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na

massa multirracial dos pobres e oprimidos"(SENNA, 1979, p. 216).

Particularmente, achei muito interessante esse “terceiro olho” do jornalista para com algumas produções cinematográficas do Cinema Novo, porque num primeiro momento meus reflexos me levavam a analisar a estética e as interações propostas nas histórias, com a presença e a participação dos negros, como algo mais preocupado em notabilizar suas agruras do que necessariamente serem, em certa medida, redundantes nos aspectos subjetivos.

Quando aponta o negro como metáfora de um povo e, conseqüentemente, de um país, em outras palavras Orlando Senna nos quer dizer que – simbolicamente – talvez a metáfora dessa “revolução” não fosse totalmente inconsciente ou desapegada de uma politização que para os cineastas da época fosse exatamente a primazia do “córpus” do que queriam retratar. Ou seja, haveria boa vontade, mas também um limite ideológico do negro nesse tipo de cinema, tal qual sentenciou em 1957 o sociólogo Guerreiro Ramos: “O negro é o povo no Brasil” (RAMOS, 1995, p. 200).

Apesar das rupturas impostas pela sua forma de se fazer cinema no Brasil, o Cinema Novo não escapou das assimetrias nas narrativas que as grandes produtoras de cinema já delimitavam, pois também não deu conta de aprofundar as construções longe dos estereótipos e marcadores racistas quanto aos negros. Afinal, conforme o caráter contraditório das observações de Senna, o negro dentro das produções cine novistas se resumiram aos mesmos e poucos tipos: o camponês, o trabalhador, o migrante, o nordestino, o sambista e o favelado. Em outras palavras, se equilibrou entre “o pobre” e “o oprimido”.

Isso, interessante, firma-se por si só como uma antítese de uma tese-manifesto apresentada por David Neves, um dos articuladores do Cinema Novo, que em 1965 esteve presente – com demais integrantes do movimento – na *V Resenha do Cinema Latino-Americano*, na Itália. Intitulada “*O cinema de assunto e autor negros no Brasil*”, Neves – que também era um conhecido e respeitado crítico de cinema, especialmente no eixo Rio-São Paulo – reconhecia que a filmografia até ali realizada era “manifestação de um cinema negro quanto ao assunto foi até hoje [1965] episódica e só tem sido abordada como via de consequência”, porém travestida de preocupação com questões intrínsecas das pautas negras, em que “contradições sociais no Brasil apareciam da forma mais drástica e onde, não por coincidência, negros, mulatos e mestiços estavam desproporcionalmente presentes”.

Para corroborar o que diz, também analisa alguns filmes e destaca pontos que considera relevantes para suas apreensões. Uma delas, *Ganga Zumba*, para ele, seria um filme que por excelência é negro ao ser:

inteiramente baseado e desenvolvido sobre o problema da cor. Nele, os personagens existem em função dela; vivem, lutam, morrem e se imortalizam por ela. Num sentido restrito esse é o único filme de assunto negro feito pelo Cinema Novo (NEVES, David, 1966, p. 77-78).

Ou como ainda, por exemplo, sobre “**Esse Mundo é Meu**” (1964, Sérgio Ricardo), sobre a história de dois favelados – um negro e outro branco – do Rio de Janeiro, em que a narrativa para ele apresenta viés antirracista, por apresentar quatro destacadas características: "a) primitivismo formal; b) força natural e espontânea; c) musicalidade e ritmos contraditórios; d) problemas raciais" (NEVES, 1966, p.79).

Inegável que o não reconhecimento do Cinema Novo seja consequência por desafiar a forma tradicionalmente distanciada da realidade brasileira que as grandes produtoras e chanchadas produziam, ao adentrar na representação racial como mote de suas películas, na busca por uma identidade nacional mais fidedigna. Contudo, não necessariamente isso significa que seu movimento cultural tenha deixado para trás simbologias que não confinassem o negro sob as mesmas bases.

A principal diferença entre o que foi posto por David Neves e analisado por Orlando Senna, reside no fato de que o primeiro, até pelo envolvimento mais proximal com os principais diretores e precursores do movimento, detinha uma visão enviesada sobre a questão racial no Cinema Novo. O que para o segundo, Orlando Senna, foi tangenciado por um distanciamento do movimento quando adentrou o chamado “Cinema Marginal”, na Bahia (no seio da diáspora africana), influenciado pelo *underground*, uma onda paralela que se formou no cinema brasileiro.

Essas ambivalências apresentadas acima, em meu entender, podem ser interpretadas justamente pela mesma dualidade com a qual o Cinema Novo aflorou e se caracterizou. Isto é, da mesma forma que foi um fenômeno cinematográfico preocupado com inovações estéticas e políticas, no qual a valorização do “povo” (metáfora de nação pelo negro) estivesse presente,

também representou uma perspectiva artístico cultural movida pelas agências particulares de subdesenvolvimento, classe, história, identidade, cultura e subjetividades de um grupo de jovens brancos de classe média sobre o outro (negros).

E é justamente para que possamos entender como se dão esses processos, desde o Cinema Novo, em que pese as boas intenções e realizações, que precisamos entender o panorama da branquitude e a universalização de seus valores para a construção imagética dos negros e suas masculinidades, tópico de nosso próximo subcapítulo.

1.2. A noção de Branquitude

O projeto colonizador, seja no Brasil ou nos demais países das Américas e África onde ocorreu, atendeu a interesses mercantis mediante o acúmulo e posse de terras, riquezas, expropriação, produção e acúmulo de bens – entre demais mazelas cometidas por colonizadores brancos europeus.

Porém, o propósito e o arraigamento dessas ações também se tornaram chave para o processo de universalização e generalização de um padrão de vida, sociedade e indivíduo. Isto é, a um totalitário eurocêntrico como marco referencial de raça ou humanidade. Logo, dentro desse violento processo, o negro – ou sua negritude – circunda como algo adjacente ao corpo branco. Como diria o filósofo e jurista Sílvio Almeida:

(...) o contexto da expansão comercial burguesa e da cultura renascentista abriu as portas para a construção do moderno ideário filosófico que mais tarde transformaria o europeu no homem universal (...) e todos os povos e culturas não condizentes com os sistemas culturais europeus em variações menos evoluídas.
(ALMEIDA, 2018, p. 20)

Dentro dessa lógica, portanto, impera a branquitude como um sistema “universalizado”, ou seja, que não precisa ser nomeado e que alimenta o racismo estrutural. E é justamente por isso que a noção do que é ser branco precisa ser compreendida e debatida para entendermos como se perpetua a desigualdade. Primeiro, é importante frisar que essa categoria “branco”, discutida pelo viés racial, é uma proposição muito recente dentro das discussões de raça pelo mundo, especialmente no Brasil.

Segundo o pesquisador Lourenço Cardoso (2010) os EUA foram os precursores nesse debate, cabendo a W.B. Du Bois em 1935 esse pioneirismo, seguido pelo martinicano Frantz Fanon, com *“Peles Negras, Máscaras Brancas”*, em 1952 sobre a identidade racial branca. Aliás, Fanon é um dos mais importantes autores nessa relação das análises raciais entre o negro e o branco e como o último assume essa condição de ser “único”, criando limitações para o alcance da condição humana. Sobre isso, o intelectual Achile Mbembe afirma que “é preciso reimaginar ‘o negro’ como a figura daquele que está a caminho, que está pronto a se pôr a caminho, que experimenta o arranchamento e a estranheza.” (MBEMBE, 2018, p. 277).

Aqui no Brasil um dos primeiros a tocar nessa questão, segundo Cardoso, foi Gilberto Freyre, em 1962. Para o autor, mais importante do que falar do conceito de branquitude ou negritude em nossa sociedade, era preciso considerar e valorizar a miscigenação brasileira como uma verdadeira democracia racial. Mas foi Alberto Guerreiro Ramos que melhor se debruçou sobre o assunto. “Esse autor utilizava o termo ‘brancura’, que significaria para nossa literatura científica atual o conceito branquitude” (CARDOSO, 2010, p. 57). Para Liv Sovik (2004), “Guerreiro Ramos abriu frentes que ainda estão presentes na discussão” (SOVIK, 2004, p. 369).

A noção de superioridade e de afirmação perante traços europeístas é uma forma de garantir a manutenção e a primazia de ser “o universal”, garantindo, portanto, os privilégios e a cumplicidade para os brancos. Uma das principais estudiosas sobre o papel do branco em nossa sociedade, a partir dos anos 2000, foi a pesquisadora Edith Piza. Numa ideia compartilhada com a americana Ruth Frankenberg (1999), ambas, apontavam que por não se acharem racializados, a branquitude era invisível e não marcada, levando a crer que os atos por estes praticados, eram sem a consciência racial necessária para se questionar acerca do *status quo* singular e coletivo.

Já para as autoras Iray Carone e Maria Aparecido Bento o termo da branquitude define-se pelos “traços da identidade racial do branco brasileiro a partir das ideias sobre branqueamento” (BENTO, 2002, p. 29), o que explicaria dois sintomáticos fatores dentro das relações interétnicas brasileiras que fundamentam por um lado a diferenciação racial, que por outro lado leva a manutenção do racismo estrutural: o “medo do outro” e os “pactos narcísicos”, conforme definição do livro *“Psicologia Social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil”*.

O primeiro encontra respostas no medo que os brancos encontrariam de perder a

superioridade que garante seus privilégios. O segundo, por outro lado, está ligado ao isolamento, à exclusividade e ao pacto de cumplicidade mantido por espaços onde brancos coexistem e isolam o não-branco. A dinâmica de como a branquitude opera denota a complexidade para enfrentá-la. O negro dentro desse emaranhado desobedece, portanto, a pré-conceitos fundamentais na medida em que não detém poder, precisa ser nomeado para ser reconhecido em sua completude – e sobretudo, humanidade – uma vez que as origens da desigualdade esbarram em conceitos históricos.

Não apenas histórico, mas principalmente hegemônicos. Segundo Stuart Hall, entender o que é ser hegemônico:

Representa o grau de autoridade exercido de uma só vez sobre uma série de 'posições'. O domínio não é simplesmente imposto, nem possui um caráter dominador. Efetivamente, resulta da conquista de um grau substancial de consentimento popular. Representa, portanto, o estabelecimento de uma enorme capacidade de autoridade social e moral, não dirigida simplesmente aos partidários, mas à sociedade como um todo (HALL, 2006, p.293-294).

Nesse sentido a questão liga-se na classe, que misturada ao senso comum, alija posições suficientemente capazes de estruturar o racismo tal como o conhecemos, uma vez que a noção da diversidade e/ou pluralidade racial à brasileira ainda está calçada nos resquícios da mestiçagem como uma bonança. Nesse ponto, a noção do branco e do negro, estrutura as relações mantendo o rigor da universalização do primeiro e o “universo paralelo” do segundo. Segundo Sovik:

O valor da branquitude se realiza na hierarquia e na desvalorização do ser negro, mesmo quando 'raça' não é mencionada. A defesa da mestiçagem às vezes parece uma maneira de não mencioná-la. A linha de fuga pela mestiçagem nega a existência de negros e esconde a existência de brancos (2009, p.50).

Sendo, portanto, a branquitude implicitamente não racializada, mas explicitamente marcada, a existência do negro é negada dentro das mesmas balizas da ideologia da mestiçagem. Nesse quesito, o racismo estrutural age numa intricada cadeia ao enquadrar a negritude e seus indivíduos como antagonistas no processo racial brasileiro, diluídos e subtraídos no convívio interracial. Marcelo Paixão explica que “(...) no interior desse ponto de vista, são as

disparidades nas condições socioeconômicas que garantem a qualidade dos modelos de interação entre brancos e negros no Brasil” (PAIXÃO, 2014, p.304).

É a mesma cosmovisão da autora Grada Kilomba, para quem o racismo estrutural brasileiro é algo que caminha fundante junto a nossa ideia de nação e: “se configura quando pessoas negras são excluídas da maioria das estruturas sociais e políticas, e as instituições agem na perspectiva que privilegiam os/as brancos/as e mantém suas vantagens em detrimento as vidas negras” (KILOMBA, 2020, p.77). Doutora em Serviço Social e professora, branca, da Universidade Brasil Ana Helena Passos, em entrevista ao TAB UOL⁹ explica que “houve um plano político, social, cultural, econômico de misturar todo mundo, para criar uma identidade única brasileira. O ônus disso foi silenciar uma identidade negra no Brasil”.

1.3. A relação situacional da Masculinidade Negra

Esse ônus, dentro das relações situacionais das masculinidades, normaliza comportamentos, olhares, pensamentos e naturaliza o homem negro no imaginário social. Isso porque, segundo a definição do antropólogo, Rolf de Souza (2013) “(...) a masculinidade é uma experiência coletiva em que um homem busca reconhecimento através de práticas com as quais conquistará visibilidade e status social perante seu grupo” (SOUZA, 2013, p.36). Mas a imagem e semelhança nesse quesito coloca homens brancos e homens negros em patamares diferentes. Ou seja, é a ideia já postulada pela australiana Raewyn Connel (1995).

Para a cientista social só pode haver uma valorização desse homem e sua masculinidade se outro, indiscutivelmente, seja subalternizado. Os aparatos que agem sobre esses escopos podem ser tantos simbólicos (estereótipos, representações negativas, etc.) quanto físicos (aparato policial, prisional, entre outros.). Essa perspectiva não é algo novo e faz parte das sujeições aos quais os embates entre as identidades raciais entre brancos e negros estão sujeitos, pelos contextos históricos da agência e das negociações.

Osmundo Pinho aponta o seguinte:

quando se fala de hegemonia e subalternidade, fala-se de processos dinâmicos de construção e reconstrução de hegemonias ou de consensos parciais sobre o

⁹

Disponível em <<https://tab.uol.com.br/edicao/branquitude/#page4>>. Acessado em 17/07/2020.

sentido das relações sociais, seus significados e práticas instituintes. Ou seja, hegemônicos e subalternos não estão definidos essencialmente, mas sim como sujeitos políticos engajados em jogos de poder e dominação que ocorrem em contextos

sociais estruturados, porém abertos à inovação (PINHO, 2004, p.65).

Esse jogo de poder assume outra nomenclatura para Chistelle Taraud (2013) intitulado “*duelo viril*”. Objetivamente, trata dos atravessamentos metafóricos entre homens brancos e negros permeadas pelas alteridades coloniais e pós-coloniais de virilidade e masculinidade em âmbitos sociais, de poder, afetivo-sexual – relacional. A partir desses marcadores as tensões raciais presentes nas masculinidades adotam um caráter político e ideológico, em que o homem negro se torna refém e ao mesmo tempo possuidor de elementos discursivos no qual suas características servem de fantoches coloniais e nacionais, tanto para homens (brancos e negros) quanto para mulheres (brancas e negras).

