CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

CINEMA, ESTADO E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS: ASSIMETRIAS, TENSÕES E LUTAS

Rodrigo Fagundes Bouillet

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

Orientador: Prof. Dr. Mário Luiz de Souza

Rio de Janeiro
Setembro 2021

CINEMA, ESTADO E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS:
ASSIMETRIAS, TENSÕES E LUTAS

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

Rodrigo Fagundes Bouillet

Banca Examinadora:

_____

Presidente, Professor Dr. Mário Luiz de Souza (CEFET/RJ) (orientador)

_____

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

_____

Professor Dr. Pedro Vinicius Asterito Lapera (UFF / BN)

SUPLENTES

_____

Professora Dra. Talita de Oliveira (CEFET/RJ)

_____

Professor Dr. Rachel Aguiar Estevam do Carmo (UFRJ)

Rio de Janeiro
Setembro 2021

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

B762 Bouillet, Rodrigo Fagundes
Cinema, estado e relações étnico-raciais: assimetrias, tensões e lutas / Rodrigo Fagundes Bouillet. — 2021.
168f. : enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2021.
Bibliografia : f. 155-168
Orientador: Mário Luiz de Souza

1. Economia política. 2. Brasil – Política econômica. 3. Políticas públicas. 4. Cinema brasileiro. 5. Relações étnicorraciais. I. Souza, Mário Luiz de (Orient.). II. Título.

CDD 330.9

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

DEDICATÓRIA

À memória do camarada Frederico Moschen Neto e dos companheiros Leopoldo Nunes da Silva Filho, Jorge Conceição e Arthur Leandro de Moraes Maroja (Etetuba, Tata Kinamboji).

Aos que enfrentaram a intervenção autoritária no CEFET/RJ.

AGRADECIMENTOS

Aos trabalhadores do CEFET/RJ, sobretudo aos do PPRER.

À coordenação do curso e à representação discente.

Aos colegas da turma de 2018.

Aos integrantes do Grupo de Pesquisa Racismo, Discurso e Cinema Negro.

Aos cúmplices de cineclubismo André Sandino, Clementino Jr., Gleciara Ramos e Leila Xavier.

Aos professores, membros das bancas, companheiros de pesquisa e amigos Roberto Borges, Samuel Oliveira, Pedro Lapera e Mário Souza, querido orientador.

EPÍGRAFE

We say that ‘Black Lives Matter’, Well truthfully they really never have
No one ever really gave a fuck, Just read your bullshit history books
But honestly it ain’t just black, It’s yellow, it’s brown, it’s red
It's anyone who ain't got cash, Poor whites that they call trash

They can’t, fuck with us, Once they realise we’re all on the same side
They can’t, split us up, And let them prosper off the divide

Don’t fall for the bait and switch, Racism is real, but not it
They fuck whoever can’t fight back, But now we gotta change all that
The people have had enough, Right now, it’s them against us
This shit is ugly to the core, When it comes to the poor
No lives matter

America’s always been a place that judge my skin
And racism is real as fuck, Ain’t no way to play that off
And in the eyes of the law, Black skin has always stood for poor
This is basic shit, They know who they fucking with

Trecho da música *No lives matter*, de Body Count (Bloodlust, 2017)

Tradução livre:

Afirmamos: ‘Vidas Negras Importam’, Bem, na real, elas nunca importaram de verdade
As pessoas tão pouco se fodendo, É só ler teus livros merdas de História
Mas, sinceramente, não são só os negros, São os asiáticos, os mestiços, os indígenas
É quem não tem grana, São os brancos pobres que eles chamam de lixo

Eles não vão foder com a gente, Se perceberem que estamos todos do mesmo lado
Eles não vão nos dividir, Nem deixaremos que prosperem sem compartilhar

Não caia nesse papo e mude, O racismo é real, mas também não é
Eles fodem quem não pode revidar, mas agora temos que transformar
O povo já sofreu o bastante, Neste instante, são eles contra nós
Essa porra é muito escrota, Quando é com os pobres
Nenhuma vida importa

Os Estados Unidos sempre foi um lugar que julgou minha pele
E o racismo é real pra caralho, Não tem como negar
E aos olhos da lei, A pele negra sempre foi o pobre
Essa é a merda mais básica, Eles sabem quem estão fodendo

RESUMO

Cinema, Estado e relações étnico-raciais: assimetrias, tensões e lutas

Parte-se da hipótese de que há uma produção de exclusão da população negra nacional do campo do Cinema Brasileiro. Este fato não se trataria de algo ocasional (restrito a algum período histórico) ou pontual (circunscrito aos filmes de maior público), mas sim de discriminações e desigualdades produzidas e reconfiguradas pela classe cinematográfica para manutenção de poder de seu grupo hegemônico. Assim, a pesquisa tem como objeto um estudo de caso, o estudo das relações sociais no Cinema Brasileiro, procurando entender o que a racialização no modo de produção capitalista significa em seu âmbito bem como ela é manejada para fornecer garantias ao grupo hegemônico. Como atividade historicamente dependente de subvenção estatal, interessam as disputas pela hegemonia das políticas públicas destinadas à produção de longas-metragens (o formato com maior aporte de recursos, de maior prestígio social, etc.). A pesquisa localiza-se no período de 1985 a 2016, ou seja, quando dos ventos de re-democracia burguesa trombeteavam promessas de amplos direitos sociais através do formalismo constitucional até o golpe para o pleno estabelecimento da agenda neoliberal no país. Para análise do objeto, interessam os posicionamentos revelados em discursos e práticas tanto dos agentes do *Cinema Negro* em suas reinvindicações quanto dos agentes que hegemonizam a classe cinematográfica, em suas formas de obstrução, opressão e exclusão – sendo a pesquisa pautada pela preocupação em compreender os agentes envolvidos e as forças de mudança nos contextos sociais, culturais, políticos e econômicos do cinema e da sociedade brasileiras. A investigação empreendida associa pesquisa descritiva, qualitativa, documental e bibliográfica como subsídios para o trabalho analítico, fundamentado teoricamente na perspectiva da Economia Política, além de aportes de estudos sobre capitalismo dependente e relações raciais. Como contribuição ao debate, identificamos a consolidação das ideologias de mérito, qualidade, profissionalização e competitividade no Cinema Brasileiro – a partir da atuação política e participação institucional de membros do grupo cinemanovista e seus legatários – como fatores que dificultam ou impedem o acesso a recursos públicos a novos agentes, sobretudo aos racializados.

Palavras-chave: Economia política; Políticas públicas; Cinema Brasileiro; Estado; Relações étnico-raciais

ABSTRACT

Cinema, State and ethnic-racial relations: asymmetries, tensions and struggles

This research starts from the hypothesis that there is a production of exclusion of the national black population from the field of Brazilian Cinema. This fact would not be something occasional (restricted to a given historical period) or punctual (circumscribed to films with a larger audience), but rather a production and reconfiguration of discrimination and inequalities by the cinematographic class in order to maintain the power of its hegemonic group. Thus, the objective of the research consists in a case study, the study of social relations in Brazilian Cinema, seeking to understand what racialization in the capitalist mode of production means in its own scope as well as how it is managed to provide guarantees to the hegemonic group. As an activity which is historically dependent on state subsidies, we are particularly interested in disputes over the hegemony of public policies aimed at the production of feature films (the format with the greatest contribution of resources, the greatest social prestige, etc.). The research focuses on the period from 1985 to 2016, i.e., when the winds of bourgeois re-democracy trumpeted promises of broad social rights through constitutional formalism until the coup when the neoliberal agenda was fully established in the country. For the analysis of the object, we concentrate on positions revealed in discourses and practices of both Black Cinema agents in their claims and the agents that hegemonize the cinematographic class, in their forms of obstruction, oppression and exclusion, as the research is based on trying to understand the forces of change in social, cultural, political and economic contexts of Brazilian cinema and society. The investigation undertaken combines descriptive, qualitative, documentary and bibliographic research as subsidies for analytical work, theoretically based on the perspective of Political Economy, in addition to contributions from studies on dependent capitalism and racial relations. As a contribution to the debate, we identified the consolidation of ideologies of merit, quality, professionalization and competitiveness in Brazilian Cinema - based on the political action and institutional participation of members of the Cinema Novo group and its legatees - that hinder or prevent access to public resources for new agents, especially the racialized ones.

Keywords: Political economy; Public policy; Brazilian Cinema; State; Ethnic racial relations

SUMÁRIO

Introdução		**9**
1	**Economia política e sua crítica**	**21**
1.1	Definição e características	21
1.2	Economia política, racismo e raça	28
1.2.1	Economia política da colonização	30
1.2.2	Racismo e raça	34
1.3	Economia política, racismo e raça no Brasil	37
1.3.1	Ideologia branca	43
2	**Esboço para uma crítica da economia política racial do cinema brasileiro**	**46**
2.1	Abordagem da economia política à pesquisa em comunicação	48
2.1.1	A teoria da estruturação	50
2.1.1.1	Raça como fator estrutural/categorial	51
2.1.1.2	Raça como fator relacional	66
2.1.1.3	Raça como fator constituinte/formador	73
3	**Cinema, estado e relações étnico-raciais**	**78**
3.1	Social-liberalismo: questões político-ideológicas das políticas públicas	78
3.2	Políticas públicas para a população negra e o cinema brasileiros	82
3.2.1	Governos Sarney: 1985-1990 e Collor / Itamar: 1990-1995	82
3.2.2	Governos FHC: 1995-2003	87
3.2.3	Governos Lula: 2003-2011	98
3.2.4	Governos Dilma: 2011-2016	107
3.2.5	Brevíssimas notas pós-golpe de 2016	114
3.2.6	É a luta de classes, porra!	117
Considerações Finais		**146**
Referências		**155**

INTRODUÇÃO

Em 2002 fui apresentado à prática cineclubista, três anos depois comecei a participar ativamente da militância do movimento fluminense, em pouco tempo já compondo o quadro da diretoria da ASCINE-RJ (Associação de Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro). Minha contribuição ao movimento sempre foi pautada pelo debate acerca das políticas públicas para o cinema, sobretudo a defesa do cineclubismo. A atuação no meio rendeu um convite para participar da coordenação do Cine Mais Cultura, ação governamental promovida pela SAv/MinC (Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura), que, de 2008 a 2012, procurou expandir o parque cineclubista do país. Em 2013, exerci cargo em comissão naquela secretaria, em Brasília, para lidar com o (que chamávamos, na ausência de melhor nomenclatura) audiovisual de base comunitária: cineclubes, núcleos de produção, ações com universidades, além de populações de periferias urbanas e rurais. Foi no cumprimento desta função que, pela primeira vez, me deparei conscientemente com as implicações da questão racial brasileira.

Em novembro de 2012, no intervalo entre o Cine Mais Cultura e a SAv/MinC, acompanhei com espanto as reportagens sobre o *Curta-Afirmativo*[1], primeiro edital racialmente orientado promovido pelo Estado brasileiro ao audiovisual. Nas páginas, várias pessoas do âmbito da cultura defendiam suas opiniões contra e a favor. Até então, nunca havia testemunhado um conflito de cunho racial no meio cinematográfico. Assombro maior chegou no início de 2013, já em Brasília, com a chegada ao Ministério do primeiro dos dois embargos judiciais impostos ao concurso. A vivência daqueles dias foi impactante, pois o fantasma da anulação do edital rondava a equipe cotidianamente. Sabíamos que a disputa não se resumia ao fato de não contemplar os selecionados, mas sim de um golpe às ações afirmativas.

[1] Lançado em 20 de novembro de 2012, o *Edital de apoio para curta-metragem – Curta-Afirmativo: protagonismo da juventude negra na produção audiovisual* ou, simplesmente, *Curta-Afirmativo* (Ver Edital nº 3, de 19 de novembro de 2012 – Apoio para curta-metragem – Curta-Afirmativo: protagonismo da juventude negra na produção audiovisual. Diário Oficial da União nº 223, terça-feira, 20 de novembro de 2012, p. 23) fez parte de um pacote de cinco editais promovidos pelo Ministério da Cultura, no caso, através de sua Secretaria do Audiovisual, em parceria com a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR/PR). O edital, inicialmente, tinha como objeto fomentar seis curtas-metragens, de 10 a 15 minutos de duração, no valor de R$ 100 mil cada. As inscrições deveriam ser realizadas por pessoas físicas autodeclaradas negras (pretos e pardos, de acordo com as categorias do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE); que se apresentassem como produtoras, diretoras ou ambas; e jovens, de 18 a 29 anos.

Meu último sobressalto deveu-se à baixa adesão ao edital quando comparado a similares lançados no mesmo período. O edital para *Curta-Metragem* havia recebido 1.011 inscrições; o *Curta Carmen Santos*, 417; o *Curta Criança*, 264; e o *Curta Animação*, 159. Exceto o primeiro, os demais tinham alguma forma direcionamento: o *Curta Carmen Santos* destinava-se exclusivamente ao fomento de obras dirigidas por mulheres (disponibilizando recursos inferiores aos demais); o *Curta Criança* destinava-se à temática infantil; e o *Curta Animação* aos filmes produzidos em técnica de animação. O *Curta-Afirmativo*, cujas produções poderiam não só ser dirigidas, mas também produzidos por pessoas negras, sem qualquer condicionante temática ou de técnica de filmagem, de maior aporte financeiro entre todos, recebeu 315 inscrições.

Perguntava-me o porquê de um número baixo de inscrições. Quem sabe as ideologias de mérito, qualidade, profissionalização e competitividade do cinema; talvez a materialização destas ideologias nos critérios e condições do edital; quiçá o desinteresse ou mesmo o desconhecimento de grande parte da população negra sobre a existência do MinC, fundado em 1985 e quase 30 anos depois promovendo seu primeiro pacote de editais racialmente orientados. O MinC realizou encontros para divulgar, explicar e tirar dúvidas sobre os editais em seus espaços institucionais, mas talvez tivesse sido mais eficaz ter buscado como parceiros nos estados instituições inseridas no circuito da cultura negra ou da afrodescedência. De certo, qualquer explicação não poderia ignorar as questões estruturais vivenciadas pela população negra, que da Abolição da escravatura até hoje foi relegada aos piores índices socioeconômicos do país.

Aquela breve experiência sobre as manifestações, interferências e consequências do racismo na política pública me levaram a acompanhar com interesse a movimentação do Cinema Negro nas trincheiras do audiovisual brasileiro. Olhando para o passado recente, lembro da Jornada Nacional de Cineclubes. Eu havia participado deste encontro que reúne cineclubistas de todo o país nas edições de 2006 e 2008. Em 2010, por conta do Cine Mais Cultura, havia um grande número de cineclubistas negras e negros, comparando-se retrospectivamente. A ação governamental não se destinava a grupos sociais específicos, contudo, visava prioritariamente a contemplação de ações localizadas em periferias urbanas e rurais – áreas de maior vulnerabilidade social, portanto, espaços tendencialmente constituídos por grupos racializados. Com a sucessão de editais, os equipamentos de exibição chegaram a instituições nas quais pessoas negras eram suas

responsáveis ou desempenhavam importante papel administrativo. Naquela ocasião, eu não estava desperto para dinâmica racial brasileira e não consegui, ou melhor, sequer possuía instrumentos para avaliar a importância do que se passava diante de meus olhos, em seus devidos termos. O amigo cineclubista e cineasta Clementino Jr, militante negro, não vacilou em registrar o acontecimento, resultando no curta-metragem *Ojú Onà* (2011). Conversas com ele sobre o assunto bem como com os companheiros Jorge Conceição, Arthur Leandro/Táta Kinamboji, Gleciara Ramos foram fundamentais.

Quando ainda participava da equipe da SAv/MinC, veio o falecimento de Zózimo Bulbul e os primeiros questionamentos acerca de sua história, o estranhamento de como ele e outros cineastas negras e negros, tampouco o Cinema Africano, não eram abordados nas disciplinas do curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense, onde me graduei em Comunicação Social. De volta ao Rio de Janeiro, observei diversos acontecimentos que atestavam a pujança do Cinema Negro[2]. Em 2014, produtores e diretores premiados no *Curta-Afirmativo* divulgaram o manifesto *Daria um filme* associado ao lançamento da *hashtag* #boicotarammeufilme, posicionando-se contra o segundo embargo ao edital; e a SAv/MinC lançou um novo edital afirmativo. O ano de 2015, internacionalmente, foi marcado pelo protesto contra a ausência de pessoas negras concorrendo às principais categorias do Oscar através das *hashtags* #OscarsSoWhite e #whiteOscars, que também reverberou por aqui. Em terra brasileiras, houve a comoção em torno da estreia do curta-metragem *Kbela*, de Yasmin Thayná, materializada em quatro sessões lotadas no CineOdeon, em dois fins de semana, no Rio de Janeiro. Já 2016 trouxe consigo a recuperação da trajetória da cineasta Adélia Sampaio; a fundação da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (A.P.A.N); o lançamento do edital para longa-metragem da SAv/MinC exclusivo para pessoas negras; além da realização de mostras e debates acerca do Cinema Negro em alguns dos mais tradicionais festivais cinematográficos, destacando-se os seminários *Produção Audiovisual, Identidade e Diversidade – Um olhar dos Realizadores Afrobrasileiros e Indígenas sobre o Cenário Brasileiro Audiovisual*, promovido pelo 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, e *A voz do negro no cinema*, pela 40ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Por fim, em 2017, novas mesas ocorreram em festivais prestigiados, como

[2] No item *2.1.1.3 – Raça como fator constituinte/formador* aprofundamos o conceito de Cinema Negro sob o qual trabalhamos nesta pesquisa. Em síntese, metodologicamente, consideramos Cinema Negro as diversas atividades desenvolvidas no setor audiovisual protagonizadas por pessoas negras.

