

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Curso de Graduação em Ciências Sociais**

Luisa Maria Silva de Santana

**A COR DO CINEMA
A presença negra nos filmes brasileiros de maior bilheteria (2007-2016)**

Niterói
2019

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Curso de graduação em Ciências Sociais**

Luisa Maria Silva de Santana

**A COR DO CINEMA
A presença negra nos filmes brasileiros de maior bilheteria (2007-2016)**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: **Prof. Dra. Flavia Mateus Rios**

Niterói
2019

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

S231c Santana, Luisa Maria Silva de
A cor do cinema : A presença negra nos filmes brasileiros
de maior bilheteria (2007-2016) / Luisa Maria Silva de Santana
; Flávia Mateus Rios, orientadora. Niterói, 2019.
60 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências
Sociais (Bacharelado/Licenciatura))-Universidade Federal
Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia,
Niterói, 2019.

1. Cinema. 2. Representações negras. 3. Branquitude. 4.
Relações étnico-raciais. 5. Produção intelectual. I. Rios,
Flávia Mateus, orientadora. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III.
Titulo.

CDD -

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Curso de graduação em Ciências Sociais**

Luisa Maria Silva de Santana

**A COR DO CINEMA
A presença negra nos filmes brasileiros de maior bilheteria (2007-2016)**

BANCA EXAMINADORA



.....
Prof. Dra. Flavia Mateus Rios (Orientadora)
Universidade Federal Fluminense



.....
Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho (Unicamp)



.....
Prof. Dr. Luis Felipe Kojima Hirano (UFG)

Niterói
2019

Aos jovens negros acadêmicos e artistas, que trabalham na criação de novas narrativas possíveis sobre o nosso ser e estar no mundo.

Agradecimentos

Este trabalho foi pensado, produzido e escrito sobretudo nos ônibus, barcas e metrô dos trajetos diários de São Gonçalo - Botafogo - Niterói - São Gonçalo, ou casa - trabalho - faculdade - casa; e não teria sido possível sem a participação fundamental de pessoas que tornaram esta produção viável dentro desta rotina fazendo com que o cansaço diário se tornasse mais leve. Por isso, elas recebem aqui meus agradecimentos.

Ao Núcleo de Audiovisual e Documentário e ao Programa de História Oral da FGVCPDOC, por terem me proporcionado oportunidades e experiências que ultrapassam campo profissional, e que não só me forneceram muitas das ferramentas necessárias para a produção deste trabalho, mas também impulsionam meu crescimento humano e pessoal.

Ao NEGRA – Núcleo de Estudos Guerreiro Ramos da UFF, grupo de pesquisa formado por pesquisadores de graduação e pós-graduação, agradeço pelas trocas intelectuais e afetuosas e por demonstrarem na prática que é possível a formulação de novas narrativas sobre nós mesmos em um mundo que trata a temática das Relações Étnico-Raciais como assunto secundário. Ubuntu.

À minha orientadora Flavia Mateus Rios, que chegou à Universidade Federal Fluminense em um momento em que eu considerava a possibilidade de abandonar a graduação e me reacendeu a esperança na criação de um outro fazer acadêmico possível ao liderar pelo exemplo. Meus imensos agradecimentos pela disponibilidade, paciência e ensinamentos.

Às amigas novas e antigas que chegaram e permaneceram comigo nesta etapa, pelas partilhas de vida e pelos conhecimentos em salas de aula, manifestações, blocos de carnaval, praias e mesas de bar, que tornam todos os ambientes inesgotáveis fonte de aprendizados, carinho e risadas.

Ao meu companheiro, Mateus Almeida da Silva, que me acompanha e cresce comigo, e que durante todo o processo de produção deste trabalho foi monitor de estudos, consultor bibliográfico, revisor de texto, colo e aconchego.

À minha família, pela torcida mais verdadeira que abraça minhas escolhas e as incentivam mesmo sem compreendê-las. Em especial aos meus pais, por me ensinarem tanto e se manterem dispostos a aprender comigo também, por tomarem meus sonhos como seus e terem me fornecido todas as bases materiais e imateriais para a conclusão deste trabalho.

A Deus e as forças ancestrais que prepararam o caminho que trilhei até aqui.

“Todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de *ver*, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos um desafio: ‘Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade’.”

bell hooks

RESUMO

A partir de uma compreensão do cinema comercial possuindo o potencial de não apenas ser reprodutor de ideologias, mas também criador de expressões em hábitos culturais e de consumo, proponho nesta pesquisa a reflexão sobre qual a construção sobre raça que tem se feito no cinema de massa no Brasil – em especial dos grupos pretos, pardos e brancos. Para isso, realizo uma análise da presença negra nos 10 filmes brasileiros de maior bilheteria de cada ano entre 2007-2016.

Palavras Chaves: cinema; representações negras; racismo; branquitude; relações étnico-raciais

ABSTRACT

Starting from a perspective of the commercial cinema having the potential of not only being a reproducer of ideologies, but also a creator of its expressions in cultural and consumption habits, I propose in this research a reflection of what is the construction of race that have been made in the mass cinema in Brazil – specially of the black, brown and white groups. To this end, I perform an analysis of the black presence in the 10 Brazilian blockbusters of each year between 2007-2016.

Keywords: cinema; representation; racism; whiteness; ethnic-racial relationships

LISTA DE FIGURAS

- Gráfico 1 – Evolução da participação de raça e gênero no tempo: **Direção**. Jornal NEXO, 2017.....p.16
- Gráfico 1– Evolução da participação de raça e gênero no tempo: **Roteiro**, Jornal NEXO, 2017.....p.17
- Gráfico 3 – Evolução da participação de raça e gênero no tempo: **Elenco principal**, Jornal NEXO, 2017.....p.17
- Imagem 1 – Cena do filme Tropa de Elite 1. Entrada dos policiais na favela.....p.33
- Imagem 2 – Cena do filme Tropa de Elite 1. Imagem do personagem Capitão Mathias no ambiente universitário.....p.34
- Imagem 3 – Cena do filme Meu nome não é Johnny, em ambiente comum à primeira etapa do filme, prévia a prisão de João Guilherme (Selton Mello).....p.34
- Imagem 4 – Cena do filme Meu nome não é Johnny, quando o protagonista é levado a prisão.....p.35
- Imagem 5 – Cena do filme Meu nome não é Johnny onde é representada a primeira briga da cadeia durante a prisão de João Guilherme (Selton Mello).....p.36
- Imagem 6 – Cena do filme Meu nome não é Johnny onde é representada a primeira briga da cadeia durante a prisão de João Guilherme (Selton Mello). Neste trecho, o protagonista funciona como um apaziguador da situação. À esquerda da imagem, de camiseta marrom, é possível ver o traficante Charles (Flavio Bauraqui), instigador da briga.....p.36
- Imagem 7 – Cena do filme Meu nome não é Johnny, onde o personagem Alcides (ao centro de camisa marrom), representado por Luís Miranda, instiga briga com os detentos africanos.....p.37
- Imagem 8 – Cena do filme Meu nome não é Johnny, onde os detentos africanos respondem as provocações de Alcides, e por ele são chamados de “porcos” e “macacada”.....p.37
- Imagem 9 – Cena do filme De pernas pro ar 2, no qual Mano Love (Luís Miranda) fica nu na piscina do spa de tratamento para viciados de diversos tipos – no qual a protagonista Alice (Ingrid Guimarães) se interna para tratar de sua compulsão por trabalho – e importuna sexualmente mulheres brancas que tomam sol.....p.39

Imagem 10 – Cena do filme Minha mãe é uma peça, onde se vê Valdéia (Samantha Schmutz):.....p.40

Imagem 11 – Cena do filme O candidato honesto, onde Paizim do Bode (Jovane Nunes) se encontra “incorporado” por espíritos que possuem uma mensagem para João Ernesto (Leandro Hassun) durante o que seria a representação de um ritual de desobsessão.....p.41

Imagem 12 – Cena do filme De pernas pro ar 2 no qual é visível a participação de duas figurantes negras, uma maquiadora e a outra babá de Marcela (Maria Paula).....p.42

Imagem 13 – Menina na favela com camisinhas na mão na porta da ONG, flertando com Mathias em cena do filme Tropa de Elite 1.....p.43

Imagem 14 – Cena do filme “De pernas pro ar” (2011) em que Alice (Ingrid Guimarães) importuna a funcionária da limpeza no banheiro da boate.....p.48

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Filmes brasileiros de maior público de cada ano da última década com base na “Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores 1970-2017” OCA/ANCINE, 2018.....p.23

Tabela 2 – Proporção entre brancos e negros no elenco dos 10 filmes brasileiros de maior bilheteria de cada ano entre 2007 - 2016.....p.26

Tabela 3 – Resultado geral da proporção entre brancos e negros na somatória do elenco dos 10 filmes brasileiros de maior bilheteria de cada ano entre 2007 - 2016.....p.28

Tabela 4 – Levantamento geral por raça/cor nas funções de direção e roteiro dos 10 filmes de maior bilheteria de cada ano entre 2007 - 2016.....p.28

Tabela 5 – Sinopse dos filmes analisados e relação de personagens negros no elenco.....p.30

SUMÁRIO

Introdução	p.12
Capítulo 1 – Teorias sobre cinema e a experiência negra	p.13
1.1 – Levantamento dos estudos brasileiros sobre a representação negra no cinema.....	p.13
1.2 – Problemáticas acerca do levantamentobibliográfico.....	p.15
Capítulo 2 – Apresentação do objeto de análise e abordagem metodológica	p.19
Capítulo 3 – A exclusão silenciosa: apresentação dos resultados e análises dos filmes selecionados	p.25
3.1 – Análise Quantitativa.....	p.25
3.2 – Análise Qualitativa.....	p.30
3.2.1 – Como a imagem negra é apresentada – destrinchando os personagens negros.....	p.33
3.2.2 – Recortes da exclusão.....	p.41
Capítulo 4 – O poder no olhar – Conclusões	p.52
Bibliografia	p.56
Filmografia	p.59

INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro passou por diversas alterações ao longo do tempo, passando por períodos de intensa produtividade e outros de baixíssima atividade, sempre muito dependente de recursos públicos para se estabelecer e das variações dos climas políticos e econômicos pelos quais atravessava o país (MICHEL, AVELLAR, 2012). Ainda que não possuindo uma produção industrial tão intensa e competitiva como por exemplo a indústria estadunidense ou europeia, o Brasil produz cinema de forma expressiva no cenário latino-americano e ao longo da história do país foi utilizado como uma forma de propagar um sentimento de unidade, atuando fortemente na construção de uma “identidade nacional brasileira”.

Apesar disso, este processo aconteceu de forma a marginalizar grupos estigmatizados que compõem a nação, como povos afrodescendentes e indígenas. Ao observarmos a representação da população negra em diversas fases de nossa produção cinematográfica, percebemos poucas alterações no passar dos anos, havendo a manutenção de visões estereotipadas sobre o grupo e/ou a sua marginalização nas imagens (CARVALHO, 2008, 2003; LAPERA, 2012; OLIVEIRA, 2012).

Entendendo o cinema enquanto simultaneamente artes e mídia, da qual não é possível retirar as ideologias (TURNER, 1997) e como seu potencial ideológico foi utilizado por diversos momentos da história a fim de produzir uma certa narrativa sobre o Brasil, o intuito desta pesquisa para trabalho monográfico é refletir sobre qual a representação dada as pessoas negras nos filmes brasileiros mais vistos pelo público nacional nas salas de cinema da última década.

Proponho-me a refletir sobre como se dá a construção de raça no cinema brasileiro de massa contemporâneo, buscando descobrir possíveis alterações na forma como isto se dá no cenário atual, tanto na imagem na tela como no fazer do cinema. Para isso, destino especial olhar sobre como é apresentada a imagem negra nos dez filmes brasileiros de maior bilheteria de cada ano entre 2007 – 2016, quais sejam: *Tropa de Elite 1*, *Meu nome não é Johnny*, *Se eu fosse você 2*, *Tropa de elite 2*, *De pernas pro ar*, *De pernas pro ar 2*, *Minha mãe é uma peça*, *O candidato honesto*, *Loucas pra casar*, *Os dez mandamentos – O filme*. As questões a serem investigadas por mim são: como é construída a imagem negra nestes filmes que receberam grande alcance de público? Qual a representação sobre população negra que o grande público tem consumido no cinema brasileiro atualmente?

Espero responder a estas indagações nos capítulos que compõem este trabalho. Boa leitura!

Cap. 1 – Teorias sobre cinema e a experiência negra

1.1 – Levantamento dos estudos brasileiros da representação negra no cinema

O que tem se discutido sobre as representações negras no cinema dentro da academia brasileira? Essa é a pergunta norteadora para o início desta pesquisa. Na busca por respondê-la, procurei mapear o assunto através da realização de buscas bibliográficas nos sites Scielo, Google Acadêmicos e na biblioteca da Universidade Federal Fluminense, no intuito de encontrar pesquisas que unissem os temas dos estudos sobre cinema brasileiro, com o das relações raciais sobre representações negras. Nesta empreitada, deparei-me com escritos que se reúnem basicamente em torno de quatro grandes eixos – não necessariamente separados, uma vez que em vários momentos conversam entre si –, quais sejam: 1) pesquisas sobre a história da imagem negra no cinema; 2) análises da presença negra em estudos de caso, ou seja, com recortes em filmes específicos; 3) pautas sobre a questão racial na estrutura cinematográfica; 4) análise dos estereótipos raciais no audiovisual.

Nas pesquisas históricas, encontram-se os estudos que realizam um apanhado mais geral sobre a presença do negro no cinema brasileiro (OLIVEIRA, 2013; SENNA, 1979), além de estudos que se propõem a analisar essa presença sobre a ótica de um período específico da história do cinema no Brasil – como o Período Silencioso (CARVALHO, 2003; SANTOS, 2015), a Bella-époque (LAPERÁ, 2014) e o Cinema Novo (CARVALHO, 2008), entre outros (LAPERÁ, 2012; LAPERÁ, 2015). Há também os estudos nos quais a perspectiva histórica parte da análise de trajetória de um grande nome ou uma reconhecida personalidade do cinema no Brasil, a exemplo de Zózimo Bulbul, Ruth de Souza e Grande Otelo (CARVALHO, 2006; SILVA, 2015; HIRANO, 2013).

Na segunda grande área, verifica-se análises da presença negra em filmes específicos, que foram considerados relevantes pelos autores por diferentes motivos, seja por contrariar o *status quo* racista nas imagens, mostrando uma outra perspectiva sobre personagens negros e questionando as representações que estão postas, ou porque os filmes são bons exemplos para evidenciar o padrão de estereótipos raciais, como no caso de “Quanto vale ou é por quilo? A presença da raça no cinema brasileiro contemporâneo.” (LAPERÁ, 2008).

E para além desses, no terceiro grupamento encontram-se também aqueles que procuram pensar a estrutura do cinema *em si* nas suas relações com a representação negra, como “A força de um desejo – a branquitude como padrão estético audiovisual” (2006) de Joel Zito Araújo. No

mesmo eixo, encontramos aqueles que tratam do cinema negro, sob o entendimento do mesmo enquanto resistência antirracista dentro desta estrutura, como “Dogma feijoada – a invenção do cinema negro brasileiro”(2018), de Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Domingues, “‘Kbela’ e ‘Cinzas’: O cinema negro no feminino do ‘Dogma Feijoada’ aos dias de hoje” (2016), de Janaína Oliveira e “Gênero, raça e protagonismo: O cinema negro feminino do século XXI” de Rosana dos Santos Miranda.