Se aliarmos as ideias viris, com o conceito da mestiçagem e a epistemologia da colonização, coube aos homens negros construir e espriarem-se num local confinado para subsistir. Assim sendo, se humanidade e virilidade para serem positivados precisam, concomitantemente, serem vinculados a fatores e práticas instituintes dos sujeitos políticos como religião, cultura, dança, língua, guerras, culinária entre outras deliberações socioculturais, logo, para desvirilizá-los – e, portanto, conferir ganho e valia nesse duelo – é necessário subtrair as conquistas.

Ou seja, deve-se atribuir reconhecimento e admiração suficientemente capazes de garantirem superioridade no contexto social. Caso contrário, o homem sem virilidade perde valor e incorpora uma série de valores negativos. Isso por si só se torna eficiente para o embate discursivo entre ambos, em que os estereótipos dos homens negros e as dificuldades para assimilar e alcançar ideologicamente o “ser universal” (o branco) é interrompido quando ele precisa ser nomeado (homem “negro”), tornando-se o côncavo (o outro) enegrecedor do convexo (o branqueador). Dessa forma chegamos ao que Frantz Fanon já nos informa como boa reflexão sobre a sujeição da masculinidade negra: *o negro não é um homem* (FANON, 2008, p.26).

Diante desse dilema posto, não há respostas ou saídas fáceis para a questão. A fantasia da democracia racial despertou tensões raciais e uma ilusão que, de muitas formas, naturalizou violências simbólicas e reais, criando lugares de privilégio (inclusão) e discriminação (exclusão).

Izildinha Nogueira (1998) vai dizer que:

“Ser branco” tanto quanto “ser negro”, para além da tonalidade que reveste o corpo dos seres humanos, representam ‘valores’, significados. Para além do branco, está a brancura, e tudo quanto essa condição de branco ‘simbolicamente’ representa para o negro (NOGUEIRA, 1998, p. 116).

Portanto, os ressignificados dessa correlação de forças (subordinador x subordinado) passa pela compreensão das construções individuais e coletivas do que é “ser negro”, ainda atreladas à processos de sujeições hegemônicas, que pautam a forma como a autoestima e identidade é “amarrada”.

1.4. Masculinidade Hegemônica

Partindo da afirmação de Fanon (2008), chega-se ao entendimento que para ser um Homem, o negro precisa ser sujeito e sujeitar-se a (processo de sujeição). Alcançar esse patamar exige abrir mão de sua identidade e negociar um outro padrão de masculinidade que possa colocá-lo em evidência. Como diz bell hooks (2004) o homem negro estaria amarrado na dor da masculinidade patriarcal hegemônica e o padrão hegemônico patriarcal é branco.

Vale dizer ainda o seguinte: o conceito de masculinidade hegemônica aqui colocada não se refere a um simples modelo de reprodução social; nas pesquisas encontradas sobre o termo – sendo as aqui expostas as que mais dialogam com minhas expectativas e experiências – o que se defronta é com um modelo em que as masculinidades subordinadas precisam ser reconhecidas, a partir das lutas sociais travadas entre privilégio x poder, raça x gênero, e que por isso mesmo influenciam na persistência de formas dominantes de performance social e íntima enquanto negro

A subalternização desses homens não hegemônicos, que são informados pela cor da pele, se traduz em incorporar os valores simbólicos e morais proporcionalmente opostas aos seus desejos. O controle, a rivalidade e a branquitude como universalidade ocupa o espaço necessário para o homem negro que busca ser humanizado em sua subjetividade. Nesse sentido, segundo Montenegro (2011), a Identidade é mobilizada na determinação performática (estética), e não como constituição de alteridade das interações sociais. Isso porque:

uma experiência coletiva onde um homem busca inserções através de práticas com as quais irá garantir para si visibilidade e status social, assim, para compreender a masculinidade devemos analisá-las como um processo social construído por homens e mulheres que, embora com papéis diferentes, são igualmente importantes (SOUZA, 2009, p.98).

O desarranjo entre a performance e a identidade é uma consequência inevitável e um deslocamento que se faz necessário quando a masculinidade negra é velada em sua completude. Em outras palavras podemos traduzir isso numa “masculinidade tóxica”, isto é, uma dimensão social e íntima em que sua abordagem com o meio social se perfaz complexa e, simbolicamente, como um homem colonizado na prática, ainda que isso não seja algo fixo. A toxicidade reflete-se no fato de que o modelo de masculinidade não foi feito por e para homens negros, mas é absorvida por nós sem que gozemos dos mesmos privilégios, sem tempo para maiores diálogos e reflexões sobre a construção de nossa sexualidade e afetividade. Pois como diz Alan Ribeiro (2014):

Quando se percebe as masculinidades negras a partir da masculinidade hegemônica como símbolo do poder patriarcal racial, este modelo pode nos levar a reduzir as leituras sobre a) as complexidades das subjetividades vividas por homens negros percebidas sobre si mesmos e b) as múltiplas práticas sociais por eles experienciadas ao suposto status subordinado no interior da estrutura racial dominante e do regime de gênero (RIBEIRO, 2014, p. 4).

Ainda que a luta por essa dimensão de Homem esteja calçada dentro da categoria de rivalidade entre brancos e negros e suas masculinidades, vale ressaltar que existe um encadeamento que reverbera isso pela relação de controle. Quem melhor nos informa é Souza:

Essa luta pelo reconhecimento como um *homem de verdade*, ou como sujeito homem, utilizando uma categoria nativa carioca, é o que eu chamo de *falomaquia*. Esta luta pode redundar não somente na emasculação, morte simbólica de um homem, mas também na sua morte física (SOUZA, 2009, p. 109).

Ainda sobre a *falomaquia* vale ressaltar que a rivalidade segundo Connell (1995) se dá porque “os mitos criados em torno do homem negro e sua sexualidade assombram alguns homens brancos, estabelecendo assim uma relação tensa de contraste (...) na disputa por

mulheres brancas e negras (...) numa contínua falomaquia”. Ou seja, as representações sobre a sexualidade e o tamanho do pênis do homem negro se constitui como uma das maiores interações “viris” em oposição aos homens brancos pelo prestígio da masculinidade hegemônica ocidental.

A disputa pelo reconhecimento, desse jeito, é marcada por uma subjetividade e alteridade pretensamente dupla: uma de si e uma de sujeição. Invariavelmente o homem negro interdita sua masculinidade numa categoria de desajuste, perante toda a sua potencialidade. A expressão dessa dupla masculinidade ressoa na mesma duplicidade expressa por Fanon quando este diz que “a adoção da língua francesa é o que torna o homem negro um verdadeiro homem” (2008, p.33).

Não obstante, é comum repararmos que homens brancos, heterossexuais e de classe média são vistos e tidos como se não tivessem raça, gênero e por isso mesmo são as referências universais de ser humano. Por outro lado, homens negros além de serem racializados e colocados à margem do “ser universal”, é descaracterizado quanto às suas variações polissêmicas, múltiplas e contraditórias de ser homem e/ou masculino.

Logo, ser homem e negro não implica em reproduzir a norma heterogênea. Numa sociedade marcada pela não alteridade, o termo subjetividade também é atravessado pelo racismo. O impacto desse vetor é autopreservação, ou seja, se não se pode deixar de ser negro é preciso negociar códigos morais e comportamentais para ser validado. Essa reintrodução – de ser um “macho-alfa” tal qual os pares brancos estabeleceram como regra – questiona e desloca o homem negro para um padrão heteronormativo.

Diante dessa sexualidade “compulsória”, Osmundo Pinho (2004) vai dizer que “(o) movimento social negro acabou por produzir um certo masculinismo negro, como a pré-suposição de uma identidade negra que é masculina, exclui a mulher e o homossexual”. Assim, cria-se duas lógicas distintas entre as performances masculinas negras: uma em que o homem negro hétero, às vezes, se faz sentir-se superior em relação à mulher e aos LGBTQ+ e outra em que os homens negros homossexuais aderem à masculinidade compulsória heteronormativa para sobreviver e/ou assume sua própria sexualidade e é incompreendido ou rechaçado entre os próprios pares.

Mas esse exercício de categoria, performance e estética celebrada sob bases hegemônicas e que desloca o sujeito (homem negro) de sua plena realização como indivíduo, não

é uma exclusividade das relações interraciais ou das masculinidades. O cinema enquanto prática cultural e expressão artística também se circunscreve sobre disputas de poder, valores e reconhecimento, ambivalentemente por conta de códigos estruturalmente hegemônicos. E é a alteridade desses polos e os embates entre hegemonia x contra hegemonia que será o objeto de estudo do nosso próximo capítulo.

CAPÍTULO 2 – Cinema Hegemônico x Cinema Contra Hegemônico

2.1 O papel hegemônico e a disparidade racial do cinema nacional

Como um espelho que reflete símbolos de uma nação e sua ideia de cultura o cinema, por si só, se construiu como um espaço de disputa de poder. Apesar de sua consolidação como um dos principais vetores culturais brasileiros, tal qual o enraizamento da televisão, ainda há um longo caminho a percorrer na questão da representação social e racial dentro e foras das telas.

Isso porque o cinema comercial (ou hegemônico, conforme explicado o termo na introdução acima) do Brasil hierarquiza profissionais mediante cor e gênero em suas cadeias produtivas. Brancos, pretos e pardos interagem conforme amarras variáveis, em que os últimos (pretos e pardos) são sub-representados desde o elenco, passando pela direção, roteirização e demais funções – como descreveremos abaixo.

Essa característica peculiar da forma nacional de se produzir atinge diretamente a imagem da identidade cultural nacional brasileira, na medida em que o audiovisual tem um papel fundamental de socialização, pelo qual suas imagens e formas simbólicas transmitem valores, normas e crenças aos indivíduos conforme apontamentos já vistos e pesquisados a partir das obras de importantes autores tais como KELLNER (2001), THOMPSON (1995), HALL (1997) e BOURDIEU (2003), por exemplo.

Devido ao lugar de privilégio dos brancos na questão do alcance e representação é de suma importância que o cinema potencialize outras subjetividades. Afinal, um de seus compromissos deveria ser aquilo que Kimberlé Crenshaw (1991) chama de “interseccionalidade representacional”, ou seja, o conjunto de imagens e interações de grupos que são submetidos a variadas formas de discriminação que modelam as múltiplas experiências dos indivíduos.

A imagem democraticamente idílica das relações étnico-raciais no Brasil, enraizada e exportada com sucesso, contrasta com o espaço ocupado por negros e mestiços dentro da indústria cultural cinematográfica. Isso, historicamente, se alicerça numa imagem negativa e pouco representativa da maior parte da população brasileira, auto identificada como negra (a

soma de pretos e pardos, conforme classificação do IBGE¹⁰), dentro da produção cinematográfica nacional comercial. Isto é, nas filmografias voltadas para o mercado dos grandes circuitos e bilheterias. Em dados, isso ganha robustez e o melhor exemplo disso são as pesquisas do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA/IESP/UERJ).

No artigo “*Cor e Gênero no Cinema Comercial Brasileiro: Uma Análise dos Filmes de Maior Bilheteria*”¹¹, o Grupo analisou 238 filmes entre os anos de 2002 e 2013, com foco nas funções de direção, roteirização e atuação. Os resultados das observações indicam que de um total de 246 diretores e diretoras, 84% eram homens brancos, 13% mulheres brancas, 1% de homens pretos e pardos e nenhuma dessas direções (0%) foi ocupada por mulheres pretas ou pardas (negras).

Na questão de roteirização, mais um sintoma da “colonização” das funções. 69% dos 450 roteiristas identificados eram homens brancos, 24% mulheres brancas, 2% de homens pardos, 1% de homens pretos e – novamente – nenhuma mulher negra (preta e/ou parda) foi encontrada. A ausência de pessoas de cor nas cadeias produtivas também simboliza e mascara a ausência do debate acerca dessa problemática no âmbito da produção cinematográfica brasileira. Em outras palavras, a monopolização do homem, branco e heterossexual nas principais funções – portanto, nas tomadas de decisões – calcifica a “branquidade normativa” (ROSEMBERG, 1985) ou simplesmente uma visão parcial de mundo e valores que são impregnados mediante as características do grupo dominante sobre os demais.

Como elemento de disputa, o cinema dessa forma não dialoga com a realidade social e cultural do país, quando dita preferências ou tendências norteadas pelas identidades, subjetividades, experiências e pertencimento de uma parte do público. O que para Stuart Hall:

são os atores sociais que utilizam os sistemas conceituais de sua cultura e os sistemas de representação linguísticas e outros para construir significado, para tornar o mundo significativo e de comunicar esse mundo significativamente para os outros (HALL, 1997, p.10).

¹⁰ Disponível em <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/05/22/em-sete-anos-aumenta-em-32percent-a-populacao-que-se-declara-preta-no-brasil.ghtml>>. Acessado em 04/08/2020.

¹¹ Disponível em <<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/bc5c90df-72f3-4c64-94a1-53fe7f8e82f0.pdf>>. Acessado em 05/08/2020.

Esses sistemas conceituais também podem ser traduzidos, pelo menos em nossa realidade, como algo estrutural. Ou seja, a sobre representação da branquitude dentro da filmografia brasileira só acontece do jeito que é pelo fato de estar consolidada e enraizada a partir dos mais altos patamares das estruturas que fomentam e incentivam aportes financeiros, culturais, ideológicos e discursivos para o desenvolvimento do cinema. O caráter ideológico quanto a não visibilização de negros indica que há um *modus operandi* burocrático, centralizador e desigual nas agências responsáveis do setor.

A intersecção entre raça, classe e Estado (políticas públicas) é assimétrica e as relações de poder instituem desafios para pessoas que não se encontram dentro das normas desse campo cinematográfico. Em sua dissertação de mestrado do PPRER/CEFET RJ Henrique Restier de Souza intercala justamente esses pontos em sua pesquisa “*O BNDES e as Políticas Afirmativas: O Vetor Racial nas Políticas Públicas Setorizadas*”¹², de 2014, e indica que o Banco Nacional de Desenvolvimento, órgão federal, mesmo com prerrogativas para o uso desses mecanismos, não adota políticas afirmativas para pessoas negras em seus editais. Isso pode significar que grupo raciais e outras populações minoritárias são deixadas de lado quanto aos incentivos financeiros necessários para a realização de seus projetos – entre eles aqueles que poderiam ser produzidos para o cinema.

O tratamento desigual àqueles que já se encontram em patamares análogos na sociedade brasileira é a legitimação de que a questão racial ainda não foi superada no Brasil. Some-se a isso o fato de que a presença do Estado, que poderia atenuar as diferenças, culminou no alargamento das injustiças sócio raciais, isso desde pelo menos os idos dos anos 60 quando houveram a institucionalização de órgãos de fomento tais como INC (Instituto Nacional do Cinema, 1966) e EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes, 1969). Florestan Fernandes (1978), inclusive, deixou evidenciado que os representantes do cinema novo faziam de seus “capitais econômicos (renda, familiar), culturais (formação universitária, escolaridade prévia alta) e sociais (rede de contatos)” de elite branca (LAPERA, 2012, pág. 203-204) uma oportunidade para, desde jovens, demarcar influência no campo institucional do cinema. Em detrimento aos privilegiados, negros de classe média baixa como Antônio Pitanga e Zózimo Bulbul, por exemplo, também expoentes do Cinema Novo só conseguiram capitalizar e capitanear seus próprios filmes 20 ou 30 anos depois daqueles.