Questões de representatividade e de proposta estética, na 20ª Mostra de Cinema de Tiradentes; *Quesito de cor*, no 28º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo – Curta Kinoforum; *A igualdade é branca: cinema, raça e poder*, na 9ª Semana – Festival de Cinema; além do notório debate sobre o filme *Vazante* (Daniela Thomas, 2017), no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. No âmbito das políticas públicas, a SAv/MinC recebeu a A.P.A.N, que protestara publicamente sobre a ausência de editais afirmativos em seu pacote de fomento à produção audiovisual; e a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) iniciou adequações a sua burocracia, incluindo a "diversidade cultural, regional, de gênero e raça" em seu *Planejamento estratégico para o quadriênio 2017-2020* (2017), além de instituir uma comissão interna de Gênero, Raça e Diversidade.

Foi a percepção da articulação entre raça, classe, Estado e políticas públicas para o cinema advindas da experiência na SAv/MinC e no cineclubismo bem como da observação do Cinema Negro que me mobilizaram para a realização de uma pesquisa sobre o tema. Como público de cinema, desde cedo notei a participação minoritária de filmes brasileiros nas telas; como cineclubista, vivenciei o escanteamento e o conflito com cineastas e poderes públicos, invariavelmente interessados em preservar e ampliar as políticas para a realização de longas-metragens em detrimento de todas as outras atividades do setor; como pretenso estudioso das políticas públicas do Cinema Brasileiro, pude verificar a concentração de recursos em empresas localizadas em determinadas cidades da região Sudeste do país; e, na passagem pela burocracia estatal e depois como observador atento, deparei-me não só com a desigualdade racial do audiovisual brasileiro, mas também com diversas operações para sua manutenção tanto por parte da classe cinematográfica[3] quanto do Estado.

Sem minimizar todas as formas de discriminação, opressão e omissão existentes no Cinema Brasileiro (por atividade desenvolvida, por localização geográfica, por grupo social dos agentes, etc.) acredito que, em um país onde *mais da metade de sua população se autodeclara negra*, é imprescindível e urgente o debate sobre o fomento à produção audiovisual, *principal destino dos aportes de recursos públicos ao setor*, na forma de questionamentos orientados pelo estado de *litígio sócio-racial brasileiro* quanto

[3] Importante destacar que o termo *classe cinematográfica* não guarda qualquer relação com a categoria *classe*, um dos eixos de fundamentação dessa pesquisa, tratando-se apenas de expressão corrente entre seus agentes bem como de estudos acadêmicos e meios de comunicação para fazer referência ao conjunto de indivíduos que participam de alguma (ou algumas) das diversas atividades do setor.

determinação de quem produz as imagens do Cinema Brasileiro ou, mais especificamente, de quem tem acesso aos recursos públicos para produzi-las, além da forma de organização das relações de poder assimétricas que conformam a classe cinematográfico brasileira. Assim começou a se desenhar o então projeto de pesquisa *Cinema, Estado e relações étnico-raciais: assimetrias, tensões e lutas*.

Em 2017, começaram a se dar algumas condições em minha vida que permitiriam o acalentado retorno a academia. Não poderia deixar de tratar das políticas públicas para o cinema, assunto que me é extremamente caro. Como questão a ser abordada, as relações raciais brasileiras, tema que gostaria de me aprofundar melhor tanto por lidar tanto com o imaginário de nação quanto pela vontade de colaborar para a superação do racismo e da desigualdade racial (fatores que, ao mesmo tempo, levaram à criação e a obstrução do *Curta-Afirmativo*). De natureza interdisciplinar, contando com uma linha de pesquisa intitulada *Pensamento e políticas públicas: dimensões institucionais das relações étnico-raciais* e disciplinas que tratavam da "raça" na sociedade de classes, políticas públicas e Cinema Negro, parecia não haver lugar mais adequado a submeter o projeto de pesquisa do que o Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (PPRER-CEFET/RJ). Assim o fiz no início do ano de 2018.

O título da dissertação *Cinema, Estado e relações étnico-raciais: assimetrias, tensões e lutas* faz alusão a *Cinema, Estado e lutas culturais, anos 50/60/70*, de José Mário Ortiz Ramos, celebrada publicação do campo das análises sobre a História do Cinema Brasileiro. A obra acompanha três décadas de embates intestinos entre cineastas de (supostos) polos distintos[4] em busca da primazia pela interlocução com o Estado e as conflituosas relações advindas deste contato. Em suas palavras:

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

[4] Anita Simis, com a qual concordamos, contesta esta interpretação de Ortiz, por não haver maiores mediações. A pesquisadora o faz sem negar desacordos e choques entre agentes da classe cinematográfica, fenômeno que nos interessa quando posta a centralidade do Estado. Ver SIMIS, A. Estado e cinema no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

Em um âmbito maior, o projeto procura se filiar à tradição dos estudos interessados nos comportamentos e relações de cineastas entre si e com o Estado, enquanto objeto de disputa. Particularmente, compartilhamos dos apontamentos de Noel dos Santos Carvalho quando afirma que, o Cinema Brasileiro, desde seus primórdios, reproduz e retroalimenta o racismo sobre o qual a sociedade brasileira está erigida. Conforme registrou: "caixa de eco ideológica das forças dominantes, o cinema faria a sua parte" (CARVALHO, 2003, p. 162). Assim sendo, nas produções nacionais "os negros participaram principalmente como atores e nas profissões de menor prestígio como as de motorista, eletricista, maquinista, etc." (CARVALHO, 2003, p. 177).

Em resumo, parece valer à função de direção no cinema brasileiro a mesma assertiva sobre a ordem sócio-racial brasileira, na qual:

> (...) as ideologias vigentes legitimam a ausência dos negros e negras dos espaços da vida social de maior prestígio social ou que permita acesso mais favoráveis aos mecanismos de empoderamento econômico ou político; assim tornando natural as assimetrias sociorraciais existentes, bem como sua permanente prorrogação. (GOMES; PAIXÃO, 2014, p. 189)

Avançar por esta perspectiva significa constatar não somente (1) a raríssima presença de cineastas negras e negros na história do cinema brasileiro, mas também (2) uma historiografia cinematográfica consolidada em estudos e publicações que insiste em ignorá-los, consequentemente, omitindo-se quanto à (3) inserção tardia e repleta de percalços deste grupo na realização cinematográfica e no âmbito das políticas públicas (afirmativas) do cinema.

Iniciando nossa aproximação ao campo de estudo, pudemos observar a existência de ao menos três momentos distintos de produção de exclusão da população negra no Cinema Brasileiro. O primeiro deles, dar-se-ia na confluência da chegada do cinema ao Brasil com a Abolição da escravatura, quando:

> (...) a sociedade brasileira largou o negro ao seu próprio destino, deitando sobre seus ombros a responsabilidade de se reeducar e de se transformar para corresponder aos novos padrões e ideais de ser humano, criados pelo advento do trabalho livre, do regime republicano e do capitalismo. (FERNANDES, F., 2008, p. 35-36)

As ideias de nação, nacionalismo e Estado ao lado das de industrialização e urbanização assim como a "questão do negro" permearam os debates do grupo dominante da época. Materializaram-se na violenta segregação sócio-espacial das reformas urbanas cariocas, na política de imigração e no branqueamento, no "racismo científico" e na

reverberação das teorias eugenistas. Por sua vez, no período silencioso[5] do cinema brasileiro negros, mestiços, nativos, pobres em geral estavam ausentes ou distantes da ação principal filmada nos "naturais"[6] com cenas de circulação pelas cidades (COSTA, 2013). A partir de 1920, as primeiras revistas brasileiras de crítica cinematográfica amplificaram o ideário fotogênico branco ao rejeitarem essas figuras humanas em textos e fotos (FIGUEIREDO, 2007). O dispendioso processo de industrialização da atividade via estúdios cinematográficos foi capitaneado por membros de abastadas famílias[7] que seguiam em seus filmes as orientações dos críticos, por nelas se reconhecerem.

O segundo momento teria início a partir da derrocada da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-54), iniciativa de grande porte dos empresários ligados à indústria paulista, e a falência do sistema de estúdios que tanto preocuparam cineastas. Foram realizados, então, congressos onde se reivindicava maior presença do Estado na atividade, respondida com a criação de órgãos de fomento: o Instituto Nacional do Cinema (INC), em 1966, e a Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME), em 1969. Foi o estreitamento das relações entre cinema e Estado que reconfigurou o processo de exclusão de pessoas negras. Luciano Miranda Silva de Moraes Fernandes (2008) demonstrou em seu estudo sobre os cinemanovistas como estes, nas palavras de Pedro Vinicius Asterito Lapera (2012, p. 203-204), utilizaram seus "capitais econômicos (renda, familiar), culturais (formação universitária, escolaridade prévia alta) e sociais (rede de contatos)" para cultivarem carreiras prolíficas desde jovens e gozarem de influência no campo institucionalizado do cinema. Ao flertarem com o Estado ditatorial, que negava a existência do racismo, privilegiaram o discurso nacional-popular em detrimento do étnico-racial (LAPERA, 2012).

Negros, de famílias de classe baixa, Zózimo Bulbul, Antonio Pitanga e Waldir Onofre, elogiados atores do cinema novo, só conseguiriam dirigir seus únicos longas-metragens 20 a 30 anos depois do início de suas carreiras. Filmaram no momento de deterioração do regime militar e do levante do movimento negro organizado, quando

[5] Até 1931 não havia sido adotado o aparato tecnológico necessário para a sincronização do som às imagens fixadas na película cinematográfica, ou seja, a reprodução mecânica simultânea de som e imagem em movimento.

[6] O que chamamos hoje em dia de documentários.

[7] Adhemar Gonzaga (que inaugurou a Cinédia, em 1930), Carmen Santos (Brasil Vita Filmes, 1934) e Alberto Byington Jr. (Sonofilms, 1930), descritos no comentário de Souza (2001, p. 158) como "o rico herdeiro do concessionário da Loteria Federal, a amante de um rico industrial carioca e um filho-família paulista formado em Harvard", respectivamente.

verificamos o embate direto entre pessoas negras e brancas do cinema. Pitanga, por exemplo, questionou o lugar ocupado pelos cineastas brancos no debate sobre raça no Brasil:

> (...) as posturas do branco em defesa do negro são todas elas puro folclore. Queria ver é o Antunes Filho, em vez de fazer ele mesmo *Compasso de Espera* [lançado em 1975], dar o dinheiro pro Milton Gonçalves – ou ao veterano Waldir Onofre – para dirigir o filme sobre o problema racial. Que nada! (PITANGA, s/d *apud* LAPERA, 2012, p. 211)

O cineasta Orlando Senna, anos depois, corroboraria a afirmação do ator e diretor:

> (...) o único meio para que um discurso Negro seja articulado no Cinema Brasileiro: a tomada, pelos próprios negros, de uma parcela de decisão na complexa engrenagem cinematográfica – capitalista, industrial e fechada. (SENNA, 1979, p. 226)

O terceiro momento teria como marco o novo período institucional do Cinema Brasileiro, sua reorganização após a passagem de Collor no governo federal, caracterizado por tortuosas tentativas de aproximação do Cinema Negro ao Estado. O caso do *Curta-Afirmativo*, em 2012, é paradigmático e seu ineditismo promoveu grande repercussão no campo cinematográfica e na sociedade brasileira, sendo seu embargo o maior exemplo. O período foi marcado por uma série de leis e decretos que, em um duplo papel, possibilitaram a reorganização institucional do setor audiovisual, mas também (r)estabeleceram a produção de uma estrutura que criou barreiras à participação do Cinema Negro – através das ideologias de mérito, qualidade, profissionalização e competitividade, que permearam desde congressos a políticas públicas, resguardando os interesses dos agentes hegemônicos. Tal situação não deve ser entendida como sinônimo de ausência de agência negra, que se fez presente tanto no debate público (os notórios *Manifesto Dogma Feijoada* e *Manifesto do Recife*, e o menos lembrado *Manifesto dos artistas negros*) quanto nos embates institucionais (as resoluções do Grupo de Trabalho Interministerial para a Valorização da População Negra, criado em 1995; as adequações das unidades estatais que respondem pelo Cinema Brasileiro, a constituição de associação representativa própria).

A partir do exposto, partimos da hipótese de que há uma produção de exclusão da população negra do Cinema Brasileiro que não se trata de algo ocasional (restrita a algum período histórico) ou pontual (circunscrita aos filmes de maior público). Ao nosso ver, a representatividade de pessoas negras na função de direção em colossal assimetria com

pessoas brancas deve ser entendida como própria da formação social brasileira, sendo produzida e reproduzida no Cinema Brasileiro – como elemento que lhe dá sentido, que lhe é constituinte, ou melhor, que lhe determina a branquitude como perspectiva e o racismo estrutural como política. Tratam-se, portanto, de discriminações e desigualdades produzidas e reconfiguradas pela classe da cinematográfica para manutenção de poder de seu grupo hegemônico, efetivadas através da ocupação sistemática de postos-chave artísticos e técnicos, do mercado e da administração pública, além da atuação política na difusão de valores e ideias que lhe favorecem.

Assim sendo, a pesquisa tem como objeto um estudo de caso, o estudo das relações no Cinema Brasileiro, procurando entender o que a racialização no modo de produção capitalista significa em seu âmbito bem como é manejada para fornecer garantias ao grupo hegemônico. Como atividade historicamente dependente de subvenção estatal, interessam as disputas pela hegemonia das políticas públicas destinadas ao Cinema Brasileiro de longa-metragem (o formato de maior aporte de recursos, de maior prestígio social, etc.) no período de 1985 até 2016. Neste interim, pós-ditadura civil-militar, quando os ventos de re-democracia burguesa trombeteavam promessas de amplos direitos sociais através do formalismo constitucional, houve tanto a institucionalização do movimento negro quanto intensas oscilações na organização estatal da Cultura e do Cinema Brasileiro. O advento do novo milênio trouxe um intenso recrudescimento do setor e, consigo, o acirramento entre seus agentes acerca das desigualdades raciais que lhe estruturam. Encerramos em 2016, outro momento disruptivo da história do país, quando Dilma Rousseff é afastada da Presidência da República e Michel Temer, concluindo o golpe de Estado[8], tem sua nomeação definitiva para o pleno estabelecimento da agenda neoliberal no país.

Acreditamos que é preciso e possível detectar e decodificar processos e procedimentos de *luta negra* e resistência de grupos dominantes, a partir das tensões e conflitos instaurados pelos agentes para superação ou continuidade do quadro racial assimétrico, na interlocução junto ao Estado. Buscamos compreender os agentes envolvidos e as forças de mudança nos contextos sociais, culturais, políticos e

[8] Ver MASCARO, A. L. Crise e golpe. São Paulo: Boitempo, 2018; JINKINGS, I.; DORIA, K.; CLETO, M. (Orgs). Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016; ORTEGA, A.; MARIN, P. Carta no coturno – a volta do Partido Fardado no Brasil. São Paulo: Baioneta, 2020.

econômicos do cinema e da sociedade brasileiras. Desta forma, interessam os posicionamentos revelados em discursos e práticas tanto dos agentes do *Cinema Negro* em suas reinvindicações quanto dos agentes que hegemonizam a classe cinematográfica, em suas formas de obstrução, opressão e exclusão.

Para sua realização, optamos por uma pesquisa descritiva (ao tentar determinar o funcionamento das relações raciais no Cinema Brasileiro, na sociedade de classes) de natureza qualitativa (ao buscar interpretações dos fenômenos de discriminação e desigualdade no campo cinematográfico no contexto sócio-histórico). Para a coleta de dados foram empregadas a pesquisa bibliográfica (revisão de obras de referência sobre as categorias raça e classe; além de livros, pesquisas acadêmicas, revistas e catálogos sobre Cinema Brasileiro) e a pesquisa documental (materiais escritos, tais como documentos oficiais, periódicos, manifestos, atas e relatórios de congressos – utilizados no terceiro capítulo, dedicado à pesquisa empírica)

Ciente de seus desafios e limites, a pesquisa não pretende exaurir o tema, tampouco chegar a conclusões definitivas, mas sim organizar e traçar diagnósticos iniciais, mapear recorrências e inflexões, em um esforço de elaboração de alguns pensamentos originais e de produção de informações para pesquisas futuras.

Neste sentido, esperamos que esta dissertação colabore, de alguma forma, com o registro da formação histórica da luta política da classe cinematográfica negra no Cinema Brasileiro. Sem a pretensão de representar as perspectivas da população negra, procuramos produzir um pensamento teórico-reflexivo capaz de intervir nas áreas da Cultura e da Política. De forma imediata, pautado pela afirmação da garantia dos direitos civis frente ao racismo, às discriminações, às desigualdades bem como pela reflexão acerca das políticas públicas universalistas e a consolidação das ações afirmativas no setor audiovisual. Tendo em visto um futuro emancipatório para todos, estamos comprometidos com a construção de uma agenda teórico-política anticapitalista e antirracialista.