Já a análise dos estereótipos, é um tema que nesse levantamento se apresentou como um eixo central que perpassam todos os demais estudos aqui citados. Seja para buscar entender a forma como os estereótipos se apresentam nos personagens, ou para explicitar os esforços para rompê-los, o estudo dos estereótipos na linguagem audiovisual se mostra essencial para entender o espaço destinado aos personagens negros nas produções. Neste eixo de análise, “O negro e o cinema brasileiro” (2011), de João Carlos Rodrigues, é a produção que gerou um grande “resumo” dos estereótipos negros no cinema brasileiro, traçando seu caráter histórico, tipificando-os e demonstrando sua origem dentro no imaginário brasileiro ou através da importação dos racismos cinematográficos estadunidenses. E apesar de ser uma fonte importante de análise, o autor tem dificuldades em se afastar de seu lugar de homem branco, o que o faz reproduzir estereótipos e interpretações racistas ao longo do livro. Como no seguinte exemplo:

“O ator e diretor Antônio Pitanga já notou que *‘o cineasta negro tem de enfrentar uma briga em dois planos: contra os brancos para se firmar e levantar financiamento; e contra os negros, que no final das contas também não vão ver o filme dele por falta de dinheiro ou seja lá o que for’ (Filme Cultura 40)*. Este ‘seja lá o que for’, é o xis do problema. Invocar apenas a falta de dinheiro não esclarece nada, pois muitos eventos sobre negros continuam a ter uma maioria de brancos na plateia, enquanto as rodas de samba e cerveja seguem repletas. **Na realidade, parece existir ainda um profundo desinteresse do negro brasileiro por qualquer atividade intelectual reflexiva sobre si próprio.** Contenta-se em ‘ser negro’, o que vem a ser mais um típico sintoma neocolonial do nosso subdesenvolvimento. Essas questões cruciais podem ser respondidas apenas pela própria comunidade, e isso só acontecerá quando ela tiver de si mesma uma visão menos idealizada e autocomplacente” (RODRIGUES, 2011, p. 151; segundo grifo meu)

Ao dizer “existe um profundo desinteresse do negro brasileiro por qualquer atividade intelectual reflexiva sobre si próprio”, o autor ignora as questões socioeconômicas e as dificuldades de acesso a esse tipo de entretenimento e cultura por parte desse segmento marginalizado na sociedade, e demonstra o olhar limitado a partir do qual ele está observando a experiência negra no cinema. Apesar de todo esforço que ele apresenta no levantamento dos estereótipos em torno da

imagem negra, suas análises acabam por ser simplistas e reducionistas das questões referentes à população negra, e se demonstra pouco complexo, mas como um “catalogador” das imagens de figuras negras representadas no cinema.

Faz-se necessário entender como a base que estruturou o cinema brasileiro da forma como o entendemos hoje pode colaborar para a compreensão de como esse sistema foi produzido de forma a afastar o negro tanto do seu consumo, como de sua produção. Nos dizeres de Schvarzman: “Ir ao cinema é uma prática codificada e datada. Não apenas traduz um hábito, mas revela formas de frequência e distinção social, fruição estética, imaginações sobre a diversão e a cultura.” (2005, p.154). Não levar em conta essa dimensão de classe das análises sobre o acesso a esse bem cultural, é negar o peso histórico e a situação de sub-representação existente até os nossos dias, além de ser uma falsa simetria comparar atividades de diversão surgidas dentro do próprio contexto da realidade e da história da população negra, com uma atividade que se constituiu enquanto parte de um projeto de país, que envolvia marginalização e exclusão deste grupo e suas representações.

Em contraste ao trabalho de Rodrigues, temos o de Joel Zito Araújo, com seu livro e filme “A negação do Brasil – o negro na telenovela brasileira”, de 2000. Joel Zito consegue trazer essa análise para o campo do audiovisual televisivo de maneira explícita, sem deixar de ser crítico e contundente, apresentando sempre a necessidade de se romper com as imagens criadas em torno da figura negra no Brasil. O referido texto autor se tornou o mais importante escrito acadêmico dentro desse eixo temático da análise do estereótipo nas mídias visuais. É possível apreender diversas pontes e aproximações entre os estereótipos tipificados por João Carlos Rodrigues, no cinema, e Joel Zito Araújo, na televisão – como a tipificação da “Mãe Preta”, “Malandro” e “Mulata sedutora”, apresentado pelo dois em suas respectivas áreas de análise. Isso demonstra que o estigma não se limita à televisão e não só extrapola as fronteiras para o cinema, mas também para as demais formas de representações artísticas, na literatura, teatro e demais formatos – em especial os audiovisuais.

1.2 – Problemáticas acerca do levantamento bibliográfico

Feito esse panorama do campo, alguns apontamentos são necessários. Em primeiro lugar, é importante notar a própria dificuldade de se encontrar produções acadêmicas sobre o tema – tanto pelo número enxuto de produções analisadas (os pesquisadores e os filmes analisados começam a se repetir), quanto a ter acesso físico ou *online* aos textos e as peças filmicas analisadas. O que nos faz pensar nas seguintes possibilidades: há baixa produção sobre o tema, ou os autores e as autoras não estão conseguindo publicar seus trabalhos acadêmicos? Seja por um motivo ou pelo outro, me parece que, apesar de haver reflexões acadêmicas sobre o assunto, ainda existe uma carência dessa

discussão na academia brasileira. Ao se fazer uma busca rápida no Scielo, no Google Acadêmico ou nas bibliotecas universitárias sobre a representação negra em outras áreas do audiovisual (como na televisão ou na publicidade), surge uma quantidade grande de livros, teses e artigos que, inclusive, fazem intersecção com outros temas, como gênero e sexualidade. Mas o número de resultados fica consideravelmente menor quando realizamos a busca sobre a representação negra no *cinema* brasileiro em específico.

A maioria dos filmes analisados nas pesquisas apresentadas no tópico anterior se encaixam dentro do que é entendido como “cinema cult” ou “cinema arte”, obras consideradas de maior valor estético, como os filmes do Cinema Novo, que são exemplos paradigmáticos do que é tido como “cinema arte” no Brasil. Estas peças, embora sejam grandes obras do audiovisual, muitas vezes não chegam ao público comum, tendo seu consumo limitado a uma elite acadêmica e intelectual do cinema, não sendo propriamente filmes populares no Brasil.



Gráfico 1 – Evolução da participação de raça e gênero no tempo: **Direção.** *Jornal NEXO*, 2017.

Do mesmo modo, a grande parte das pesquisas aqui apresentadas se limita a análise da *presença* dos personagens negros nos filmes estudados, sendo que este grupo social representa uma minoria no computo geral do elenco. Apenas Mariani Carolina Lima, em seu trabalho “A exclusão da mulher negra nos

filmes de grande bilheteria do cinema brasileiro: um olhar sobre a estrutura social na narrativa” e Conceição de Maria Ferreira Silva, em “Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)” abordam o assunto pela perspectiva da ausência ou da invisibilidade, ao invés da análise da (escassa) presença.

Recentemente, foi demonstrado estatisticamente a necessidade de se ampliar os estudos sobre a representação (ou não) da figura negra no cinema. O Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa do IESP/UERJ publicou em 2017 o “Boletim GEMAA 2– Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016)”, que usa como base os dados disponibilizados pelo Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA-ANCINE) dos filmes que atingiram público acima de 500.000 telespectadores entre os anos de 1970 a 2016, para computar “as informações de gênero e raça das



Gráfico 2 -Evolução da participação de raça e gênero no tempo:**Roteiro**, *Jornal NEXO*, 2017.

números a gravidade da falta de diversidade no cinema nacional: no campo da direção 85% dos filmes foram dirigidos por homens brancos, 2% foram dirigidos por mulheres brancas e 13% por homens sem classificação de raça – não constando nenhum diretor negro ou negra nos filmes de maior bilheteria do cinema nacional em 46 anos. Entre os roteiristas, 8% são mulheres (desse número 2% dessas mulheres não foi possível obter informações sobre raça e somente uma mulher negra foi identificada na amostragem¹), 2% são homens negros e 71% são homens brancos. Já no quesito elenco principal dos filmes, 60% dos atores são homens, dentre os quais 50% são brancos, 37% são atrizes brancas, sendo que os atores negros correspondem a 9% e as atrizes negras apenas 2% do total.



Gráfico 3 -Evolução da participação de raça e gênero no tempo: **Elenco principal**, *Jornal NEXO*. 2017

Talvez esses dados nos ajudem a compreender o porquê da baixa produção acadêmica sobre representações negras no cinema brasileiro: como podemos observar através dos dados do Boletim

pessoas que desempenham as atividades de maior notoriedade na produção audiovisual (direção, roteiro e atuação)” (2017, p.1).

Ou seja, o Boletim faz um levantamento de gênero e raça nos filmes de maior público do Brasil em quase meio século, e os resultados demonstram em

Esses filmes que entram no ranking de maiores bilheterias do Brasil são os considerados cinema de massa que, como apontados por Graeme Turner (1997), muitas vezes são menosprezados nas análises em detrimento do cinema arte, em que se destacam as análises de construção da beleza estética dos quais o cinema de massa parece muitas vezes carecer.

1 Foi Juciléia Telles que dividiu o roteiro da pornochanchada “A gostosa da gafeira” com Roberto Machado, em 1980.

GEMAA 2, as pessoas negras não chegam a somar 11% no quesito elenco principal. Dessa forma – não descartando a importância e a contribuição extremamente relevantes dessas análises–, se nos limitarmos a analisar as representações apenas quando existentes no elenco principal, nosso campo se fecha. Se nos limitarmos aos estudos das grandes representações, estaremos olhando apenas uma fatia do que é a realidade do cinema brasileiro que, perante esses dados, pode-se dizer que se aproxima mais do espaço da não-representação.

Parece-me importante, em contraste, maior dedicação ao estudo do cinema popular e, dentro dele, buscar os paralelos raciais possíveis. Dessa forma, se faz necessário pesquisar quais as narrativas estão sendo (ou deixando de ser) construídas em torno das figuras negras, para entender as ferramentas das quais a estrutura da branquitude² se vale para se perpetuar no poder enquanto padrão dominante no audiovisual.

Stuart Hall afirma no início de seu artigo “‘The whites of their eyes’ – Racist ideologies and media” (1981): “Esse ensaio é escrito na firme convicção de que nós precisamos estar mais preparados tanto em nossas análises de como ideologias racistas se tornaram ‘populares’, quanto em quais são as estratégias apropriadas para combatê-las.”³ (HALL, 1981, p.29). Do mesmo modo, esta pesquisa busca contribuir para esse “preparo”, por meio da análise da presença – ou ausência – de pessoas negras no cinema comercial brasileiro, contribuindo para a discussão das representações negras no cinema brasileiro ao traçar um panorama mais amplo das estratégias de exclusão das imagens as quais o cinema popular tem produzido por décadas no Brasil.

² Há um grande debate em torno do termo *branquitude* no Brasil, também chamado por vezes de *branquidade*, em decorrência de questões de tradução do termo *whiteness* utilizado pelos pesquisadores estrangeiros. Por essa razão, por vezes, esta mesma palavra é aplicada em escritos brasileiros com significados teóricos distintos. Para este trabalho, adotei o termo branquitude como tradução do sentido utilizado para *whiteness* por Sara Ahmed no artigo “A phenomenology of whiteness” (2007), que o entende como parte privilegiada da estrutura de poder baseada em raça, de forma que para as pessoas brancas ela se desenvolve como um hábito “which orientates bodies in specific directions, affecting how they ‘takeup’ space and what they ‘can do’.” (p.149). bell hooks também o utiliza nesse sentido em diversos dos seus trabalhos (2019). No Brasil, tomo como referência também a forma aplicada por Luis Hirano em “O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo” (2013) e Joel Zito Araújo em “A força de um desejo - a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual” (2006), nos estudos sobre cinema e raça.

³ Tradução livre.

Cap. 2 –Apresentação do objeto de análise e abordagem metodológica

Em seu artigo “Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: lugar de memória e a questão racial” (2016), Teresa Cristina Furtado Matos aponta que:

Para Becker (2009), o cinema é uma forma de ‘dizer sobre’, de representar o social que, assim como outras linguagens, supõe contratos de leitura entre ‘produtores’ e ‘usuários’, uma vez que representações só existem plenamente quando alguém as usa, lê, vê ou ouve, completando a comunicação ao interpretar os resultados e construir para si mesmo uma realidade a partir do que o produtor lhe apresentou (Becker, 2009, p. 36). Mas o autor também observa que as capacidades de leitura precisam de ser aprendidas. Tal aprendizado orienta-se para dotar os usuários das ferramentas necessárias à compreensão de uma gramática própria a cada linguagem. No caso das imagens sobre a vida social, há que considerar as rotinas cognitivas sobre lugares e papéis sociais operadas quotidianamente. A imagem de uma favela, por exemplo, aciona um repertório de expectativas sobre o modo de representar e narrar os conteúdos de vida dos moradores do lugar.

Então, o treino do olhar e dos sentidos, assim como a sua submissão a regimes de imagens que acionam narrativas mentais [tendencialmente estereotipadas] sobre situações, grupos sociais, factos, eventos, hierarquias e pessoas organiza-se como adequação às convenções sobre o modo de ver determinadas realidades. A uniformidade dos modos de percepção dos grupos sociais conduz-nos à reflexão sobre outros olhares. (MATOS, 2016, p.7-8)

Se partimos deste lugar de observação, entendendo que “as representações só existem quando alguém as usa, lê, vê ou ouve” e que:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (POLLAK apud MATOS, 2016, p.5)

Caberia, então, a reflexão sobre o tipo de representação da imagem negra que tem sido consumida no cinema contemporâneo. Faço essa abordagem no cinema comercial, a partir da perspectiva do consumo, uma vez que a proposta com esse texto é refletir sobre a contribuição que o cinema tem oferecido na atualidade para a construção imagética coletiva do ser e existir negro no Brasil.

Os estudos sobre cinema se concentram de forma muito mais ampla ao estudo e análise do que é academicamente entendido como “filme arte”, considerando como menor ou menos digno de análise os filmes comerciais. Aqui, entenderemos o cinema como sendo parte de dois campos não excludentes entre si: cinema como simultaneamente artes e mídia, uma atividade artístico-cultural (MICHEL, AVELLAR, 2012), que se caracteriza como prática social (TURNER, 2011), e como tal, nos fornece as ferramentas interpretativas através das quais decodificamos o mundo social (HALL, 1981). Sendo assim, ele não apenas reproduz aquilo que está posto no imaginário social, mas também o *constrói* na sua realização. Uma via de mão dupla na construção e reprodução de representações, de forma a contribuir com a manutenção de ideologias (neste caso de análise, ideologias racistas), uma vez que o principal campo de atuação da mídia é o da ideologia (HALL, 1995).