¹²

Disponível

em

<

http://dippg.cefetrij.br/pprer/attachments/article/81/27_%20Henrique%20Restier%20da%20Costa%20Souza.pdf>.

Acessado em 05/08/2020.

Diante deste cenário Ortiz Ramos já questionava:

A indagação guia sempre foi a mesma: como se processam as relações de força no interior do cinema brasileiro, como se comportam os grupos produtores culturais diante do Estado, como se dá, enfim, no campo cultural, a busca de hegemonia – tentada até mesmo por um Estado ditatorial –, que tem sua origem nas relações entre as classes sociais? (RAMOS, 1983, p. 13).

As tensões advindas desse viés racial cinematográfico que cristaliza as bases para o racismo estrutural no cinema brasileiro e manutenção das hegemonias entre pessoas brancas e suas incursões fílmicas é foco de pesquisa de outro aluno do PPRER/CEFET RJ. Em “*Cinema, Estado e Relações Étnico-Raciais: Assimetrias, Tensões e Lutas*” – ainda não defendida – Rodrigo Fagundes Bouillet investiga os agentes envolvidos e as forças de mudança nos contextos sociais, culturais, políticos e econômicos do cinema e da sociedade brasileiras mediante a perspectiva da Economia Política Contemporânea, além de aportes dos estudos sobre raça, políticas públicas, branquitude e racismo estrutural.

Mesmo quando ações estatais querem romper a barreira da invisibilização de populações minoritárias e atender as perspectivas e expectativas das ações afirmativas em busca de maior diversidade, nem sempre a prática se torna efetiva. Ainda que seja de 2012, o estudo chamado “*O Orçamento das políticas federais de promoção da igualdade racial e combate ao racismo: baixa prioridade e execução*”, do Instituto de Estudos Socioeconômicos (INESC) deixa claro que a equidade racial não é a prioridade:

“(…) podemos verificar que do total de 1,9 bilhões de reais previstos no orçamento de 2012 para diversas ações que contemplam a promoção da igualdade racial, apenas R\$ 182 milhões foram executados pelo governo até 31 de outubro, ou seja, apenas 9,44% do total autorizado foi executado até essa data” (INESC, 2012, p. 8).

Avançar sobre a ausência de novas formas de representações e a ocupação sistemática dos mesmos agentes na cadeia cinematográfica brasileira, dos editais e agências de fomento, até a parte produtiva é essencial para remodelarmos os contextos sociais, econômicos, culturais e político do audiovisual brasileiro, pois até aqui, mesmo com toda a industrialização e desenvolvimento da sociedade o cinema continua não dando conta de interações raciais que fujam de “estereótipos culturais que se auto confirmam, limitando as aspirações e motivações das

pessoas de cor” (HASENBALG, 2005, pág. 209).

Essa postura, ineditamente, foi inclusive reconhecida de forma institucional pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), através da pesquisa “*Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016*”¹³. O documento apenas corroborou as explanações acima debatidas e trouxe novos holofotes ao caminho análogo percorrido pelo cinema quanto à situação da diversidade étnica encarada por negros e negras na sociedade brasileira.

Naquele ano os dados retirados após análises sobre 142 longa metragens lançadas comercialmente em salas de exibição apontaram para uma concentração de produções e recursos na região Sudeste (80%) e resultados próximos do GEMAA: 75% de homens brancos na direção contra, 19,7% de mulheres brancas, 2,2% de homens negros e 0,0% de mulheres negras. No roteiro, 59,9% (homens brancos), 16,2 % (mulheres brancas), 2,1% (homens negros) e 0,0% (mulheres negras). Ainda no documento é revelado que a porcentagem de filmes incentivados com recursos federais (públicos) geridos pela ANCINE teve 100% de pessoas brancas na direção e 98% no roteiro.

Isso por si só responde a forma como opera o cinema brasileiro mediante o escopo do Estado que alija posições subalternizadas dentro e fora das telas para pessoas negras no tocante ao cinema hegemônico – que como se percebe, também domina as ferramentas que reforçam os privilégios e o *status quo* da branquitude. Esse fracionamento desproporcional pode ser definido pelo que Joel Zito Araújo chama de a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual (ARAÚJO, 2006). A psicóloga, professora e escritora do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Lia Vaine Schucman, em seu artigo “A relação entre branquitude e privilégio”¹⁴, para o portal Ciência Hoje vai mais longe ao dizer que:

Apontar esses privilégios é fundamental para alcançarmos uma sociedade mais justa e igualitária. E, para uma real transformação no tecido social, é preciso que sujeitos brancos sejam precursores de mudanças em seus micros e macros lugares de poder e atuação. Contudo, para que haja uma mudança estrutural, é preciso que a branquitude como lugar de normatividade e poder se transforme, e o racismo não seja o pilar de sua sustentação. Para isso, é preciso alterar as relações socioeconômicas, os padrões culturais e as formas de produzir e reproduzir a história brasileira. Assim, as políticas públicas voltadas para a

¹³

Disponível em

<<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>>. Acessado em 05/08/2020.

¹⁴

Disponível em <https://cienciahoje.org.br/artigo/a-relacao-entre-branquitude-e-privilegio/> > .

Acessado em 06/09/2021.

igualdade racial, como as cotas, o reconhecimento da história, do espaço e a ação dos atores políticos negros e indígenas, são essenciais para que os brancos consigam se deslocar da posição de norma e hegemonia cultural (SCHUCMAN, Lia Vainer, 2020).

Dessa forma, cabe aos negros serem relegados aos de espaços de menores prestígios para aparecer, trabalhar, acessar recursos e/ou produzir seus próprios filmes (CARVALHO, 2003). Com isso, a noção e o conceito de raça politizam-se e instrumentalizam-se como algo primordial para a reivindicação de novas formas políticas, estatais/institucionais, de mobilização, cultura e de ações afirmativas (DOMINGUES, 2007). Carlos Hasenbalg (2005) diz que:

em termos de oportunidades de mobilidade social ascendente, o grupo não-branco experimenta uma dupla desvantagem. A primeira deve-se à sua baixa origem social e a segunda advém da desvantagem competitiva, sofrida do nascimento até a morte, que resulta da adscrição racial. (HASENBALG, 2005, pág. 209)

Com isso, frente ao cinema brasileiro hegemônico como o conhecemos, para romper com a concepção hierárquica dentro de um sistema de profunda desigualdade, surge de seus interstícios, um cinema contra hegemônico que opera na adversidade e na recondução dos símbolos e significados sócio raciais: o cinema negro brasileiro.

2.2 Cinema Negro: uma narrativa audiovisual contra hegemônica

A criação e/ou existência do chamado cinema negro (aquela atividade audiovisual protagonizada e produzida por e para pessoas negras) é a evidência mais clara do quanto o cinema brasileiro – ou a classe cinematográfica – é estruturalmente racista. O termo designado para se referir a esse tipo de cinema em específico se desenvolve nas franjas do sistema cultural, de forma a reencenar outras possibilidades criativas, longe dos condicionantes severos – qualitativos e quantitativos – existentes até aqui para negros e negras.

É preciso, contudo, contextualizar para entendermos como tudo isso começou. Um dos marcos – o famoso “pontapé inicial” – dessa cinematografia atende por “Alma no Olho”, de 1973, do principal precursor do movimento Zózimo Bulbul. Seu curta-metragem foi visionário por abordar e se construir em cima de estruturas narrativas em que a negritude (a vivência do negro) estava pautada sob valores opostos ao da subalternização resignante do cinema brasileiro. Ao abrir caminho para que se pudesse protagonizar dentro das telas, mas também dominar todo o processo criativo Bulbul inaugurou uma possibilidade até então não desbravada – ou imaginada – por seus pares.

Em 11 minutos, “*Alma no Olho*” traz uma história análoga à vivência do negro em diáspora. Único ator em cena na obra, a interpretação de Zózimo Bulbul retratava a vida dos africanos antes de serem escravizados, a captura pelos colonizadores europeus, a ascensão e assimilação pelo qual tiveram que passar até, por fim, serem libertos. Uma performance politicamente engajada, mas que trazia em seu bojo a consciência racial e política necessária para questionar as estruturas das produções de sua contemporaneidade:

“(…) nos roteiros que chegaram ao meu conhecimento de diretores, amigos ou não, o negro não tinha destaque. Era aquilo neutro. Botavam para fingir um bandido aqui, outro ali, um alienado, uma coisa sem consistência. E fui ficando decepcionado. Tanto que botei na cabeça que teria que dirigir, que escrever minha história. Recusei trabalhar em Chico Rei, porque historicamente é terrível. É uma coisa fantasiosa da cabeça deles, paternalisticamente como veem o negro. Não querem mexer, querem ficar bem com o sistema e não chocar a comunidade negra. Então fica aquela coisa pasteurizada, e depois passam na telinha da Globo. Isso comecei a notar e a sentir esse tipo de coisa e resolvi contar minha história como sei.” (CARVALHO, Noel do Santos. 2012)

Inclusive, em 1988, pela ocasião de outro importante marco dentro do cinema negro – “*Abolição*” – o mesmo Zózimo foi novamente nevrálgico quanto à exploração e opressão de negros no Brasil e a questão cultural:

Nós não estamos organizados para captar esses recursos. Esses recursos estão aí. Você tem que tirar porque o dinheiro sai para todo mundo. Por que não vai sair para a gente? Eu descobri que não tenho firma. Estou sempre trabalhando para firma de outros. Tem que dar uma porcentagem para alguém que eu nem conheço, mas é ele que tem a firma. Não sei mexer nesses papéis. Como é que mexe com esses papéis? Como se mexe nesse negócio? O cara chega e me rouba. O contador chega e fala, é assim, e me rouba e acabou. Não tem essa cultura do dinheiro. Como é que se manipula esse negócio, como se chega lá em cima? Esses caras, quando chegaram da Europa, já sabiam como se manipula esse negócio. Como é que se mexe com papel, com todas as contas, como se registra, etc. Nós estamos engatinhando nessa coisa. Essa coisa é muito recente para nós. (CARVALHO, 2006, p. 309-10)

Aliás, buscando não esgotar o tema, mas contemporizar e evidenciar os aspectos da produção cinematográfica afro-brasileira que saltaremos para os idos dos anos 90¹⁵. Sim, porque foi entre o meado e o final dessa década que uma iminente cena de diretores, produtores,

¹⁵ Pelo proposto nesse trabalho acadêmico não ser falar de Cinema Novo em si, busquei apenas sintetizar o conteúdo para apresentar uma pequena introdução sobre o tema. Para quem busca uma leitura mais assertiva e/ou recortada sobre o assunto, há materiais mais abrangentes e produzidos pelos professores Dr. Roberto Borges (<http://lattes.cnpq.br/0638289717015836>) e Dr. Samuel Oliveira (<http://lattes.cnpq.br/1492578610570434>).

roteiristas e demais integrantes afro-brasileiros da cadeia cinematográfica começam a surgir com novas propostas e reivindicações estéticas, políticas e conteudistas quanto à valorização da diversidade étnico-racial e ao multiculturalismo nas mídias. Robert Stam (2008), inclusive, reforça a importância desse movimento uma vez que em 1995, através de seu livro *“Multiculturalismo tropical”*, ele já apontava para um certo “embranquecimento” na sétima arte brasileira. Logo, esse advento de integrantes negros e negras ascendente na cena do cinema brasileiro ampliou-se, ganhou corpo, valorização e visibilidade institucional e contribuiu para um ambiente positivo dentro do que se consolidava como o cinema negro.

Em 1997, na seção Foco, o Festival Internacional de Curta Metragens de São Paulo já havia destacado as obras de cineastas negros de vários países, num movimento até então inédito dentro da programação. Mas o que viria a seguir seria muito maior – mais publicizado e polemizado – do que isso. Em 17 de agosto de 2000, o jornal Folha de São Paulo¹⁶ anunciava aquilo que prometia ser uma das maiores atrações sobre a imagem do negro no cinema brasileiro no 11º Festival Internacional de Curta Metragens de São Paulo: o Dogma Feijoada.

O curioso nome¹⁷, na verdade, significava uma espécie de “manifesto” que se traduziu no *“Gênese do Cinema Negro Brasileiro”*, escrito pelo cineasta e até então estudante de cinema da Universidade de São Paulo (USP) Jeferson De. Entre curtas e documentários, a programação do “Dogma Feijoada – Mostra da Diversidade Negra” *Dia de alforria* (Zózimo Bulbul, 1981), *Abá* (Raquel Gerber e Cristina Amaral, 1992), *Almoço executivo* (Marina Person e Jorge Espírito Santo, 1996), *Ordinária* (Billy Castilho, 1997), *O catedrático do samba* (Noel Carvalho e Alessandro Gamo, 1999) e *Gênese 22* (do próprio Jeferson De, 1999).

Além disso, a iniciativa propunha sete mandamentos ou pontos norteadores fundamentais para a criação e/ou desenvolvimento do cinema negro contemporâneo. São eles: 1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) super-heróis ou bandidos

¹⁶ Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1708200002.htm>>. Acessado em 19/08/2020.

¹⁷ Uma brincadeira com o manifesto Dogma 1995 que tinha o diretor dinamarquês Lars Von Trier como principal representante e preconizava um cinema mais realista e menos comercial do que os modelos hollywoodianos. Já o termo feijoada vem no bojo dessa oposição que o prato traz, com tantos elementos diversos da gastronomia brasileira, que primeiramente era tido como “comida de escravo” e se tornou, a partir dos anos 30, em “comida nacional” (SCHWARCZ, 1995).

deverão ser evitados.¹⁸

O ato, o manifesto e a realização de “Dogma Feijoadá” serviram, na época, fosse pela forma como foi divulgada e analisada em diversas matérias na Folha de São Paulo, ou também pela cobertura dada pelo Jornal do Brasil, para fomentar importantes discussões e questionamentos. Questionamentos esses que, sempre foram pautadas pelo movimento negro brasileiro – antes e principalmente depois da redemocratização brasileira – por conta das representações dos negros nas mídias, mas que ao mesmo tempo não ganhavam o mesmo espaço e interesse entre os principais jornais e formadores de opinião da imprensa.

Com polêmicas suscitadas tanto por quem via com bons olhos o movimento (Cacá Diegues, por exemplo), como por aqueles que declaravam seu descontentamento pelo viés racializado da questão (caso de Sylvio Back), a verdade é que “Dogma Feijoadá” reformulou – ou rejuvenesceu, pegando Jeferson De como exemplo – a noção de que por mais incentivos e políticas públicas estatais que houvessem, as pessoas negras – dentro e fora das telas – só poderiam superar a adversidade de suas subjetividades, potencialidades, acessibilidade, criação e produção se sistematicamente os próprios se mobilizassem para garantir um futuro cinematográfico diferente e longe das amarras e estratégias redundantes da classe cinematográfica branca – isto é, hegemônica.