No primeiro capítulo, *Economia política e sua crítica*, apresentamos as definições e características da Economia Política, ciência das relações burguesas de produção, através de seus críticos, Frederich Engels e Karl Marx. Ela enunciou as bases da divisão da atividade humana em capital e trabalho, e da humanidade em capitalistas e trabalhadores (justificando a propriedade privada dos meios de produção, a exploração

da força de trabalho, e a apropriação privada da riqueza socialmente produzida), naturalizando todas as contradições advindas da permanência das desigualdades sociais. Uma vez que o modo de produção determina as formas ideológicas (jurídicas, políticas, familiares, raciais, etc.) que lhe sustentam, o sistema capitalista é um todo complexo que, para manter sua expansão, não permite reformas substantivas – ao risco de ser descaracterizado, ou seja, a burguesia perder seu poder de dominação simbólica e material. Com Francisco Bethencourt e Clóvis Moura, procuramos demonstrar como, no período colonial, a escravização de pessoas africanas nas colônias americanas foi um motor para a acumulação primitiva de capital. A universalização do trabalho assalariado foi decisiva para o processo de racialização, quando o *escravizado* passa a ser *negro*, marcador estrutural de inferioridade, sagrando uma nova etapa de exploração burguesa, através da cisão da classe trabalhadora.

No segundo capítulo, *Esboço para uma crítica da economia política racial do cinema brasileiro*, tendo em conta a racialização da população negra brasileira, exploramos a teoria da *estruturação*, um dos pontos de entrada para a pesquisa em economia política aplicada à comunicação, na proposta de Vincent Mosco. Através dela, atentamos para as questões das relações de poder no processo de construção mútua entre estruturas e agências no Cinema Brasileiro, inserido em totalidade. Assim, analisamos a "raça" por três aspectos: como fator global da forma excludente de participação da população negra na sociedade de classes e, por conseguinte, do Cinema Brasileiro; como elemento de produção e reprodução de hierarquias seja na divisão racial do trabalho no setor seja na ausência ou deformação das imagens da população negra nos filmes; e como elemento mobilizador e de mediação por políticas públicas.

No terceiro e último capítulo, *Cinema, Estado e relações étnico-raciais*, chegamos ao objeto de pesquisa propriamente dito. Inicialmente, caracterizamos o período histórico, que Rodrigo Castelo denominou social-liberalismo. Trata-se da forma ideológica da ofensiva neoliberal sobre o trabalhador, na qual o gerenciamento do pauperismo é desenvolvido enquanto o capital se apropria das novas demandas da "questão social" – as lutas reformistas-particularistas que se adensaram a partir de 1968. O capítulo segue dividindo-se em dois grandes blocos. No primeiro, através de documentos oficiais; leis e decretos; atas, relatórios e resoluções de conferências, congressos, conselhos e comitês; manifestos e relatos de acontecimentos (seminários, protestos, etc), buscamos apresentar

como o cinema compareceu nas demandas institucionais dos movimentos negros e como o campo institucionalizado do Cinema Brasileiro lidou com as questões raciais, ao longo dos governos federais de 1985 a 2016. No segundo, a partir dos contextos sociais, culturais, políticos e econômicos do cinema e da sociedade brasileiras, traçamos uma análise crítica dos fatos e eventos narrados do período. Identificamos a consolidação das ideologias de mérito, qualidade, profissionalização e competitividade por membros do grupo cinemanovista quando alçaram ao controle da EMBRAFILME – estabelecendo valores e ideais bem como critérios, condições e práticas, que persistem até hoje, garantindo (também pela ocupação de postos-chave na administração pública) aos seus remanescentes e legatários o domínio sobre as políticas públicas – dificultando ou impedindo o acesso a recursos públicos a novos agentes, sobretudo aos racializados.

Nas *Considerações finais*, recobramos o caráter excludente das relações sociais do modo de produção capitalista e de como ele se expressa de forma dependente, e particularmente racializado, na formação econômico-social brasileira, tendo no Cinema Brasileiro mais um espaço de produção e reprodução de hierarquias raciais. Isto posto, retornamos a Clóvis Moura, apresentando seu esquema metodológico de grupos *diferenciados* e *específicos*, ferramenta analítica adequada às relações raciais na sociedade de classes, que aponta as dimensões táticas e estratégicas para a práxis emancipatória.

CAPÍTULO 1
ECONOMIA POLÍTICA E SUA CRÍTICA

1.1 – DEFINIÇÃO E CARACTERÍSTICAS

Em 1844, no seu ensaio *Esboço para uma crítica da economia política*, Frederich Engels afirmou que a economia política surgiu a partir da expansão do comércio mercantil colonial (séculos XV a XVIII). Consistia em uma: "ciência do enriquecimento, que resultou da inveja recíproca e da ganância dos comerciantes, [que] carrega a marca do egoísmo mais repugnante na testa" (ENGELS, 2020, p. 263).

O autor notou que os países tinham não só a necessidade de acumular capitais, mas também de fazê-los circular para enriquecer ainda mais. Os postulados da economia política apresentavam-se comprometidos estritamente com os negócios, ou seja, na defesa de que uma nação deveria buscar o maior ganho (comprar barato, vender caro) e na regulação de sua balança comercial. Tudo se reduzia ao fato de que, a cada nova transação, encaravam-se duas partes (compradores e vendedores) de sabidos interesses opostos. Assim, a mesma economia política que ora era evocada para a assinatura de tratados entre países ora justificava a deflagração de guerras. Em ambos os casos, tratados e guerras, sempre haveria de prevalecer o país em condições mais fortes – econômicas, políticas e militares.

> Portanto, a arte dos economistas era garantir que, no final de cada ano, as exportações tivessem um saldo favorável em relação às importações; e por causa dessa ilusão ridícula, milhares de pessoas foram massacradas! O comércio também tem suas cruzadas e sua inquisição. (ENGELS, 2020, p. 264)

O predomínio da atividade industrial no capitalismo se consolidou primeiro na Inglaterra, entre a segunda metade do século XVIII e as primeiras décadas do século seguinte. Engels chegou ao país em 1842 e observou que a revolução detonada pelo estabelecimento do modo de produção fabril não reservou melhorias à grande massa populacional, tanto metropolitana quanto colonial[9].

[9] "(...) eles criaram e elevaram o sistema fabril e a escravidão moderna, que não tem nada a invejar à antiga escravidão em termos de desumanidade e crueldade" (ENGELS, 2020, p. 265).

> A expressão "riqueza nacional" só surgiu pelo vício universalizante dos economistas liberais. **Enquanto existir propriedade privada, essa expressão não terá significado**. A "riqueza nacional" dos ingleses é muito grande e, no entanto, são o povo mais pobre sob o Sol. Ou bem se abandona a expressão completamente ou se assumem pressupostos que lhe confiram sentido. (ENGELS, 2020, p. 266, grifo nosso).

Conforme o autor, a economia política, para a consecução de seus pressupostos, naturalizou todas as contradições advindas da permanência das desigualdades sociais no novo do modo de produção fabril – em oposição ao espírito do século XVIII, ou seja, ao Iluminismo. Há a necessidade de uma crítica a este trecho, pois não se interpretou de forma dialética a relação entre economia política e Iluminismo: na realidade, o exercício do receituário da economia política garantiu as bases materiais da burguesia europeia, classe que delineou e promoveu o Iluminismo; por sua vez, o conhecimento iluminista forneceu as bases filosóficas tanto para a propriedade privada (Locke) quanto para as "teorias" pseudocientíficas das "raças" humanas que vão surgir no final do século XIX (Hegel, Tocqueville, Kant, Hume, Voltaire). Propriedade privada e teorias "raciais" foram instrumentos para explicar e justificar a exploração e a opressão dos povos coloniais e cumpriram o papel de atender a economia política das metrópoles para obtenção de riquezas[10].

Ao longo do século XIX, a Inglaterra pressionou diversas nações para a abolição do comércio e do tráfico de pessoas escravizadas em prol da adoção do trabalho assalariado. Segundo Engels (2020), a passagem do sistema mercantil colonial para o livre comércio entre países e indivíduos escancarou a hipócrita promessa de que todos eram livres e iguais. Ao se universalizar o trabalho assalariado finalmente se conferiu, no capitalismo, as mesmas bases de trabalho a todos os trabalhadores: o assalariamento associado a toda sorte de exploração e consequentes desigualdades advindas da propriedade privada dos meios de produção, cuja legitimidade nunca foi questionada pela economia política. Pelo contrário, foi através de sua naturalização e afirmação que se ergueu todo um edifício social para sua consolidação, estando aí os fundamentos do Direito moderno. Sarcasticamente escreveu:

> O único *progresso positivo* que a economia liberal fez foi o desenvolvimento de leis da propriedade privada. (...) Daí resulta que em todos os pontos em que a decisão sobre o caminho mais curto para enriquecer, portanto em todas as rígidas

[10] No caso brasileiro, ver SCHWARCZ, L. M. O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

> controvérsias econômicas, é importante que os defensores do livre comércio tenham o direito do seu lado. (ENGELS, 2020, p. 266).

A propriedade privada separou a atividade humana em capital e trabalho, cindiu a humanidade entre capitalistas e trabalhadores. Os capitalistas detêm a propriedade; não trabalham diretamente na produção da mercadoria, investem capital no processo de produção; e, comercializam estes produtos em concorrência (contra outros capitalistas) no mercado para auferir lucros. Os trabalhadores não detêm a propriedade; trabalham, são os responsáveis pelo processo de produção; e, comercializam suas forças de trabalho em concorrência (contra outros trabalhadores) no mercado para receber salários.

> Uma vez que a propriedade privada isola todos de sua própria individualidade rude e já que todos têm o mesmo interesse que seus vizinhos, um proprietário é hostil a outro, um capitalista a outro, um trabalhador a outro. Nessa inimizade dos mesmos interesses em prol de sua igualdade, a antieticidade da presente condição da humanidade está consumada; e essa consumação é a concorrência. (ENGELS, 2020, p. 276).

Karl Marx avançou sobre os estudos e a definição de economia política. Em seus *Manuscritos econômico-filosóficos*[11] afirmou que ela estava conectada ao "Estado, o direito, a moral, a vida civil (*bürgerliches Leben*) etc., na medida em que a economia nacional[12] mesma, *ex professo*, trata destes objetos" (MARX, 2008, p. 19). Assim como Engels, refletiu sobre seu caráter ideológico[13]. Conforme anotou, a burguesia estabeleceu a economia política como uma ciência própria, que naturalizou e legitimou os fundamentos de suas relações de produção, sem jamais problematizá-los ou explicá-los. Ao invés disso, justificou sua atuação através do apagamento histórico e da elaboração de aportes teórico-metodológicos interessados.

> A economia nacional parte do fato dado e acabado da propriedade privada. Não nos explica o mesmo. Ela percebe o processo *material* da propriedade privada, que passa, na realidade (*Wirklichkeit*), por fórmulas gerais, abstratas, que passam a valer como leis para ela. Não *concebe* (*begreift*) estas leis, isto é, não mostra como têm origem na essência da propriedade privada. A economia nacional não nos dá esclarecimento algum a respeito do fundamento (*Grund*) da divisão entre trabalho e capital, entre capital e terra. Quando ela, por exemplo, determina a relação do salário com o lucro de capital, **o que lhe vale como razão última é o**

[11] Originalmente redigidos em 1844, mas só publicados em 1932.
[12] Termo utilizado à época equivalente a economia política.
[13] A categoria ideologia, conforme Ludovico Silva, trata de "(...) um campo de ação mental encarregado de preservar os valores da classe opressora (...) um sistema de valores, crenças e representações autogeradas necessariamente nas sociedades *em cuja estrutura existam relações de exploração* (...) com a finalidade de justificar idealmente sua própria estrutura material de exploração, consagrando-a na mente dos homens como uma ordem "natural" ou inevitável, ou, filosoficamente falando, como uma "nota essencial" ou *quidditas* do ser humano" (SILVA, 1979b [1975], p. 93 e 100; itálicas do original *apud* PRADO, 2020, p. 63-64)

> **interesse do capitalista; ou seja, ela supõe o que deve desenvolver**. (MARX, 2008, p. 79, grifo nosso)

Ao ignorar o movimento histórico concreto que forneceu as condições para o capitalismo (as contradições do modo de produção feudal) a economia política também suprimiu a ideia de continuidade deste mesmo movimento (das contradições do modo de produção capitalista para outro modo de produção). Desta forma, não haveria história, as relações de produção burguesas não seriam compreendidas como transitórias. Desconsideravam-se contradições, preconizavam-se categorias econômicas tomadas como leis[14]. Contudo, a geração e a manutenção de desigualdades não eram acasos a serem prevenidos, falhas a serem corrigidas, obstáculos a serem contornados, dificuldades a serem superadas, mas sim as condições fundantes do capitalismo, que garantiram o domínio burguês e informaram a economia política[15]. Daí a impossibilidade de reforma deste modo de produção.

A miséria da filosofia, escrito e publicado em 1847, foi a crítica de Marx (2017a) ao reformismo utópico expresso em *Sistema das contradições econômicas ou Filosofia da miséria*, de Pierre-Joseph Proudhon, lançado no ano anterior. Conforme José Paulo Netto (2017), a ruptura entre os autores ocorreu em um momento de expressiva transformação do movimento operário. Após a ascensão revolucionária burguesa, superando o modo de produção feudal, esta abandonou os ideais de emancipação humana eternizados pela Revolução Francesa (igualdade, liberdade, fraternidade) para estabelecer seu domínio de classe. Para tanto, foi necessário que a conquista da igualdade jurídica (então inexistente) não se traduzisse em igualdade econômica e social para todos. Em síntese, uma igualdade apenas formal. Convertia-se, portanto, a burguesia em classe conservadora.

Na nova sociedade de relações capitalistas, quem retomou e adequou a seus interesses o projeto emancipatório foi a classe explorada, o proletariado. Proudhon e Marx escreveram seus livros antecedidos por décadas de mobilização de trabalhadores – em

[14] Por exemplo, a economia política não se interessava por questões de remuneração, condições de trabalho, etc. do proletariado como *contradições* de um sistema que distribuía mal suas riquezas (nas formas de *má* remuneração e *péssimas* condições de trabalho), mas sim tal qual *fatores que afetavam categorias econômicas* como rendimento, produtividade, etc. (a *busca pelo aumento* de rendimentos e produtividade mesmo que às custas de *má* remuneração e *péssimas* condições de trabalho).

[15] Sobre a expropriação da terra pertencente aos camponeses ingleses no século XV e eventos subsequentes ver: MARX, K. A assim chamada acumulação primitiva. In: O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2017b, p. 785-834.

protestos, na constituição de formas organizativas, nas conquistas de legalização de suas entidades representativas, etc. – que culminaram nas revoluções socialistas de 1848, violentamente abatidas pelas forças burguesas. Foi quando o proletariado saiu da condição de *classe para si* (que percebe interesses comuns em oposição ao capital) para a de *classe em si* (que luta pela defesa de seus interesses), tornando-se a nova classe revolucionária. O problema central que se colocava era: "reforma ou revolução, proletariado como classe que *participa* do processo sociopolítico na ordem burguesa ou proletariado que pretende *dirigi-lo para superá-la*" (NETTO, 2017, p. 19).

> O sr. Proudhon é, da cabeça aos pés, filósofo e economista da pequena burguesia. O pequeno-burguês, numa sociedade avançada e por exigência de seu estado, faz-se meio socialista e meio economista, isto é, deslumbra-se com a magnificência da alta burguesia e, ao mesmo tempo, solidariza-se com o sofrimento do povo. É, simultaneamente, burguês e povo. Em seu foro íntimo, ufana-se de sua imparcialidade, de ter encontrado o equilíbrio justo, que tem a pretensão de se distinguir do termo médio. Esse pequeno-burguês diviniza a contradição, porque ela constitui o fundo do seu ser. Ele é a contradição social em ação. (MARX, 2017a, p. 250)

A primeira crítica de Marx a Proudhon foi devido sua adoção do aporte teórico-metodológico (categorias, princípios, leis, etc.) da economia política. Como vimos, um esquema formalista de abstrações (tais como concorrência, monopólio, renda, divisão do trabalho, etc) *impostas* ao mundo concreto, advindas do pretenso caráter imutável das relações de produção burguesa, sustentando suas contradições. Marx afirmava o contrário, que "os mesmos homens que estabeleceram as relações sociais de acordo com sua produtividade material produzem também os princípios, as ideias, as categorias, de acordo com suas relações sociais" (MARX, 2017a, p. 125). Ou seja, as abstrações são elaborações *a partir* do concreto, portanto, alterando-se o modo de produção, alteram-se as relações sociais, ensejando novas abstrações, na busca pela superação das contradições.

Amarrado aos jargões *economicistas*[16] burgueses, restou a Proudhon teorizar sobre a melhor aplicação de cada categoria. Assim, conformou uma economia política metafísica, restrita ao campo das ideias, que não partia da realidade concreta, e, por isso, impossibilitada de resolver suas contradições[17].

---

[16] Expressão crítica à perspectiva de reduzir fenômenos e fatos sociais à esfera econômica.

[17] No capitalismo – a qualquer tempo, em qualquer lugar –, isto pode ser exemplificado através do caráter contraditório das relações trabalhistas. Sua natureza concorrencial entre capitais, orientada para o acúmulo de riquezas, penaliza remuneração, condições de trabalho, saúde, etc. do proletariado. A devida resposta à contradição não é a garantia de amplos direitos aos trabalhadores – ou seja, *reformas* – , pois: (1)

A aplicação da dialética de Hegel[18] à essa economia política resultou num esquema moral também criticado por Marx: "Para o sr. Proudhon, toda categoria econômica tem dois lados: um bom, outro mau. (...) Problema a ser resolvido: conservar o lado bom, eliminando o mau" (MARX, 2017a, p. 126). Como exemplo, Marx abordou a questão da escravidão nas colônias. Propositadamente, dentro dos marcos burgueses, afirmou que "a escravidão é uma categoria econômica da mais alta importância" (MARX, 2017a, p. 127), pois sem ela não haveria a indústria moderna tampouco o comércio universal. Depois, emendou: "como fará o sr. Proudhon para salvar a escravidão? Colocará o problema: conservar o lado bom dessa categoria econômica e eliminar o lado mau" (MARX, 2017a, p. 127). Estava provada a insuficiência da metodologia proudhoniana (pois não havia como extirpar o "lado mau") a partir de uma perspectiva antirracista de Marx[19] (ao afirmar a existência de um "lado mau") e dialeticamente correta: indústria moderna e comércio universal só foram possíveis graças à desumanização dos povos negros africanos.