Complexificando a análise de Stuart Hall, o sociólogo brasileiro Noel Carvalho afirma que “Os filmes são sistemas estruturados de representação simbólica. Eles operam, a partir dos elementos constitutivos, uma distribuição de papéis em que estão embutidas representações de ordem social, política, ideológica, moral etc.” (CARVALHO, 2003, p. 172). Entendo o cinema não apenas como a “caixa de eco ideológica das forças dominantes” (BERNADET, GALVÃO, 1983 apud. CARVALHO, 2003) ou sistemas puramente estruturados, mas simultaneamente *estruturantes*. Ele não apenas reflete as expressões da nossa cultura, mas também contribui para a construção dela – seja para construir narrativas novas, que quebrem com os padrões atualmente estabelecidos, ou para reforçá-los. E, de forma ainda mais intensa, defendo que a atuação nessa estruturação ganha mais amplitude e força no cinema comercial, devido ao seu alcance de público. Turner define o referido cinema desta forma:

Atualmente, aceita-se com mais frequência que a função do cinema em nossa cultura vai além de ser, simplesmente, um objeto estético para exibição. O cinema popular tem lugar numa arena onde o prazer do público é uma preocupação dominante – tanto para o público quanto para os produtores de filmes. Isso não significa que o público esteja drogado ou alimentado com ‘lixo para a mente’. O prazer proporcionado pelo cinema popular de fato talvez seja bem diferente daquele oferecido pela literatura ou pelas belas-artes; mas é, no entanto, igualmente merecedor do nosso entendimento. O cinema nos dá prazer no espetáculo de suas representações na tela, no reconhecimento dos astros e das estrelas, estilos e gêneros, e na apreciação do evento em si mesmo. Os filmes populares têm uma vida que vai além da exibição nas salas de projeção ou de suas reexibições na televisão. Astros e estrelas, gêneros e os principais filmes tornam-se parte de nossa cultura pessoal, de nossa identidade. O cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria. (TURNER, 1997, p. 13)

Se no cinema popular conseguimos “identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria”, parece razoável pensar que nossa cultura ainda produz sentido por meio de um aspecto racial hierarquizante e, sendo assim, o cinema popular expressa esse aspecto de diferentes maneiras – seja pela presença estereotipada, seja pela exclusão silenciosa. Ele não apenas reflete as expressões da nossa cultura, mas também contribui para a construção dela – seja para construir narrativas novas, que quebrem com os padrões atualmente estabelecidos, ou para reforçá-los. Assim, o cinema atua como parte da produção do nosso entendimento de mundo, na criação de padrões estéticos e de consumo, na formulação de gostos, costumes e identidades – próprias e de terceiros.

Através da representação – e da ideologia inerente que este processo carrega –, o cinema contribui para a construção da régua com a qual medimos o mundo para observar a nós mesmo e aos outros. Esta forma de arte e mídia reflete hábitos e pensamentos existentes na sociedade, mas também atua na transformação dos mesmos, produzindo o reforço de certas práticas, atuando na produção de novas e no abandono de outras. No aspecto racial de forma especial isto se dá na produção de estereótipos e nas críticas a eles, que impactam diretamente a forma como as pessoas são percebidas de acordo com suas características étnico-raciais. É possível destacar, por exemplo, o filme “O nascimento de uma nação” (1915) que já foi destacado por Angela Davis como sendo essencial para a criação do “mito do estuprador negro” nos EUA do século XX; ou do papel crucial e perigoso que o cinema ocupou durante a ascensão e estabelecimento do nazismo na Alemanha a partir de 1930, o que demonstra o seu poder de criação de ideais comuns a uma sociedade, ao ampliar o seu alcance e ao criar narrativas favoráveis ou não a certo tipos de ideias, que apelam para o nosso inconsciente. Como posto por bell hooks:

A referência aos filmes é enfatizada porque, mais do que em qualquer outra experiência de mídia, eles determinam como a negritude e as pessoas negras são vistas e como outros grupos responderão a nós com base nas suas relações com a construção e o consumo de imagens. (HOOKS, 2019, p. 38)

Devido a esses entendimentos do qual parto, o intuito desta monografia é refletir sobre qual a representação dada as pessoas negras nos filmes brasileiros mais vistos pelo público nacional nas salas de cinema da última década. Como já pudemos observar no capítulo anterior pelos dados estatísticos apresentados pelo Boletim GEMAA de 2017, majoritariamente a situação parece se aproximar mais do campo da não-representação. Mas, sendo isso observável nos filmes do nosso recorte de análise, como e de que forma se dá essa ausência? Qual a representação ou não-representação sobre população negra que o grande público tem consumido no cinema brasileiro atualmente? E nos momentos em que se fazem presentes nas imagens, como a figura negra é

representada? Quais os mecanismos estruturantes no *fazer* do cinema nacional que propiciam essa exclusão das imagens?

Procurando entender melhor este cenário, nos debruçaremos então nos filmes de maior público de cada ano da última década. É importante explicar que esta monografia começou a ser rascunhada em 2017, ano no qual houve o lançamento da Listagem pela ANCINE com os dados primeiramente até o ano 2016. Porém, o trabalho só foi iniciado de fato no ano de 2018, e finalizado no ano de 2019. Como o processo já havia sido iniciado e o Boletim GEMMA só tem recorte até o ano de 2016, optei por manter o recorte temporal original – contando dez anos e os dez filmes a partir de 2016 inclusive, o que explica a defasagem em relação ao ano ao qual este trabalho que está sendo lançado.

O recorte temporal por analisar a produção brasileira mais vista de cada ano da última década, foi escolhido de forma a buscar identificar se durante este período houve ou não alterações no fazer fílmico das grandes produções brasileiras de forma relevante à inclusão da diversidade, tendo em vista o crescimento do debate das pautas sobre movimento negro e representatividade no cotidiano midiático neste mesmo período. Entendo que observando ano a ano, a investigação permite uma análise mais detalhada sobre o desenvolvimento da pauta ao longo deste intervalo de tempo, uma vez que se a pesquisa fosse realizada apanhando os 10 filmes de maior bilheteria da década, poderia haver a concentração de visualizações num ano específico e outro não possuir nenhum entre os 10, de forma que não fosse possível verificar o desenvolvimento das tendências de forma mais objetiva.

Os dados de referência sobre os filmes utilizado para realizar a seleção dos mesmos para esta pesquisa foram retirados do documento disponibilizado pela Observatório do Cinema e Audiovisual da Agência Nacional do Cinema, denominado “Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores 1970 – 2017”⁴. Assim, nosso recorte de pesquisa se dá sobre 10 filmes no total, os quais são listados a seguir:

⁴ Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/cinema?page=1>>. Publicado em 16 de abril de 2018. Acesso em 07 de abril de 2019.

Filmes brasileiros de maior público de cada ano da última década (2007 - 2016)

Nome do filme	Ano	Público	Direção	Produtora	UF	Posição
Tropa de elite	2007	2.417.754	José Padilha	Zazen Produções Audiovisuais	RJ	80
Meu nome não é Johnny	2008	2.099.294	Mauro Lima	Atitude Produções e Empreendimentos	RJ	101
Se eu fosse fosse 2	2009	6.112.851	Daniel Filho	Total Entertainment	RJ	6
Tropa de elite 2	2010	11.146.723	José Padilha	Zazen Produções Audiovisuais	RJ	2
De pernas pro ar	2011	3.506.552	Roberto Santucci	Morena Filmes Ltda.	RJ	33
De pernas pro ar 2	2012	4.846.273	Roberto Santucci	Morena Filmes Ltda.	RJ	14
Minha mãe é uma peça	2013	4.600.145	André Pellenz	Midgal Produções Cinematográficas	RJ	19
O candidato honesto	2014	2.237.776	Roberto Santucci	Camisa listrada/ Panorama Filmes	MG/RJ	88
Loucas pra casar	2015	3.726.547	Roberto Santucci	Glaz Entretenimento	RJ	30
Os dez mandamentos	2016	11.305.479	Alexandre Avancini	Rede Record de Televisão	SP	1

Tabela 1: Filmes brasileiros de maior público de cada ano entre 2007-2016. Elaboração própria com base na “Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores 1970-2017” OCA/ANCINE, 2018.

Existem controvérsias acerca do número de público do filme “Os dez mandamentos – O filme” e, conseqüentemente, também acerca de sua presença em 1º lugar na lista da ANCINE. O filme sofreu denúncias de que sessões tidas como “esgotadas”, na verdade se encontravam vazias. Isso por que os pastores das igrejas Universal do Reino de Deus (vinculada a Rede Record de Televisão, produtora do filme) teriam distribuídos ingressos aos seus fiéis nas igrejas – e que inclusive pessoas teriam sido abordadas nos cinemas e nas ruas com a distribuição gratuita dos ingressos, de forma a aumentar os números de público, sem que de fato essas pessoas fossem assistir ao filme. Desta forma, os dados sobre o filme ser a maior bilheteria da história nacional do cinema seria falso.⁵ Vale destacar, também, o inédito caso de pirataria em massa e vazamento do filme que prejudicou o lançamento de Tropa de Elite antes de sua estreia, de forma que se estima que seu alcance de público tenha sido incrivelmente maior para além das salas de cinema.⁶ Para esta pesquisa, optei por manter os filmes na análise apesar destes fatos, de forma a seguir o dado oficial da ANCINE – com o adicional desta observação.

Abordo cada filme individualmente a partir de dois movimentos. No primeiro, foi realizada pesquisa à ficha catalográfica própria de cada um deles, onde busquei pela presença de indivíduos negros *por trás das câmeras* – direção e roteiro –, e em especial, *na frente delas*, no elenco principal (uma vez que os atores em cena são a expressão máxima da representação da figura). A análise da presença de pessoas negras foi realizada depois do levantamento desses sujeitos encontrados nas fichas catalográficas, onde me vali do critério da heteroclassificação sobre os respectivos indivíduos, catalogando-os segundo as categorias de raça e cor utilizadas pelo IBGE:

⁵Fonte: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/milagre-publico-some-das-sessoes-de-dez-mandamentos/>> (Acesso em 6 de junho de 2019).

⁶Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2908200721.htm> (Acesso em 6 de junho de 2019)

brancos, pretos, pardos, amarelos e indígenas. Para fins desta pesquisa, os heteroclassificados como pretos e pardos foram chamados de negros, seguindo a tendência da grande parte dos estudos sobre desigualdades no Brasil, incluído os que trabalham com a área do cinema. Com isso, fiz um levantamento sobre a presença ou não de pessoas negras na realização destas obras – seja na composição do elenco, ou propriamente na produção das mesmas.

De forma a facilitar essa análise, o levantamento foi apresentado seguindo uma adaptação do modelo metodológico utilizado por Joel Zito Araújo em seu livro “A negação do Brasil” (2004, p.81), que relacionou personagem e tipo de papel desempenhado na trama. Em sua exposição, Joel Zito usou de uma tabela elencando as categorias mais relevantes para o seu objeto de interesse: **Programa, Rede/Ano, Autores, Elenco, Personagens**. No meu caso, correspondendo aos interesses de análise desta pesquisa, elenquei as categorias: **Filmes, Ano/Cidade, Direção, Roteirista, Elenco Principal, Personagens e Sinopse**.

O segundo movimento foi a análise da representação da imagem negra em alguns dos filmes mais interessantes para a realização do estudo, de acordo com um critério de maior presença ou mais escancarada ausência de personagens negros. Naqueles em que houve personagens negros no elenco principal do filme, procurei abordar a estrutura de construção do personagem: qual o lugar de importância que ele ocupa dentro do filme; qual o nível de complexidade na construção de sua narrativa; e de que forma como ele se desenvolve; se a sua construção se dá ou não a partir de uma visão estereotipada da figura negra. E quando não houve personagens negros no elenco principal, busquei entender qual a construção imagética em torno desta figura e de sua ausência no destaque; quando e em que momentos os corpos negros surgem em cena, e de que maneira.

Por fim, a análise geral em torno desses 10 filmes, retirando das informações recolhidas do filme nessa primeira análise individual, o que eles nos contam sobre o que tem se construído no cinema brasileiro em termos de representação negra na última década, uma vez que foram os filmes brasileiros mais consumidos no país. Se procurará, então, entender quais são as condições para realização desses filmes, e de que forma o ambiente em que foram produzidos propiciam a inclusão ou exclusão da representação da maior camada da população, em termos raciais. Com essa metodologia, penso que meu problema de pesquisa bem como minhas hipóteses foram testadas.

Cap. 3 – A exclusão silenciosa: apresentação dos resultados e análises dos filmes selecionados

Antes de adentrar aos resultados e a análise dos filmes em si, é válido pontuar as escolhas de separação das diferentes categorias de diferenciação dos personagens que adotei para os fins desta análise. Optei por realizar primeiramente a análise quantitativa, fazendo um levantamento dos atores destacados no elenco como descrito nos créditos iniciais de cada filme. Feito isso, seguindo as categorias raciais adotadas pelo IBGE no Censo Brasileiro e seguindo o critério da heteroclassificação, contabilizo esses atores entre brancos e negros, entendendo negros como o conjunto de pretos e pardos⁷.

Posteriormente, para os fins da investigação qualitativa, o conjunto do elenco é esmiuçado de acordo com o papel dos personagens, representados por estes atores. Assim, compreendemos aqui por *elenco principal* o “núcleo duro” de atores em torno do qual se desenvolve a trama do filme: aqueles que aparecem em diversas cenas, tem grande número de falas, e ainda que não sejam o protagonista em si, tem destaque ou grande relevância no andamento do roteiro. Por *elenco secundário*, reuni as figuras que fazem aparição em poucas cenas, mas ainda assim tem os personagens nomeados e com falas, mesmo que não sejam centrais para o desenvolvimento da trama, ocupando a função de dar suporte e fortalecer um determinado argumento do roteiro. Ambas as categorias podem ser registradas como elenco no sentido geral, com os nomes dos atores e seus personagens nos créditos do filme. Por fim, por *figurantes*, entenderemos aqui aqueles que podem tanto ser os vultos ao fundo do cenário ou figuras com os quais o protagonista pode até interagir em algum momento, mas que se caracterizam por personagens que não são nomeados, com pouquíssimas falas ou (mais comumente) nenhuma fala, e que não costumam repetir a sua aparição em outros momentos do filme. Feito essas observações, adentramos aos resultados do levantamento.

3.1 – Análise quantitativa dos filmes de maior bilheteria entre 2007 a 2016

Observando os nomes destacados como elenco nos créditos iniciais de cada filme e aplicando a estes atores o critério da heteroclassificação, o levantamento resultante é este que pode ser analisado na tabela a seguir:

⁷ A inclusão de demais categorias, como indígenas e amarelos não se fez necessária para essa pesquisa, uma vez que não houve atores e atrizes que se encaixassem nas mesmas em nenhum dos filmes analisados. Por esta razão, reforça-se o argumento geral desta monografia que a estrutura da branquitude é marcada pela negação e sub-representação de não-brancos, aí inclusos indígenas, amarelos e negros.

Filme	Elenco	Total de pessoas no elenco	Número de brancos	Número de negros
Tropa de elite	Wagner Moura (B), André Ramiro (Pr), Caio Junqueira (B), Milhem Cortaz (B), Fernanda Machado (B), Paulo Vilela (B), Fernanda Freitas (B), Maria Ribeiro (B), Fábio Lago (Pa)	9	7	2
Meu nome não é Johnny	Selton Mello (B), Cleo Pires (B), Rafaela Mandelli (B), Angelo Paes Leme (B), Júlia Lemmertz (B), Giulio Lopes (B), Flávio Pardal (B)	7	7	0
Se eu fosse você 2	Glória Pires (B), Tony Ramos (B), Maira Luisa Mendonça (B), Cássio Gabus Mendes (B), Chico Anysio (B), Isabelle Drumond (B), Ary Fontoura (B), Bernardo Mendes (B), Marcos Paulo (B)	9	9	0
Tropa de elite 2	Wagner Moura (B), Maria Ribeiro (B), Milhem Cortaz (B), Irandhir Santos (B), Seu Jorge (Pr), Taína Müller (B), Sandro Rocha (B), André Mattos (B), André Ramiro (Pr)	9	7	2
De pernas pro ar	Bruno Garcia (B), Ingrid Guimarães (B), Maria Paula (B), Denise Weinberg (B), Antônio Pedro (B), Cristina Pereira (B), Flávia Alessandra (B), Marcos Pasquim (B)	8	8	0
De pernas pro ar 2	Bruno Garcia (B), Ingrid Guimarães (B), Maria Paula (B), Denise Weinberg (B), Antônio Pedro (B), Cristina Pereira (B), Christina Fernandes (B) / Atores convidados: Alice Borges (B), Tatá Werneck (B), Pia Manfroni (B), Eduardo	14	12	2

	Mello (B), Luís Miranda (Pr), Wagner Santisteban (B), Rodrigo Sant'anna (Pa)			
Minha mãe é uma peça	Paulo Gustavo (B), Mariana Xavier (B), Rodrigo Pandolfo (B), Sueli Franco (B), Herson Capri (B), Ingrid Guimarães (B), Alexandra Richter (B), Samantha Schmutz (Pa), Bruno Bebbiano (B), Renata Ricci (B)	10	9	1
O candidato honesto	Leandro Hassun (B), Luiza Valdetaro (B), Victor Leal (B), Flávio Galvão (B), Henri Pagnoncelli (B), Antônio Pedro (B), Luis Lobianco (B), Prazeres Barbosa (B), Flávia Garrafa (B), Ellen Roche (B), Jovane Nunes (Pa), Aramis Trindade (B), Murillo Grossi (B)	14	13	1
Loucas pra casar	Ingrid Guimarães (B); Márcio Garcia (B); Tatá Werneck (B); Suzana Pires (B); Fabiana Karla (B); Edmilson Filho (B); Guida Viana (B); Camilla Amado (B); Alice Borges (B); Charles Paraventi (B); Rogério Fróes (B)	11	11	0
Os dez mandamentos – O filme	Guilherme Winter (B), Petrônio Gontijo (B), Sidney Sampaio (B), Sérgio Marone (B), Denise Del Vecchio (B), Gabriela Durlo (B), Camila Rodrigues (B), Larissa Maciel (B), Giselle Itié (B), Paulo Gorgulho (B)	10	10	0

Tabela 2 – Proporção entre brancos e negros no elenco dos 10 filmes brasileiros de maior bilheteria de cada ano entre 2007 – 2016. Fonte: elaboração própria a partir dos créditos dos filmes.