Pierre Sorlin, um historiador francês, destaca que o meio cinematográfico é formado por um *mix* entre o público dos filmes e as forças periféricas que legitimam sua existência, a de seus realizadores e que juntas atuam na chamada “encenação social”. Em outras palavras, relações de dependência e complementariedade que no meio cinematográfico cumpre o papel de divulgadores de suas atividades ao fabricarem suspenses, rumores, factoides e expectativas no seio da opinião pública (Sorlin, 1977, pp. 101-102).

Outro importante ponto de destaque relativo a “Dogma Feijoadá” é que toda a repercussão causada pela sua criação se pautava não somente pelo apontamento e denúncias das desigualdades raciais encontradas para se fazer e atuar no cinema nacional, mas também e sobretudo com o compromisso antirracista de suas amarras. O importante, naquele momento, era consolidar uma agenda mínima e um ponto de partida para subverter a lógica do que era feito e já não dava mais conta das multiplicidades dos outros agentes sociais. Era o momento em que o

¹⁸

Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1708200002.htm>>. Acessado em 19/08/2020.

OUTRO (negro) deslocava-se da “periferia” para o “centro”.

Dessa forma, Jeferson De e os diversos realizadores afro-brasileiros passaram a se mobilizarem cada vez mais e dali surgia o que ficou conhecido como Cinema Feijoada, que impactou a carreira de diversos deles e delas, dando-lhes “autenticidade” e reconhecimento no circuito não hegemônico (também chamado de alternativo), com alguns deles chegando as ficções de longa-metragem (CARVALHO, 2005, p. 97). No subcapítulo “*A sétima arte pelas lentes escurecidas*”, do artigo “*Dogma Feijoada e a Invenção do Cinema Negro Brasileiro*”¹⁹, de Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Domingues, percebe-se o quanto esse Cinema Feijoada “engrossou o caldo” com diversas produções a partir do começo do terceiro milênio.

Apesar do projeto em si só ter se mantido na internet, com cobertura de todos os seus processos criativos até o ano de 2004, os grãos do Cinema Feijoada se multiplicaram dali em diante. Alguns destaques do período atendem por “*Gênesis 22*” (1999) e “*Distraída para a Morte*” (2001) ambos de Jeferson De; “*Novos Quilombos de Zumbi*” (2002) de Noel Carvalho dos Santos; “*Família Alcântara*” (2004) de Daniel Santiago e Lilian Solá Santiago, “*O Rito de Ismael Ivo*” (2003) de Ari Cândido, “*Uma Cidade Chamada Tiradentes*” (2007), “*Caminhos Preta*” (2007) e “*Graffiti*” (2008) de Lilian Santiago; “*Dialética do Amor*” (2012) de Celso Prudente, por exemplo. Aliás, como um dos propósitos deste trabalho é jogar luz sobre as construções das masculinidades negras no audiovisual brasileiro, vale ressaltar que em “*Gênesis 22*” Jeferson De metaforiza a passagem bíblica de Gênesis, capítulo 1, versículo 22, da Bíblia para abordar uma relação conflituosa entre pai e filho, no limite entre ficção e documentário, revalorizando as performances e identidades visuais por meio da fotografia da pele escura e da estetização do corpo negro masculino.

O princípio realizador desse cinema identitário contemporâneo, ainda que não denominado dentro do projeto Feijoada, continua em profusão. Em sua dissertação ainda não defendida pelo CEFET/RJ – por força da pandemia de coronavírus – o colega Rodrigo Bouillet (citado no subcapítulo acima) também evidencia, principalmente a partir de 2016, uma extensa lista de mostras, festivais e filmes criados dentro da categoria. Reproduzo, a seguir, alguns por ele citados: EGBÉ – Mostra de Cinema Negro de Sergipe (SE, 2016), Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso (MT, 2016), Mostra do Audiovisual Negro (SP, 2016), Mostra de Cinema Negro (ES,

¹⁹

Disponível em <

https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092018000100506#B12>. Acessado em 19/08/2020.

2016), Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio (DF, 2017), Mostra de Cinema Negro de Pelotas (RS, 2017), mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro (DF e RJ, 2017 e MG, 2018), Mostra de Cinema Narrativas Negras (RJ, 2018), Mostra de Cinema Negro Brasileiro (PR, 2018), Mostra Itinerante de Cinema Negro – Mahomed Bamba (BA, 2018).

Esses postulados por si só mostram que o denominado cinema negro (contra hegemônico) acentua aspectos da linguagem inclusiva, de igualdade racial e lançam mão da valorização das relações afro diaspóricas, da estética, da religiosidade e das culturas afro-brasileiras. Esse conceito, ainda hoje em constante construção, implica numa fundamentação direta e indiretamente forjada sobre e a partir da diferença, como forma de criar sentido aos demais sujeitos da história do cinema brasileiro que também contribuem e contribuíram para a identidade nacional e cultural.

E é com essa mesma transversalidade e simbolismo que o “*Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e outras Diásporas*”, bem como a criação do Centro Afro-carioca de Cinema e a relação de Zózimo Bulbul com as duas vertentes como ponto de encontro e articulação de saberes vinculados ao Cinema Negro são até hoje importantes e serão tópicos do próximo subcapítulo.

2.3 Zózimo Bulbul: expoente do Cinema Negro no Brasil

Jorge da Silva, carioca e nascido em 21 de setembro de 1937. Ator, roteirista, diretor, produtor, ativista e um dos mais importantes símbolos cinematográficos do Brasil. Talvez pelo nome de batismo poucos o conheçam, mas basta chama-lo de Zózimo Bulbul que a memória se enche de lembranças. Foi nos idos dos anos 60 que Zózimo despontou na carreira. Seu início foi marcado como um dos principais nomes dos áureos anos do Cinema Novo.

Esse momento notabilizou-se por marcar a história do Cinema Brasileiro – e de Bulbul – pelas participações em filmes de diretores como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Leon Hirzman, Antunes Filho entre outros. Destacam-se, por exemplo, obras como “Cinco Vezes Favela” (1962), “Ganga Zumba” (1963), “Terra em Transe” (1967), “Auto da Compadecida” (1968), “Compasso de Espera” (1970) etc.

Mas para Zózimo não bastava “ser”, era preciso “estar”. Em outras palavras, em que pese seu simbolismo e marca em cada uma dessas produções algo ainda o incomodava: a

ausência de uma reflexão e perspectiva verdadeiramente representativa da valorização cultural do negro nas telas. A invisibilidade ou não existência de um campo cinematográfico que contribuísse e consolidasse a presença de narrativas, atores e personagens como ele o inquietou.

Afinal, uma história contada apenas por um lado é uma história incompleta. Para Zózimo, o cinema nacional precisava assumir o compromisso de representar e olhar para o negro na sociedade brasileira. Sua relação com o cinema começou ainda pequeno e o impacto que “Orfeu Negro” (1959) causou nele, o mobilizou para fazer e perseguir em uma carreira onde pudesse atuar em filmes politicamente engajados e preocupados em mostrar ao mundo o Brasil “real”, conforme relata em entrevista ao minidocumentário do site Cultne²⁰

De tal forma, que seus questionamentos e posicionamentos políticos cada vez mais incisivos, na época, sobre os fatos o deixaram com fama de “polêmico” e “controverso”. Foi ainda em 1959 que Zózimo ingressou na Faculdade de Belas Artes e passou a se envolver com o movimento estudantil, participou do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e, posteriormente, conheceu os diretores do Cinema Novo e ganhou seu primeiro papel nos cinemas. Inclusive, sobre esse período universitário, na biografia póstuma “Zózimo Bulbul Uma Alma Carioca”, organizado pelo cineasta Jefferson De e a esposa de Zózimo Bulbul, Biza Vianna, o cineasta relata uma de suas experiências quanto ao teor engajado de seus trabalhos cênicos:

Nós, negros, éramos a minoria do grupo, mas a força foi tão grande, a pressão foi tanta, que o teatro volante que a gente fazia era sempre voltado para o trabalho do operário, que era a maioria negra. Assim como o tio Sam tinha que ser um cara americanófilo, um cara meio estrangeiro, caracterizado como aquele que vinha aqui para esmagar os nacionais. As peças eram muito rápidas, didáticas, claras. Não tinham nada de intelectualismo. O negócio era fazer rápido que a polícia do Lacerda vinha correndo em cima da gente (BULBUL, 2014 p.22).

Pois bem, com a carreira consolidada – conscientemente – após muito sucesso Zózimo Bulbul decidiu que era preciso agir e de ator, tornou-se diretor. A saída de frente da tela elevou o patamar que o artista já alcançara na sétima arte naquele momento. Isso porque mesmo com um currículo onde trabalhou em, aproximadamente, 30 filmes como ator e de ter sido o primeiro protagonista negro de uma telenovela brasileira em “Vidas em Conflito”, ao lado de Leila Diniz na TV Excelsior, foi por trás das câmeras que Zózimo captou e demonstrou como estava insatisfeito com a forma como ele e seus pares eram tratados no cinema nacional – e como com boa vontade e oportunidades era possível fazer melhor e diferente.

²⁰ Disponível em <http://jornalismojunior.com.br/zo-zimo-bulbul-o-pioneiro-do-cinema-negro-brasileiro/>. Acessado em 08/09/2021.

O pontapé inicial foi logo com um marco histórico. Em 1974 Zózimo dirige o curta metragem “Alma no Olho”, uma reflexão sobre a vinda dos africanos para a diáspora, embalado pelo som de John Coltrane. Com uma estética ousada e inovadora, a filmagem revestia-se de um tom político contundente, onde o diretor aparece em cena sozinho, com um fundo branco atrás e numa simbiose de dança, teatro e cinema pode-se perceber os elementos sobre a diáspora africana e a escravidão sofridas no Brasil. O filme termina com a cena em que Zózimo se vê liberto das algemas, como quem apontasse o caminho para a sonhada liberdade do povo negro.

Um ponto interessante a se destacar é que, em que pese a relevância de “Alma no Olho” no Brasil, o filme primeiramente fez sucesso fora do país. Isso porque, diante da simbologia exibida no documentário – produzida por Zózimo em plena Ditadura Militar no Brasil – os diversos questionamentos e apontamentos dos censores desgastaram o artista que optou por exilar-se, levando cópias de sua obra. A estratégia deu certo e “Alma no Olho” teve relevantes passagens em mostras audiovisuais dos Estados Unidos e da Europa, conferindo a Zózimo um certo status de reconhecimento internacional em seu *debut* na carreira de diretor.

A busca por evidenciar a trajetória do negro, da diáspora aos dias atuais, livres das formulações construídas na cinematografia praticada pela branquitude, demonstra a necessidade que o artista tinha de se comunicar com a comunidade negra, através de narrativas que remodelasse o ideário negativo e subalterno associados a pessoas pretas e pardas nos filmes. Quebrando estereótipos, Zózimo pôde forjar outras histórias acerca da questão racial.

Para o autor Stuart Hall (2016) o conceito de “política da imagem” diz respeito a representação como aquela que possui suficientemente um conteúdo político capaz de catalisar poderosos e relevantes efeitos na sociedade. Em outras palavras, por si só o ato de representar não dá conta apenas da identidade, mas de seus valores, interesses, significados, membros, posicionamentos etc. Dessa forma, podemos compreender que Zózimo Bulbul fez de seu cinema um poderoso meio e aliado para poder deixar claro a não representação da questão racial, uma vez que não se vendo – positivamente – representado, se reproduzia uma opressão existencial. Seria como se Zózimo utilizasse o seu cinema negro como “para raios” contra o racismo, de tal forma que seu poder de construir significados, ao mesmo tempo que desmitificava a projeção da branquitude sobre nós, também construía por meio da linguagem uma nova produção de sentidos e valores positivos do negro pelo próprio negro.

Sobre isso, Hall (2016) vai dizer que:

A linguagem é capaz de fazer isso porque ela opera como um sistema representacional. Na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. A linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos. (HALL, 2016, p.19)

Nesse sentido, Zózimo lança mão de novos paradigmas cinematográficos com seu cinema negro ao possibilitar novos conhecimentos acerca do negro e suas subjetividades, em oposição à lógica eurocêntrica – detentora do poder simbólico, econômico, cultural e político. Um novo olhar a partir do mesmo objeto. Neusa Sousa Santos (2003) vai dizer que “Uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade” (SOUZA, 1983, p. 17).

Em mais um passo rumo à essa consciência concreta da realidade que Zózimo Bulbul produziu e dirigiu um outro marco dentro de sua filmografia. Em 1988, ano do centenário da lei que tornou ilegal a questão da escravidão no Brasil, o diretor lançou “Abolição”. Com uma linguagem didática, em duas horas e meia o documentário retrata através de encenações, imagens de arquivo e entrevistas a história do negro no século XX, sem desviar do lado politicamente engajado que já era característico de si e de suas obras, nem da apurada estética – resquícios de sua formação acadêmica.

Se nos dias atuais ainda é preciso reafirmar que a assinatura da Lei Áurea não significou melhores condições de vida em sociedade para a população negra, em 1988 o peso era muito maior. Daí a relevância de “Abolição”, pois com sua assertiva linguagem e narrativa Zózimo Bulbul deixou claro que – em que pesasse os cem anos após a assinatura da lei – as marcas deixadas eram ainda profundas e não totalmente cicatrizadas por séculos de escravidão, chamando atenção que ao invés de comemorar, deveríamos refletir, cobrar e protestar por dias melhores. Ainda que como afirma Audre Lorde “as ferramentas do senhor não irão dismantelar a casa grande” (2016), produções como essa rompem com o *status quo* anteriormente estabelecido, onde a mesma história é contada pelos mesmos autores. Com “Abolição”, mais uma vez Zózimo Bulbul pôde denunciar as representações caricaturais negras e romper com a ordem estabelecida

dos fatos.

A cinematografia afro-centrada de Zózimo Bulbul reúne ainda trabalhos como:

- “Aniceto Dia de Alforria” (1971)
- “Samba no Trem” (2000/2001)
- “Pequena África” (2002)
- “República Tiradentes” (2004/2005)
- “Zona Carioca do Porto” e “Referências” (2006)
- “Renascimento Africano” (2010)

Em busca de tornar sua arte um instrumento catalisador da autoestima, representatividade, orgulho e resgate da primazia da beleza, força e resistência diaspórica negras, Zózimo Bulbul deu asas ao seu sonho e, em 2007, fundou o Centro Afro Carioca de Cinema – espaço para a realização de debates, cursos, oficinas e mostras de filmes como o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas com o objetivo de evidenciar e fortalecer as relações entre o cinema negro brasileiro e africano, do qual falaremos a seguir.