Portanto, nunca se poderia salvar cada categoria econômica das relações de produção burguesa tampouco imaginar que uma categoria poderia compensar a outra, onde "os impostos remedeiam (...) os inconvenientes do monopólio; a balança comercial, os inconvenientes dos impostos; a propriedade fundiária, os inconvenientes do crédito" (MARX, 2017a, p. 128). O contrário, as relações sociais são um todo indissociável.

---

idealmente, os conflitos podem ser amenizados, mas, *de fato*, não estão eliminados, uma vez que se conservam os princípios do modo de produção, possibilitando retrocessos; (2) *ideologicamente*, essa proposta é capturada pela classe dominante na forma de "lutas por direitos", que nunca estão plenamente garantidos, e oferecem à democracia burguesa a imagem de uma *democracia em abstrato*, idealizada, que serviria igualmente a todos; (3) *concretamente*, tal proposição jamais foi encampada por nações orientadas pelo capitalismo. Portanto, a devida resposta a esta contradição é a superação do modo de produção que lhe dá existência e sustentação – processo no qual as reformas podem ter papel importante *caso apropriadas por um proletariado revolucionário*. Sobre este debate, ver LUXEMBURGO, R. Reforma ou revolução? São Paulo: Expressão Popular, 1999.

[18] "O que constitui o movimento dialético é a coexistência de dois lados contraditórios, sua luta e sua fusão numa categoria nova" (MARX, 2017a, p. 127).

[19] Refutamos, pois insustentável, a argumentação contrária presente em MOORE, C. O Marxismo e a questão racial: Karl Marx e Friedrich Engels frente ao racismo e à escravidão. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. Através de omissões e distorções de trechos de obras marxianas, Moore tentou defender a tese de que Marx e o marxismo seriam, em essência, racistas. Especificamente sobre este trecho acerca da questão da escravidão nas colônias, Moore (2010, p. 88-90) **omitiu o cerne da crítica de Marx a Proudhon**: que este, em seu esquema moral, observava um lado bom e um lado mau nas categorias econômicas. Conforme demonstramos, em seu texto original, **Marx discordou veementemente desta proposição**. Moore, em seu escrito, **sem contextualizar**, utilizou apenas o pequeno trecho em que Marx anunciou que iria aplicar a proposta de Proudhon (**também omitindo que não se tratava da visão de Marx**): os tais lados bom e mau. Em seguida, Moore **fez confundir a aplicação da metodologia de descrição do lado bom** (que passava por descrever a escravização em benefício da sociedade capitalista) como uma opinião do próprio Marx.

> O que é a sociedade, qualquer que seja a sua forma? O produto da ação recíproca dos homens. Os homens podem escolher livremente esta ou aquela forma social? Nada disso. Pegue determinado estágio de desenvolvimento das faculdades produtivas dos homens e terá determinada forma de comércio e de consumo. Pegue determinados graus de desenvolvimento da produção, do comércio e do consumo e terá determinada forma de constituição social, determinada organização da família, das ordens ou das classes; numa palavra, determinada sociedade civil. Pegue determinada sociedade civil e terá determinado Estado político, que não é mais que a expressão oficial da sociedade civil. É isso o que o sr. Proudhon jamais compreenderá, pois acredita que faz uma grande coisa remetendo-se do Estado à sociedade civil, isto é, do resumo oficial da sociedade à sociedade oficial. (MARX, 2017a, p. 238)

A qualquer tempo, quando uma pessoa vem ao mundo, esta é inserida em relações sociais que não foram por ela determinadas. Estas relações estão ligadas ao estágio de desenvolvimento das forças produtivas. Para que cada estágio se constitua como tal, é necessário que todas as relações sociais se reafirmem e se sustentem umas às outras, conformando uma *totalidade*. Logo, relações sociais são expressões dessa *totalidade*, são relações de produção e reprodução dos diversos aspectos da vida social. *Assegura-se estruturalmente, portanto, a total e absoluta impossibilidade de reforma de um modo de produção* – se pontual, é sufocada por seu isolamento e/ou ataques reacionários; se ampla, ainda preserva as mesmas relações, possibilitando ofensiva de grupos que se julguem prejudicados. *As contradições de um estágio de desenvolvimento movem a humanidade para a busca de novas forças produtivas alterando todas as suas relações, ou seja, revolução*. É por isso que os modos de produção escravagista antigo, feudal e capitalista têm formas ideológicas (relações jurídicas, políticas, familiares, religiosas, artísticas, etc.) diferentes entre si.

Neste sentido, Marx e Engels anotaram no *Manifesto comunista*[20] o movimento indissociável entre o soerguimento do capitalismo e a constituição de uma forma política a ele correlata, o Estado moderno. Historicamente:

> (...) cada etapa da evolução percorrida pela burguesia foi acompanhada de um progresso político correspondente. Classe oprimida pelo despotismo feudal, associação armada e autônoma na comuna, aqui república urbana independente, ali terceiro estado tributário da monarquia; depois, durante o período manufatureiro, contrapeso da nobreza na monarquia feudal ou absoluta, base principal das grandes monarquias, a burguesia, com o estabelecimento da grande indústria e do mercado mundial, conquistou, finalmente, a soberania política exclusiva no Estado representativo moderno. **O executivo no Estado moderno não é senão um comitê para gerir os negócios comuns de toda a classe burguesa**. (MARX; ENGELS, 2007, p. 41-42, grifo nosso)

[20] Originalmente *Manifesto do Partido Comunista*, publicado em 1848.

Para a conformação de um novo modo de produção, havia a necessidade indispensável de produção de uma nova totalidade. A ascensão econômica burguesa só poderia ocorrer com criação de um Estado que lhe assegurasse suas práticas com instrumentos de ampliação e defesa de interesses. A ideologia também era uma frente de disputa para a consecução dos mesmos objetivos.

> Será preciso grande inteligência para compreender que ao mudarem as relações de vida dos homens, as suas relações sociais, a sua existência social, mudam também as suas representações as suas concepções e conceitos; numa palavra, muda a sua consciência? Que demonstra a história das idéias senão que a produção intelectual se transforma com a produção material? **As idéias dominantes de uma época sempre foram as idéias da classe dominante**. (MARX; ENGELS, 2007, p. 56-57, grifo nosso)

Sendo o comércio mundial condição para a acumulação primitiva de capitais e a consequente mecanização industrial da burguesia europeia, era fundamental que suas colônias dos séculos XVI ao XVIII não escapassem à produção e reprodução do circuito de novas relações sociais capitalistas.

> Com o rápido aperfeiçoamento dos instrumentos de produção e o **constante progresso dos meios de comunicação**, a burguesia arrasta para a torrente da civilização todas as nações, até mesmo as mais bárbaras[21]. (...) **Sob a pena de ruína total, ela obriga todas as nações a adotarem o modo burguês de produção**, constrange-as a abraçar a chamada civilização, isto é, a se tornarem burguesas. Em uma palavra, **cria um mundo à sua imagem e semelhança**. (MARX; ENGELS, 2007, p. 44, grifo nosso)

1.2 – ECONOMIA POLÍTICA, RACISMO E RAÇA

Clóvis Moura, na *Introdução* da 4ª edição de *Rebiliões da senzala* (1988a)[22], rememorou a época de sua pesquisa, iniciada em fins da década de 1940, quando:

> (...) o problema da luta dos escravos negros ainda era considerado (...) manifestações de movimentos *antiaculturativos*. (...) Esta posição teórica e a sua continuação metodológica levavam a que sempre se procurasse uma interpretação *culturalista* para o conflito social que se desenvolvia em consequência das contradições do sistema do sistema escravista que se formara no Brasil. (MOURA, 1988a, p. 9)

Conforme o autor, a perspectiva *culturalista* fazia com que se deixasse de lado o

[21] Termo usual da época, quando ainda não havia outras nomeações para distinguir as nações plenamente capitalistas das demais.
[22] Originalmente publicado em 1959.

reconhecimento, a análise e as implicações da *luta de classes* entre escravizados e senhores no sistema escravista – unidade dialética fundamental do período colonial, que determinava todas as relações sociais[23]. Consequentemente, naturalizava-se o regime de acumulação primitiva capitalista como se este pudesse (mesmo que por alguns momentos, em alguns espaços) ter sido algo diferente do que foi enquanto perdurou: um transformador de pessoas negras em coisas, ou melhor, em mercadorias – sustentado por aparatos coercitivos ideológicos, administrativos e militares garantidores de um *equilíbrio social assimétrico*.

Portanto, tal interpretação reduzia a questão "a um mero jogo de choques entre padrões, traços e complexos culturais" (MOURA, 1988a, p. 9) entre os modos de vida de africanos e europeus nos trópicos. Quando, na realidade:

> (...) todos esses elementos culturais africanos [línguas, indumentária, cozinha, música, arquitetura] foram classificados como cultura rústica, de *folk*, Folclore. Somente a cultura ocidental cristã e capitalista tinha o direito de manipular os **aparelhos de dominação cultural**. Com isto, as manifestações culturais das populações oprimidas, as afro-brasileiras em particular, foram consideradas como elementos marginais à elaboração do *ethos* nacional pelos blocos culturais de poder dominantes no Brasil. (MOURA, 1994, p. 182, grifo nosso)

A resistência do Quilombo dos Palmares, por exemplo, ao manter determinadas estruturas familiar, militar e política dos povos africanos, seria lida univocamente como *regressão tribal*, ou seja, sem considerá-las como *necessidades materiais* que respondiam diretamente à organização interna e à defesa da comunidade demandadas naquele momento de enfrentamento ao Império português, em Serra da Barriga. Outrossim, nas disciplinas acadêmicas, o exame do *conflito social* no modo de produção capitalista seria substituído por conceitos como sincretismo, acomodação, adaptação, aculturação e assimilação, que medem e medeiam os *choques culturais*, dissociando-os do modo de produção que sustentava a escravização.

---

[23] Tese mouriana desenvolvida a partir do *Manifesto comunista*: "A história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes. (...) Homem livre e escravo, patrício e plebeu, senhor feudal e servo, mestre de corporação e companheiro; em resumo, opressores e oprimidos, em constante oposição, têm vivido uma guerra ininterrupta, ora franca, ora disfarçada — uma guerra que terminou sempre ou por uma transformação revolucionária da sociedade inteira ou pela destruição das duas classes em conflito. A sociedade burguesa moderna, que brotou das ruínas da sociedade feudal, não aboliu os antagonismos de classe. Não fez mais do que estabelecer novas classes, novas condições de opressão, novas formas de luta em lugar das que existiram no passado. Entretanto, a nossa época, a época da burguesia, caracteriza-se por ter simplificado os antagonismos de classe. A sociedade divide-se cada vez mais em dois campos opostos, em duas grandes classes em confronto direto: a burguesia e o proletariado" (MARX; ENGELS, 2007, p. 40-41).

> Em todos os casos, é na **relação direta entre os proprietários das condições de produção e os produtores diretos** – relação cuja forma eventual sempre corresponde naturalmente a determinada fase do desenvolvimento dos métodos de trabalho e, assim, a sua força produtiva social – que encontramos o segredo mais profundo, a base oculta de todo o arcabouço social e, consequentemente, também da forma política das relações de soberania e de dependência, isto é, da **forma específica do Estado existente em cada caso**. Isso não impossibilita que **a mesma base econômica** – a mesma no que diz respeito às condições principais –, **graças a inúmeras circunstâncias empíricas** de diversos tipos, condições naturais, **raciais**, influências históricas externas etc., **manifeste-se em infinitas variações e matizes, que só se podem compreender por meio de uma análise dessas circunstâncias empíricas**. (MARX, 2017c[24], p. 1026, grifo nosso)

No capitalismo, há exploradores e explorados. Desta relação, conforme contexto sócio-histórico, advém as formas ideológicas (i.e., abstratas, idealizadas, metafísicas, a-históricas, mistificadoras) que conferem centralidade e credibilidade à classe dominante frente aos dominados, apagando a relação de exploração: civilizados e bárbaros, moderno e primitivo, sociedades e tribos, religiões e cultos, progresso e atraso, cerebral e corporal, conscientes e intuitivos, racionais e emotivos, europeus e africanos, brancos e negros, desejados e indesejados, humanos e não-humanos. Assim sendo, é a posição de classe e a consciência que se tem sobre ela quem determina o comportamento (de manutenção ou superação do modo de produção bem como de suas ideologias) e não o contrário.

> "A emoção é negra como a razão é helena", dizia L. S. Senghor, um dos fundadores do movimento da *negritude*. Estes argumentos levavam a que se entendessem todas as desarticulações que o sistema escravista impôs aos povos negros escravizados como produtos da sua própria estrutura psíquica. (MOURA, 1988a, p. 12)

Desta feita, o pensamento de Moura sobre o processo de racialização no capitalismo era o mesmo do de outro marxista, Franz Fanon, que assim sintetizou em *Pele negra, máscaras brancas*:

> (...) permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. Só há complexo de inferioridade após um duplo processo:
> — inicialmente econômico;
> — em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade. (FANON, 2008, p. 28)

1.2.1 – ECONOMIA POLÍTICA DA COLONIZAÇÃO

[24] *O capital: crítica da economia política: livro III: o processo global da produção capitalista*, publicado postumamente, em 1894.

Conforme Silvio Luiz de Almeida (2018, p. 19-24), as categorias racismo e raça tais como são conhecidas hoje em dia (ou seja, praticadas, compreendidas, estudadas e combatidas) têm suas raízes na Idade Moderna. Este período histórico se estabeleceu em finais do século XV e se caracterizou pela transição da sociabilidade feudal para a capitalista. Ou seja, foi o momento da mudança do modo de produção e reprodução material da vida europeia: socialmente, com a ascensão da burguesia mercantil; politicamente, com a organização dos estados-nação absolutistas; filosoficamente, com o Renascimento e o Humanismo; religiosamente, com a Reforma protestante; e economicamente, com o fortalecimento do comércio e das cidades, que teve como desdobramentos a expansão ultramarina, a colonização dos continentes americano, asiático e africano, além da adoção da mão-de-obra de pessoas negras africanas escravizadas nas colônias americanas.

Essa transição da sociabilidade conformou o arquétipo contemporâneo do *homem europeu branco burguês*. De forma esquemática (pois os nexos entre as características não devem ser dissociados), o processo de secularização (Renascimento e Humanismo) conferiu centralidade à figura do *homem*; o recrudescimento da mercantilização, ao *burguês*; a expansão ultramarina, ao *europeu*; e, a escravização de pessoas negras africanas nestes novos termos, ao *branco*.

> A circulação de mercadorias é o ponto de partida do capital. Produção de mercadorias e circulação desenvolvida de mercadorias – o comércio – formam os pressupostos históricos a partir dos quais o capital emerge. O comércio e o mercado mundiais inauguram, no século XVI, a história moderna do capital. (MARX, 2017b, p. 289)

Roquinaldo Ferreira (2018) e Rafael de Bivar Marquese (2018) narraram a progressiva adoção da mão-de-obra negra africana escravizada por europeus nas Américas através da história da cadeia mercantil açucareira. No século XV, a expansão ultramarina ibérica, a partir de capital genovês, inaugurou novas áreas de cultivo de cana-de-açúcar nos arquipélagos da costa africana. Naquele momento, de tráfico incipiente, a mão-de-obra de pessoas negras africanas escravizadas já era implementada tanto em solo continental europeu (em plantações de cana-de-açúcar do sul da Espanha e do Algarve) quanto africano (na extração de ouro em Gana). Foi sobre a intensificação deste regime de trabalho que a América portuguesa conquistou o monopólio do comércio de açúcar nos mercados europeus na primeira metade do século XVII. A prosperidade dos negócios

despertou o interesse de outras nações que, nas décadas posteriores, entraram na concorrência reproduzindo o lucrativo modelo lusitano de tráfico e escravização. No século seguinte:

> (...) a Inglaterra arrancara dos espanhóis, pelo Tratado de Asiento, o privilégio de explorar também entre a África e a América espanhola o tráfico de negros, que até então ela só explorava entre a África e as Índias Ocidentais inglesas. (...) Liverpool teve um crescimento considerável graças ao tráfico de escravos. Esse foi seu método de acumulação primitiva (...). Em 1730, Liverpool empregava 15 navios no tráfico de escravos; (...) e, em 1792, 132. (MARX, 2017b, p. 1009)

A exclusividade comercial perdida pelos portugueses durante o século XVIII foi acompanhada do aumento das exportações brasileiras. Explica-se pela popularização do consumo de açúcar no mercado europeu, mas o fator decisivo foi o custo relativo dos escravizados: "Controle das operações a partir da América, contatos mais sólidos na África, viagens mais curtas pelo Atlântico, mantiveram os preços finais dos escravos vendidos aos engenhos brasileiros abaixo dos preços praticados no Caribe" (MARQUESE, 2018, p. 214).