Soma total de pessoas nos elencos	Total de brancos nos elencos	Total de negros nos elencos	Total de pretos	Total de pardos
101	93	8	3	5

Tabela 3 – Resultado geral da proporção entre brancos e negros na somatória do elenco dos 10 filmes brasileiros de maior bilheteria de cada ano entre 2007 - 2016.

Como podemos observar através das tabelas⁸ acima, somando-se o número geral de atores e atrizes no elenco dos 10 filmes de maior bilheteria do cinema nacional dos últimos 10 anos, a quantidade de pessoas brancas é maioria esmagadora, equivalendo a 92,07% do total, enquanto atores e atrizes negras equivalem a apenas 7,92%. Vale ressaltar que estes dados representam *soma total* da quantidade de pessoas que compõem o elenco de cada filme, pensando *por personagem*. Se esmiuçarmos *por ator*, percebemos que na realidade são apenas 7 atores negros, uma vez que André Ramiro aparece duas vezes nos filmes Tropa de Elite 1 e 2. Da mesma forma para o número de atores brancos, na realidade bruta o total é de 82, se repetindo em diferentes produções os atores Wagner Moura, Milhem Cortaz, Maria Ribeiro (Tropa de Elite 1 e 2), Bruno Garcia, Maria Paula, Denise Weinberg, Cristina Pereira (De pernas pro ar 1 e 2), Antônio Pedro (De pernas pro ar 1 e 2 e O candidato Honesto), Ingrid Guimarães (De pernas pro ar 1 e 2, Loucas pra casar e Minha mãe é uma peça), Tatá Werneck (De pernas pro ar 2 e Loucas pra casar) e Alice Borges (Loucas pra casar e De pernas pro ar 2). Observando por esta perspectiva, o total seria de 89 atores no elenco dos filmes, brancos representando aproximadamente 92,13% e negros 7,86%. Porém, para os efeitos desta pesquisa, nos valeremos da soma total.

Destes 7%, apenas 1 ator pode ser considerado como sendo parte do elenco principal, pela sua centralidade na trama. É o caso de André Ramiro, que interpreta o Capitão Matias nos filmes Tropa de Elite 1 e 2. Todos os outros – Jovane Nunes, Seu Jorge, Fábio Lago, Samantha Schmutz e Luís Miranda – ocupam papéis secundários em seus respectivos filmes. Afunilando-se para categoria de protagonista da narrativa, dos 10 filmes analisados não há nenhum protagonista negro.

Ao adotar os mesmos critérios de análise para levantamento da equipe de produção, de forma especial observando a função de direção e roteiro, que possuem papéis cruciais na construção da narrativa do filme, os resultados são ainda mais desiguais:

⁸ As letras em parênteses nas tabelas acima e a seguir representam respectivamente: (B) – Branco, (Pr) – Preto, (Pa) – Pardo como a classificação de cor/raça dos atores. Seguindo o critério adotado pelo IBGE, adoto aqui a categoria negros como a somatória entre pretos e pardos.

Filme	Direção	Cor	Roteiro	Cor
Tropa de Elite	José Padilha	B	José Padilha, Braúlio Mantovani, Rodrigo Pimentel	B/B/B
Meu nome não é Johnny	Mauro Lima	B	Mauro Lima e Mariza Leão	B/B
Se eu fosse você 2	Daniel Filho	B	Adriana Falcão, Daniel Filho, Euclides Marinho, Rene Belmonte	B
Tropa de Elite 2	José Padilha	B	Braúlio Mantovani, José Padilha	B/B
De pernas pro ar	Roberto Santucci	B	Marcelo Saback, Paulo Cursino, Mariza Leão	B/B
De pernas pro ar 2	Roberto Santucci	B	Marcelo Saback, Paulo Cursino	B/B
Minha mãe é uma peça	André Pellenz	B	Paulo Gustavo, Rafael Dragaud, Fil Braz	B/B/B
O candidato honesto	Roberto Santucci	B	Paulo Cursino	B/B/B
Loucas pra casar	Roberto Santucci	B	Marcelo Saback, Julia Padaccini	B/B
Os dez mandamentos – O filme	Alexandre Avancini	B	Vivian de Oliveira, Paula Richard	B/B

Tabela 4 – Levantamento geral por raça/cor nas funções de direção e roteiro dos 10 filmes de maior bilheteria de cada ano entre 2007 - 2016. Fonte: elaboração própria a partir do crédito dos filmes.

Como se pode observar, chegam a 100% de diretores brancos e 100% de roteiristas brancos, o que demonstra o completo afastamento de realizadores negros nas produções de grande porte (financeiro e, subsequentemente, de alcance por distribuição) do cinema brasileiro que chegam ao grande público.

3.2 – Análise Qualitativa

Nesta etapa da pesquisa, com a análise qualitativa proponho a reflexão sobre qual o papel que a imagem negra ocupa na trama dos filmes. Darei especial atenção aos personagens negros destacados, mas não me deterei aqui a uma análise específica de cada filme em seu todo de forma mais individualizada, mas na reflexão sobre as relações e articulações possíveis entre os filmes e suas escolhas de representação, dando as devidas proporções de cenas ou casos mais emblemáticos e/ou ilustrativos que nos ajudem a refletir sobre as questões apresentadas.

Para facilitar a construção narrativa da apresentação desta análise, separarei em dois diferentes momentos com subtópicos. O primeiro em que farei a análise da construção dos 8 personagens negros apresentados na etapa quantitativa. Já observamos quantitativamente que a presença negra nos elencos dos 10 filmes de maior bilheteria nacional de cada ano da última década é opressivamente menor. Mas de que forma ela é retratada, quando o é?

No segundo, refletindo sobre o peso que possui essa marginalidade simbólica, proponho a observação dos demais recortes que caracterizam esta exclusão: em qual universo de construção das imagens circulam os filmes?

Para dar início a este movimento, apresento primeiramente as sinopses das obras com a relação dos personagens, a fim de fornecer o contexto necessário a adentrar suas especificidades:

Filme	Sinopse	Personagens negros
Tropa de Elite	O dia-a-dia do grupo de policiais e de um capitão do BOPE (Wagner Moura), que quer deixar a corporação e tenta encontrar um substituto para seu posto. Paralelamente dois amigos de infância se tornam policiais e se destacam pela honestidade e honra ao realizar suas funções, se indignando com a corrupção existente no batalhão em que atuam. Fonte: AdoroCinema	Capitão Matias (André Ramiro) – policial que enfrenta dilemas éticos dentro da instituição corrupta. Baiano (Fábio Lago) – traficante perigoso.
Meu nome não é Johnny	João Guilherme Estrella (Selton Mello) nasceu em uma família de classe média do Rio de Janeiro. Filho de um diretor do extinto Banco Nacional, ele cresceu no Jardim Botânico e frequentou os melhores colégios, tendo amigos entre as famílias mais influentes da cidade. Carismático e popular, João viveu intensamente os anos 80 e 90.	Não há.

	Neste período ele conheceu o universo das drogas, mesmo sem jamais pisar numa favela. Logo tornou-se o maior vendedor de drogas do Rio de Janeiro, sendo preso em 1995. A partir de então passou a frequentar o cotidiano do sistema carcerário brasileiro. Fonte: AdoroCinema	
Se eu fosse você 2	Cláudio (Tony Ramos) e Helena (Glória Pires) estão prestes a se separar, o que faz com que ele passe a morar na casa de Nelsinho (Cássio Gabus Mendes). Porém, após a primeira reunião do divórcio, eles discutem em pleno elevador e, repentinamente, trocam de corpos mais uma vez. Isto faz com que ambos tenham que viver a vida do outro, tendo por experiência o que ocorreu anos antes. Paralelamente há a situação de Bia (Isabelle Drummond), filha do casal, que está grávida e não sabe como contar aos pais. Fonte: AdoroCinema	Não há.
Tropa de Elite 2	Nascimento (Wagner Moura), agora coronel, foi afastado do BOPE por conta de uma malsucedida operação. Desta forma, ele vai parar na inteligência da Secretaria de Segurança Pública do Estado. Contudo, ele descobre que o sistema que tanto combate é mais podre do que imagina e que o buraco é bem mais embaixo. Seus problemas só aumentam, porque o filho, Rafael (Pedro Van Held), tornou-se adolescente, Rosane (Maria Ribeiro) não é mais sua esposa e seu arqui-inimigo, Fraga (Irândhir Santos), ocupa posição de destaque no seio de sua família.	Beirada (Seu Jorge) – traficante preso e perigoso. Capitão Matias (André Ramiro) – policial do BOPE, desiludido com o sistema.
De pernas pro ar	Alice (Ingrid Guimarães) já passou dos 30, é casada com João (Bruno Garcia), tem um filho e é uma executiva bem sucedida. Na verdade, ela é uma típica workaholic, que tenta se equilibrar entre a rotina de trabalho e a família, mas perde o emprego e o marido no mesmo dia. É quando ela passa a contar com a ajuda da vizinha Marcela (Maria Paula), que mostra que é possível ser uma profissional de sucesso sem deixar os prazeres da vida de lado. Para isso, Alice vira sócia da nova amiga em um sex shop falido e descobre os prazeres dos sex toys. Fonte: Adoro Cinema	Não há.
De pernas pro ar 2	Alice (Ingrid Guimarães) agora é uma	Mano Love (Luís

	<p>empresária bem-sucedida, que continua trabalhando muito mas sem deixar de lado o prazer sexual. Ela está bastante atarefada devido à abertura da primeira filial de sua sex shop em Nova York, ao lado da sócia Marcela (Maria Paula). Seu grande objetivo é levar para a América um produto erótico inédito, o que faz com que ela fique bastante estressada. Até que, durante a festa de comemoração pela 100ª loja SexDelícia no Brasil, Alice tem um surto devido ao excesso de trabalho. Ela é internada em um <i>spa</i> comandado pela rígida Regina (Alice Borges), onde conhece várias pessoas que buscam controlar suas obsessões e ansiedades. Fonte: Adoro Cinema</p>	<p>Miranda) – jogador de futebol viciado em sexo.</p> <p>Geraldo (Rodrigo Sant’anna) – garçom brasileiro no restaurante em Nova Iorque.</p>
<p>Minha mãe é uma peça</p>	<p>Dona Hermínia (Paulo Gustavo) é uma mulher de meia idade, divorciada do marido (Herson Capri), que a trocou por uma mais jovem (Ingrid Guimarães). Hiperativa, ela não larga o pé de seus filhos Marcelina e Juliano (Mariana Xavier e Rodrigo Pandolfo), sem se dar conta que eles já estão bem grandinhos. Um dia, após descobrir que eles consideram ela uma chata, resolve sair de casa sem avisar para ninguém, deixando todos, de alguma forma, preocupados com o que teria acontecido. Mal sabem eles que a mãe foi visitar a querida tia Zélia (Sueli Franco) para desabafar com ela suas tristezas do presente e recordar os bons tempos do passado. Fonte: AdoroCinema</p>	<p>Samantha Schmutz (Valdéia) – empregada doméstica da família protagonista.</p>
<p>O candidato honesto</p>	<p>João Ernesto Ribamar (Leandro Hassum) é um político corrupto, candidato à presidência da República. Ele está no segundo turno das eleições, à frente nas pesquisas, quando recebe uma mandinga da avó, fazendo com que ele não possa mais mentir. Agora começa o problema: como vencer uma eleição falando apenas a verdade? Fonte: AdoroCinema</p>	<p>Jovane Nunes (Paizim do Bode): pai de santo procurado por João Ernesto para reverter a “mandinga” numa “sessão de descarrego”.</p>
<p>Loucas pra casar</p>	<p>Malu (Ingrid Guimarães) tem 40 anos e trabalha como secretária de Samuel (Márcio Garcia), o homem de sua vida. Apesar de estarem namorando há três anos, não há o</p>	<p>Não há.</p>

	menor indício de que um pedido de casamento esteja por vir. Um dia Malu percebe que faltam algumas camisinhas no estoque pessoal do namorado e logo deduz que ele tem uma amante. Após contratar um detetive particular, ela descobre outras duas mulheres na vida de Samuel: a dançarina de boate Lúcia (Suzana Pires) e a fanática religiosa Maria (Tatá Werneck). É claro que as três irão disputar a preferência do amado. Fonte: AdoroCinema	
Os dez mandamentos – O filme	Acolhido pela filha do faraó ainda bebê, Moisés cresce como príncipe do Egito, mas volta-se contra sua família adotiva em favor do sofrido povo de Israel, que por ele deverá ser conduzido à libertação. Adaptação cinematográfica baseada na Bíblia e na novela homônima da Rede Record, um dos maiores fenômenos de audiência dos últimos tempos da televisão brasileira. Fonte: Adoro Cinema	Não há.

Tabela 5 – Sinopse dos filmes analisados e relação de personagens negros no elenco

3.2.1 – Como a imagem negra é apresentada – destrinchando os personagens negros



Imagem 1 – Cena do filme *Tropa de Elite 1*. Entrada dos policiais na favela.

Dos filmes analisados, as obras *Tropa de Elite 1*, *Tropa de Elite 2* e *Meu nome não é Johnny* são as que mais orbitam em torno da imagem negra, com representações ou espaços que são tidos como negros ou que realmente possuem, no tecido social ou no campo simbólico, maior presença demográfica ou cultural negras. Grande parte da narrativa da sequência *Tropa de*

Elite se desenvolvem torno do universo da favela, do tráfico e do crime, e os ambiente que os envolvem são povoados pela imagem negra. Já no caso de *Meu nome não é Johnny*, o ambiente do

protagonista no início do filme é de uma classe média alta carioca, cercado de pessoas brancas. Mas a medida que o roteiro vai progredindo, na segunda metade do filme João Guilherme (Selton Mello) é preso por tráfico, e a sua virada cênica é acompanhada pela completa transformação visual dos espaços nos quais ele circula, o que é acompanhado do aumento significativo da presença negra no filme, em particular nos espaços da cadeia.