2.3.1 Centro Afro Carioca de cinema e Encontro de Cinema Negro

Situado no coração da Lapa, bairro boêmio do centro do Rio de Janeiro, o Centro Afro Carioca de Cinema foi fundado em 2013 por Zózimo Bulbul. Seu objetivo, desde o início, teve como finalidade promover a cultura afro-brasileira e seus artistas num espaço em que seus projetos e ações fossem permanentes, valorizando suas tradições culturais.

Tudo isso com cerne na produção cinematográfica brasileira, africana e caribenha. Essa característica continental reside no interesse e importância que Zózimo dedicava às questões diaspóricas dos negros. Logo, o Cine Afro Carioca também pratica e atua por meio de um ato social em que a transmissão da sabedoria é aliada a questões estéticas, profissionalizantes, artísticas e voltadas à inserção no mercado de trabalho.

Com a missão de contemporizar olhares e promover um resgate histórico do Negro como Sujeito da ação, o espaço cultural se caracteriza pela organização de diversos eventos, tais

como: oficinas, debates, seminários, cursos, mostras nacionais e internacionais de filmes, lançamentos de livros entre outros com foco na valorização da pluralidade racial e incentivando o intercâmbio e as relações entre cineastas afro-brasileiros e africanos, por exemplo.

Ao longo de sua trajetória, o Cine Afro Carioca vem contribuindo para o resgate e a memória de novos caminhos e a compreensão de novos agentes sociais dentro da sétima arte, de modo que isso se interligue com questões educacionais sobre a importância da cultura Africana para a cultura brasileira. Todas essas premissas foram – e ainda são – imprescindíveis para que dali surgisse um dos marcos do cinema afro diaspórico carioca e brasileiro: o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas.

Com 13 edições já realizadas – indo para seu 14º ano de existência em 2021, quando seu último ano teve que adaptar-se ao formato online pela dinâmica da pandemia – o evento organizado pelo centro cultural é uma alternativa que nasceu com o desejo de “romper” com a produção cinematográfica brasileira, evidenciando nas telas a estética/narrativa/produção/subjetividade negra brasileira e internacional. Aliás, vale ressaltar que Zózimo não gostava da palavra “Festival” (o termo pressupõe disputa e ele não queria isso), pois supunha e acreditava que o sentido de “Encontro” valorizava e estimulava, sem maiores confrontos e/ou revanchismos, a cooperação entre os realizadores.

Em mais de uma década, o Encontro já recebeu a participação de filmes, diretores e agentes culturais diaspóricos de diversos países como, por exemplo, Nigéria, Cabo Verde, Cuba, Senegal, Angola, Costa do Marfim, Camarões etc. Como toda história tem um começo, o relato de Zózimo Bulbul descrito no site oficial²¹ de sua instituição sobre a origem do Cine Afro Carioca e como dele surgiu o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul aponta que tudo começou com “Abolição”, em 1995, durante sua seleção para um festival de cinema de diretores afro diaspóricos em Nova York. Incrédulo com metade da plateia do festival composta por africanos, Zózimo começou a ter contato e conhecimento sobre países africanos que ele desconhecia, bem como diretores de países como Burkina Faso – entre outros – descobriram que existiam negros fazendo cinema no Brasil.

Desse intercâmbio, nos últimos dias nos EUA, veio o convite para ir em 1997 participar do “*FESPACO – Festival Pan Africano de Cinema de Ouagadougou*”, em Burkina Faso, um dos

²¹

Disponível em <http://afrocariocadecinema.org.br/quem-somos/> >. Acessado em 09/09/2021.

mais prestigiados do continente africano e do mundo. Com mais um prêmio ganho por “Abolição”, em Nova York, o prestígio e o desejo de Zózimo só cresciam quanto ao cinema negro, ainda que no Brasil seus feitos nunca tiveram destaque nem em uma pequena nota de jornal.

Já em 1997, presente na FESPACO, Zózimo se surpreende com a forma como foi recepcionado, do aeroporto até o hotel, durante o festival e – principalmente – com a cerimônia de abertura. Segundo ele, eram 20 mil pessoas em um campo de atletismo, que o emocionaram e deixaram claros a diferença deste festival para outros encontros cinematográficos pelo mundo, pois *“no FESPACO o povo participa, o povo de Burkina Faso e de países próximos participam, e nestes outros festivais como “Cannes” e até mesmo o “Festival do Rio” são festivais feitos para a elite, e não para o povo”*.

Quando retorna ao Brasil Zózimo sabia que precisava fazer algo para e pelo cinema negro. Só não sabia o que era ainda. Eis que dez anos depois, em 2007, o diretor e outros cineastas e atores Afro-brasileiros foram convidados para o *“Encontro de Cinema Latino-americano e Toulouse”*, na França, e surge a premissa que precisava. Admirando com a sutileza do local do evento, que reunia pessoas de diversos países em salas de cinema para até 80 pessoas, sem os “palácios” dos grandes festivais, Zózimo voltou ao Brasil com a ideia de colocar em prática a realização de um espaço destinado a exibir os nossos filmes, filmes de cineastas pretos e pretas do Brasil e da África.

Foi aí que um espaço em plena Lapa, bairro central e histórico do Rio de Janeiro, entra na história como o “lugar perfeito” para criar o Centro Afro Carioca de Cinema. Sempre na companhia de sua esposa Biza, Zózimo acompanhava de perto cada parte da reforma do espaço, que teve o mestre Candeia e o Grêmio Recreativo Arte Negra Quilombo como como inspiração para a criação do Centro.

Depois da sala pronta, para movimentar o Centro Afro Carioca de Cinema, Zózimo Bulbul pensou em dar aulas e oficinas voltadas para o cinema, mas a falta de patrocínio dificultava as coisas. Foi aí que ele teve a ideia do ***“I Encontro de Cinema Negro Brasil África”***. Com a participação e o convite a cineastas africanos e seus filmes premiados, com apoio do consulado da França, o objetivo do encontro era dar visibilidade aos cineastas negros e negras do Brasil e aos seus filmes, que muitos sequer sabiam da existência. O resto é história!

Atualmente, o Cine Afro Carioca e o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul

Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas é dirigido e coordenado por Biza Vianna, mulher de Bulbul. Ao criar um projeto e iniciativas tão peculiares como essas duas ações, mesmo que não imaginasse, Zózimo inseria na agenda política, social e ética um compromisso voltado para o desenvolvimento e a prática discursiva e narrativa das variadas formas que um cinema negro e diaspórico apresenta e não pode ser invisibilizado.

Mais do que isso: permitiu e jogou luz na noção de que os significados que construímos – ou são construídos – tem um viés ideológico e não está dissociado da ideia de se refletir sobre raça e racismo na contemporaneidade, bem como da necessidade de teorizarmos as questões sociais, políticas, narrativas e linguísticas das subjetividades de personagens/pessoas negras nos filmes – diaspóricos ou não diaspóricos. Inclusive, no artigo “*Cinema Experimental Negro: movimento social negro e audiovisual/cinema antirracista*”, presente na coleção “*Afrodescendências y contrahegemonías – Desafiando al Decenio*”²² da CLACSO (Conselho Latino-americano de Ciências Sociais), os professores doutores Roberto Borges e Samuel Oliveira (2019), afirmam que:

Na contemporaneidade, produzindo médias e curtas-metragens exibidos em festivais de cinema do Brasil na década de 2010, os *coletivos negros* tornaram-se atores de destaque da produção do audiovisual e do cinema antirracista. Ainda que o tema seja pouco debatido no âmbito da história do cinema e do audiovisual, que se concentra na análise da produção, distribuição e consumo dos longas-metragens e da televisão, a produção dos coletivos negros é um dos vetores que explicam o que Joel Zito Araújo (2017), compreendeu como *tenso enegrecimento do cinema* (BORGES; OLIVEIRA, 2019, p.340).

Paralelo a isso, o terceiro e último capítulo vai propor analisar justamente os contextos narrativos e subjetivos da construção da(s) masculinidade(s) negra(s) em filmes categorizados como do cinema negro (média e pequena bilheteria) e do cinema tradicional (grande bilheteria), de forma que se possa estabelecer um eixo crítico/comparativo entre os mesmos. Afinal:

(...) nos manifestos *Dogma Feijoada* (2000) e *Manifesto de Recife* (2001), que ressaltaram a importância da presença de negros e negras no cinema e da forma como era representado. As lutas travadas pelos produtores e agentes do campo cinematográfico, enfatizam a importância de inserir pessoas negras na cadeia produtiva, tendo consequência também na (...) linguagem construída (BORGES; OLIVEIRA, 2019, p. 343).

²²

Disponível em <

<file:///C:/Users/Pierry/Documents/Mestrado%20PPRER/Oliveira%20&%20Borges.%20Exu%20e%20o%20Coletivo%20Siyanda.pdf> > . Acessado em 19/11/2021

CAPÍTULO 3 - “Ser” e “Estar”: Uma Análise comparativa da(s) Masculinidade(s) Negra(s) nas Narrativas Fílmicas Comerciais e Não Comerciais

3.1 Breve resumo: escolhas dos filmes

Nesse terceiro e último capítulo tenho como intenção poder apresentar uma leitura e/ou análise crítico/comparativa entre os dois estilos de cinema: o negro (considerado não comercial e/ou de pequena bilheteria) e o tradicional (considerado comercial e/ou de grande bilheteria). Longe de encerrar discussões nem esgotar o tema o objetivo central é poder apontar características que os diferenciam e os distanciam – ou não - no tocante à construção/representação da subjetividade de personagens masculinos e atores negros nas narrativas.

Considerando o tempo limitado para o aprofundamento das análises e finalização da pesquisa acadêmica, o período pandêmico e o fato de uma dissertação realizada em apenas dois anos (Mestrado), busquei caminhos e elementos que melhor pudessem me auxiliar no que pretendo observar, para que o trabalho saia o mais fidedigno possível aos meus interesses e expectativas já redigidos até aqui.

Dessa forma, a melhor saída para a conclusão e apreciação desse estudo de caso se dará a partir de uma análise acerca das narrativas/histórias tratadas em cada filme. Em seguida, elencarei e/ou destacarei três pontos (trechos) principais de cada cena, passagem ou episódio das produções audiovisuais e a partir dali farei minhas considerações.

Ao todo, selecionei dois filmes – um do cinema tradicional e um do cinema negro – cuja escolha se deu através dos seguintes pontos:

- Narrativa (Linguagem)
- Elenco
- Direção
- Produtora
- Personagens

3.2 Eu, Minha Mãe e Wallace²³ (cinema negro, não comercial)

Sinopse: A história de uma fotografia: uma mãe solteira, um pai ausente e uma criança.

Ficha Técnica:

Roteiro/direção: Eduardo Carvalho e Marcos Carvalho (Irmãos Carvalho)

País de origem: Brasil

Gênero: Drama

Elenco: Fabrício Boliveira (Wallace)

Noêmia Oliveira (Vanessa)

Sophia Rocha (Gabrielle)

Robson Santos (Bruninho)

Duração: 22 minutos

Distribuidora/Produtores: Heco Produções/ Eugênio Puppo/Irmãos Carvalho

“Eu, Minha Mãe e Wallace” é mais uma produção dos conhecidos irmãos Eduardo e Marcos Carvalho, conhecidos por serem diretores e produtores que se dedicam – entre outros trabalhos diversos – em retratarem a vida na periferia. Nesse curta metragem de pouco mais de 22 minutos, o filme já começa com três “personagens” centrais e não demarcados na ficha técnica: o silêncio, a fotografia e o tempo.

Digo isso porque a primeira cena é marcada pela imagem de uma mãe preta com seu filho ao lado, numa desgastada fotografia que Wallace (Fabrício Boliveira) contempla em suas mãos. O resumo eloquente, singelo – porém visível – de uma família em que a presença paterna não é uma realidade. Aqui vale um parêntese: segundo a publicação Lunetas²⁴, sobre o abandono afetivo paterno, das mães solo que sustentam a casa e que têm filhos menores de 14 anos, 56%

²³ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=VBdDGFyNoaQ&vl=pt-BR> > . Acessado em 15/09/2021.

²⁴ Disponível em < <https://lunetas.com.br/abandono-afetivo-paterno/> > . Acessado em 15/09/2021.

delas estão abaixo da linha da pobreza (quando a família vive com até 5,5 dólares por dia, parâmetro adotado pelo Banco Mundial). Já quando a responsável é mulher preta ou parda, o mesmo índice sobe para 64%.

De volta ao filme, pois bem, o primeiro trecho que destaco para analisar é quando ao encarar seu passado em uma imagem Wallace resolve percorrer um caminho de mágoas, memórias esquecidas e um passado indigesto para relembrar. Ambientado em uma favela carioca (não identificada na história) Wallace é um homem negro retinto (pele mais escura), que está saindo em liberdade condicional no feriado de Natal, a famosa “saidinha de fim de ano”. Disposto a reencontrar pessoas de seu passado, Wallace também sabe que terá que enfrentar acontecimentos e feridas não cicatrizadas.

Interessante notar que em nenhum momento é exposto ao público e tocado no porquê da prisão de Wallace ou o que de tão grave ele poderia ter cometido para passar 11 anos encarcerado. A saída foi buscar subverter a lógica de se conectar os fatores raça (preto) + classe (pobre/favelado) + gênero (masculino) como reafirmação (e justificativa) de um “senso comum” social, pela dor constante e também real que a ausência praticada pelo encarceramento em massa de jovens e homens negros no Brasil, bem como seu genocídio brutal, têm que enfrentar. Em minha opinião, esse é de cara o primeiro trunfo do filme: olhe do particular para o geral e não do geral para o particular.

Esse primeiro momento já aponta para uma característica da narrativa visual dentro do cinema negro que nem sempre corresponde às construções da identidade negra no chamado cinema tradicional e/ou de grandes produtoras (bilheterias). Enquanto um complexo reprodutor e recriador de diversos símbolos culturais, sociais, políticos e econômicos a subjetividade negra no cinema – especialmente quando recortada a partir do homem negro - se complexifica. Ou seja, se sua imagem será singular, isto é, própria dentro da história ou o que ele representará de novo ou diferente na narrativa.

Segundo Raymond Williams (1979) a questão envolve múltiplos fatores e as relações entre processos históricos e culturais é o que determina as formas da concepção das diferentes obras.

Em outras palavras, o autor quer dizer que quando falamos de um “cinema negro” e suas produções isso significa que – mais do que o termo/gênero em si – o que determina sua compreensão como tal é a forma efetiva de como a ideia (e a prática) da identidade vai responder aos termos propostos pelo filme e responder o que Gertz propõe como “a interpretação das culturas”. Ou seja, se a cultura é uma “ação simbólica”, a preocupação da prática analítica de seu

“pesquisador” (aqui podemos entender pesquisador como sendo os diretores dos filmes, dois homens pretos) deve ser o “significado”. Afinal, Gertz explica ainda que:

O conceito de cultura que eu defendo (...), é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GERTZ, 1989, p. 15).