> A escravidão direta é o pivô do nosso industrialismo atual, tanto quanto as máquinas, o crédito etc. Sem a escravidão, não haveria algodão e, sem algodão, não haveria indústria moderna. Foi a escravidão que valorizou as colônias, foram as colônias que criaram o comércio mundial – esse comércio mundial que é a condição necessária da grande indústria mecanizada. Antes do tráfico dos negros, as colônias não davam mais que uns poucos produtos ao mundo antigo e não modificaram visivelmente a face da Terra. Assim, a escravidão é uma categoria econômica da mais alta importância. (MARX, 2017a, p. 127)

O século XVIII também contou com outros dois acontecimentos que incentivaram o tráfico de escravizados ao Brasil. Primeiro, a descoberta de ouro, que Portugal deslocou para a Grã-Bretanha em cumprimento a uma aliança diplomática que garantia sua independência após o rompimento com a União Ibérica (1580 a 1640). Depois, o cultivo do algodão no Maranhão e em Pernambuco, estimulado pela Revolução Industrial inglesa. Foi com o ouro brasileiro que a Grã-Bretanha obteve condições para a modernização de seu sistema financeiro (adotando o padrão-ouro) que, por sua vez, forneceu o ambiente de negócios necessário para a industrialização.

> A descoberta das terras auríferas e argentíferas na América, o extermínio, a escravização e o soterramento da população nativa nas minas, o começo da conquista e saqueio das Índias Orientais, a transformação da África numa reserva para a caça comercial de peles-negras caracterizam a aurora da era da produção capitalista. (MARX, 2017b, p. 998)

O tráfico de escravizados para o Brasil teve o fôlego renovado no século XIX com o avanço da lavoura cafeeira. Seu consumo em escala mundial foi conquistado ao longo

do período pela oferta a baixo custo, obtida com o aumento da produção. Em síntese, do século XVI ao XIX, a mão-de-obra escravizada se consolidou como peça-chave para a acumulação primitiva de capital tanto direta quanto indiretamente, ou seja, ela mesma uma lucrativa atividade econômica através do tráfico assim como fator regulador de preços das mercadorias por ela produzida.

> Com o desenvolvimento da produção capitalista durante o período manufatureiro, a opinião pública europeia perdeu o que ainda lhe restava de pudor e consciência. As nações se jactavam cinicamente de toda infâmia que constituísse um meio para a acumulação de capital. (MARX, 2017b, p. 1008-1009)

Contudo, não devemos entender a adoção da mão-de-obra de pessoas negras africanas escravizadas como um processo óbvio, automático ou mecanicista. Como afirmaram Flávio dos Santos Gomes e Lilia Moritz Schwarcz, as "caixas do açúcar que chegavam a Lisboa entre a segunda metade do século XVI até o início do XVIII, tinham na sua origem uma produção escravista baseada nos trabalhadores indígenas e africanos" (GOMES; SCHWARCZ, 2018, p. 274).

Stuart B. Schwartz (2008) relatou que, até o estabelecimento do sistema de capitanias (1534) e do cultivo da cana-de-açúcar, a relação de trabalho entre portugueses e indígenas baseava-se no escambo. De forma geral, a determinação do trabalho continuado na produção canavieira introduziu uma série de impasses a esta relação, quais sejam, pecuniários (o encarecimento das trocas), culturais (a roça associada a uma função feminina), administrativos (baixa produtividade), sanitários (o desenvolvimento de epidemias a partir de doenças transmitidas pelos portugueses), institucionais (a intervenção do Estado e da Igreja) e bélicos (conflitos armados). A opção dos colonizadores aqui estabelecidos pela da mão-de-obra de pessoas negras africanas escravizadas não se deu entre eles mesmos de forma premeditada, conjunta, homogênea ou sincrônica. Sua efetivação decorreu da consideração (se e quando poderia ser adotada) de uma série fatores econômicos a partir da especificidade de cada contexto. Importava o cálculo entre o preço mais baixo de indígenas face os impasses supracitados; o preço mais alto de pessoas negras africanas escravizadas frente os riscos de dano ou perda; (a expansão do) mercado consumidor europeu; (a alta do) preço da mercadoria produzida; e a satisfação comercial dos traficantes de escravizados[25].

[25] "(...) a transformação do tráfico de simples atividade de *pirataria* em atividade mercantil, com o emprego

> Um negro é um negro. Somente sob determinadas condições ele se torna escravo. Uma máquina de fiar algodão é uma máquina de fiar algodão. Apenas sob determinadas condições ela se torna capital. Arrancada dessas condições, ela é tão pouco capital quanto o ouro é, em si mesmo, dinheiro, ou o açúcar é o preço do açúcar (...). O capital é uma relação social de produção. É uma relação histórica de produção. (MARX, 2017b, p. 1484)

A escravidão não é uma instituição natural, inerente ao ser humano. Também não é uma categorial determinada a certos segmentos ou grupos sociais, falsamente compreendidos como vocacionados ou mais adequados a ela. A escravização decorre de processos históricos. Portanto, a escravização de pessoas negras no período moderno foi parte do processo de acumulação primitiva capitalista. Avançando para a próxima subseção debateremos como as ideologias de inferiorização de pessoas negras legitimaram essa exploração.

1.2.2 – RACISMO E RAÇA

Francisco Bethencourt (2018) afirmou que, durante a Idade Média, prevaleceu entre os povos europeus a importância de características étnicas – consideravam, a um só tempo, a associação entre detalhes da aparência física, língua, vestes, hábitos, etc. – e religiosas para a distinção (bem como para o preconceito) dos grupos humanos tanto do próprio continente quanto dos de outros. A cor da pele não era um fator determinante (inclusive, nem sempre considerado) assim como não havia se constituído qualquer forma de tipologia europeia para toda a humanidade.

A expansão ultramarina teve como seu elemento intrínseco a redefinição das percepções fenotípicas e culturais das "identidades coletivas europeias" (BETHENCOURT, 2018, p. 231) a partir do encontro (ou intensificação do contato) com os povos de outros continentes. Ela favoreceu, por contraste, a construção de uma concepção mais homogênea do branco e do europeu – uma construção de longa duração histórica e que deve ser interpretada com muitas mediações, vide os inúmeros conflitos

---

de grandes somas de dinheiro na aquisição de veleiros, equipagens, portos e contratação de material humano para o comércio de carne humana. Tal transformação exigiu e determinou que o preador de índios fosse esmagado pelo traficante que vinha com todo um equipamento de domínio econômico pacientemente estruturado e penetrava nas cartilagens da economia da época com uma série de atividades correlatas altamente compensadoras" (MOURA, 1988a, p. 44).

internos que a atravessaram por centenas de anos nos quais, muitas vezes, a categoria etnia/raça foi acionada. O estranhamento, a produção do exótico, a visão estereotipada sobre atitudes e comportamentos *dos outros* bem como a associação destes com características fenotípicas, foram expressões de como os europeus tiveram seus critérios civilizatórios arguidos. Ao tomarem a si mesmos como parâmetro universal de humanidade, organizaram como resposta a hierarquização, o estereótipo, o menosprezo e a desumanização – bases da violência colonial para acumulação primitiva de capital. Neste sentido, a escravização de pessoas negras africanas em monumental escala do século XVI ao XIX foi quem favoreceu a consolidação das ideias sobre o que deveria ser uma *pessoa branca*.

Os séculos XVIII e XIX ocupam um lugar especial por consolidarem o conceito moderno de raça que explicou e justificou as mais variadas formas de discriminação baseadas em supostas evidências naturais de diferenças entre grupos de seres humanos, recusando as teorias criacionistas. Foi o período de desenvolvimento da história natural e de novas disciplinas científicas que, a partir de um pretenso escrutínio da natureza, na realidade, ruminavam toda sorte de estereótipos e preconceitos desenvolvidos nos últimos três séculos. Assim, os seres humanos passaram a ser classificados em poucas categorias que articulavam atributos físicos, psicológicos e políticos segundo uma hierarquia onde a cor da pele era um determinante fundamental, indo do branco ao negro.

> Nesse contexto, o termo "raça" adquiriu um status científico que contribuiu para resumir as diferenças: acreditava-se que as características fenotípicas desafiavam a influência das circunstâncias externas, ao passo que as capacidades morais e intelectuais estavam inextricavelmente ligadas à aparência física. (BETHENCOURT, 2018, p. 362)

Os desdobramentos históricos favoreceram a radicalização, com maiores esforços para destacar as diferenças entre os grupos categorizados através de uma noção essencialista de raça que reduzia os seres humanos em tipos de características inatas, imutáveis e perpétuas.

> O racismo precedeu a teoria das raças, mas a inclusão numa estrutura científica de preconceitos novos e antigos relacionados com a ascendência étnica acentuou a ação discriminatória, uma vez que cristalizou os preconceitos étnicos, atribuindo-lhes um status de conhecimento superior. As teorias das raças tiveram um impacto extraordinário, não só no mundo ocidental como também em outros continentes, onde foram adaptadas às necessidades locais. (BETHENCOURT, 2018, p. 534)

O debate científico não ocorreu de forma isolada, mas sim informou e foi

informado pelos contextos filosófico, econômico e geopolítico do período no qual a raça assumiu a centralidade dos conflitos. O pensamento Iluminista europeu foi caracterizado, dentre outros, pelos ideais de igualdade formal entre as pessoas e o liberalismo econômico, que forjaram de vez o modo de produção social capitalista. Neste período, a raça, através das teorias raciais do século XVIII e do racialismo científico do século XIX, proveu a equalização necessária às nações centrais do capitalismo na conjugação do aprofundamento dos direitos civis com a livre iniciativa em suas fronteiras enquanto os sonegava às demais. Ela forneceu o embasamento das discussões e a justificativa das ações calcadas na inferioridade para definir quem deveria estar na liderança capitalista seja como potência mundial seja, nas realidades coloniais, como classe dominante local.

> A acumulação de riqueza num polo é, ao mesmo tempo, a acumulação de miséria, o suplício do trabalho, a escravidão, a ignorância, a brutalização e a degradação moral no polo oposto, isto é, do lado da classe que produz seu próprio produto como capital. (MARX, 2017b, p. 877)

Os ideais iluministas pautaram as revoluções burguesas Americana (1776) e Francesa (1789) – documentados, respectivamente, nas declarações de Independência e na dos Direitos Humanos –, mas não obtiveram ressonância equivalente quando consideradas as pessoas negras africanas escravizadas. O feroz combate da França à Revolução Haitiana (1791-1804) foi emblemático, pois os caribenhos ousaram compartilhar dos mesmos ideais que os europeus. Na América do Sul, as independências nacionais foram declaradas até 1825 e serviram exclusivamente às classes dominantes locais, pois a nova condição política não rimou com a Abolição da escravização. Esta só se estabeleceu, na maior parte dos países, na década de 1850, a saber: Chile (1823), Uruguai (1842), Equador (1851), Colômbia (1852), Argentina (1853), Peru (1854), Venezuela (1854), Bolívia (1861), Paraguai, (1869) e Brasil (1888). Nos Estados Unidos, seu fim (1863-1865) teve como desdobramentos a organização da Ku Klux Klan e a implementação das leis Jim Crow.

> Essa tensão entre as aspirações igualitárias dos brancos e as suas ideias acerca da suposta inferioridade dos negros distingue os racialistas científicos americanos dos autores europeus, mais interessados em justificar a desigualdade entre os brancos. (BETHENCOURT, 2018, p. 412)

Na segunda metade do século XIX, a articulação entre Estado, nação e diferenças raciais entre os povos europeus estiveram no centro dos acontecimentos do continente. Na política, os projetos nacionais de independência reorganizaram fronteiras fragmentando os impérios multiétnicos do Antigo Regime assim como afirmaram ou

reinventaram identidades e preconceitos étnicos.

> Na Europa, a reflexão sobre a raça e a busca científica pelas origens da variedade humana tornaram-se ferramentas essenciais para provar as supostas origens inerentes da desigualdade, numa tentativa de minar o poderoso movimento pela igualdade, mostrando-o como artificial e antinatural. (BETHENCOURT, 2018, p. 394)

A partir da raça, projetos de conservação do regime feudal manifestaram-se tanto contra o liberalismo quanto o socialismo e o comunismo. No primeiro caso, ressentiram-se do desmonte imperial (onde uma raça governava sobre outras) assim como questionaram a substituição do sistema de privilégios nobiliárquicos (naturais a determinadas raças) por novos valores como o mérito. No segundo, por advogarem a igualdade substantiva entre os seres humanos. Não por acaso, Arthur Gobineau era tanto reacionário quanto racista, ao observar que: "a degeneração e o declínio [das raças brancas] devido à mistura com raças mais escuras estruturadas pelos hábitos comunitário" (BETHENCOURT, 2018, p. 409).

Os embates que sobrepunham Estado, nação e diferenças raciais no cenário europeu também devem ser considerados como a apresentação das credenciais para a nova onda de expansão colonial, que culminou com a partilha da África a partir da década de 1880. Daí até o fim da Segunda Guerra Mundial, o racialismo científico conviveu com as teorias da evolução social. Estas criticavam aquele quanto ao caráter imutável das raças, mas "aceitavam as hierarquias baseadas em diferentes estágios de civilização, trazendo assim para o campo natural a competição social e a exploração colonial" (BETHENCOURT, 2018, p. 444), substituindo o par dialético civilização/selvagem para o de civilização/primitivo.

1.3 – ECONOMIA POLÍTICA, RACISMO E RAÇA NO BRASIL

Clóvis Moura observou como a escravização de pessoas negras africanas no período colonial do Brasil foi determinante para o atual modelo *capitalista dependente*[26]

[26] Moura, em seus estudos (1977, 1983, 1988a, 1988b, 1994), sempre reivindicou a questão racial na forma de interpretação do capitalismo dependente brasileiro, sem abrir mão de suas múltiplas determinações, como observamos na citação.

do país.

> [A] sua relevância numérica, o seu tempo de duração e a forma como a escravidão foi abolida no Brasil foram os elementos que (...) estrangularam a possibilidade da formação de uma burguesia nacional nos moldes clássicos; permitiram a penetração do capital monopolista nos ramos mais dinâmicos e estrategicamente relevantes da nossa economia e reelaboraram uma ideologia reflexa das relações de produção escravistas: o racismo.
> A ideologia racista, por seu turno, será manipulada e entrará como componente do pensamento elaborado pelas classes dominantes na sociedade que sucedeu ao escravismo. Foi a municiadora dos entraves criados através de mecanismos estratégicos que impediram a ascensão de grandes camadas oprimidas e marginalizadas. Esses mecanismos ideológicos (...) determinaram, em grande parte, o *ethos* da nação brasileira que emergiu do escravismo e, ao mesmo tempo, estabeleceram os níveis de subordinação (econômica e extra-econômica) das classes e segmentos que se formaram na ordenação dessa sociedade. (MOURA, 1988a, p. 16)

O autor definiu o século XIX brasileiro, sobretudo sua segunda metade, como um período de "*modernização* sem mudança social" (MOURA, 1988a, p. 22), no qual transformações nas forças produtivas atualizaram o modo de produção capitalista no país (de colonial e mercantil a dependente e financeiro) ao mesmo tempo que se preservava as relações de produção da escravização. Por um lado, cidades alçaram a uma nova urbanidade subordinada ao investimento do capital estrangeiro, sobretudo inglês, uma "fase de especulação em larga escala com movimentos de capitais que eram anteriormente aplicados pelos traficantes do comércio de carne humana e [que] foram transferidos para outros ramos da economia nacional" (MOURA, 1988a, p. 56), a partir de medidas para a proibição definitiva do tráfico de pessoas negras escravizadas, como a Lei Aberdeen (1845) e a Lei Eusébio de Queirós (1850)[27]. Foram inaugurados bancos, portos, e toda a sorte de companhias em setores controladores da economia brasileira, como as de navegação a vapor, seguros, colonização, estradas de ferro, rodagem, carris urbanos com tração animal, mineração, transportes, iluminação a gás, serviço postal, telégrafo, além de casas comerciais estrangeiras negociando aqui produtos manufaturados do exterior. Tudo isso sem qualquer estímulo ao desenvolvimento capitalista nacional fora do escopo agrário exportador. Por outro lado, "os intelectuais orgânicos do sistema escravista, o clero, as leis, as religiões de um modo geral, e, em decorrência chamada opinião pública" (MOURA, 1988a, p. 24), conformavam um bloco de poder erguido e mantido pela

[27] A Inglaterra, através da Lei Aberdeen, outorgou-se o direito, por meio de sua Marinha, de combater internacionalmente o tráfico de pessoas africanas escravizadas. A Lei Eusébio de Queirós determinou a extinção do tráfico de pessoas africanas escravizadas no Brasil.

escravização que lutava pela preservação de seus interesses de classe.

> O modelo que substitui o escravismo poderá ser definido da seguinte maneira: a) falta de um capitalismo nativo em proporção capaz de dar-lhe autonomia nacional; b) conservação da propriedade latifundiária; c) subordinação aos grupos, interesses e nações imperialistas; d) existência de um aparelho de Estado altamente repressivo para impedir as manifestações da plebe marginalizada; e) a conjugação de formas arcaicas de produção e dominação com formas *modernas*, fato que, ao invés de resolver os problemas internos, agrava-os ainda mais e, finalmente, uma distribuição de rendas altamente concentrada. (MOURA, 1983, p. 24)

Em *O negro – de bom escravo a mau cidadão?*, Moura (1977) apresentou três razões que impossibilitaram a população negra de ser integrada à sociedade de classes: (1) por ter sido feita ela mesma mercadoria, era a expressão mais radical de um modo de produção alienado, não só completamente afastada do que produzia, mas que sequer vendia sua força de trabalho, portanto, impedida "de *ver-se* e elaborar valores de contestação globais e racionais ao sistema" (MOURA, 1977, p. 29) capitalista; (2) por deter baixo nível técnico, uma vez que o latifúndio não investia em aperfeiçoamentos para aumento da produtividade, portanto, despreparada para a então recente divisão social do trabalho que se estabelecia no período: mediada por máquinas e novas técnicas de produção; e, (3) pelo processo de acentuada substituição da mão-de-obra, ou seja, o abandono do escravizado, sem qualquer "política de readaptação, integração e assimilação dele ao sistema que se criava" (MOURA, 1977, p. 29), associado ao intenso fluxo de operários imigrantes para o trabalho assalariado – que chegavam ao país como excedente populacional europeu, para alívio das tensões sociais no continente de origem –, "criando as premissas econômicas da sua marginalização" (MOURA, 1977, p. 30).