Apesar disso, o primeiro *Tropa de Elite* possui dois personagens negros no elenco de destaque, enquanto o segundo também possui dois e *Meu nome não é Johnny* não possui nenhum no núcleo do protagonista. Neste último filme, a imagem negra é expressiva, mas surge no plano de fundo, sendo usada



Imagem 2 – Cena do filme Tropa de Elite 1. Imagem do personagem Capitão Mathias no ambiente universitário.

de forma figurativa, auxiliando na construção de um sentimento de perigo e pobreza. Ou seja, é mobilizada para marcar de forma visual a separação espacial da desigualdade retratada nas cenas que fazem oposição entre si: a Zona Sul (onde residia o personagem central) em contraste com áreas de prisões e cadeias no Rio de Janeiro. Nos três filmes, como pano de fundo na figuração (quando tal), os negros comumente se encontram em situação de trabalho e servidão, em trabalhos subalternos - carregadores de mudança, entregadores de jornal, favelados, traficantes, presos encarcerados ou no hospício.



Imagem 3 – Cena do filme Meu nome não é Johnny, em ambiente comum à primeira etapa do filme, prévia a prisão de João Guilherme (Selton Mello).

Nos filmes da sequência *Tropa de elite*, as cenas que circulam em torno dos núcleos de poder – nos gabinetes dos deputados, nas reuniões do alto escalão da polícia; na universidade frequentada pelo

Capitão Mathias (André Ramiro) – são povoadas pela brancura daqueles que ocupam o ambiente. Em *Meu nome não é Johnny*, o mesmo acontece nos ambientes nos quais João circula no auge de sua trajetória, antes de sua prisão no desenrolar da obra.

A oposição de corpos e situações sociais fica especialmente explícita na cena em que João Guilherme é levado à delegacia, em que é o mostrado por trás das grades passando pelo procedimento inicial do encarceramento, e por ele vão passando e sentando ao seu lado homens negros, que o ignoram ou o encaram. A apresentação destes corpos completamente diferentes de sua figura, marcam a oposição visual do que representa o seu corpo branco naquele espaço confinado ao seu lado, introduzindo a mudança de clima no filme, e a ruptura com a vida passada do protagonista.

Uma vez na cadeia, surgem personagens negros que, apesar de secundários, são essenciais para a trama e roubam a cena com o talento apresentado. São eles Charles (Flávio Bauraqui) e Alcides (Luis Miranda). Charles é



Imagem 4 – Cena do filme Meu nome não é Johnny, quando o protagonista é levado a prisão.

um traficante perigoso na prisão, possui poucas falas, mas protagoniza as cenas de violência nesta etapa do filme, uma figura ameaçadora à figura de João. Já Alcides, apesar de também ser um traficante preso e de também possuir poucas falas, funciona como o alívio cômico, representado como malandro, engraçado, porém viciado em drogas e violento. Nas cenas de prisão, vemos a retratação de violência explícita de negros contra negros, que aparecem de forma muito rasa como marginais violentos, compondo um clima ameaçador em torno do protagonista e o choque de realidade ao qual ele é submetido. Em uma das cenas em específico, há a representação de violência, racismo e xenofobia entre negros brasileiros e negros africanos, no momento em que Alcides procura arrumar confusão com os prisioneiros africanos pelo fato de os mesmos serem “sujos”, de forma que os dois grupos entram em conflito e são repetidamente chamados de "macacada" e xingados de sujos por Alcides.

De forma semelhante no primeiro *Tropa de Elite*, temos Baiano (Fábio Lago), no papel secundário de um traficante perigoso que representa o alvo final do BOPE para conclusão da



Imagem 5 – Cena do filme Meu nome não é Johnny onde é representada a primeira briga da cadeia durante a prisão de João Guilherme (Selton Mello).

missão no Morro dos Prazeres. Baiano aparece em poucas cenas e possui poucas falas, mas também marca o clima de violência e crueldade no qual circula o ambiente do tráfico no filme. O mesmo arquétipo do traficante violento é construído novamente em *Tropa de Elite 2*, com o personagem Beirada (Seu Jorge), mandante do tráfico dentro da prisão. O personagem de Capitão



Imagem 6 – Cena do filme Meu nome não é Johnny onde é representada a primeira briga da cadeia durante a prisão de João Guilherme (Selton Mello). Neste trecho, o protagonista funciona como um apaziguador da situação. À esquerda da imagem, de camiseta marrom, é possível ver o traficante Charles (Flavio Bauraquí), instigador da briga.

Matias (André Ramiro) é um ponto fora da curva na representação dos corpos negros na franquia *Tropa de Elite*, sendo construído um personagem complexo, que procura manter sua moral e honestidade num meio corrupto, e começa questionando as práticas da instituição, o que o gera intensos dilemas éticos e por fim termina desiludido com as possibilidades de justiça em torno deste ambiente militarizado e punitivo, se tornando parte da engrenagem do sistema. Mas esses três personagens negros no elenco destacado da franquia *Tropa de Elite*, ao final, tem o mesmo destino: todos terminam assassinados – além dos muitos figurantes e personagens secundários negros que ganham igual destino. O que coloca todo o circuito de personagens negros de participação relevante (com nome, falas e atuação significativa na trama) nestes três filmes que possuem maior presença da imagem negra, apenas duas possibilidades de final: prisão ou morte.

Tanto a produção quanto a recepção do filme são envolvidos por interesses ideológicos, não importa quão insistentemente isso possa ser negado. (...) O ponto de partida é: a ideologia é lida nos textos cinematográficos, consciente ou inconscientemente, e a relação entre cada texto e sua cultura remonta a raízes ideológicas. O problema, porém, é como lidar com isso. É impossível posicionar-se fora da ideologia e falar sobre ela numa linguagem que esteja isenta de ideologia. É difícil ver como ideologicamente são construídas coisas que gostamos de pensar como fazendo parte da nossa identidade. Nossas preferências, por exemplo, são formadas por meio da ideologia, mas não é fácil aceitar que algo tão essencial para a nossa ideia de nós mesmos seja culturalmente construída. (...) É importante salientar que as abordagens ideológicas rejeitam a visão desses textos [cinematográficos] como tendo um significado ‘unitário’; isto é, fazendo sentido apenas de um modo, sem contradições, exceções ou variações nas interpretações feitas pelo público. Em vez disso, o texto é uma espécie de campo de batalha de posições concorrentes e geralmente contraditórias. É claro que essa competição costuma resultar numa vitória para as posições dominantes da cultura, mas não sem deixar fraturas ou divisões por intermédio das quais podemos ver exposto o trabalho de consensualização da ideologia. (TURNER, 1997, p. 143)



Imagem 7 – Cena do filme Meu nome não é Jhonny, onde o personagem Alcides (ao centro de camisa marrom), representado por Luís Miranda, instiga briga com os detentos africanos.



Imagem 8 – Cena do filme Meu nome não é Jhonny, em os detentos africanos respondem as provocações de Alcides, e por ele são chamados de “porcos” e “macacada”.

Entendendo a construção do texto cinematográfico dentro da perspectiva proposta por Turner, podemos avaliar que existe uma ideologia que produz e reproduz uma estrutura de poder que fornece um lugar de superioridade para a imagem do corpo branco e de subalternidade para o corpo negro, através da forma como é construída suas posições nos filmes. O que se dá tanto de forma visual, nas escolhas estéticas de construção da imagem; como de forma material, na centralidade dos papéis desempenhados pelos diferentes atores que compõem a narrativa fílmica.

Diz muito sobre a construção imagética de um espaço de subalternidade para o negro brasileiro no cinema produzido no Brasil que, dos filmes analisados, os que mais se utilizem da imagem negra sejam aqueles que nos retratem enquanto figuras violentas, matáveis, em situação de subserviência e pobreza. O fato de isso acontecer de forma em que as pessoas negras permanecem como minoria do elenco – e quando presentes, têm espaço reduzido de participação na narrativa – é parte adicional deste processo que retira a humanidade da construção imagética em torno do corpo negro. Na introdução de seu livro “Olhares negros – Raça e representação”, ao falar sobre a reação do público assistindo o filme de ficção *Os donos da rua* (1991), que exhibe cenas dolorosas de violência contra jovens negros, bell hooks levanta a questão de que:

Deveria ferir nossos olhos ver o genocídio racial perpetuado nas comunidades negras, seja na realidade ou na ficção. (...) Essa reação [de prazer do público, ao presenciar essas imagens] é um testemunho poderoso, que revela que ensinam as pessoas negras a internalizarem o racismo tão profundamente em nossa consciência coletiva que podemos sentir prazer com imagens de nossa morte e destruição. (HOOKS, 2019, p.40)

Pelo contrário, os filmes discutidos são de grande aclamação popular e amplamente vistos nas salas de cinema. Pensando no grau de popularidade atingidos por estas obras, levanta-se o questionamento: o que revela sobre o nosso gosto imagético que um filme que tem essa representação dos corpos negros, limitadas à opressão sobre eles, seja os filmes mais aclamados e mais vistos no Brasil – com a naturalização e a banalização dessas imagens? O que causa em nós, espectadores negros, a nível psíquico e subjetivo ver e naturalizar nossos corpos no chão?

Apesar das situações as quais estão submetidos, é interessante refletir também sobre a subversão dos roteiros proporcionada por estes atores quando recebem algum espaço narrativo dentro da composição do filme. Como colocado por Luis Hirano e por Noel dos Santos Carvalho ao tratar em suas pesquisas sobre a trajetória de Grande Otelo (HIRANO, 2013) e Zózimo Bulbul (CARVALHO, 2006) respectivamente, o roteiro é um campo de disputa, no qual o ator ganha agência na abordagem que fornece à narrativa com a sua interpretação. Os grandes artistas estudados pelos pesquisadores são grandes exemplos disso: Grande Otelo e Zózimo Bulbul atuaram num número abrangente de obras para televisão e para o cinema, e usavam sua corporeidade e seu trabalho interpretativo para fornecer outra possibilidade e ganha muito maior alcance mesmo em papéis de espaço limitados dentro das obras. Da mesma forma atuam Luís Miranda e Flavio Bauraqui em seus papéis em *Meu nome não é Johnny*, que transformam o filme quando entram em cena e imprimem importância memoráveis de personagens principais aos seus papéis coadjuvantes. André Ramiro dá ao Capitão Mathias a humanidade e a complexidade necessária ao personagem de

imenso conflito ético no primeiro filme – há até mesmo que diga que ele é o verdadeiro protagonista da obra –, e no segundo filme apresenta a frieza e o endurecimento certos que nos apontam a mudança moral ocorrida dentro da instituição.

No sentido oposto, os outros sete filmes mais vistos de cada ano da última década que observamos nesta pesquisa, exibem muito pouco ou quase nada de imagens negras. E ainda que tenhamos quatro personagens negros distribuídos entre eles, todos são personagens secundários, com pouquíssimas falas, que funcionam como alívio cômico de seus respectivos filmes, em papéis estereotipados e/ou de subalternidade.



Imagem 9 – Cena do filme De pernas pro ar 2, no qual Mano Love (Luís Miranda) fica nu na piscina do spa de tratamento para viciados de diversos tipos – no qual a protagonista Alice (Ingrid Guimarães) se interna para tratar de sua compulsão por trabalho – e importuna sexualmente mulheres brancas que tomam sol.

Em *De pernas pro ar 2*, o personagem Mano Love, representado por Luís Miranda, é um jogador de futebol viciado em sexo, sendo colocado de forma cômica no estereótipo de “negão” como tipificado por

João Carlos Rodrigues (2011) “negros de apetites sexuais pervertidos e insaciáveis”. Também no

mesmo filme, o outro personagem negro, Geraldo (Rodrigo Sant’anna) é um garçom brasileiro servindo a família de Alice no restaurante em Nova Iorque, o que o coloca numa posição de trabalho e subserviência, mas também de malandragem: ao desenrolar de sua (curta) participação, é revelado que ele não é um ingênuo mineiro, como o diz ser para ganhar simpatia dos cliente brasileiros, mas suburbano carioca de Nova Iguaçu – o que também o coloca no estereótipo de “malandro”, que diz pequenas mentiras e arranja pequenos truques para se colocar em melhor situação.

Em *Minha mãe é uma peça*, a personagem Valdéia é representada por Samantha Schmutz – a qual seja talvez a atriz de identidade racial mais questionável entre aqueles destacados como negros, uma vez que sua cor de pele e seus traços faciais a colocam em situação de



Imagem 10 – Cena do filme *Minha mãe é uma peça*, onde se vê Valdéia (Samantha Schmutz).

maior mobilidade racial dentro do aspecto do colorismo. Entretanto, a atriz não só neste filme, mas também em outros momentos de sua carreira⁹, interpretou personagens negras que, não por acaso, costumam ser subalternas ou faveladas, tendo seus traços e características fenotípicas mais exagerados para se encaixar no estereótipo que representa. Neste filme, a atriz interpreta (com uma peruca ou efeito crespo no cabelo) a empregada doméstica da família protagonista, encaixando-se no estereótipo cinematográfico da “favelada”: grosseira, encenqueira, desobediente e barulhenta.

Por último, no filme *O candidato honesto*, temos Paizim do Bode (Jovane Nunes), que faz um pai de santo – de maneira muito desrespeitosa com os rituais das religiões de matriz africana que, como registrado por João Carlos Rodrigues, é algo recorrente no cinema brasileiro:

Já no cinema de ficção, o tratamento dado a esses cultos [afro-brasileiros] é muito variado e mesmo contraditório. Apesar de sua ampla disseminação entre a população, muitas vezes são ainda apresentados como algo exótico, mesmo em trabalhos sérios, como o do Teatro Popular Brasileiro de Solono Trindade, tal como este é visto em *Agulha no palheiro* (1953), primeiro filme de Alex Vianny, e outros filmes de que participou. O primeiro filme da Vera Cruz, *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi, chega a falsificar o próprio ritual, sem nenhuma preocupação antropológica. A Preta Velha espeta alfinetes em bonequinhos de pano para praticar o mal... O clima de fatalismo é tanto que, como notou Maria Rita Galvão (*Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*), ‘somos levados a acreditar pelo filme que a Preta Velha é quem conduz o fio do destino (...), embora haja razões objetivas de sobra para explicar os acontecimentos’. O mesmo podemos afirmar dos célebres filmes horroríficos de José Mojica

⁹ Vide o filme no qual ela é protagonista, “Tôryca” (2016) e seu papéis na televisão no programa “Zorra Total” (2007 – 2012) da Rede Globo.

Marins (Zé do Caixão), nos quais despachos e ebós são usados como intimidação da plateia. (RODRIGUES, 2011, p. 98).

Não fugindo a esta tradição, o filme chega ao “terreiro” quando João Ernesto (Leandro Hassun) procura o pai de santo como forma de se livrar da maldição jogada por sua vó em seu leito de morte, que o impede



Imagem 11 – Cena do filme O candidato honesto, onde Paizim do Bode (Jovane Nunes) se encontra “incorporado” por espíritos que possuem uma mensagem para João Ernesto (Leandro Hassun) durante o que seria a representação de um ritual de desobsessão.

de mentir. Segue-se então um a imitação “cômica” de um ritual de desobsessão, performado por Paizim do Bode, em que o personagem, vestido de branco e com diversas guias no pescoço, faz sons estranhos, realiza uma dança, se sacode e sem tempo “encarna” diversos falecidos que tem uma mensagem para João Ernesto – até se “sintonizar” na avó. Tudo isso se passando em um cenário que busca evocar misticismo e exotismo: sala escura, com cabeças de animais, velas acesas, pipoca e chão de terra.