Retomando aos trechos do filme, um segundo momento que destaco é quando Wallace chega à casa de Bruninho (Robson Santos), seu irmão, e ali o passado traumatizado pela separação de ambos vem à tona. Mas eis aqui mais uma característica potente e particular do filme. Ao encararem-se, Wallace e Bruninho – por maior que seja a mágoa entre eles – não são “animalizados”, ou seja, o momento difícil entre esses dois homens pretos, por maior que seja a tensão, não resvala em violência física. Pelo contrário.

O “pulo do gato” dessa importante e longa cena entre os dois reflete uma tensão que fica no ar. No lugar de socos, palavrões e pontapés – o que se esperaria de dois homens pretos embrutecidos e marcados por uma vida nada singela –, o que se observa é o espaço para uma dimensão em que pouco a pouco pelos olhares, pelas respirações e pelo silêncio (eis aqui o “segundo personagem” citado acima) criados no vácuo de memórias e lembranças familiares, a dramaticidade se perfaz.

A dolorosa passagem de tempo de 11 anos de afastamento ficou muito bem marcada pela distância entre os dois em cena. Dificilmente os irmãos foram enquadrados no mesmo ângulo. Cada um a sua forma ia reagindo perante a presença do outro. Os diversos momentos silenciosos permitiam que os ecos fossem ocupados pelo barulho de crianças, jovens, adultos e vassouras varrendo as portas, tão tradicionais de favelas em que as casas são muito próximas umas das outras – enriquecendo ainda mais o cenário. Aliás, vale destacar que não somente os enquadramentos opuseram os dois, mas também que a tensão entre esses dois irmãos ficava latente pelo controle dessas ações.

Essas características, tão subjetivamente potentes e marcadas na construção de dois homens pretos criados por outros dois homens pretos, revelam a intenção – em minha avaliação – de que os diretores buscaram valorizar o “terceiro personagem” que destaquei: o tempo. 11 anos representa uma vida suficientemente grande de mudanças em quaisquer aspectos – físicos, emocionais, biológicos, afetivos/sentimentais, culturais, sociais e econômicos – de qualquer

indivíduo. Dentro de uma realidade periférica e marginalizada, marcado pelas intempéries geracionais que passam de pai para pai, de mãe para mãe, filho para filho – pretos, sobretudo – o tempo pode ser ainda mais cruel, pois não necessariamente essa mudança é sempre para melhor.

Dessa forma, percebe-se que “Eu, Minha Mãe e Wallace” buscou apontar dois momentos temporais aos ciclos dos 11 anos: o tempo cíclico, em que uma fotografia simboliza, no começo e no fim, que nem o tempo foi capaz de alterar uma realidade em comum e o tempo estático, quando a realidade não muda, mas a fotografia envelhecida liga-se com memórias não acessadas – ou mal resolvidas.

Em busca dessa “reparação” temporária, digamos, Wallace resolve enfrentar seu passado. Assim, vai à procura de Gabrielle (Sophia Rocha), filha que teve com Vanessa (Noemia Oliveira). Esse terceiro momento que destaco (o tempo), acredito que seja o principal – pelo menos para mim – no que diz respeito à forma como a dramaticidade ocorre. Na direção dos Irmãos Carvalho, um momento de sofreguidão que exigiria – num longa-metragem ou numa novela, por exemplo – uma catarse dramática aqui ganha outros contornos.

A cozinha de uma simples casa tornou-se o ambiente que – fisicamente e emocionalmente – afasta e aproxima os personagens, subindo e descendo o tom. O tensionamento de uma relação marcada pelo abandono paterno – onde o trabalho de corpo e de cena de Noemia Oliveira brilha ao, mais uma vez, expor como mulheres negras precisam ser “fortes” para criar seus filhos em meio à opressão racial e social – é potente.

O silêncio preenche o vazio dos diálogos, os olhares alternam raiva, mágoa e vergonha, o som ambiente traduz naturalidade e os enquadramentos criam “intimidade” com o espectador, que aguarda os próximos e imprevisíveis passos. Quando Wallace finalmente busca se aproximar mais da filha, convida Gabrielle para uma foto com sua câmera analógica. Para ele é importante ter um registro ao lado da filha – e de Vanessa – para que sua partida a Sergipe fugindo da condicional, seja menos dolorosa.

Nesse momento Vanessa mostra toda sua irritação ao descobrir os motivos para a foto de Wallace. Mais uma vez o pai de sua filha entraria e sairia da vida das duas de forma abrupta – e sem assumir responsabilidades. Essa cena permite que o público esteja “no ângulo e lugar de Wallace”, com Vanessa furiosa e esbravejando – mais uma vez inconformada com a atitude desmedida do protagonista. Apesar disso, o filme e a escolha dos diretores Carvalho foi por não apontar, criticar e/ou expor os motivos que levam Wallace a fugir da condicional, nem mesmo se isenta de deixar claro, porém, como será novamente ruim entrar e sair da vida de sua filha sem

qualquer responsabilidade.

É o ciclo mais uma vez se repetindo. Talvez cientes do tipo de confronto que um julgamento acerca de um homem negro já marcado pelo racismo, pobreza e encarceramento poderia causar que o fato tenha sido suprimido da narrativa e por isso tenha tido um olhar mais sensível para com a situação, o que não significa ser complacente com a situação ou atitude e que nem por isso deixo de marcar as cenas.

Digo isso porque, no Brasil, a identidade é uma questão de Estado com implicações em que infere-se ao papel social de grupos e/ou indivíduos – negros – resistência e luta, tanto quanto um apelo pelas representações sociais através de diálogos travados pela circulação de bens econômicos, simbólicos e – evidentemente – culturais. Isso significa que, segundo Hall (2006):

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha (HALL, 2006, p. 75-76).

Por fim, a verdadeira escolha de Wallace é seguir seu rumo – sem motivos que nos levem a moralizar a (sua) história. Assim, Vanessa cede ao (último?) registro da foto, posando como uma família ao lado de Gabrielle. Foto essa que será mais uma para contar – ou esquecer – guardada numa gaveta e nas lembranças. Mais uma vez Wallace será ausente e a foto simbolizará a tentativa de se fazer presente – mesmo sem estar. A forma como Fabrício Boliveira defendeu seu papel nos faz mais teorizar do que criticar Wallace.

Particularmente, fiquei com a sensação de que “Eu, Minha Mãe e Wallace” permitiu falar de afeto e família, centralizando a masculinidade negra de uma forma potente: expondo suas falhas, defeitos, mas também fazendo desse homem não apenas um culpado, mas também vítima de sua própria história. Sem coitadismos ou pieguices. Mas com uma força traduzida no olhar e na ausência – de diálogos e afetos. Com tantas obras audiovisuais expondo os mesmos caracteres a partir de uma mesma subjetividade, o curta nos provoca em querer saber mais sobre o personagem principal – e nos coloca como menos preocupados com seu crime. Se não te faz torcer por um mocinho, também não te faz o odiar como um vilão.

Da forma que começou, o filme acabou. Em dois momentos, em duas fotos, mas

corroborando um mesmo destino: uma criança envolvida num flash e sem o convívio do pai.

3.3 Sócrates²⁵ (cinema tradicional/não negro, comercial)²⁶

Sinopse: Depois da morte de sua mãe, o jovem Sócrates (Christian Malheiros), que foi criado apenas por ela durante os últimos tempos, precisa fazer tudo o que for possível para que consiga sobreviver na realidade da miséria, somado com o preconceito por ser homossexual. Seus valores e ideais são colocados na balança com o medo de não conseguir se virar sozinho.

Ficha Técnica:

Roteiro/direção: Alex Moratto

País de origem: Brasil

Gênero: Drama

Elenco: Christian Malheiros (Sócrates)

Tales Ordakji (Maicon)

Jayme Rodrigues (Robson)

Caio Martinez Pacheco (Chicão)

Duração: 1h14 minutos

Distribuidora/Produtora: O2 Play / Querô Produções

Com a Baixada Santista como pano de fundo, um diretor estreante em longas junto com uma produtora que funciona como o braço cultural de uma ONG da região onde se passa o filme,

²⁵ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=g6jpelG-YH0> >. Acessado em 15/09/2021.

²⁶ A escolha por Sócrates como o filme do cinema tradicional, portanto fora do nicho cinema negro, deu-se por alguns fatores. Além de ter sido dirigido por um homem branco, do qual através de oficinas realizadas via a ONG Querô na periferia de Santos (SP), o filme ainda contou com a coparticipação da famosa produtora O2 Play – do famoso diretor brasileiro e realizador de filmes hollywoodianos Fernando Meirelles - e teve pelo menos US\$ 20 mil dólares de investimento. Também rodou os principais festivais de cinema independente e de baixo/médio orçamento do mundo como o de Los Angeles, Montreal e Woodstock – sendo destaque no “[Spirit Awards](#)” – e foi pré-selecionado para concorrer como o “Melhor Filme Estrangeiro” pelo Brasil ao Oscar de 2018, além de exibições Brasil afora por diversas salas de cinemas – realidades diferentes, portanto, daqueles filmes denominados como “Cinema Negro”.

que utiliza o audiovisual na educação de jovens e crianças periféricos. Foi com uma ideia na cabeça e uma câmera – literalmente – na mão que nasceu o filme “Sócrates”, de Alex Moratto, lançado em 2018 nos circuitos brasileiro e internacional de cinema.

Na história acompanhamos o protagonista que dá nome ao filme, Sócrates (Christian Malheiros), um menor de idade que vive as agruras de ser jovem, preto, pobre, periférico e homossexual, principalmente após a morte de sua mãe. Por trás de um sorriso fácil, quando sua progenitora morre – o filme não aponta as razões do porquê e a trama já se inicia com a morte dela – um nova e dura realidade se descortina para o adolescente. Talvez mais do que ele mesmo pudesse supor.

Com bastante uso de câmera na mão – o que ao mesmo tempo que é uma qualidade, em alguns momentos, particularmente, incomoda e torna-se um defeito porque fico com a sensação de não ter visto a cena completamente, só parcialmente– e visual e atuações cruas, a obra já começa com esse corte seco de Sócrates tentando acordar a mãe, sem sucesso. Destacando o primeiro momento, dos três que pretendo apontar, observamos como o adolescente de apenas 15 anos, estudo incompleto e praticamente órfão no mundo – seu pai o rejeita por ser gay – em muitos momentos é tido e/ou visto em situações como um negro violento, ameaçador e raivoso.

Depois do trauma vivido e diante das vulnerabilidades estruturais e sociais pelas quais vive e passa não se dá para reagir sorrindo em todos os momentos, porém, em diversas oportunidades a busca pela dramaticidade reforça que Sócrates, mais do que alguém “solto pelo mundo”, também pode ser perigoso quando contrariado. Isso se percebe nas cenas em que a dona da casa onde ele mora cobra os aluguéis atrasados (nesse momento Sócrates grita, xinga e quebra coisas pela casa), quando tenta recuperar as cinzas da mãe após a cremação (em que ele fica impedido de retirá-las por ser menor de idade e começa a brigar com a recepcionista, até ser expulso pelos seguranças de forma truculenta) e também quando – sem saída após perambular léguas pelas ruas da região – pede abrigo ao pai, é mais uma vez rejeitado por ele e ao ser mais uma vez expulso, retorna ao barraco para agredir seu pai com uma pedra na cabeça e roubar seu dinheiro para matar a fome.

Martin (2005) vai dizer que “o sentido da imagem pode ser controverso, tal e qual como o das palavras, e poderá dizer-se que cada filme tem tantas possibilidades de interpretação quantos forem os espectadores” (MARTIN, 2005, p.34). Nesse sentido, “Sócrates” tinha inúmeras possibilidades para dialogar com seu espectador nas grandes salas de cinema, de forma que a visibilização de um homem negro, periférico e homossexual não fosse permeado apenas pelo

senso comum da associação dos conceitos de raça, orientação sexual, marginalização e violência, em relação as construções das personagens nas narrativas. Entretanto, o que se viu, foi o reforço da percepção de que sujeitos como Sócrates só podem estar ali se forem representados dessa forma.

Para Douglas Kellner (2001) o seio midiático é um espaço de disputas ideológicas, com disputas e rivalidades entre grupos sociais influentes através da imagem, dos discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia, afinal:

O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles” (KELLNER, 2001, p.9).

Em comparação com “Eu, Minha Mãe e Wallace” as intersecções de gênero, raça, sexualidade e classe – que não se aprofunda em todos esses quesitos, por não ser a proposta inicial e pelo limite do tempo – “Sócrates” desperta incompreensão pelos inúmeros rompantes do personagem principal ser sempre a violência como resposta. Fica “gratuito” e justificado pelo caráter de vulnerabilidade social do jovem na história. Particularmente o filme desperta pena e julgamentos para com o adolescente, muito mais do que compaixão e compreensão que os Irmãos Carvalho souberam construir com Wallace.

Encarcerado, pobre e periférico tal qual Sócrates, em nenhum momento os diretores apresentam elementos que nos levem a julgar o protagonista pelo abandono paterno ou o crime cometido ou aponta a violência como saída para a reconstrução das relações de afeto e paternidade rompidas, quando Wallace retorna para sua casa durante um indulto de Natal. Para Shohat e Stam (2006, p. 268), “nos campos de batalha simbólicos dos meios de comunicação de massas, a luta por representação tem correspondência com a esfera política”.

Em outras palavras, temos dentro do cinema considerado comercial/tradicional/de grande bilheteria um grupo em desvantagens sociais (negros), paradoxalmente, ao grupo que dentro e fora das telas é beneficiário, detentor do poder e do controle das estruturas sociais (brancos). Segundo Muniz Sodré:

A mídia é o intelectual coletivo desse poderio, que se empenha em consolidar o

velho entendimento do povo como “público”, sem comprometer-se com as causas verdadeiramente públicas nem com a afirmação da diversidade da população brasileira. O racismo modula-se e cresce à sombra do difusionismo culturalista euroamericano e do entretenimento rebarbativo oferecido às massas pela televisão e outros ramos industriais do espetáculo. (SODRÉ, 2000, p. 243)

O segundo momento é o fato de Sócrates ser um personagem rico, em diversos aspectos, mas suas subjetividades não serem trabalhadas/representadas com maior profundidade ou de forma mais objetiva. Sua presença girou em torno de pobreza, bebida, violência e sexualidade. Essa última característica, por sinal, foi apresentada de forma muito rápida e sem mais embasamento – o que foi uma pena, porque a interpretação de Malheiros e os embates de seu personagem com o seu pai ficaram “perdidas” em meio ao filme. Uma oportunidade desperdiçada de se abordar a relação e o afeto/relações paternas entre dois homens pretos divididos pela homossexualidade.