Em *Sociologia do negro brasileiro*, o autor aprofundou suas pesquisas e verificou que desde o período colonial até a Abolição "o negro atuava satisfatória e eficientemente no setor manufatureiro e artesanal" (MOURA, 1988b, p. 65), da carpintaria à construção de barcos. Contudo, tais capacidades e habilidades estavam à serviço da manutenção do escravismo. Inicialmente, quando os primeiros portugueses chegados ao Brasil ensinaram seus ofícios aos escravizados, livrando-se das atividades manuais e de grande esforço físico para tornarem-se proprietários de terras; mais tarde, com o aluguel dos escravizados (escravos de ganho) pelos senhores para aumento da renda – uma prática comum da classe dominante, que repugnava os trabalhos que delegava. Esta terceirização do trabalho escravizado era motivo de grandes tensões no incipiente mercado de trabalho brasileiro

do século XIX. A resposta institucional à disputa entre livres, libertos e escravizados por postos de trabalho, por exemplo, foi a promulgação de decretos impedindo a admissão de escravizados em serviços requeridos pelo poder público para maior disponibilidade de vagas. De outra forma, as relações sociais que se construíram historicamente determinavam a quem se destinava certas ocupações, fazendo com que escravos de ganho e libertos se direcionassem a serviços como os de carregadores de café. Em outras palavras, restava aos escravizados e ex-escravizados – ou seja, aqueles que exerciam ou haviam exercido coercitivamente os trabalhos mais pesados – reproduzir as relações secularmente estabelecidas nas novas relações assalariadas.

Sobre a imigração de trabalhadores, Moura desfez o mito da escassez de mão-de-obra no Brasil, demonstrando que houve uma *substituição* de um tipo de trabalhador (escravizado ou liberto, de origem africana) por outro (livre, europeu), capitaneada pelo o que poderíamos chamar de uma política *de negócios* imigrantista. Em *Dialética radical do negro* (1994), o autor apresentou quatro fatores que impulsionaram esta iniciativa: (1) a Lei Eusébio de Queirós (1850), na qual o Brasil, cedendo às pressões inglesas, extinguiu o tráfico de escravizados. O fim do fornecimento de mão-de-obra somou-se a baixíssima expectativa de vida útil destas pessoas ocasionando, por escassez, um tráfico interno a preço elevado destes trabalhadores, da decadente produção açucareira nordestina para a próspera agricultura cafeeira do Sudeste; (2) a Lei de Terras (1850), que, em síntese, garantiu a posse à classe dominante local já estabelecida; estabeleceu que o Estado não poderia mais doar suas terras, apenas vendê-las; e, através de uma série de critérios, criou dificuldades burocráticas aos que não pertenciam a classe dominante. O Estado, por sua vez, tratou de manter os preços pouco acessíveis à população em geral; (3) a Guerra do Paraguai (1864-1870), que sugou as economias do país, atirando-o ao domínio do capital inglês, além de colaborar para o branqueamento do país devido ao colossal número de óbitos de homens negros por conta do recrutamento compulsório de *escravizados* no Exército para livrar a *classe senhorial* das frentes de batalha; e, (4) o abolicionismo, que, nos estertores do escravismo, contou com apoio pragmático de senhores de terras, interessados trabalho livre (importado).

Portanto, foi no bojo dos debates econômicos da classe dominante sobre a substituição do trabalho escravizado pelo livre – guiados pelas expectativas de lucro com a inauguração de um novo-velho tipo empreendimento, o tráfico de trabalhadores livres

– que se deu a refuncionalização ideológica da questão do escravizado, como *mão-de-obra*, para a do negro, como *etnia* – implicada à necessária valorização do assalariamento como forma de trabalho bem como do europeu branco como o tipo ideal de trabalhador – conformando a ideologia branca nacional.

Retomando *Sociologia...*, Moura refutou a narrativa de adesão automática dos fazendeiros à mão-de-obra europeia bem como da adaptação sem choques desta às condições laborais do país. Através de estudos, revelou o baixo investimento de fazendeiros na importação. Inicialmente, estes contratavam empresas para trazer os trabalhadores e depois lhes cobravam a juros extorsivos o ressarcimento do que haviam investido, gerando endividamento contínuo e protestos. Além disso, havia uma frustração generalizada dos fazendeiros com a baixa qualidade técnica do imigrante camponês. A situação só se reverteu quando o Estado brasileiro injetou recursos, animando uma cadeia comercial transnacional que envolvia agências de propaganda, empresas comerciais e de transportes ferroviários e marítimo, fazendeiros e funcionários do governo. Estabelecido o negócio, muitas vezes a série de garantias prometidas aos imigrantes não eram cumpridas sendo comum protestos contra as reais condições que lhe eram impostas. Como mecanismo competitivo de controle social e regulador (de depreciação) salarial, foi de interesse de fazendeiros uma importação massiva, em número muito superior ao número de trabalhadores existentes no país (escravizados, libertos e livres), sem acionar esse contingente nacional.

> No auge desta produção de artigos coloniais há uma imbricação, uma identificação entre a *divisão social do trabalho* e a *divisão racial do trabalho*. No caso do Brasil quem trabalhava nessa economia escravista era o negro. Daí porque quando o Brasil emerge como nação, suas classes dominantes têm de criar, também, o ideal de um *tipo nacional* e esse tipo escolhido é exatamente o oposto daquele que produzia a riqueza: é o modelo do antigo colonizador. (...) O ideal escolhido como superior foi o *branco*. Criam-se, então, a partir daí, símbolos justificatórios dessa alienação e o negro passa a ser visto como inferior biológica, psicológica e culturalmente. Era, portanto, uma inversão de valores que se fazia e as classes dominantes impunham a ideologia do colonialismo, sendo o branco o ideal a ser atingido. (MOURA, 1983, p. 22)

Se, às vésperas do século XX, alguns imigrantes já tinham posse de propriedades ou eram capitalistas, a população negra não só estava ausente das posições mais altas da estrutura ocupacional como compunha as últimas escalas de estratificação social, era a nova massa de subempregados, desempregados e lupemproletariado (pessoas incorrendo à criminalidade, baixa prostituição, mendicância, etc.). Excluída, a população negra

enfrentava condições subumanas, habitava locais pauperizados ou miseráveis (com todos os problemas inerentes a esta situação) e apresentava altos índices de analfabetismo, criminalidade, suicídios, alcoolismo, desorganização familiar e mortalidade – esta última "atuava como fator de equilíbrio demográfico e de *tranquilidade social*" (MOURA, 1977, p. 39).

> Numa sociedade competitiva, não há o vácuo de força de trabalho. Pelo contrário. O que existe é a mão-de-obra excedente – especialmente não qualificada – que flutua permanentemente. (...) Se ela não é absorvida e integrada na economia global em expansão e não se criam mecanismos capazes de empregá-la, há tendência de marginalizar-se progressivamente e quanto mais ela se marginaliza, menos condições tem de sair desse estado de marginalização. (MOURA, 1977, p. 39)

Alijada tanto da nascente indústria quanto dos setores mais dinâmicos da agricultura, basicamente conformados para o imigrante, a população negra, quando integrada, ela o era em ocupações subalternizadas (estivadores, o trabalho doméstico). Fundamentalmente, na dinâmica social do capitalismo brasileiro, cumpria o papel de *exército industrial de reserva* à disposição dos capitalistas, ou seja, uma força social usada como virtual instrumento de pressão concorrencial sobre a população imigrante para demovê-la de lutas por reinvindicações.

Foram estes os fundamentos e processos de constituição da *ideologia branca* – ou seja, o preconceito de cor dinamizado na sociedade de trabalho livre –, um novo instrumento regulador hierárquico que refuncionalizou a rígida estratificação social colonial (senhor X escravizado) em estratificação sócio-racial (branco X negro) na sociedade de classes (burguesia X proletariado) como elemento de imobilismo social (a manutenção da população negra nas camadas inferiores) e cisão da classe trabalhadora (proletariado branco X lupemproletariado negro).

> É uma grande massa dependente de um mercado de trabalho limitado e cujo centro de produção foi ocupado por outro tipo de trabalhador, um trabalhador injetado. Nesse processo o negro é descartado pelas classes dominantes como modelo de operário. Não é aproveitado. Nenhuma tentativa se fez neste sentido, enquanto se vai buscar, em outros países aquele tipo de trabalhador considerado ideal e que irá, também, corresponder ao tipo ideal de brasileiro que as classes dominantes brasileiras escolheram como símbolo: o branco.
> (...) O Negro é colocado na base do sistema de exploração econômica e transformado no **símbolo negativo desse tipo de sociedade**. A força desse símbolo, transformado em idealtipo, vem, portanto, bloquear traumaticamente as possibilidades do Negro, já por si insuficientes em face das limitações estruturais do modelo de capitalismo dependente. A eficiência do símbolo reforça-se no caso: de um lado há a refuncionalização de toda a simbologia da escravidão, e, de outro, criam-se novos estereótipos para impedir que o negro entre, em pé de igualdade, no mercado de trabalho competindo com outras etnias. (MOURA, 1983, p. 133-134, grifo nosso)

1.3.1 – IDEOLOGIA BRANCA

São afirmativas importantes para nossas interpretações: (1) as representações deformadas da população negra têm a finalidade de "usar-se a ideologia da escravidão em outro contexto – a sociedade competitiva – a fim de neutralizar, parcial ou totalmente a sua participação no mercado de trabalho (...) e a sua imagem reificada veio justificar essa atitude" (MOURA, 1977, p. 44); (2) a marginalização da população negra nos novos termos de uma sociedade de classes é fundamental para o rebaixamento dos salários de toda a massa trabalhadora; (3) a classe trabalhadora branca, por um lado, é enredada por uma ideologia de solidariedade racial (a meritocracia) para ganhos materiais e simbólicos que nunca é cumprida pela burguesia branca que lhe explora e, por outro, observa a população negra marginalizada como uma ameaça aos seus postos de trabalho, em um mercado formal de poucas oportunidades; e (4) a tese mouriana da pessoa negra como *símbolo negativo da sociedade de classes* derruba a falsa proposição de um racismo autônomo, para além da luta de classes.

Vamos nos estender um pouco mais sobre o último ponto. Na *aparência*, tem-se a falsa impressão da realidade de que a discriminação se dá exclusivamente pela cor da pele[28]. Na verdade, são os séculos de acumulação capitalista europeia sobre a escravização de africanos refuncionalizada em marginalidade/negatividade/desumanização racializada da sociedade de classes que fazem com que qualquer pessoa negra (pobre ou rica, trabalhadora ou burguesa) esteja sujeita ao racismo. O preconceito de cor da ideologia branca, então:

> (...) atua como elemento restritivo das possibilidades do negro na sociedade brasileira poderá ser constatado: a) no comportamento rotineiro de grandes faixas *brancas* da população em todo o território nacional; b) nas relações inter e intrafamiliares; c) no critério seletivo para a escolha de empregos ou ocupações; d) nos contatos formais entre elementos de etnias diversas; e) na filosofia de indivíduo, grupos, segmentos e instituições públicas ou privadas; f)

[28] Tal equívoco degringola para acepções enganosas muito propaladas de que o racismo se trata de *raça* e não de *classe*. É recorrente essa falsa afirmação confundir o conceito de *classe social* weberiano – atrelado ao *nível de renda*, daí derivando classe baixa, classe média, etc. – com o de *sociedade de classes* marxiano – interessado em *quem detém ou não a propriedade privada dos meios de produção*, portanto, tendo como classes fundamentais a burguesia e o proletariado. Estas duas classes, por sua vez, podem ter grandes diferenças nos níveis de renda em suas composições internas.

> na competição global entre as camadas que compõem as classes sociais etnicamente diversificadas da sociedade brasileira. (MOURA, 1988b, p. 75-76)

Em *essência*, a desigualdade é uma *estrutura* do modo de produção capitalista, que pode assumir a forma de discriminação. A discriminação contra a população negra auxilia a manutenção da desigualdade do sistema, confere ganhos ou evita perdas simbólicas ou materiais, em diferentes escalas, à parcela branca da população, que pode agir de forma consciente ou não.

Ao mesmo tempo, *ideologicamente*, determinadas atividades, tarefas, funções ou empregos socialmente desprestigiados e economicamente depauperados são ditos "trabalho de negro" – ou seja, a construção de um senso comum de que uma pessoa negra é quem executa serviços mais simples, de baixa qualificação, com maior uso de força física, extenuantes, em piores condições de salubridade, etc. Assim, no modelo *capitalista dependente* brasileiro, o preconceito se volta contra "o negro, o ex-escravo, o marginal, o miserável e o pobre, cujas imagens estão imbricadas" (MOURA, 1983, p. 38).

Conforme o autor (MOURA, 1977), três ideologias deram suporte para o estabelecimento de uma ponte "entre a miscigenação (que é um fato biológico) e a democratização (que é um fato sociopolítico) tentando-se, com isto, identificar como semelhantes dois processos inteiramente independentes" (MOURA, 1988b, p. 61): (1) a do *bom senhor* – que, além de apregoar a escravidão doméstica como fraterna, universaliza-a como experiência, negando a violência como forma de manutenção do sistema colonial em todos os seus âmbitos, conformando a imagem de uma escravidão branda –; (2) a da *democracia racial* – que, na ausência de um regime codificado das relações raciais na sociedade de classes brasileira (como o Apartheid sul-africano e o Jim Crow estadunidense), exalta uma falsa integração harmônica entre os grupos raciais –; e, (3) a do *branqueamento progressivo* – que propala uma suposta miscigenação em curso, escamoteando tanto sua inexistência na burguesia (de formação histórica branca, que busca manter sua "pureza" racial) quanto suas atribulações nos proletariados branco e pardo[29] (que procuram se afastar do negro como cor marcada pela inferiorização); assim como desconsidera os altos índices de mortalidade entre pessoas negras, resultantes de

[29] Como, na dinâmica social brasileira, é dada uma brecha ao elemento miscigenado, muitas vezes este procura se chegar-se ao branco, desarticulando sua consciência étnica. Para ser reconhecido como tal, no aspecto econômico precisa ascender, no cultural, renegar suas matrizes étnicas – uma política fenotípica que faz da pessoa negra etnicamente consciente o tipo ideal da discriminação.

políticas públicas insuficientes, precárias ou inexistentes (saúde, saneamento, moradia) e/ou violentamente repressivas (segurança). Como resultado destas hegemonias ideológicas:

> (...) ao se verificar a alocação dessas etnias não-brancas no espaço social, chega-se à conclusão de que a sua inferiorização é decorrência das próprias deficiências ou divergências desses grupos e/ou segmentos étnicos com o *processo civilizatório*. Porque, se os direitos e deveres são idênticos, as oportunidades deverão ser também idênticas. Como tal não acontece, como veremos mais tarde, a culpa pelo atraso social desses grupos é deles próprios. Joga-se, assim, sobre os segmentos não-brancos oprimidos e discriminados, e do negro em particular, a culpa da sua inferioridade social, econômica e cultural. (MOURA, 1988b, p. 64)

Tratava-se de um discurso liberal, elaborado por uma pequena burguesia associada aos senhores de escravos, que buscava manter seus interesses de classe refugiando-se no formalismo jurídico de que "todos são iguais perante a lei" que jamais garantiu uma igualdade substantiva, seja social (aos brancos) ou sócio-racial (aos negros).

> Esse *liberalismo escravista*, que surge durante o escravismo, reforça-se, depois, com a visão cientificismo do século XIX, o evolucionismo linear, o social-darwinismo, as teorias de inferioridade racial e, em decorrência, a tese "científica" de que o Brasil seria tanto mais civilizado quanto mais branqueado. (MOURA, 1983, p. 12-13)

Conforme Moura, na sociedade brasileira de relações sociais capitalistas, definitivamente consagrada através da Abolição, as pessoas negras que tomam consciência de sua situação, que questionam a ideologia da "democracia racial", que demandam direitos ou se organizam politicamente, são encaradas como *perigosas*, pois esta é uma sociedade de relações sociais capitalistas de valores *brancos*. À medida que rejeitam o comportamento subalterno racionalizado pela ideologia branca praticada e difundida pela classe dominante derivada do período colonial, as pessoas negras adentram um círculo vicioso onde "as camadas deliberantes e/ou que lhe são ideologicamente subalternas dinamizam, nos diversos níveis da sociedade, a imagem deformada do negro que passa a ser ampliada, na medida em que, em contrapartida, ele dinamiza a ideologia contestadora" (MOURA, 1977, p. 43-44).

Em suma, a população negra marginalizada é vista como incompetente ou incapaz de sair dos estratos inferiores, de uma posição social subordinada. Já sua fração conscientizada é observada como ameaça à estabilidade social branca, pois protesta por entrada e mobilidade vertical no mercado de trabalho, reivindicando posições, cargos e vantagens assegurados aos brancos. Assim, a cada uma delas é construída uma forma

ideológica que impulsiona a imagem do negro como *mau cidadão*, do preguiçoso, indolente e delinquente ao hostil, isolacionista e antipatriota.