Observando-se desta forma, por cada um dos oito personagens negros com presença minimamente destacada e nos ambientes que os cercavam, torna-se possível observar a repetição de alguns padrões: 1) com a exceção de Capitão Mathias (André Ramiro) nos filmes Tropa de Elite 1 e 2 – que interpreta um coadjuvante –, todos os papéis são secundários, com personagens de pouca complexidade e poucas aparições e falas, de forma que não há nenhum protagonista negro nos dez filmes de maior bilheteria de cada ano entre 2007-2016; 2) todos os personagens são construídos de forma racialmente estereotipada e majoritariamente ocupam espaços de subalternidade em relação ao protagonistas brancos e comumente se encontram em situação de trabalho; 3) a maioria dos personagens negros tem a tonalidade de pele mais clara (pardos), mas quando tal, tem seus traços fenotípicos exagerados de forma a destacar sua raça, o que nos apontam que os atores negros só são escolhidos quando o personagem tem a característica racial como relevante para a construção do papel; 4) na construção visual dos filmes, a imagem negra foi repetidamente usada como objetos de cenário na figuração na construção de um sentimento específico que se desejava expressar (violência, pobreza, marginalidade...). Assim, podemos analisar que é delegada à presença negra

nos filmes de maior alcance de público deste período, um lugar de marginalidade e/ou de estereótipo, repetido tanto nos filmes mais antigos ou mais novos do recorte, de forma que não houve grandes transformações sobre a representação de sua figura no passar de uma década, quando se observa os filmes nacionais de maior bilheteira.

3.2.2 – Recortes da exclusão

Tendo-se o entendimento de que os personagens que tiveram sua construção analisada no tópico anterior representam apenas 7,92% de todo o conjunto do elenco, se torna essencial pensar a presença negra para além da construção de personagens, visto que são esmagadora minoria. Sobre esta chave, pensar somente sobre a presença não dá conta do universo da representação racial deste grupo no cinema brasileiro. Se faz necessário, então, refletir sobre outros fatores relevantes que compõem o aspecto racial na forma como ele é apresentado nos filmes. Sendo assim, recortes nestas análises se fazem necessários.



Imagem 12 – Cena do filme De pernas pro ar 2 no qual é visível a participação de duas figurantes negras, uma maquiadora e a outra babá de Marcela (Maria Paula).

A começar pelo recorte questão de gênero. Quando primeiro me interessei por pensar os cruzamentos entre relações étnico-raciais e cinema, minha primeira ideia era pesquisar sobre a presença de mulheres negras em específico. Ao iniciar a pesquisa, o número do conjunto de negros, homens e mulheres, se demonstrou tão reduzido no geral, que julguei que o recorte não se sustentava

para as minhas intenções de análise. Entretanto, a questão de gênero permanece como uma questão relevante à reflexão na sua interseção com raça no cinema brasileiro para este trabalho monográfico.

Numericamente, só temos uma mulher negra nos dez filmes analisados (atuando no papel de uma empregada doméstica), e que representa então 0,99% do conjunto elenco do recorte de análise. Mesmo na figuração, as mulheres negras aparecem de forma objetificada ou em posição de subalternidade, delegadas aos cantos das cenas. No filme *Tropa de Elite 1*, por exemplo, a única cena que registrei no filme todo que possuía a fala de uma mulher negra foi no momento em que Capitão Mathias (André Ramiro) vai a ONG na favela pela primeira vez, onde ele se encontra com Maria (Fernanda Machado) na entrada o esperando, e ela conversava com duas meninas moradoras

do morro, que também o cumprimentam. Uma delas flerta com Mathias, dizendo que ele “é bonitinho” e que o antigo caso amoroso de Maria “era muito desbotado” (fazendo referência a sua cor de pele), ao que Maria responde que ela anda “muito assanhada” e a menina replica que “eu



Imagem 13 – Menina na favela com camisinhas na mão na porta da ONG, flertando com Mathias em cena do filme Tropa de Elite 1.

estou precisando é disso aqui ó”, sacudindo um pacote de camisinhas na mão. Logo em seguida ela e a outra menina vão embora, encerrando sua participação no filme. Assim, no único momento no filme em que uma mulher negra aparece de forma centralizada e focalizada na imagem, com fala, sua participação se resume ao propósito de insinuar que precisa de sexo e ir embora, sem nenhum contexto.

Esta invisibilidade das mulheres negras fica especialmente gritante se compararmos que cinco dos dez filmes, ou seja, metade deles, tem personagens brancas como protagonistas de suas narrativas (Se eu fosse você 2, De pernas pro Ar, De pernaspro ar 2, Minha mãe é uma peça¹⁰ e Loucas pra casar). Além disso, desta metade dos filmes, todos possuem o gênero como uma questão central para as suas narrativas. Eles abordam, cada um a seu modo cômico, questões como os papéis de gênero no casamento, maternidade e os desafios da mulher moderna. A exclusão de mulheres negras fica agressivamente silenciosa neste aspecto, uma vez que se discute gênero e o papel da mulher em metade dos filmes, mas sem nenhum espaço para outras representações que não a da feminilidade branca.

Outro recorte essencial a ser discutido é o territorial. Todas as obras aqui analisadas foram produzidas no eixo Sudeste do país¹¹, onde é há a maior concentração de riqueza do território nacional, e circulam dentro das áreas mais ricas de suas respectivas cidades onde se desenvolvem: o cenário da Zona Sul do Rio de Janeiro é o mais comum entre os filmes. Em todas as películas nacionais selecionadas, a forma como as imagens são construídas, os ambientes nos quais os filmes circulam são centralizados na imagem branca, mesmo na figuração. Assim, a territorialidade dos

¹⁰ O protagonista deste filme é o ator Paulo Gustavo mas considerei aqui as *personagens* femininas, uma vez que ele interpreta uma mulher, Dona Hermínia.

¹¹ Vide Tabela 1.

espaços nos quais são ambientados os filmes constituem por si só um elemento para a ausência de personagens negros e da imagem negra como todo. Nesta lógica de construção visual, o uso de pessoas negras sempre tem um propósito muito semelhante ao do uso de objetos na composição do cenário: são mais comumente utilizados para a construção de um clima específico na cena, não possuindo um caráter universal, que é reservado aos corpos brancos. Talvez o caso mais emblemático para se pensar a territorialidade como um fator de exclusão da imagem negra no cinema brasileiro seja o de “Os dez mandamentos – O filme” em que, mesmo o roteiro sendo ambientado no Egito do período de 1550 a.C, não possui nenhum personagem negro sequer na construção da narrativa (apenas alguns poucos figurantes como escravos ou guardas, mas nenhum personagem de destaque). Nem na África antiga há espaço para a presença negra, se ela for retratada pelo cinema brasileiro!

Por último, o recorte mais significativo, por perpassar a construção de todos os outros: as representações da branquitude. Sara Ahmed em seu texto “A phenomenology of whiteness”¹² (2007) entende a branquitude não como algo dado ontologicamente, mas enquanto uma estrutura herdada, que se expressa nos corpos através de “hábitos”. A branquitude muitas vezes se manifesta como uma “orientação” ou um “direcionamento” herdado não ontologicamente, mas pela construção estrutural que capacita que alguns corpos tenham a capacidade de se sentir “em casa” no mundo branco¹³. Diz Ahmed, que “Nós poderíamos pensar no ‘hábito’ em ‘habitar’.”¹⁴ (AHMED, 2007, p.156). No sentido de que se pensarmos na branquitude como uma estrutura herdada, como proposto pela autora, as condições ideológicas e materiais para reprodução de seu “mundo-casa” já está dada ao grupo privilegiado que o habita. Essa reprodução se daria através da manutenção de hábitos que já tão estabelecidos, que se passam como naturais. Estes hábitos podem não ser conscientemente intencionais, porque partem de um lugar de conforto.

“Corpos brancos estão confortáveis porque habitam espaços que estendem a sua forma. Os corpos e espaços ‘apontam’ uns para os outros, como um ‘ponto’ que não é visto por que é ‘o ponto’ a partir do qual olhamos. Em outras palavras, a branquitude pode funcionar como uma forma de conforto público por permitir que corpos se estendam em espaços que já tomaram sua forma. Estes espaços são vividos da forma mais confortável porque eles permitem que os corpos se encaixem; as superfícies do espaço social já estão impressas sob a forma destes corpos. Nós podemos pensar na cadeira ao lado da mesa. Ela pode adquirir sua forma pela repetição de alguns corpos habitando-a: nós quase podemos ver o formato dos corpos como

¹² Sem tradução para o português.

¹³ “The corporal schema is of a ‘body-at-home’. If the world is made white, then the ‘body-at-home’ is one that can inhabit whiteness.” (AHMED, 2007, p.153)

¹⁴ Tradução livre. Original: “We could think about the ‘habit’ in the ‘in-habit’.” (AHMED, 2007, p.156)

‘impressões’ na superfície. Então espaços estendem corpos e corpos estendem espaços. As impressões na superfície funcionam como traços destas extensões. As superfícies do social, como as dos espaços corporais, ‘gravam’ a repetição dos atos, e a ‘passagem’ de uns e não de outros.”¹⁵ (AHMED, 2007, p.158)

No livro “O local da cultura” (1998), Homi K. Bhabha afirma sobre o discurso colonial:

“Sua função estratégica predominante é a criação de um espaço para “povos sujeitos” através da produção de conhecimentos em termos dos quais se exerce vigilância e se estimula uma forma complexa de prazer/desprazer. Ele busca legitimação para suas estratégias através da produção de conhecimentos do colonizador e do colonizado que são estereotipados, mas avaliados antiteticamente. O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. (...) Estou me referindo a uma forma de governabilidade que, ao delimitar uma ‘nação sujeita’, apropria, dirige e domina suas várias esferas de atividade. Portanto, apesar do ‘jogo’ no sistema colonial que é crucial para seu exercício de poder, o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um ‘outro’ e ainda assim inteiramente apreensível e visível. Ele lembra uma forma de narrativa pela qual a produtividade e a circulação de sujeitos e signos estão agregadas em uma totalidade reformada e reconhecível. Ele emprega um sistema de representação, um regime de verdade, que é estruturalmente similar ao realismo.” (BHABHA, 1998, p.111)

O discurso colonial em diversos momentos se confunde com o discurso da branquitude, uma vez que os grupos coloniais por vezes estão referenciados num ideal eurocêntrico branco. Se pensarmos uma articulação entre os conceitos dos dois autores, poderíamos dizer, então, que há estratégia na estrutura, ou até mesmo que há intenção na não-intencionalidade da branquitude – que é a manutenção de seu ‘mundo-casa’ através da criação de “povos sujeitos” pela da marginalização e da racialização dos grupos colonizados com os quais possui marcadas diferenças históricas e culturais.

Tendo observado que “A ideologia de um filme não assume a forma de declarações e reflexões diretas sobre a cultura. Ela se encontra na estrutura narrativa e nos discursos usados –

¹⁵ Tradução livre. Original: “White bodies are comfortable as they inhabit spaces that extend their shape. The bodies and spaces ‘point’ towards each other, as a ‘point’ that is not seen as it is also ‘the point’ from which we see. In other words, whiteness may function as a form of public comfort by allowing bodies to extend into spaces that have already taken their shape. Those spaces are lived as comfortable as they allow bodies to fit in; the surfaces of social space are already impressed upon by the shape of such bodies. We can think of the chair beside the table. It might acquire its shape by the repetition of some bodies inhabiting it: we can almost see the shape of bodies as ‘impressions’ on the surface. So spaces extend bodies and bodies extend spaces. The impressions of the surface function as traces of such extensions. The surfaces of social as well as bodily space ‘record’ the repetition of acts, and the ‘passing by’ of some and not others.” (AHMED, 2007, p.158)

imagens, mitos, convenções e estilos visuais.” (TURNER, 2011, p.146). Ou seja, que a ideologia não precisa ser explícita, mas pode ser demonstrada na forma como o filme se constrói, nas narrativas visuais e discursivas, nas convenções e na estética. E tendo em vista que “Da escravidão em diante os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial.” (HOOK, 2019, p.33) Torna-se necessário, então, refletir sobre o cinema de massa enquanto ferramenta estratégica da branquitude para a manutenção de sua supremacia – ou do conforto em habitar seu mundo-casa. E, simultaneamente, refletir também sobre a exclusão silenciosa da imagem negra enquanto parte de uma ideologia racista, e do apagamento e do estereótipo como forma de violência contra a imagem deste grupo.

Nos filmes apresentados, todos tem sua narrativa centrada em torno da brancura. Como já foi abordado nesta monografia, quando a imagem negra foi utilizada, o era feito como um objeto de cena, com uma intenção objetiva de construir o clima que se desejava passar naquele momento do filme. Em oposição, a imagem branca ocupa todas possibilidades de cenários, possuem personagens com complexidade e diversidade, e narrativas múltiplas possíveis. No texto “O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona, e estereótipo em sua performance artística”, Luis Felipe Hirano afirma que:

“A liberdade do branco, desse modo, é poder ser a medida de todas as coisas, sem que isso se refira à sua branquitude, mas a uma pretensa ideia de individualidade neutra. (...) A estrutura de sentimentos da branquitude faz com que o racismo, ou os estudos de relações raciais sejam algo percebido como restrito ao universo negro, se assentando na pretensa concepção desse imaginário de que o branco se constrói destituído de uma ideia de raça. Como demonstra Dyer, o imaginário da branquitude (...) é fruto de séculos de uma dominação que produziu uma infinita visibilidade do branco nas formas expressivas canônicas do ocidente, como a literatura, as letras de música, o cinema e o teatro. Paradoxalmente, isto o tornou um ente invisível, como se fosse destituído de raça. Em contraposição, a invisibilidade generalizada do negro e de outros grupos estigmatizados na economia das representações resulta numa visibilidade exagerada, pois suas aparições pontuais são decodificadas como imagens equivalentes a toda a população negra, ignorando-se o fato de que esta é tão complexa e diversa como qualquer outro grupo humano.” (HIRANO, 2013, p.84-85)

Esta perspectiva contribui para a reflexão desta forma como foi utilizada a imagem negra e branca nos filmes analisados. A imagem branca se apresenta como esta tabula limpa, sobre a qual os roteiristas ficariam livres para imaginar narrativas e imagens possíveis pois, destituídos de raça, possuidores da “individualidade neutra” ganham a liberdade da complexidade que só a legitimação

de sua humanidade pode trazer. Falham em inserir a imagem negra e tudo que ela carrega consigo em seus discursos cinematográficos pois, sendo a produção cinematográfica destas obras um dos ambientes de conforto para da branquitude¹⁶, falham em entender as complexidades possíveis as demais existências dos grupos estigmatizados em toda sua humanidade. Como sublinha o antropólogo, “A liberdade representacional do branco se fundamenta justamente por sua variação e transformação infinita em imagens boas, más, complexas, ambíguas, características corporais diversas que contribuem para alçá-lo ao lugar de homem universal” (HIRANO, 2013, p.86). Em sintonia, Ahmed defende que

“Como muitos argumentaram, a branquitude é invisível e despercebida, como o ausente centro contra o qual outros aparecem apenas como desviantes, ou pontos de desviação (Dyer, 1997; Frankenberg, 1993). A branquitude só é invisível para aqueles que a habitam, ou para aqueles que ficaram tão acostumados com a habitação que aprenderam a não vê-la, mesmo quando eles não estão nela (veja Ahmed, 2004b). Espaços são orientados ‘em torno’ da branquitude, na medida em que a branquitude não é vista. Nós não encaramos a branquitude; ela ‘anda atrás’ dos corpos, como algo que supostamente foi dado. O efeito desse ‘em torno da branquitude’ é a institucionalização de uma certa aparência, que faz corpos não-brancos se sentirem desconfortáveis, expostos, visíveis, diferentes, quando eles ocupam estes espaços [brancos].” (AHMED, 2007, p.157)¹⁷

A imagem negra fica reservada essa “visibilidade exagerada”. É uma imagem que carrega por trás de si toda uma carga de estereótipos anteriores, calcados em séculos de marginalização. Talvez por isso os produtores só as escolheriam posicionar de um certo modo na cena em que ela auxilia na construção de um certo sentimento também marginal. A imagem negra passa a ocupar este lugar contraditório, no qual é invisibilizada justamente por ficar excessivamente destacada no entorno branco, de forma que ao observá-la, os produtores enxergam todos os estereótipos que esta imagem carrega consigo – e transmitem-nos aos telespectadores. Um dos efeitos do racismo é a retirada da humanidade dos corpos negros, o que se dá ao privá-lo da liberdade da complexidade e

¹⁶Vide tabela 4.