Dessa forma, o que ficou evidente foi o “drama pelo drama” no qual a sofreguidão da pessoa preta era, na verdade, a principal subjetividade exposta. Ou seja, mais uma vez o imbricamento de pobreza + violência + negros deu a tônica de um filme brasileiro. Sócrates é um corpo em reação, de semblante fechado e pronto para explodir a cada novo encontro.

A sintonia entre o vazio do cotidiano e o caráter ambulante do jovem, não ocorre como se esperava. Ainda que se entenda que o jovem vai passar por dificuldades na vida, as mesmas se concretizam em momentos que a narrativa fílmica parece buscar somente o dramalhão, e não uma reflexão profunda em torno do personagem. Isso pode ser percebido nas cenas da relação sexual e afetiva fugaz com Maicon (Tales Ordakji), quando Sócrates tenta fazer sexo oral num homem que tem o dobro de sua idade para poder comprar comida, quando sem esperança de dias melhores se embriaga num quarto de pensão até ser expulso por não ter como pagar mais a diária ou também quando, desesperado e sem renda, come comida do lixão a céu aberto próximo da favela de palafitas onde seu pai mora.

Essas violências e vulnerabilidades estruturais, literalmente acompanhadas com bastante uso de câmeras na mão, sob a perspectiva da vítima fragilizada significa que “sexualidade e/ou cor (...) fundamenta e consolida identidades culturalmente hegemônicas em eixos de diferenciação de sexo/raça/sexualidade.” (BUTLER, 2003, p 192). Ou seja, Butler afirma que a cor e a sexualidade precisa ser pretensamente bem marcada a partir de ações sociais que deixem claro as diferenças (superioridade em minha interpretação) negativas e positivas de uns (brancos) contra os outros (negros). O que no caso de Sócrates funciona bem, uma vez que a

representação como vítima fragilizada permite aproximação com o personagem título, com o desejo de despertar empatia – mas que compreendo como pena, perante o protagonista.

Mais uma vez em comparação com o curta dos Irmãos Carvalho, o “drama pelo drama” não foi o principal recurso a ser explorado no filme produzido pelos irmãos. Por maiores que fossem os elementos presentes para se utilizar, na história de “Eu, Minha Mãe e Wallace” os diretores nos convidam ao tensionamento de um passado que insiste em se repetir no presente, por isso mesmo mal resolvido, mas onde as *tags* envolvidas sobre a representação de pessoas pretas nos filmes tradicionais do cinema brasileiro (como criminalidade, pobreza, violência etc.) fossem apenas um detalhe e não a principal característica. Segundo Charaudeau e Maingueneau (2004), no Dicionário de Análise do Discurso, estereótipo e clichê revelam uma cristalização relacionada ao pensamento ou expressão, ou seja, eles demonstram a concepção de estereótipos como aquilo que designa o que é fixo, estratificado e cristalizado. Já para Fairclough (2001):

As ideologias são significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, e reprodução ou transformação das relações de dominação. FAIRCLOUGH (2001, p.117)

Entende-se, portanto, que as inquietações sobre a representação do homem negro no que diz respeito a esses discursos estigmatizantes se fazem necessárias para refletirmos sobre a estereotipagem intencional ou não sobre homens negros. A produção do discurso hegemônico sobre a masculinidade negra tem como objetivo a sujeição, bem como a repetição, do estereótipo resultante desde o período da escravidão e colonização. A reprodução destes discursos cria e recria o homem negro como sujeito sem autonomia e definindo-o a rótulos e estigmas. Isso porque:

O homem negro também tem sido representado – na verdade, hiper-representado – e produzido racialmente com o concurso agressivo dessas representações que funcionam, entre outras coisas, como estruturas de sustentação para práticas concretas de exclusão, marginalização e violência. Ora, é preciso desrepresentá-lo como um modo prático de desalienação e de reconstrução de possibilidades políticas e culturais. (PINHO, 2004, p.66)

O terceiro momento que destaco, ainda ligado às subjetividades, é quanto a “adulteração” do homem negro desde muito jovem. Apesar de ter apenas 15 anos, Sócrates

aparenta ter muito mais. Esse embrutecimento faz parte da vivência difícil que o adolescente enfrenta, mas também faz parte da construção social de que pessoas pretas são “fortes” e/ou “duronas/bravas” que foi criada ao longo dos anos e que são utilizados como elementos de formação das representações sociais – dentro e fora do cinema. Reconhecendo que as identidades não são fixas e imutáveis, o gênero é uma das variáveis do sujeito e, portanto, “começa se a pensar em uma relativização histórica da figura masculina, até então entronizada e vendida como monolítica, imutável, essencial, eterna e, eventualmente, divina ou metafísica” (PINHO, 2004, p. 65).

Sócrates, diante das reviravoltas de uma vida com ausência de pai e de mãe, precisa “aprender na marra” a se virar. Não há espaço para viver como um jovem, com tempo para as descobertas do lado afetivo, sexual, educacional e emocional. Até considero um ponto positivo do longa retratar a dificuldade de independência de um jovem negro – que precisa trocar as salas de aula por uma oferta de trabalho para sobreviver.

Entretanto, em que pese a tentativa de representação de um jovem negro e periférico e seus desafios para sobreviver, vale destacar que ela para por aí. Digo isso porque a abordagem de homens e jovens negros no cinema é marcada ou relacionada, na maioria das vezes, pelas conjunturas sociais que o cercam. Quero dizer o seguinte: se pensarmos e pegarmos, por exemplo, o filme “Hoje Eu Quero Voltar Sozinho” (2014), de Daniel Ribeiro, o filme conta a história de dois adolescentes brancos, de classe média, em que um deles é cego – Leonardo (Ghilerme Lobo) - e busca a independência de poder viver sem as amarras da mãe superprotetora.

Tudo muda, porém, quando chega na cidade Gabriel (Fabio Audi) começa a se envolver numa amizade com Leonardo, que aos poucos transborda para uma afetividade maior do que eles poderiam suportar e, daí, inúmeras descobertas de sentimentos, sexualidade e liberdade nasce entre eles. Nesse drama, as situações são criadas com temperança, sensibilidade e de forma até lúdica sempre que possível, no qual a busca por ser dono de sua própria vida faz com que Leonardo nos sensibilize de que ele precisa ter o direito de viver, sendo sua mãe a chata “do rolê”, e Gabriel o par homoafetivo ideal na descoberta do primeiro amor.

O que eu quero dizer com isso? É que sob o mesmo gênero (drama), com os mesmos arquétipos de protagonistas (homens e jovens), mas com realidades diferentes (uns de classe média, brancos e cariocas, outro morador de favela, negro e da Baixada Santista) os adolescentes são retratados de formas distintas – com sentimentos e imaginário também distintos despertados perante o telespectador.

Se “Hoje Eu Quero Voltar Sozinho” amplia de forma universal as características – como,

de fato, deveria ser – da homossexualidade e deficiência de Leonardo para o amor em geral e para as perspectivas de independência do adolescente em crise – no qual ele não é símbolo único dessas duas comunidades – e ser gay e cego funciona como uma astuciosa ferramenta narrativa (o amor e a independência é o que o torna livre), em “Sócrates” – também jovem e homossexual, porém negro e periférico – essa busca pela “independência” no mundo com a morte da mãe foi algo “imposto” à ele. No mundo real isso encontra respaldo na vida de 39,1% dos jovens negros entre 14 e 29 anos²⁷, que precisam ir em busca de sua “independência” trabalhando para sobreviver, sem poder estudar, por diversos fatores de vulnerabilidade, tal como Sócrates.

Suas características só foram ampliadas de forma universal para contextualizar e servir como “muleta” para justificar as agruras que viriam (fome, violência, abandono e bebida), seu par homoafetivo ideal com Maicon ficou só no quase, afinal, este não se assumia como gay e tinha um filho de meses para criar com a mãe da criança. O sonho virou pesadelo e nem o direito da descoberta da sexualidade e do afeto plenos Sócrates teve, e ser gay, preto, pobre e periférico funcionou também como uma astuciosa ferramenta narrativa para o drama que se propunha, ou seja, a imposição da liberdade/adultização para Sócrates, na verdade, foi e é uma “condenação” para sua vida. Sem temperança, sensibilidade – no sentido poético da coisa - e momentos lúdicos.

Segundo Muniz Sodré, a indústria cultural cria “identidades virtuais a partir, não só da negação e do recalçamento, mas também de um saber de um senso comum alimentado por uma longa tradição ocidental de preconceitos e rejeições” (SODRÉ, 1999, p. 246). Quando fala em indústria cultural Muniz Sodré fala da mídia sensacionalista, mas também com sutileza das novelas, televisão e do cinema. Ele ainda vai dizer isso porque afirma que outras formas de produções audiovisuais também alimentam essa negativa social. “Da identidade virtual nascem os estereótipos e as folclorizações em torno do indivíduo de pele escura” (SODRÉ, 1999, p. 246) e por isso mesmo que no caso do cinema as imagens, os sons, as narrativas e as implicações em torno da construção da masculinidade negra tornam-se um objeto importante de pensamento e reflexão.

No contexto brasileiro, de forma geral, os homens negros são representados através de subjetividades estereotipadas. Abordando esse assunto o livro “*Negro Brasileiro e o Cinema*”, de João Carlos Rodrigues, aponta para as masculinidades negras girando em torno de perfis já conhecidos: o negão hiperssexualizado; o malandro que não gosta de trabalhar; o preto cômico assexuado; o preto velho que conhece as magias ocultas; o nobre selvagem que honra sua

²⁷

Disponível em <

<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2020/06/negros-sao-717-dos-jovens-que-abandonam-a-escola-no-brasil.shtml>> . Acessado em 22/11/2021.

ancestralidade; e até uma categoria mais frequente no cinema atual, o baiano (RODRIGUES, 2011).

Ao vincular o negro a favela, pobreza, violência e a outros desarranjos sociais o que se obtém é a satisfação da necessidade de controle social como forma de causa e efeito. Isto é, a escolha de personagens que representem o homem negro – seja ele adolescente, jovem ou adulto – dentro do cinema dito tradicional nas bases citadas anteriormente constrói um acervo de memórias e imaginário coletivo sobre as particularidades das masculinidades negras como representantes desse grupo social, que se reafirma nas telas como marginais, violentos, menores infratores, famílias desagregadas, entre outras estereotípias que marcam o grande público.

Portanto, a diferença entre corpos pretos dentro do cinema negro/não comercial e do cinema tradicional/comercial não reside apenas no fato de apenas representar negros no cinema. Mas pensar, refletir e apontar de que formas esses corpos estão sendo trabalhados, inseridos e escalados a partir de seus cineastas para com suas narrativas. Mais do que apontar culpados, o que se objetiva é uma compreensão acerca do caráter cultural que desperta emoções, sentimentos, afetos e percepções que o cinema apresenta.

Potente, estética e criativamente – seja em que nicho se encontra alocado e/ou para quais públicos busca direcionar-se – assistir um filme é mais do que contemplar cenas e adorar artistas. Assistir um filme é a arte de se pensar o cotidiano e a realidade que nos cerca. Por isso mesmo, ainda que não seja a representação do real, o cinema é uma possibilidade pedagógica do exercício crítico a partir das narrativas e dos conflitos de uma obra.

Principalmente no Brasil, cultural e etnicamente diverso, a responsabilidade e o compromisso de se criar e ter um cinema fidedigno a sua sociedade é imensa. No tocante às masculinidades negras, é o meio pelo qual será – ou seja possível – pensar sobre esses corpos como aqueles dotados de fluidez e complexidades, longe do padrão enrijecido que encontramos. É permitir o reconhecimento da pluralidade, dos sentimentos e da humanidade para evitar que continuemos caindo nas velhas armadilhas coloniais de quem insiste em nos nomear como os “outros”. Afinal:

Ainda que nos vejam através da lente do racismo, eu me orgulho de ser um homem negro; apesar dos insultos, repulsa e da hipocrisia, eu me orgulho de ser um homem negro; independente do medo, julgamentos morais e generalizações, eu me orgulho de ser um homem negro (RESTIER, 2018, s/p).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise se concentrou em abordar três diferentes momentos de dois filmes, “Eu, Minha Mãe e Wallace” (cinema negro) e “Sócrates” (cinema tradicional), como forma de permitir uma comparação – e sem a pretensão de esgotar o tema e nem adensar maiores aprofundamentos, dadas as características de um mestrado em dois anos, no contexto de pandemia.

Entretanto, apesar da questão limítrofe, foi possível perceber e elencar algumas considerações sobre as representações e construções de narrativas das masculinidades negras no cinema. Cinema esse que acompanha uma demanda (cultural, econômica, social, política) em que o enquadramento do negro foi se encaixando, em determinados perfis, conforme as demandas que surgiam.

Demandas essas que surgiram como primeira possibilidade de uma melhor representação no Cinema Novo, nos idos dos anos 1950, que propunha um cinema “revolucionário” do ponto de vista cultural e identitário, mas que esbarrou nas boas intenções em querer representar o negro como “metáfora do povo”. Isso porque o cinema novo enxergou nos sertões às favelas os verdadeiros sujeitos da sociedade brasileira. Mas parou por aí: apesar de novos enquadramentos na discussão do sujeito brasileiro e a cinematografia, esse tipo de narrativa esbarrou no que Glauber Rocha dizia: o cinema novo é um fenômeno dos povos colonizados.

Em outras palavras, por mais que a maioria dos filmes buscasse trazer os negros como temática principal, sua roteirização, produção e direção estava concentrada nas mãos de jovens diretores brancos. Nesse sentido, a noção de branquitude falava mais alto. Porque, por mais que como afirma Desbois (2016, p.459), “de maneira magnífica ou atabalhoada, folclórica ou política, os cinemanovitas fizeram de tudo para oferecer uma imagem positiva e generosa da população negra”, estes também impunham em suas obras agenciamentos particulares da universalização de seus valores (branquitude) como homens de classe média perante quem buscavam representar (negros).

Esse caráter dominante vem desenvolvendo-se de lá para cá e é o que permite construir o conceito hegemônico dentro e fora das telas quanto às masculinidades negras. O cinema brasileiro não se encontra à margem das disputas políticas e ideológicas e, por isso mesmo, as tensões raciais criam embates discursivos em que os estereótipos dos homens negros são assimilados e naturalizados nas construções individuais e coletivas da nossa cinematografia.

Por isso mesmo, propus uma reflexão acerca da disparidade racial no cinema brasileiro e pude rechaçar o que demais estudos, pesquisas e afins sobre a temática já apontam: o cinema hegemônico/tradicional/de grande bilheteria como conhecemos não dá conta das relações interétnicas da sociedade brasileiras. Isto é, impera dentro das cadeias produtivas as mesmas hierarquizações mediante raça/gênero/cor que, como uma bola de neve, submete às mais variadas formas de discriminação e sub-representação a multiplicidade de indivíduos como homens negros nas telas.