CAPÍTULO 2
ESBOÇO PARA UMA CRÍTICA DA ECONOMIA POLÍTICA RACIAL DO CINEMA BRASILEIRO

Como vimos, a crítica de Karl Marx à economia política consistiu em uma forma de análise ampla, que tinha como fundamentos tanto a historicização quanto a totalidade das relações sociais, orientada por valores de superação do modo vida ditado pela burguesia. A partir da segunda metade do século XIX, a economia política passou por uma série de formulações empiricistas e positivistas que estabeleceram seu modelo atual.

> Não havia espaço para o político nessa nova ciência da economia porque as ferramentas não estavam disponíveis e provavelmente nunca estariam para examinar o sistema político com exatidão matemática. A economia também desistiria do objetivo de compreender as instituições sociais, as forças psicológicas e os valores culturais que a economia política argumentava serem necessários para uma análise completa. (...) a análise econômica teria de resistir ao teste do rigor matemático e da objetividade científica. Isso significava quebrar o laço com a sociologia e a ciência política, assim como com a história.[30] (MOSCO, 2009, p. 47, tradução nossa)

Conforme Vincent Mosco (2009), a eliminação da política da economia política liberou a economia como proposta de ciência exata (desprezando as *mudanças sociais* e as *transformações históricas*), comprometida em justificar e descrever através de equações matemáticas as relações sociais capitalistas (afastando-se da *práxis social*). Comporiam a nova disciplina tanto os desejos humanos (que são idiossincráticos, psicológicos e sujeitos a pressões externas) expressos nas preferências (em detrimento das necessidades humanas, regidas por uma *filosofia moral*) quanto as escolhas determináveis e mensuráveis feitas no mercado de bens e serviços de capital, trabalho e consumo (abrindo mão de analisar a *totalidade social*).

A partir desta cisão, os estudos contemporâneos de Economia Política são aqueles que mantém as características suprimidas à Economia para a crítica às relações sociais do modo de produção capitalista: (1) a possibilidade de *mudança social* e *transformação histórica*, uma vez que as relações sociais são permanentemente produzidas na luta de

[30] There was no room for the political in this new science of economics because the tools were not available and probably never would be to examine the political system with mathematical certainty. Economics would also best give up the goal of understanding those social institutions, psychological forces, and cultural values that political economy argued was necessary for a complete analysis. (...) economic analysis would have to stand the test of mathematical rigor and scientific objectivity. This meant breaking the tie to sociology and political science, as well as to history.

classes entre dominantes que agem pela reprodução e dominados que lutam pela superação; (2) a *totalidade social*, ou seja, a influência mútua e não-mecânica entre o político e o econômico, como esta se define no plano ideológico (local de disputa da consciência de classe) e, por sua vez, como este incide sobre os processos econômicos; (3) a *filosofia moral*, que valoriza e orienta para a igualdade substantiva entre todas as pessoas, em seus diversos aspectos, quais sejam, políticos (autonomia dos povos; poder popular), econômicos (sem exploração), sociais (sem opressões) e culturais (participação pública plena em qualquer âmbito da produção cultural); e (4) a *práxis social*, isto é, a inextricável retroalimentação entre produção de conhecimento e intervenção social, desconhecendo fronteiras entre pesquisa e militância, pesquisador/a e ativista.

As pesquisas do campo da Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura – no qual nos inserimos –, segundo Mosco, se interessam pelo funcionamento dos negócios e pela cadeia de produção (produção, distribuição e consumo), sobretudo as relações sociais que nela se constituem e que estão organizadas em torno do poder ou da capacidade de controlar pessoas, processos e coisas, a despeito de resistências. No caso do cinema, levantam-se questionamentos sobre as relações entre produtores, distribuidores, exibidores e consumidores.

Consideramos que o *circuito comercial de cinema* compreende as empresas formalmente constituídas e trabalhadores assalariados envolvidos nas etapas de produção (de longas-metragens), distribuição (para salas comerciais de cinema) e exibição (mediante a venda ao público do acesso às sessões, sejam em salas tradicionais, *video on demand*, etc.) de filmes para realização de negócios. As relações comerciais do circuito brasileiro – quase sempre restritas ao nosso próprio território e sem qualquer impacto econômico relevante quando internacionalizadas –, estão inseridas no mercado mundial de imagens em movimento, pois disputam no país o público nacional com empresas estrangeiras. Já o *circuito cultural de cinema* é composto pelos *organismos culturais do cinema* (VIEIRA, 1960), ou seja, os cineclubes, as cinematecas, os acervos, a pesquisa, a crítica, as escolas populares de formação, os pequenos festivais e mostras. O "cultural", como conceito nativo, determina que os processos e produtos realizados por estes agentes e instituições não têm por natureza ou princípio a lógica mercantil – o que não se contradiz com a busca pelo financiamento de ações. Seguindo este raciocínio, no contexto da produção, comparecem certos formatos preteridos pelo circuito comercial (curtas e

documentários) e a ação territorial de determinadas comunidades (quilombolas, ribeirinhos, campesinos, indígenas, periferias urbanas), historicamente apartadas, distantes ou combativas ao circuito comercial. Algumas relações deste circuito (formação, produção, exibição) se estabelecem nas comunidades onde localizam, cumprindo papeis que transitam entre acesso aos filmes, forma de lazer, estímulo à criticidade (cinematográfica, social, etc.), autorrepresentação, exercício da cidadania (cultural), promoção da agência coletiva, coesão social, engajamento em questões sociais.

2.1 – ABORDAGEM DA ECONOMIA POLÍTICA À PESQUISA EM COMUNICAÇÃO

De acordo com Mosco, a comunicação é um processo social de troca cujo resultado é a incorporação da relação social. Trata-se tanto da transmissão de informação quanto da construção social de sentido, tanto da comunicação presencial quanto da mediada, em todas as suas formas. Assim, a abordagem da economia política à pesquisa em comunicação procura decentrar os meios de comunicação (*decenter the media of communication*), isto é, observar os sistemas de comunicação escapando às reduções econômicas ou políticas, inserindo-os em uma *totalidade*, como parte integrante dos processos econômicos, políticos, sociais e culturais. Por conseguinte, admitindo-se suas particularidades, afirma a comunicação, em sua forma hegemônica, como uma das relações de produção e reprodução dos diversos aspectos da vida social, no caso, capitalista – logo, recusando-se a interpretações autonomistas ou excepcionalistas. Pressupõem-se, portanto, uma análise materialista, centrada no movimento histórico das práticas sociais (afastando-se de esquemas abstratos, idealizados, metafísicos, a-históricos, mistificadores), avessa a reduções explicativas e essencialismos, pois sobre estas práticas incidem múltiplas determinações, desta feita, fazendo-se necessário o diálogo com outras áreas do conhecimento, a partir de uma perspectiva de superação de contradições.

Conforme o autor, os estudos de economia política da comunicação desenvolveram-se tanto em resposta ao crescimento e às transformações da indústria da

comunicação quanto ao aumento do papel do Estado como produtor, distribuidor, consumidor e agente regulador, preocupando-se em apoiar os movimentos sociais para a participação e o controle sobre os sistemas de regulação e formulação de políticas públicas.

> O setor de comunicação do Estado cresceu com sistemas de regulação e formulação de políticas que mediam rivalidades comerciais, respondem às lutas que emanam das pressões de classe, gênero, raça, dos movimentos sociais, e coordenam o planejamento de longo prazo entre importantes frações de capital.[31] (MOSCO, 2009, p. 71, tradução nossa)

Consoante ao *capitalismo dependente* brasileiro, uma abordagem da economia política da comunicação ao protesto do Cinema Negro frente à ideologia branca do Cinema Brasileiro tendo o Estado enquanto objeto de disputa mostra-se pertinente dado:

> (...) o papel fundamental exercido pelo Estado na história do cinema brasileiro não pode ter deixado de marcá-lo tão profundamente quanto a própria presença do cinema estrangeiro, pois ambos constituem as duas balizas entre as quais se estruturou a produção cinematográfica (BERNADET, 1979, p. 42).

Segundo Mosco, predominam cinco enfoques nas pesquisas sobre economia política da comunicação: a globalização do campo; a história da comunicação; a transição da antiga para a nova mídia; o midiativismo; e, aquele no qual este trabalho se inclui, os pontos de vista da resistência (*standpoints of resistance*). Trata-se, pois, da mudança no ponto de vista dominante das análises, do deslocamento do foco no capital, nas corporações e classes dominantes para outras perspectivas (trabalhista, feminista, racial), evidenciando interesses da economia política da comunicação desde seu início: a concentração da mídia e a sonegação da diversidade de conteúdo.

Como instrumentos de análise, o autor desenvolveu três categorias que, ao invés de focalizar em estruturas e instituições, privilegiam processos e relações sociais: (1) a *comodificação* (*commodification*), o processo que transforma coisas em mercadorias; (2) a *espacialização* (*spatialization*), o processo pelo qual a mídia de massa e a tecnologia de comunicação superam as restrições do espaço e do tempo; e (3) a estruturação (*structuration*), o processo de construção mútua entre estruturas e agências.

[31] The state's communication sector has grown with systems of regulation and policy-making that mediate business rivalries, respond to struggles emanating from class, gender, race, and social movement pressures, and coordinate long-range planning among leading fractions of capital.

2.1.1 – A TEORIA DA ESTRUTURAÇÃO

Referindo-se aos trabalhos de Anthony Giddens sobre estruturação, Mosco recupera o débito que sua teoria tem com a dinâmica entre estrutura e ação do materialismo histórico marxiano. Tal pensamento se expressa na ideia de que cada geração se depara com um determinado estágio de desenvolvimento e suas relações sociais correlatas, ambos frutos das forças produtivas adquiridas pelas gerações precedentes [estrutura], e que contradições do estágio movem a humanidade para a busca de novas forças produtivas, alterando todas as relações [agência]. As críticas de Mosco a Giddens localizam-se no que considera uma ênfase indevida à agência individual e o abandono da ideia de poder bem como de crítica da sociedade. Ao seu ver, as pesquisas baseadas na teoria da estruturação aplicadas à economia política da comunicação devem conectar as análises das estruturas (corporações e Estado) às categorias de agência, processo e prática social, em um movimento de construção de hegemonia (de manutenção ou superação do modo de produção bem como de suas ideologias).

Portanto, o conceito de classe social, central para as análises da economia política da comunicação, além do seu sentido *estrutural/categorial* – de propriedade ou não dos meios de produção –, deve incorporar tanto um significado *relacional* – referente às formas e condições das relações no interior e entre as classes – quanto *constituinte/formador* – atinente à produção de identidade proletária frente à exploração e às opressões.

Se classe social é real como relação social e como instrumento de análise, a "raça" também o é, pois determina relações e é cientificamente verificável na vida social. No que diz respeito a esta pesquisa, os pontos de vista da resistência que nos interessam observar no Cinema Brasileiro estão representados pelos agentes do Cinema Negro em seu protesto contra a ideologia branca que hegemoniza o setor, acarretando incompreensões, dificuldades, déficits ou prejuízos à participação de pessoas socialmente racializadas como negras. Em uma análise da economia política racial do Cinema Brasileiro, "raça" como fator (1) *estrutural/categorial*, define a forma excludente de participação reservada à população negra na sociedade brasileira, que determina um quadro intergeracional de precariedade, instabilidade e deficiência de diversas ordens,

revelado no acesso precário aos meios de produção e aos recursos públicos; como elemento (2) *relacional*, refere-se a produção e reprodução de hierarquias raciais, seja na a divisão racial do trabalho no setor ou no que o cineasta Joel Zito Araújo chamou de "persistência da branquitude como padrão estético audiovisual" (ARAÚJO, 2006) presente nos filmes; e, como processo (3) *constituinte/formador*, trata de uma série de valores que configuram a identidade racial, "utilizada não só como elemento de mobilização, mas também de mediação das reivindicações políticas" (DOMINGUES, 2007, p. 102), objetivando tanto denunciar as formas de representação racializadas da ideologia branca quanto oferecer outras elaborações.

2.1.1.1 – RAÇA COMO FATOR ESTRUTURAL/CATEGORIAL

O Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) do Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)[32] dedica-se ao estudo da ação afirmativa. A linha de pesquisa *A Cara do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros* "analisa a distribuição de raça e gênero nas principais funções (direção, roteiro e elenco) da produção cinematográfica brasileira de maior público"[33].

Em *"A Cara do Cinema Nacional": gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)* (CANDIDO; MORATELLI; DAFLON; FERES JÚNIOR, 2014) o grupo apresentou a análise dos 20 filmes de maior bilheteria do cinema brasileiro de cada ano lançados entre 2002 e 2012, excluindo documentários e filmes infantis, totalizando 218 longas-metragens. Quanto à direção, obteve-se o resultado de: homens brancos, 84%; mulheres brancas, 13%; homens negros, 2%; mulheres negras, 0%; homens amarelos, 0%; mulheres amarelas, 1%. Outros estudos do GEMAA seguiram com resultados semelhantes. No artigo *Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria* consta o exame das 238

[32] Página no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil: http://dgpág.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1796238088632692 Acesso em 26 nov. 2017.
[33] Projetos de pesquisa do GEMAA, em http://gemaa.iesp.uerj.br/projetos-de-pesquisa/ Acesso em 26 nov. 2017.

produções de maior bilheteria entre os anos de 2002 e 2013, excluídos documentários e filmes infanto-juvenis, além do filme *5X Favela*, "por ser considerado um caso desviante, no qual vários diretores e roteiristas dão forma a diferentes narrativas" (CANDIDO; DAFLON; FERES JÚNIOR, 2016, p. 119), chegando a estes números: homens brancos, 84%; mulheres brancas, 13%; homens negros, 2%; mulheres negras, 0%. O *Boletim GEMAA n.1* (CANDIDO; MARTINS, 2017) considerou os 10 filmes de maior público de cada ano lançados entre 1995 e 2016, somando 219 longas-metragens. Os percentuais referentes à direção cinematográfica foram: homens brancos, 85%; mulheres brancas, 13%; homens negros, 2%; mulheres negras, 0%. Já o *Boletim GEMAA n.2* (CANDIDO; MARTINS; RODRIGUES; FERES JUNIOR, 2017) apreciou os filmes brasileiros que obtiveram público acima de 500.000 espectadores entre os anos de 1970 e 2016, excluídos documentários e filmes infanto-juvenis, sendo estes o resultado: homens brancos, 85%; homens sem informação, 13%; mulheres brancas, 2%; pessoas negras, 0%.

Tabela 1 – Estudos GEMAA: maiores bilheterias

Período	Metodologia	Filmes	HB	MB	HN	MN	HA	MA
2002-2012	20 maiores bilheterias / ano	218	84%	13%	2%	0%	0%	1%
2002-2013	20 maiores bilheterias / ano	238	84%	13%	2%	0%	s/ ref.	s/ ref.
1995-2016	10 maiores bilheterias / ano	219	85%	13%	2%	0%	s/ ref.	s/ ref.
1970-2016	Acima 500.000 espectadores	s/ ref.	85%	13%	2%	0%	s/ ref.	s/ ref.

Tabela produzida pelo autor. Fonte: CANDIDO; MORATELLI; DAFLON; FERES JÚNIOR, 2014; CANDIDO; DAFLON; FERES JÚNIOR, 2016; CANDIDO; MARTINS, 2017; CANDIDO; MARTINS; RODRIGUES; FERES JUNIOR, 2017.

Todos estes levantamentos são importantes, mas convém assinalar que eles se baseiam *exclusivamente* em filmes *brasileiros* de *maior bilheteria*. Faz-se necessário colocar algumas questões a esses estudos: (1) ignoram o imperialismo cultural, ou seja, a posição subordinada do filme brasileiro em seu próprio país a partir da presença (majoritária), peso (de público) e repercussão (de mídia) das cinematografias estrangeiras,

sobretudo estadunidense; (2) baseiam-se em uma *excepcionalidade* do Cinema Brasileiro – o filme de grande bilheteria; (3) pelos caráteres abstrato e sem mediações, passam a impressão errônea de que o cargo de direção dos *blockbuster* nacionais está à disposição da população branca, ao não observarem recorrências de nomes e grupos econômicos; e (4) ao se centrarem em *blockbuster* nacionais, chegam a resultados que só podem ensejar a realização de *blockbuster* negros nacionais como remédio, ignorando a *totalidade* das relações sociais, não levando em conta as condições materiais da população negra (os inúmeros peneiramentos e embarreiramentos nas trajetórias de vida para se chegar à possibilidade de trabalhar na área do Cinema) tampouco a conformação oligopolista do Cinema Brasileiro.

Propomos, então, a análise do período que vai de 2009 a 2018, considerando: o número total de filmes brasileiros e estrangeiros lançados no período, quantos destes alcançaram 500 mil espectadores ou mais, os respectivos totais de público pagante bem como as percentagens anuais de público brasileiro para o filme nacional frente ao total de ingressos vendidos no país.