¹⁷Tradução livre. Original: “As many have argued, whiteness is invisible and unmarked, as the absent center against which others appear only as deviants, or points of deviation (Dyer, 1997; Frankenberg, 1993). Whiteness is only invisible for those who inhabit it, or those who get so used to its inhabitance that they learn not to see it, even when they are not it (see Ahmed, 2004b). Spaces are orientated ‘around’ whiteness, insofar as whiteness is not seen. We do not face whiteness; it ‘trails behind’ bodies, as what is assumed to be given. The effect of this ‘around whiteness’ is the institutionalization of a certain ‘likeness’, which makes non-white bodies feel uncomfortable, exposed, visible, different, when they take up this space.” (AHMED, 2007, p.157)

da multiplicidade de histórias, e restringindo-os as narrativas estereotipadas. Conforme nos ensina hooks

“Embora sejam imprecisos, estereótipos são uma forma de representação. Como as ficções, são criados para servir como substitutos, postos no lugar da realidade. Não estão lá para dizer como as coisas são, mas para estimular e encorajar o fingimento. São fantasias, projeções sobre o Outro para torná-lo menos ameaçador. Estereótipos sobram quando existe distância. São uma invenção, um fingimento de que se sabe quando os passos que levariam ao verdadeiro conhecimento possivelmente não podem ser dados ou não são permitidos.” (HOOKS, 2019, p.303)

Uma cena de um dos filmes analisados se destacou para mim no sentido do paradoxo do processo de tornar invisível a imagem negra, que expunha a forma como eles não são pensados de forma universal e ao mesmo tempo que são cuidadosamente selecionados os momentos a serem inseridos dentro da construção das obras. No filme *De pernas pro ar* há



Imagem 14 – Cena do filme “De pernas pro ar” (2011) em que Alice (Ingrid Guimarães) importuna a funcionária da limpeza no banheiro da boate.

uma cena em que a protagonista Alice (Ingrid Guimarães) vivendo uma crise na sua vida após ter sido demitida e abandonada pelo marido, faz amizade com a vizinha Marcela (Maria Paula), que a leva para uma boate. Na boate, Alice acaba fazendo consumo de ecstasy por acidente, o que a deixa “fora de si”. Nesta situação ela vai ao banheiro da boate, onde a princípio a vemos lavando as mãos e dizendo “você tá certa...”, com a imagem fechada, de forma que não vemos a quem a fala dela está direcionada, e passando a impressão que ela falava sozinha. E então, a imagem se abre, e vemos que a “interlocutora” a quem a fala dela está direcionada é uma mulher negra que é a funcionária da limpeza, aparentando extremo cansaço, dormindo apoiada na bancada da pia do banheiro, onde há uma caixinha de contribuição para o seu trabalho. Alice continua: “Você tá certa... Uma mulher moderna tem que ter sempre dinheiro em caixa [fazendo referência a caixinha]. Concordo totalmente com seu ponto de vista, viu? Ei! Guerreira tá? Guerreira.” E em seguida a abraça. Nisso, a amiga Marcela entra no banheiro, e vendo Alice abraçada à funcionária da limpeza diz “Bora Alice. Ai meu deus, já tá dando defeito, vambora Alice.” E Alice repete “Maravilhosa essa mulher. Pessoa maravilhosa”, dando tapinhas no braço da funcionária. Marcela então diz, direcionando-se à funcionária: “Desculpa viu dona. A moça aqui já perdeu a caixa preta.” Alice é

então arrastada para fora do cômodo por Marcela, enquanto fala “Psiu, ei, te amo viu, quer vir com a gente? [Para Marcela:] Chama ela pra ir com a gente!”.

Do ponto de vista de um primeiro olhar colonizado, poderia se dizer que o humor da cena está construído em torno da protagonista, que é apresentada como obsessiva e *workaholic* que planeja os mínimos detalhes de sua vida, tendo atitude erráticas e alteradas sobre o efeito da droga. Porém, se removermos estas lentes do olhar, é possível perceber que há mais camadas neste momento. O humor em que é construído a cena descrita acima é baseado principalmente na “reviravolta” visual que é transmitida ao espectador no momento em que a câmera se abre e é revelado quem é a “mulher moderna” com quem Alice se comunica. O filme, que trata dos desafios da super mulher e que tem como algo central na sua temática o dilema da “mulher moderna” que tenta conciliar o sucesso profissional *versus* sua vida social e família, “brinca” nesta cena ao mostrar a protagonista, que encarna este dilema e é apresentada como o modelo desta “mulher moderna” bem sucedida, se comunicando ali utilizando o termo que é usado para si, para uma mulher que carrega em seu corpo e em sua postura em cena, o completo oposto do que se é tido como uma “mulher moderna” pelo imaginário da branquitude. Da mesma forma, a reação de Marcela ao dizer que a amiga está “dando defeito” ao a encontrar abraçando a funcionária da limpeza, também marca como Alice estaria agindo de forma que seria “menos digna” de si em seu lugar social.

Deste modo, esta cena exemplifica alguns argumentos que havíamos tratado neste estudo sobre as representações que a branquitude faz de si e dos grupos estigmatizados. A figurante funcionária da limpeza se insere ali no paradoxo de ter a sua visibilidade exagerada e ao mesmo tempo ser invisível. Ela é invisibilizada, na medida em que ali não possui complexidade, não há narrativa, a sua representação está limitada a própria imagem de seu corpo e a interação que ela possui com a protagonista é a mesma de um objeto de cena. Ao mesmo tempo, tem a sua visibilidade exagerada justamente porque em seu corpo, sem que diga nada, está todo o peso da representação recebida pelo seu grupo ao longo do tempo, que faz com que o humor seja produzido sem que nada precise ser dito com palavras. Visualmente, a imagem dela em oposição a fala de “mulher moderna” já diz o que precisa ser dito. Ao mesmo tempo, há também a figura de Alice, que carregando a branquitude em seu entorno (AHMED, 2007) faz com que esta relação e a troca entre as duas naquela situação se aparente natural, um lugar de superioridade *versus* marginalidade, algo óbvio, dado. Novamente, as reflexões de bell hooks contribuem para elucidar ainda mais o tema em tela:

“Uma vez que a maioria dos brancos não tem que ‘ver’ pessoas negras (aparecendo constantemente em outdoors, televisão, filmes, revistas e etc.), eles nunca precisam ficar na defensiva nem vigiar as pessoas negras para estar seguros: podem viver enquanto pessoas negras são invisíveis para os negros. Algumas pessoas brancas podem até imaginar que não existe representação da branquitude na imaginação negra, especialmente uma que seja baseada na observação concreta ou na conjectura mítica. Pensam que são vistas pelas pessoas negras apenas como querem parecer. Ideologicamente, a retórica da supremacia branca apresenta uma fantasia da branquitude.” (HOOKS, 2019, p. 301)

Como posto por Ella Shohat e Robert Stam no texto “A política racial da escolha do elenco” no livro “Crítica da imagem eurocêntrica” (2006), “Como forma de imediata de representação, a escolha do elenco no cinema e no teatro constitui um tipo de delegação de voz com tons políticos.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 277). Observando a esmagadora maioria de atores brancos nos dez filmes brasileiros de maior bilheteria entre 2007-2016, analisados neste trabalho monográfico, podemos falar, então, do que talvez seja a estratégia mais óbvia da qual se valem no fazer de um cinema comercial branco, que é a própria exclusão numérica na escolha dos papéis.

Estas escolhas demonstram o caráter de produção e reprodução de mundo que possui o cinema: elas se baseiam num inconsciente racial coletivo que tem o corpo branco europeizado como padrão de beleza fruto de décadas de eugenia. Ao mesmo tempo escolhem estas imagens para figurarem aquilo que é belo nas telas, assim tendo papel essencial na *criação* deste padrão no imaginário brasileiro. Por exemplo, se perguntarmos a um brasileiro comum, que tem sua visão de mundo colonizada e embranquecida: qual o tipo de pessoa que você considera bonita? Seria altamente provável que a resposta fosse: alta, branca, magra, loira, olhos claros. E se perguntássemos um exemplo de alguém deste tipo, também seria altamente provável que a resposta fosse o nome de alguma atriz ou ator de cinema ou televisão, alguém que figura na mídia. Desta forma o cinema como arte e mídia produz em nós as imagens que fazemos das nossas formas de apreender o mundo. As mídias baseiam, ao mesmo tempo em que são base – um ciclo da manutenção das ideologias pelas imagens e as narrativas que elas possibilitam.

“(…) O inconsciente racial coletivo brasileiro não acusa nenhum incômodo em ver tal representação da maioria do seu próprio povo, e provavelmente de si mesmo, na televisão ou no cinema. A internalização da ideologia do branqueamento provoca uma “naturalidade” na produção e recepção dessas imagens, e uma aceitação passiva e a concordância de que esses atores realmente não merecem fazer parte da representação do padrão ideal de beleza do país. Naturalmente, para todos nós, por força da nossa formação cultural, o padrão superior estético só pode ser representado por aqueles ou aquelas que continuam com o privilégio (“tiveram a sorte”)

de nascer de famílias brancas com características nórdicas acentuadas.” (ARAÚJO, 2006, p.77)

Tendo em vista os fatores apresentados, seria possível dizer que o cinema comercial brasileiro funciona como um espaço de conforto (AHMED, 2007) da branquitude. Tendo monopólio de acesso as ferramentas necessárias a produção do cinema em grande escala, o grupo privilegiado utiliza esta arte-mídia de grande alcance explorando suas potencialidades para criação de visões de mundo de forma a gerar a manutenção das condições ideológicas necessárias para reproduzir o mundo como seu espaço de conforto. Isso se dá através dos hábitos herdados que perpetuam estes padrões, nas mesmas escolhas de protagonistas, roteiros e histórias possíveis. A produção deste mundo-casa dentro do ambiente do cinema se dá no campo visual/estético, definindo o branco como padrão no audiovisual, mas também entendendo que o audiovisual comercial cria padrões e normas (ARAÚJO, 2006) e fornece as lentes pelas quais observamos o mundo. As ideologias se transformam com o passar do tempo e o cinema se adapta adequando as narrativas a estas transformações e produzindo-as no imaginário visual daqueles que o consomem. Mas estas transformações têm ocorrido apenas de forma que continuam garantindo espaço para a reificação da superioridade branca. Visto que “a falta de reconhecimento é uma estratégia que facilita transformar um grupo em Outro” (HOOKS, 2019, p. 298), isto se torna possível na exploração de forma extensiva das complexidades e multiplicidades do ser branco, ao mesmo tempo que extingue este espaço de exploração de potências aos grupos estigmatizados, delegando-os a marginalização e ao engessamento do estereótipo.

Cap. 4 – O poder no olhar – Conclusões

Como apresentado nesta pesquisa de trabalho monográfico, foi possível analisar que há baixíssima presença de personagens e atores negros no elenco principal dos dez filmes brasileiros de maior bilheteria de cada ano entre 2007-2016, que tem sua invisibilidade acentuada pelo modo como a imagem negra é colocada em cena: delegados às margens das narrativas visuais e textuais, desempenhando papéis secundários e/ou de cunho estereotipado quando no elenco destacado, e inseridos nas cenas em diversos momentos de forma objetificada quando nas posições de figuração.

Foi observado também que esta marginalização nas imagens se agrava quando pensada em cruzamento com questões de gênero e territoriais (onde é ambientado o filme). Além disso, um fator essencial que se ressaltou na análise destes filmes foi a forma como a branquitude representa a si mesma, tendo em vista que todos os protagonistas dos filmes selecionados eram brancos e também tinham 100% de diretores e roteiristas brancos por trás das câmeras.

Tendo em vista que o cinema como prática social é perpassado por ideologias e atua na produção e reprodução dos mecanismos ideológicos ao atuar na formulação dos nossos hábitos de gostos e consumo, com o alcance multiplicado no caso do cinema comercial e de massa (TURNER, 1997), se faz essencial refletir sobre como as ideologias propagadas nos filmes analisados atuam na criação de um imaginário racista sobre grupos estigmatizados, ao praticar esta violência silenciosa contra a imagem da população negra que é marginalizada e tem a sua visibilidade exagerada nas situações de estereótipo que as engessam a um lugar de subalternidade imagética, e que tem implicações nas vidas cotidianas da população negra brasileira que não é representada. Desta forma, se faz necessário uma descolonização do olhar (HALL, 1995; HOOKS, 2019).

Com exceção de “Os dez mandamentos – O filme”, todas as obras analisadas possuíam algum tipo de financiamento público¹⁸. Sendo assim, sabendo que todas estas obras tiveram grande alcance de público em nível nacional, é possível dizer que o financiamento público é um fator de grande importância para a indústria cinematográfica brasileira, em especial no campo da produção. Assim, uma maneira mais objetiva de se transformar esta realidade é pela transformação das leis de fomento a nível nacional (ANCINE), estadual e municipal (alguns estados e capitais tem programas de incentivo a produção cinematográfica, como por exemplo a Rio Filme). Como colocado em

¹⁸ Destacado aos créditos dos filmes.

entrevista ao Jornal O Globo pela cineasta Milena Manfredini, organizadora da Mostra de Cinema Narrativas Negras:

“O cinema é um lugar de poder e, nós, apesar de sermos a maioria da população, ainda somos minoria neste espaço. (...) Essa lacuna ressona da nossa história. Sempre fomos colocados em último plano pela sociedade. Por mais que sejamos a maior parcela da população, ainda somos poucos nas universidades, na política e nas esferas de poder em geral. No cinema não é diferente. Ainda temos muito pouco acesso aos programas de financiamento e somos os mais atingidos pelas políticas de desmonte da cultura, que dificultam ainda mais a produção e a visibilidade da nossa arte. (...) Para nós, é urgente ver os nossos representados como protagonistas da trama, e não em papéis subalternos ou estereotipados, como sempre aconteceu. Poucas atrizes negras do cinema nacional fizeram papéis principais, mas quase todas já atuaram como empregadas domésticas, por exemplo. Além de pensar novos imaginários que podemos e devemos construir, a mostra também serve para refletirmos sobre a necessidade de políticas públicas voltadas ao crescimento do cinema negro. Uma forma de mudar este cenário seria a adoção de cotas para pessoas pretas nos editais de financiamento de projetos, porque precisamos que a negritude seja abordada sob outra perspectiva: a nossa.”¹⁹

Em 2018 tivemos alguns avanços neste sentido com a criação de cotas para mulheres, negros e indígenas para produção cinematográfica nos editais do Fundo Setorial do Audiovisual²⁰. A cota seria de 35% dos valores investidos para os projetos selecionados para diretoras mulheres cisgênero ou transgênero e 10% para diretores negros (pretos e pardos) e indígenas – que ainda é uma quantidade diminuta frente a dimensão do problema. Além disso, uma das maiores dificuldades na captação de recursos dos editais da ANCINE são os pesos dos critérios de pontuação na inscrição de projetos, que são excludentes a novos projetos e favorecem grandes produtoras já consolidadas²¹.

¹⁹Fonte: Jornal O Globo, 26/04/2019 – 19:06. “‘O cinema é um lugar de poder, mas ainda somos minoria’, diz cineasta negra.” Disponível em: <https://oglobo.globo.com/celina/o-cinema-um-lugar-de-poder-mas-ainda-somos-minoria-diz-cineasta-negra-23625760>. Acesso em 17/06/2019.