Desse inconformismo “nasce” o Cinema Negro – um movimento que propunha uma nova forma de se retratar a vivência do negro. Com valores em que a subalternização não fosse o cerne da história, culturalmente e politicamente engajada, com uma cadeia produtiva mais fidedigna à maioria da população, que traz em seu bojo – desde os anos 70 – a consciência racial necessária para subverter, questionar e enriquecer com novos paradigmas as produções do cinema – e do homem negro - brasileiro.

Logo, minha análise pretendeu mostrar como essas imagens são desenvolvidas e surgem nas telas a partir de duas diferentes perspectivas: uma quando é dirigido por uma pessoa branca e outra quando esse mesmo homem preto é dirigido por uma pessoa negra. Reconhecendo que a análise apresentada aqui não pode ser encarada como conclusiva, pelo fato de se tratar de apenas dois filmes, embora se possa dizer que esse fato se reproduza em muitos outros trabalhos audiovisuais.

O que pude ter como percepção, portanto, é que em que pese as boas intenções, o cinema como o conhecemos ainda está circunscrito sobre bases estereotipadas e que reproduzem o *modus operandi* em que pessoas negras, ou seja, racializadas são confinadas numa noção em que o homem negro, paralelamente inverso ao homem branco, limita-se a ser representado na ficção a partir de sua raça, gênero, classe social e sexualidade não como um indivíduo – mas como representação de uma coletividade marcada pelo “negativo”:

É comum o negro não ser considerado um indivíduo e sim a representação coletiva de um grupo marcado por uma estereotipia negativa. É isso que se vivencia no mundo real e é representado na ficção. De forma consciente ou não, a reprodução de estereótipos e, conseqüentemente, o racismo e a branquitude estão presentes na televisão. (BARBOSA, 2004, p. 9).

Desta forma, é preciso que o cinema se reimagine. Em outras palavras, esses tipos de representações descoladas da realidade para com os corpos masculinos negros criam no imaginário social – e nas narrativas – uma estética redundante do que é ser homem negro. É preciso abrir espaço e possibilidades para novas formas de representação para as masculinidades negras, permitindo que o cinema seja verdadeiramente um artefato – simbólico e culturalmente – tecnológico e político, que propicie mudanças nas dimensões sociais coletivas.

Quando realizadores negros partem para outros tipos de possibilidades estéticas do corpo negro – seja ele masculino ou feminino – não é com o intuito de soar pretensamente sectários. Pelo contrário. Foi o caminho criado e aberto, sobretudo por Zózimo Bulbul, no Brasil, com a finalidade de se abarcar e explicitar a complexidade das subjetividades negras. No que tange ao homem negro, o cinema negro com e a partir de Zózimo se caracterizou pela construção cinematográfica que desde a direção, produção, roteirização e outros setores é majoritariamente produzido por e para pessoas negras, com o objetivo de ressignificar as imagens adotadas pelo cinema tradicional para com homens e mulheres negros/as.

Na contemporaneidade, também podemos afirmar que as produções do cinema negro são projetos que ajudam a pensar nos efeitos da colonialidade, branquitude e racismo nos dias de hoje, como uma crítica que expõe como há saídas e possibilidades para um novo tipo de cinematografia e descolonização do meio. Com a emergência de novas tecnologias e formatos de criação o cinema negro torna-se acessível para diversos criadores/as, muitos deles jovens, que começam a produzir seus filmes e utilizam-se de diversas plataformas na internet para divulgar suas obras de forma independente.

Dessa forma, esses novos agentes culturais levam à frente o bastão levantado por Zózimo Bulbul e com seus filmes levantam novos questionamentos acerca das questões raciais no Brasil. Sobre as masculinidades negras, o cinema negro reforça e critica o legado histórico de sub-representação de homens pretos e caminhos potentes para sairmos da letargia que possa curar essas feridas históricas de descaso ao homem negro:

O preto é um brinquedo nas mãos do branco; então, para romper este círculo infernal, ele explode. Impossível ir ao cinema sem me encontrar. Espero por mim. No intervalo, antes do filme, espero por mim. Aqueles que estão diante de mim me

olham, me espionam, me esperam. [...] O coração me faz girar a cabeça. Um estropeado da guerra do Pacífico disse a meu irmão: “Aceite a sua cor como eu aceito o meu cotoco; somos dois acidentados”. Apesar de tudo, recuso com todas as minhas forças esta amputação. Sinto-me uma alma tão vasta quanto o mundo, verdadeiramente uma alma profunda como o mais profundo dos rios, meu peito tendo uma potência de expansão infinita. Eu sou dádiva, mas me recomendam a humildade dos enfermos... Ontem, abrindo os olhos ao mundo, vi o céu se contorcer de lado a lado. Quis me levantar, mas um silêncio sem vísceras atirou sobre mim suas asas paralisadas. Irresponsável, a cavalo entre o Nada e o Infinito, comecei a chorar (FANON, 2008, p. 146).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Silvio Luiz. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

Araújo, J. (2006). *A força de um desejo - a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual*. *Revista USP*, (69), 72-79.

BARBOSA, Luciene Cecília. *Racismo e Branquitude: representações na telenovela "Da Cor do Pecado"*. In: XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Porto Alegre, 2004.

BORGES, Roberto Carlos da Silva; OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. "Cinema Experimental Negro: movimento social negro e audiovisual/cinema antirracista". Coleção "Afrodescendências y contrahegemonias – Desafiando al Decenio", n.1, 2019, p. 337-357. Disponível em <file:///C:/Users/Pierry/Documents/Mestrado%20PPRER/Oliveira%20&%20Borges.%20Exu%20e%20o%20Coletivo%20Siyanda.pdf> >. Acessado em 19/11/2021.

BOUILET, Rodrigo Fagundes. *Cinema, Estado e Relações Étnico-Raciais: Assimetrias, Tensões e Lutas*. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) apresentada no Programa de Pós Graduação em Relações Étnico Raciais (PPRER), Centro Federal de Tecnologia Celso Suckow da Fonseca. Rio de Janeiro, 2021. Link ainda não disponível.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Editora Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, M. R.; CAMPOS, L. A.; FERES JUNIOR, J. "A Cara do Cinema Nacional": gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014). Textos para discussão GEMAA (IESP-UERJ), n. 13, 2016, pp. 1-20.

_____. "A Cara do Cinema Nacional": gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (2002-2014). Textos para discussão GEMAA (IESP-UERJ). Disponível em <

<http://gema.iesp.uerj.br/infografico/raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-2002-2014/>> . Acessado em 15/07/2020.

CANDIDO, M. R; DAFLON, V.T; FERES JUNIOR, J. *Cor e Gênero no Cinema Comercial Brasileiro: Uma análise dos filmes de maior bilheteria*. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, n. 3, 2016, p. 1-20. Disponível em <<https://www.secsp.org.br/files/artigo/bc5c90df-72f3-4c64-94a1-53fe7f8e82f0.pdf>> . Acessado em 05/08/2020.

CARDOSO, Lourenço. *Retrato do branco racista e anti-racista*. 2010. Disponível em <<http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/viewFile/1279/1055>>. Acessado em 15/07/2020.

CARVALHO, N. dos S. *O negro no cinema brasileiro: O período silencioso*. Plural (São Paulo. Online), São Paulo, v. 10, p. 155-179, jan. 2003. ISSN 2176-8099.

_____ “*Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro*”, in Jeferson De (org.), *Dogma feijoadá: o cinema negro brasileiro*, São Paulo, Imprensa Oficial. 2005.

_____ *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. 2006. 311f. Tese (Doutorado em Sociologia) apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____ *O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul – O inventor do Cinema Negro Brasileiro*. Revista *Crioula*, n. 12. 2012. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2012.57858>> . Acessado em 19/08/2020.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. *DOGMA FEIJOADA A INVENÇÃO DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO*. Rev. Brasileira de Ciências Sociais (online), vol.33, n.96, São Paulo, 2018. Epub Dec 07, 2017. ISSN 1806-9053. Disponível em <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092018000100506#B12> . Acessado em 19/08/2020.

CONNELL, R. W. *Masculinities*. Cambridge, UK: Polity Press, 1995.

CRENSHAW, Kimberle. *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*. Stanford Law Review, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

DE, Jefferson; VIANA, Biza (org.). *Zózimo Bulbul uma alma carioca*. Rio de Janeiro, RJ: Centro Afro Carioca de Cinema: Fundação Palmares, 2014.

DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DOMINGUES, P. *Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos*. Tempo, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. *Corpo negro: uma conveniente construção conceitual*. XV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – 01 a 03 de agosto de 2019 – Salvador – BA. Disponível em < <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111785.pdf> .> Acessado em 14/07/2020.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FANON, F. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EdUfba, 2008.

FERNANDES, Florestan. *A Integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo, Ática, 1978.

FERNANDES, L. M. S. de M. *O Estado aos 'cinemanovistas': inserção em redes sociais e multiposicionalidade*. Tese (Doutorado em Ciência Política) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p.1-476, 2008. Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/14693/000667173.pdf;sequence=1>>. Acessado em 05/08/2020.

GRADA, Kilomba. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

HALL, Stuart. *The Spectacle of the 'Other'*. In: HALL, Stuart (Ed.) *Representations: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage and The Open University, 1997. p. 223-279.

_____. *Da diáspora. Identidade e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG, 2003.

_____. *A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade*. In: SOVIK, Liv (Org.) *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 276-316.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Cultura e representação*. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio: Apicuri, 2016

HASENBALG, C. *Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2005.

HOOKS, b. *We Are Cool: Black Men and Masculinity*. New York: Routledge, 2004.

INSTITUTO DE ESTUDOS SOCIOECONÔMICOS, INESC. *O orçamento das políticas federais de promoção da igualdade racial e combate ao racismo: baixa prioridade e execução*. Rio de Janeiro, 2012.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001.

LAPERA, P. V. A. *Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70*. Tese (Doutorado em Comunicação) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, p.1-264, 2012. Disponível em:

<

https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/13176/1/tese_45_Do%20preto%20e%20branco%20ao%20colorido%20-%20PPGCOM.pdf> . Acessado em 05/08/2020.

LORDE, Audre. *As ferramentas do mestre nunca irão dismantelar a casa do mestre*. <
<http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questoes-de-genero/180-desmantelar-a-casado-me>

stre?fb_comment_id=fbc_144656479070889_118922_144665202403350 > Acessado em 08/09/2021.

MALUNGO de Souza, R. *Falomaquia: homens negros e brancos e a luta pelo prestígio da masculinidade em uma sociedade do Ocidente*. *Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia*, (34). 2014. Disponível em < <https://doi.org/10.22409/antropolitica2013.0i34.a41516> >.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005. 1ª Edição

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MONTENEGRO, C. *Homem Ainda não existe: compartilhando reflexões para que ele exista*. Rio de Janeiro. Torre: 2011.

NEVES, D. E. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.

NOGUEIRA, Izildinha Beatriz. *Significações do Corpo Negro*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

PAIXÃO, Marcelo. *500 anos de Solidão. Estudos sobre desigualdades raciais no Brasil*. Paraná. Appris, 2014.

PINHO, O. "Qual é a identidade do homem negro?". *Revista Democracia Viva*, n.22, 2004.

PIZA, Edith. *Porta de vidro: entrada para branquitude*. In: CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida da Silva (org.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

RAMOS, A. G. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e lutas culturais - Anos 50 / 60 / 70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Lazaro. *Na minha pele*. Rio de Janeiro, 2017.

RAMOS, Silvia (org.). *Mídia e Racismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

RESTIER, Henrique. Por que tenho orgulho de ser um homem negro? Justificando. 18 jan 2018. Disponível em <
<http://www.justificando.com/2018/01/19/por-que-tenho-orgulho-de-serum-homem-negro/> > .
Acessado em 05/10/2021.

RIBEIRO, A. A.M. “*Homens Negros, Negro Homem: para discutir masculinidades negras na escola*”. Curso Educação., Direitos Humanos, Gênero, Sexualidade e Raça, 2015.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSEMBERG, Fulvia. *Literatura Infantil e Ideologia*. São Paulo: Global, 1985.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. (1995), “*Complexo de Zé Carioca: sobre uma certa ordem da mestiçagem e malandragem*”. RBCS – Revista Brasileira de Ciências Sociais, 10 (29): 49-63.

SENNÁ, O. *Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro*. Revista de Cultura Vozes, ano 73, v. LXXIII, n.3, p.211-26, 1979.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Claros e Escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 2000.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinema*. Paris, Aubier Montaigne. 1977.

SOUZA, C. H. R. “*O BNDES e as Políticas Afirmativas: O Vetor Racial nas Políticas Públicas Setorizadas*”. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) apresentada no Programa de Pós Graduação em Relações Étnico Raciais (PPRER), Centro Federal de Tecnologia Celso Suckow da Fonseca. Rio de Janeiro, p.1- 98. 2014. Disponível em <
http://dippg.cefetrij.br/pprer/attachments/article/81/27_%20Henrique%20Restier%20da%20Costa%20Souza.pdf >. Acessado em 05/08/2020.

SOUZA, Neuza Santos. *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SOUZA, R.R. “As representações do homem negro e suas conseqüências”. Revista Fórum Identidades, Ano 3, Volume 6, pp 97-115, jul-dez de 2009.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco: hegemonia branca no Brasil*. In: WARE, Vron. *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, (org.) 2004, p. 363-386.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo, Edusp. 2008.

Taraud, C. *Virilidades coloniais e pós-coloniais*. In: Courtine, J. (Ed.). *História da Virilidade 3: a virilidade em crise? Séculos XX e XXI*. (p. 454-483). Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2013.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

Notícias e entrevistas

ANCINE (Agência Nacional do Cinema) “*Diversidade de Gênero e Raça nos lançamentos brasileiros em 2016*”. Disponível em <
<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>>. Acessado em 05/08/2020.

FIOCRUZ. Disponível em <
<https://agencia.fiocruz.br/pesquisadora-explica-conceito-de-branquitude-como-privilegio-estrutural>>. Acessado em 07/03/2021.

FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em <
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1708200002.htm>>. Acessado em 19/08/2020.

Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1708200002.htm>>. Acessado em 19/08/2020

GELEDES. Disponível em < <https://www.geledes.org.br/definicoes-sobre-branquitude/>>. Acessado em 14/07/2020.

G1. Disponível em < <https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/05/22/em-sete-anos-aumenta-em-32percent-a-populacao-que-se-declara-preta-no-brasil.ghtml>>. Acessado em 04/08/2020.

UOL. Disponível em < <https://www.uol.com.br/splash/colunas/mauricio-stycer/2020/03/08/criticada-autora-explica-por-que-padilha-vai-dirigir-serie-sobre-marielle.htm>>. Acessado em 15/07/2020.

TAB UOL. Disponível em < <https://tab.uol.com.br/edicao/branquitude/>>. Acessado em 17/07/2020.

Filme

Alma no olho. Zózimo Bulbul. Estúdio de Mixagem: Laboratório Imagem Líder Rio, Rio de Janeiro, RJ, 1973. 1 filme curta-metragem (12 min.), 35 mm, P&B.