²⁰Fonte: BRAVI, 28/03/2019 – “Aprovadas cotas para mulheres, negros e indígenas em edital para produção cinematográfica”. Disponível em: <http://bravi.tv/aprovadas-cotas-para-mulheres-negros-e-indigenas-em-edital-para-producao-cinematografica/>. Acesso em 17/06/2019.

²¹“Cineastas, produtores e roteiristas brasileiros estão em pé de guerra com a Agência Nacional de Cinema (Ancine) e o Ministério da Cultura. Eles afirmam que as novas regras de editais voltados ao audiovisual priorizam produtoras e projetos mais comerciais, em detrimento de obras autorais e de artistas estreantes. Haveria, assim, concentração de investimento em determinadas obras. (...) Na nova classificação, o valor artístico do projeto diminuiu de peso 65% para 40%, enquanto o valor da produtora e da direção somados aumentou de 35% para 55%. Isso significa que produtoras e diretores com histórico mais consolidado e bem-sucedido terão mais chance de serem contemplados nos editais, independentemente do valor artístico de suas obras. ‘Os currículos de empresas produtoras e desempenho comercial não podem ter peso tão decisivo, em detrimento da criatividade e conteúdo do projeto’, afirma a nota enviada à Ancine e ao MinC pela presidência da Abraci e da Apaci. ‘Nesse contexto, é preciso revisar o critério de avaliação do processo seletivo e dar maior importância ao projeto/roteiro nas duas linhas, mas em maior grau na linha B (*avaliação de mérito dos projetos de perfil autoral e propósitos artísticos*), tornando mais competitivos os projetos embrionários e de produtoras menores’.”

A dinâmica da produção cinematográfica em um número grande de países é dependente de políticas que de incentivo à produção, bem como fica à mercê das características dos governos para seu funcionamento. No Brasil, o cinema é alvo de políticas governamentais de incentivo que fomentam sua produção, como é o caso da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet, entretanto essas políticas apresentam certa concentração na distribuição de recursos, visto que algumas empresas captam um número maior de recursos e, por conseguinte, produzem mais. (MICHEL, AVELLAR, 2012, p. 36-37)

Do ponto de vista das relações étnico-raciais, pode também ser entendido como um favorecimento do status quo, o que significa favorecimento dos brancos, tendo em vista que apenas este grupo atualmente tem a estrutura tecnológica e jurídica necessária para ser consolidada neste excludente mercado, como foi observado nas análises desta pesquisa. Esta situação tende a se agravar devido aos cortes ocorridos no setor da cultura no atual governo.

O cinema negro brasileiro tem forte e relevante produção no nosso cenário, reivindicando o poder de olhar e demonstrando na prática as potências artísticas que ganham as produções quando abrimos espaço para a multiplicidade de narrativas. Como dito na entrevista de Milena Manfredini, estas obras enfrentam problemas de financiamento para produção e na distribuição de seus filmes. Agindo nas brechas do sistema, mostras e festivais como a Mostra de Narrativas Negras e o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul organizado pelo Centro Afro Carioca de Cinema, tem importantíssimo papel na criação de espaços onde estas histórias possam ser contadas. Mas, infelizmente, apesar da altíssima qualidade dos trabalhos apresentados e do belíssimo trabalho dos organizadores de ambientes como estes, esses espaços ainda são reduzidos e enfrentam grandes obstáculos a chegar a população comum. A criação de um mundo onde o fim do racismo seja possível perpassa a criação de um imaginário antirracista, em que é necessário a atuação de um cinema de grande escala que consiga chegar ao povo negro que carece urgentemente de ouvir novas histórias sobre si, levando histórias que carreguem as múltiplas possibilidades do ser e existir negro.

Faz-se necessário que se descolonize o cinema com a maior distribuição dos recursos, de forma que não fique refém de ser utilizado como ferramenta de um sistema de supremacia branca que, para se manter no poder, garante o monopólio do acesso a indústria cinematográfica. Com esse monopólio perpetuam o poder de olhar e definem os olhares sob os quais estão submetidos os grupos estigmatizados. Se o cinema de produção nacional atua na construção de visões de mundo

Fonte: Jornal O Globo, 26/03/2018 – “Profissionais do audiovisual criticam novas regras dos editais da ANCINE”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/profissionais-do-audiovisual-criticam-novas-regras-dos-editais-da-ancine-22527363>. Acesso em 17/06/2019.

partilhadas por nós enquanto nação, e se a sua produção tem direta relação dependência com o financiamento estatal, torna-se responsabilidade social do Estado garantir a inclusão da diversidade nas telas como parte do projeto combate ao racismo. Apenas desta forma se poderá garantir o abandono de uma tradição embranquecida do cinema brasileiro, dando espaço para que novas cores possam ganhar espaço nas telas. Enquanto não atingimos este lugar, permanecemos agindo pelas frestas produzindo cinema negro de resistência e guerrilha e buscando caminhos independentes para a ampliação de nossas vozes.

BIBLIOGRAFIA

ARAUJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 979-985, Dec. 2008. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2008000300016>>. Acesso em 18 de setembro de 2018.

_____. A força de um desejo - a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. *Revista USP*, (69), 72-79. 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i69p72-79>>. Acesso em 18 de setembro de 2018.

AHMED, Sara. A phenomenology of whiteness. Disponível em: *FeministTheory*, 8(2), 149-168. 2007. <<https://doi.org/10.1177/1464700107078139>>. Acesso em 12 de junho de 2019.

BHABHA, Homi K. A outra questão – O estereótipo, a discriminação e o discurso colonial. In *O local da cultura*, cap. 3, p.105-129. Minas Gerais: Editora UFMG. 1998.

CÂNDIDO, Márcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; JÚNIOR, João Feres. Boletim GEMAA – Raça e Gênero no Cinema Brasileiro 1970-2016). In *Boletim GEMAA*. n.2. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://gema.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/>>. Acesso em 17 de setembro de 2017.

CANDIDO, Marcia Rangel; FERES JUNIOR, João. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis , v. 27, n. 2, e54549, 2019 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2019000200207&lng=en&nrm=iso>. Acesso 12 de Julho de 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n254549>.

CARVALHO, Noel dos Santos. Racismo e Anti-Racismo no Cinema Novo In *IX Estudos de Cinema - Socine*. Hamburger, Esther, Org.; Souza, Gustavo, Org.; Mendonça Leandro, Org.; AmancioTunico, Org. - São Paulo, AnnablUip.e; Fapesp; Socine, 2008. p. 61-70. Disponível em: <<https://www.socine.org/publicacoes/livros/>>. Acesso em 18 de setembro de 2018.

_____. Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul. Tese de doutorado. FFLCH/USP. São Paulo. 2006.

_____. O negro no cinema brasileiro: O período silencioso. *Plural - Revista De Ciências Sociais*, 10, 155-179. 2003. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.peso.2003.68073>>. Acesso em 18 de set de 2018.

DOMINGUES, Petrônio; CARVALHO, Noel dos Santos. Dogma da feijoada – A invenção do cinema negro brasileiro. In *RBCS* Vol. 33 nº 96/2018. p. 1-18. Disponível em: <<https://submission3.scielo.br/index.php/rbcoc/article/view/168058>>. Acesso em 18 de set de 2018.

_____. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. In *Estud. av.*, São Paulo, v. 31, n. 89, p. 377-394,

Abril2017.Availablefrom<<http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142017.31890027>>. Acesso em 18 de setembro de 2018.

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Cap. 4. p. 387-404. Disponível em:<<http://www.pet.eco.ufrj.br/images/PDF/stuart-hall.pdf>>. Acesso em: 10 de julho de 2017.

_____. The Whites of Their Eyes: Racist ideologies and the media. In: GAILDINES (Ed.). Gender, Race and Class In The Media: A text-reader. Londres: SagePublications, 1995. Cap. 2. p. 18-22. Disponível em:<<https://blog.richmond.edu/watchingthewire/files/2015/08/The-Whites-of-Their-Eyes.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística. Afro-Ásia, Salvador, n. 48, p. 77-125, Dec. 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0002-05912013000200003>>. Acesso em 18 de setembro 2018.

_____. Atlântida: Carnavalizando o Cinema Brasileiro. Humanidades em diálogo, v. 2, n. 1, p. 153-168, 23 out. 2008. Disponível em: <<http://doi.org/10.11606/issn.1982-7547.hd.2008.106152>>. Acesso em 15 de junho de 2019.

_____. Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993). 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-14112013-122614/pt-br.php>>. Doi: 10.11606/T.8.2013.tde-141120013-122614. Acesso em 15 de junho de 2019.

HOOKS, Bell. “Olhares negros – Raça e representação”. São Paulo: Editora Elefante. 2019.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Preto no branco: discursos raciais no cinema brasileiro contemporâneo. In Anais do 6º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho - “200 anos de mídia no Brasil – Historiografia e tendências”. Niterói. 2008. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Preto%20no%20branco.pdf/view>>. Acesso em 18 de setembro de 2018.

_____. Quanto vale ou é por quilo? A presença da raça no cinema brasileiro contemporâneo. In IX Estudos de Cinema - Socine. Hamburger, Esther, Org.; Souza, Gustavo, Org.; Mendonça Leandro, Org.; Amancio Tunico, Org. - São Paulo, AnnablUp.e; Fapesp; Socine, 2008. p. 61-70. Disponível em: <<https://www.socine.org/publicacoes/livros/>>. Acesso em 18 de setembro de 2018.

_____. Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70. Niterói, tese de doutorado em comunicação, Niterói (RJ), Universidade Federal Fluminense. 2012.

_____. Ideário racial na *Belle Époque* tropical: o caso do cinematographo. In Anais do 3º Encontro Regional Sudeste de História da Mídia. Rio de Janeiro. 2014. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sudeste/3o-encontro-2014/gt-5-2013-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/ideario-racial-na-belle-epoque-tropical-o-caso-do-cinematographo/view>>. Acesso em 18 de setembro de 2018

_____. Entre brechas, cortes e rasuras: relações étnico-raciais e censura cinematográfica na ditadura militar. In Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia (PUC-RS), vol. 22, n. 2 (2015), p. 82-98. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/19927>>. Acesso em 18 de setembro de 2018

LIMA, Mariani Carolina. A exclusão da mulher negra nos filmes de grande bilheteria do cinema brasileiro: um olhar sobre a estrutura social na narrativa. Trabalho de Conclusão de Curso - Curso de Cinema e Audiovisual. Universidade Federal de Pelotas, 2014. Disponível em: <http://mulheresnegrasavbr.habemus.website//img/docs/A_exclusao_da_mulher_negra_nos_filmes_de.pdf>. Acesso em 18 de set de 2018.

MATOS, Teresa Cristina Furtado. Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial. Anál. Social, Lisboa, n. 218, p. 170-190, mar. 2016. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-25732016000100007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 19 de setembro de 2018.

MICHEL, R. C.; AVELLAR, A. P. A indústria cinematográfica brasileira: uma análise da dinâmica de produção e da concentração industrial. Revista de Economia, v. 38, n. 1 (ano 36), p. 35-53, jan./abr. 2012. Editora UFPR. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5380/re.v38i1>>. Acesso em 15 de junho de 2019.

MIRANDA, R. S. Gênero, raça e protagonismo: O cinema negro feminino do século XXI. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela’ e ‘Cinzas’: o cinema negro no feminino do “Dogma da Feijoadá” aos dias de hoje”. Cap. 3. p. 1 – 9. In Avanca 2016. Portugal. 2016. Disponível em: <https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/47882811/Avanca_2016_-_Janaina_Oliveira_.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1537297027&Signature=aqgcN1iHZFVBwm8nqn%2FRrlMzExY%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DKbela_e_Cinzas_o_cinema_negro_no_femini.pdf>. Acesso em 18 de set de 2018.

OLIVEIRA, Fernando Domingues. Panorama do negro no cinema brasileiro: dos primórdios à Era Collor. In Revista AcadêmiaHistorien. n. 8. ano IV, dez 2012 mai 2013. p.76-88. Disponível em: <<http://revistahistorien.blogspot.com/2018/07/historien-n-8-dez-2012maio-2013.html>>. Acesso em 18 de set de 2018.

RODRIGUES, João Carlos. O negro no cinema brasileiro. 4ªed. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2011.

SANTOS, Júlio César dos; BERARDO, Rosa Maria. “A quem interessa um ‘cinema negro’?”. In Anais do 10º ART – Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. UFG. Goiás. 2011. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/10art_JulioSantos.pdf>. Acesso em 18 de set de 2018.

SANTOS, Lucinéia Alves dos. O negro nos primórdios do cinema brasileiro: uma abordagem entre a literatura e a imprensa. In MARGENS - Revista Interdisciplinar. Dossiê: Literatura e Resistência. v.9. n.13. Dez 2015.p. 130-141. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/viewFile/2682/2813>>. Acesso em 18 de set de 2018.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 153-174, Jan. 2005. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 18 de setembro de 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882005000100008>.

SENNA, Orlando. Preto e branco ou colorido - o negro e o cinema brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*, v. LXXIII, n. 3, ano 73, p. 211-26, 1979. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/360932308/Preto-e-Branco-Ou-Colorido-o-Negro-e-o-Cinema-Brasileiro-Orlando-Senna>>. Acesso em 18 de setembro de 2018.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. A política racial na escolha do elenco. In *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, p. 277-281. Cosac Naify, 2006.

SILVA, Conceição de Maria Ferreira. Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009). 2016. 297 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/21017>>. Acesso em 18 de setembro de 2018.

SILVA, Júlio Cláudio da. Ruth de Souza entre raça e gênero: reflexões sobre a trajetória de uma Dama negra (1921 – 1954). In *Revista Em tempo de História*. n.25. Brasília. Ago-Dez 2015. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/emtempo/article/view/13256/9336>. Acesso em 18 de setembro de 2018.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

FILMOGRAFIA

TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha, Produção: Marcos Prado, José Padilha. Rio de Janeiro (BR): Zazen Filmes, 2007, 1 DVD.

MEU NOME NÃO É JHONNY. Direção: Mauro Lima, Produção: Mariza Leão. Rio de Janeiro (BR): Atitude Filmes, 2008. 1 DVD.

SE EU FOSSE VOCÊ 2. Direção: Daniel Filho, Produção: Walkiria Barbosa, IafaBritz, Marcos Didonet, Daniel Filho, Vilma Lustosa. Rio de Janeiro (BR): Globo Filmes, 2009. 1 DVD.

TROPA DE ELITE 2. Direção: José Padilha, Produção: Marcos Prado. Rio de Janeiro (BR): Zazen Produções; Globo Filmes, 2010. 1 DVD.

DE PERNAS PRO AR. Direção: Roberto Santucci, Produção: Mariza Leão. Rio de Janeiro (BR): Morena Filmes, 2011. 1 DVD.

DE PERNAS PRO AR 2. Direção: Roberto Santucci, Produção: Mariza Leão. Rio de Janeiro (BR): Globo Filmes; Downtown Filmes, 2012. 1 DVD.

MINHA MÃE É UMA PEÇA. Direção: André Pellenz, Produção: IafaBritz. Rio de Janeiro (BR): Globo Filmes; Telecine Productions, 2013. 1 DVD.

O CANDIDATO HONESTO. Direção: Roberto Santucci, Produção: André Carreira. Rio de Janeiro (RJ): Camisa Listrada; Panorama Filmes, 2014. 1 DVD.

LOUCAS PRA CASAR. Direção: Roberto Santucci, Produção: Mayra Lucas. Rio de Janeiro (BR): Glaz Entretenimento; Telecine Productions, 2015. 1 DVD.

OS DEZ MANDAMENTOS – O FILME. Direção: Alexandre Avancini, Produção: Marília Tedeschi de Toledo; Douglas Tavolaro. São Paulo (BR): Rede Record, 2016. 1 DVD.