Tabela 2 – Filmes brasileiros e estrangeiros (2009-2018)

Ano	Filmes Estrang.	Público Filmes Estrang.	Filmes Estrang. +500mil espect.	Filmes Bras.	Público Filmes Bras.	Filmes Bras. +500mil espect.	Público Filmes Bras. (%)
2009	233	98,9 milhões	41	84	16,9 milhões	6	14,5 %
2010	229	103 milhões	47	74	24,4 milhões	6	19,1 %
2011	237	125,5 milhões	55	100	17,5 milhões	9	12,2 %
2012	243	129 milhões	49	83	19,7 milhões	7	13,2 %
2013	268	120,8 milhões	59	129	26,7 milhões	10	18,1 %
2014	279	140,5 milhões	61	114	17,3 milhões	11	10,9 %
2015	322	147 milhões	49	133	22,6 milhões	9	13,3 %
2016	316	152,5 milhões	57	142	34 milhões	12	18,2 %
2017	303	166,5 milhões	57	160	14,7 milhões	8	8,1 %
2018	290	134,6 milhões	45	185	21,5 milhões	7	13,7 %

Tabela produzida pelo autor. Fonte: Listagem de filmes brasileiros e estrangeiros lançados 2009 a 2019 (2020).

O celebrado *boom* do Cinema Brasileiro não se comprova frente ao estabelecimento de comparações com o estrangeiro e só se explica caso observado por uma lente muito restrita, a do crescimento do número de produções – o que atende diretamente aos anseios dos trabalhadores da classe cinematográfica. Sendo uma

atividade altamente subvencionada pelo Governo Federal, todos os custos de produção (remunerações inclusas) são pagos independentemente da performance de mercado. Este dispositivo encoraja a entrada de agentes no segmento, ainda mais nos últimos anos, com recursos cada vez maiores disponibilizados através do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que se tornou a principal fonte de verbas para a realização de longas-metragens no país.

Ainda que a produção de filmes estivesse aquecida, a tabela atesta o papel diminuto do Cinema Brasileiro dentro de seu próprio território. O crescimento anual de lançamentos nacionais (mais que dobrou no período) é acompanhado pelo aumento da chegada de produções estrangeiras (em cerca de 50%). O número de filmes estrangeiros acima de 500 mil espectadores permaneceu em uma proporção estável de 6 a 7 vezes maior que o de brasileiros. O percentual de público pagante no país para as obras nacionais poucas vezes ultrapassou a casa dos 15%. Esse percentual deve ser melhor analisado. De acordo com a *Listagem de filmes brasileiros e estrangeiros lançados 2009 a 2019* (2020), dos 1.204 filmes nacionais lançados comercialmente no período, 803 alcançaram até 10 mil espectadores, sendo que 580 destes estrearam em até 10 salas; já a quantidade de filmes nacionais acima de 500 mil espectadores foi fragilmente capitaneada por menos de 10 longas-metragens ao ano, com grandes disparidades de performance de bilheteria entre si. Esses dados (poucos *blockbuster* nacionais e a ínfima repercussão de 75% da produção brasileira) associados a este fato (a forte disparidade entre as bilheterias dos *blockbuster* nacionais) indicam uma dupla concentração de público pagante no país para o filme nacional: de forma geral, canalizado para a formação do bloco de filmes nacionais acima de 500 mil espectadores; de forma específica, direcionado a alguns títulos desse mesmo bloco.

Atentando-se para essas considerações e para o fato de que dos 520 filmes estrangeiros acima de 500 mil espectadores 512 são estadunidenses, não se pode ignorar que o *debate racial no Brasil através do cinema*[34] é quase que exclusivamente pautado por uma única cinematografia, que não a nacional, composta por corporações de escala global, que sufocam o Cinema Brasileiro em seu próprio território.

[34] Conforme procuramos demonstrar no Capítulo 1, as relações sociais são expressões de uma *totalidade*, são relações de produção e reprodução dos diversos aspectos da vida social que se reafirmam mutuamente. Uma de suas dimensões é a "raça". Sendo assim, todo e qualquer filme traz consigo a questão das relações raciais, de forma consciente ou não, pela manutenção ou não das hierarquias raciais, em seus estágios de elaboração, produção, distribuição, exibição e consumo.

Se o bojo dos filmes realizados no país não chegou a sua própria população, quais as características dos que transpuseram minimamente essa barreira? Conforme tabela, a "tropa de elite" do Cinema Brasileiro de 2009 a 2018 foi formada por 85 filmes, todos com suas empresas baseadas no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, a exceção de dois, ambos do Ceará, da mesma produtora. Ainda que 67 obras tenham sido lançadas em mais de 300 salas, o conjunto dos filmes estacionou na faixa abaixo de 3 milhões de espectadores: 30 entre 500mil e 1 milhão; e mais 38 entre 1 e 3 milhões. Empresas de distribuição brasileiras responsabilizaram-se por 67 lançamentos, sendo que a Downtown compareceu 48 vezes, 39 delas em parceria com a Paris.

De acordo com a *Listagem de filmes brasileiros lançados 1995 a 2019* (2020), é recorrente o número de pessoas que dirigiram mais de 1 filme dos que compõem esse supergrupo, constatado pelo fato de que 19 nomes assinam a autoria de 55 obras: Alexandre Avancini, André Pellenz, Bruno Garotti, César Rodrigues, Cláudio Torres, Jayme Monjardim, Mauricio Eça (sendo 1 com Alexandre Boury), Maurício Farias, Pedro Antônio e Pedro Vasconcelos dirigiram 2 filmes; Daniel Filho (sendo 1 com Cris D'Amato), Halder Gomes (sendo 1 com Glauber Filho), José Alvarenga Jr., Júlia Rezende e Marcus Baldini rodaram 3 obras; Felipe Joffily, 4; Cris D'Amato, 5 (sendo 1 com Daniel Filho); e Roberto Santucci, 11, sendo 2 com Marcelo Antunez, que ainda filmou mais 1 sem o parceiro. Caso semelhante aconteceu com as empresas produtoras, pois 57 obras se concentraram em 18 pessoas jurídicas na forma de Empresa Produtora Brasileira Majoritária: Fraiha Produções, Migdal Filmes, Raconto Filmes e Tietê Produções, com 2; Ananã Produções, Atitude Produções (sendo 1 com Migdal Filmes), Glaz Entretenimento, Gullane, Lereby, Morena Filmes e Total Entertainment, com 3; Camisa Listrada (sendo 3 com Panorama Filmes), Casé Filmes (sendo 1 com Globo Filmes), Conspiração Filmes, Globo Filmes, com 5; e Paris Entretenimento com 7, sendo 1 com Biônica Filmes, que produziu mais 1 sozinha.

Pelo exposto, devemos ultrapassar a constatação mais superficial de que pessoas negras não participaram do tímido time dos "campeões nacionais"[35] seja na direção dos filmes ou na administração das empresas, como fez o GEMAA. Mais ainda, não podemos atribuir este fenômeno a supostas faltas de capacidade (como fazem os racistas) ou de

[35] Termo utilizado pela grande imprensa para designar a política adotada pelo Banco Nacional do Desenvolvimento nos anos 2000 de concessão de créditos a grandes empresas brasileiras para torná-las gigantes globais.

capacitação (como fazem os liberais) dos profissionais negros do cinema para entrar nesse grupo. Dada a alta recorrência de pessoas físicas e jurídicas, fato é que se constituiu um seletíssimo grupo de indivíduos e produtoras (que, inclusive, estabeleceram parcerias artísticas e corporativas entre si). Não se tratou, pois, de um local franqueado à concorrência – uma ideologia da meritocracia que escamoteia os instrumentos e mecanismos que favorecem as recorrências – assim como não foi um espaço receptivo à participação de um maior número de agentes – uma vez que isto acirraria ferozmente a disputa pelos árduos menos de 15% de público pagante no país para as obras nacionais. Caracterizou-se, portanto, um oligopólio. Ao que interessa notar nesta pesquisa, um oligopólio composto por pessoas socialmente brancas, da pequena-burguesia dos dois principais estados do país.

Contudo, não apenas isto. Várias pessoas e empresas do oligopólio têm relações profissionais com o Grupo Globo. No que tange diretamente às 85 produções em análise, a Globo Filmes compareceu de forma isolada como Empresa Produtora Minoritária Brasileira de 35 obras. Somando-se aos 6 filmes como Empresa Produtora Brasileira Majoritária, sua presença esteve atrelada aos negócios de 41 filmes, praticamente metade do supergrupo. Acreditamos que, tamanha presença, por si só, demanda a abertura de várias agendas de pesquisa, uma delas, certamente, sobre a ideologia racial da empresa expressa no conteúdo e na forma de seus negócios. A importância desses estudos é agravada pelo fato de o Grupo Globo ser o maior conglomerado de mídia e comunicação da América Latina (EXAME, 2020), possuindo diversas ramificações nas TVs abertas e paga, rádios, *internet*, gravadora, jornais, editora e audiovisual. Desta forma, não se pode ignorar que o *debate racial do Cinema Brasileiro*, em suas mais diversas esferas, é profundamente pautado por esta corporação.

A realidade de distribuição assimétrica de poderes se impõe e afeta *todas as pessoas* que desejam se tornar agentes do audiovisual. Sem alterações ao atual modelo oligopolista do Cinema Brasileiro, permanece um *quadro geral* de exclusivismo à direção de filmes de alta performance de bilheteria. Portanto, somente políticas de ações afirmativas no financiamento à produção audiovisual não respondem à possibilidade de participação de pessoas negras neste supergrupo. Tendo em vista que qualquer oligopólio se movimenta pela manutenção de sua hegemonia, fora a tentativa de mudança de modelo, o que parece restar a *qualquer pessoa* que deseje produzir um *blockbuster*, é se associar

às empresas produtoras e distribuidoras que compõe este mesmo oligopólio. Daí derivam três questões às pessoas negras: (1) o *tokenismo*, ser a única pessoa negra presente; (2) *a representatividade vazia*, onde uma pessoa ou um coletivo de pessoas negras detém os principais postos, mas não detém o poder decisório sobre os rumos da produção; e (3) o *capitalismo negro*[36], no qual as questões anteriores podem até ser resolvidas, mas não alteram o modelo oligopolista, terminando por reafirmá-lo ideologicamente (através da ideologia da democracia racial) e materialmente (ao conservar as desigualdades e exclusões estruturais do Cinema Brasileiro, em especial ao próprio Cinema Negro).

Haja vista a existência do oligopólio, não é de se espantar a ausência de pessoas negras neste seleto grupo. Se pouquíssimas pessoas e empresas usufruem desse espaço, se a massa do que é produzido no país é visto por até 10 mil espectadores, em uma sociedade que refuncionalizou o escravagismo em ideologia branca, seria absolutamente notável que uma dessas pessoas fosse negra. Registramos que a única pessoa negra a dirigir filmes de 1995 a 2020 a se associar a essas empresas foi Jeferson De: *Bróder* (2011) teve como produtoras Glaz Entretenimento, Globo Filmes e Lereby, conquistando 37.468 espectadores; *O amuleto* (2015) contou com a distribuição de Downtown/Paris, obtendo 2.722 pagantes; e *M8 – Quando a morte socorre a vida* (2020) reuniu a produção da Migdal Filmes e a distribuição da Downtown/Paris[37]. Não por acaso, o cineasta e sua empresa Buda Filmes desenvolveram diversos projetos com o Grupo Globo, principalmente para seus canais por assinatura. Fica aberta mais uma agenda de pesquisa para entender a performance abaixo das expectativas que as parcerias pareciam prometer.

A análise de longa duração histórica de um *corpus* muito mais amplo é quem pode auxiliar na compreensão da medida desta refuncionalização no Cinema Brasileiro bem como os remédios apropriados aos problemas tal qual efetivamente se revelam. Conforme os principais estudos sobre cineastas negras e negros brasileiros (CARVALHO, 2005a; RODRIGUES, 2001; SENNA, 1979; STAM, 2008), dos 3.415 filmes de longa-metragem realizados no país entre 1908 e 2002 (SILVA NETO, 2002), um total de 27 foram dirigidos por 10 cineastas negros e 1 por cineasta negra, sendo a primeira obra datada de 1949, a saber: Cajado Filho: *Estou Ai?* (1949), *...Todos por Um!* (1950), *O Falso*

[36] Perspectiva de negócios (produtora e reprodutora do capitalismo) adstrita a pessoas negras. Ideologicamente reacionária ao ontologizar o *ser negro* e o *ser branco*, atribuindo-lhes identidades fixas e irreconciliáveis para justificar a necessidade de um comércio próprio entre os de mesma "raça".

[37] O filme estava em cartaz durante o período de escrita desta pesquisa, portanto, ainda sem dados finais.

Detetive (1950), *E O Espetáculo Continua* (1958) e *Ai Vem a Alegria* (1959); Haroldo Costa: *Pista de Grama* (1958); Paulo Veríssimo: *Como Vai, Vai Bem?* (episódio *Os Meninos do Padre Bentinho*, 1969); O *Homem de um Braço Só* (1975); *Exu-Piá, Coração de Macunaíma* (1984); Odilon Lopez: *Um é Pouco, Dois é Bom* (1970); Waldir Onofre: *As Aventuras de um Pandeiro* (1977); Antonio Pitanga: *Na Boca do Mundo* (1979); Agenor Alves: *Tráfico de Fêmeas* (1979), *Noite de Orgia* (1980), *As Prisioneiras da Ilha do Diabo* (1980), *A Volta de Jerônimo* (1981), *Cafetina de Mulheres Virgens* (1981), *Lídia e seu Primeiro Amante* (1984), *Eu Matei o Rei da Boca* (1987); *Na Trilha dos Assassinos* (com Mário Latini, 1989); Afrânio Vital: *Os Noivos* (1979); *A Longa Noite do Prazer* (1983); *Estranho Jogo do Sexo* (1983); Adélia Sampaio: *Amor Maldito* (1984); *Fugindo do Passado* (1987); Zózimo Bulbul: *Abolição* (1988); Joel Zito Araújo: *A Negação do Brasil* (2000).

Com dados mais específicos, a *Listagem de filmes brasileiros lançados 1995 a 2019* dá continuidade à linha histórica do Cinema Negro. Das 1.908 obras lançadas no período, um total de 24 foram dirigidos por pessoas negras.

Tabela 3 – Cinema Negro na Retomada (1995-2019)

Ano de Lançamento	Título	Direção	Público
2010	5X Favela – Agora Por Nós Mesmos	Cacá Diegues / Cacau Amaral / Cadu Barcelos / Luciana Bezerra / Luciano Vidigal / Manaíra Carneiro / Rodrigo Felha / Wagner Novais	160.573
2011	Bróder	Jeferson De	37.468
2005	Filhas do Vento	Joel Zito Araújo	16.578
2018	Café Com Canela	Ary Rosa Duarte / Glenda Nicacio	10.523
2019	Temporada	André Novais Oliveira	7.486
2012	5 x Pacificação	Cadu Barcelos / Luciano Vidigal / Rodrigo Felha / Wagner Novais	6.296
2015	Cidade de Deus, 10 Anos Depois	Cavi Borges / Luciano Vidigal	3.633
2009	Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado	Joel Zito Araújo	3.066
2015	O Amuleto	Jeferson De	2.722
2013	A Batalha do passinho	Emílio Domingos	2.640
2019	Meu Amigo Fela	Joel Zito Araújo	2.529
2013	Raça	Joel Zito Araújo	2.112

2018	O Nó do Diabo	Gabriel Martins / Ian Abé / Jhésus Tribuzi / Ramon Porto Mota	2.061
2013	Esse amor que nos consome	Allan Ribeiro	1.933
2016	Ela volta na quinta	André Novais Oliveira	1.668
2018	O Caso do Homem Errado	Camila de Moraes	1.207
2008	L.A.P.A	Cavi Borges / Emílio Domingos	809
2018	Slam: Voz de Levante	Roberta Estrela D'Alva / Tatiana Lohmann	748
2013	Coração do Brasil	Daniel Solá Santiago	631
2019	No Coração do Mundo	Gabriel Martins / Maurilio Martins	430
2017	Deixa na Régua	Emílio Domingos	390
2006	Família Alcântara	Daniel Solá Santiago / Lilian Solá Santiago	307
2017	Mais do que eu possa me reconhecer	Allan Ribeiro	215
2010	Luto Como Mãe	Luis Carlos Nascimento (aka Luis Lomenha)	ND

Tabela produzida pelo autor. Fonte: Listagem de filmes brasileiros lançados 1995 a 2019 (2020)

Comparando-se a nova safra de filmes do Cinema Negro à anterior, reparamos como nas duas últimas décadas praticamente já se repetiram os mesmos números de produções e cineastas de mais de 90 anos de história precedente. Bem diferente do passado, das 24 obras recentes 9 são em sistema de codireção, que pode significar tanto uma parceria efetiva no compartilhamento da função quanto uma produção dividida em episódios, em cada caso podendo ocorrer graus variados de autonomia artística. Outro diferencial é a realização de 14 documentários, quando no passado foram apenas 2. São 14 produções do Rio de Janeiro (sendo 1 delas com o Distrito Federal), 4 de São Paulo (sendo 1 com Santa Catarina), 3 de Minas Gerais, e Bahia, Paraíba e Rio Grande do Sul com 1 em cada estado. Entre 1995 e 2004, nenhum filme foi exibido comercialmente[38]; entre 2005 e 2014, foram 12; e entre 2015 e 2019, mais 12. Seguindo a *tendência geral* do Cinema Brasileiro, o Cinema Negro só compareceu com 4 filmes acima da marca de até 10 mil espectadores.

Um total de 5 empresas produtoras ficaram responsáveis por 13 obras: Casa de

[38] Todas as listas e estudos da ANCINE têm por base a exibição comercial, o que talvez possa explicar a ausência de *A Negação do Brasil* (Joel Zito Araújo, 2000).

Criação Cinema (sendo 1 com Asacine Produções), por 4 filmes; Filmes de Plástico, 3; Luz Mágica Produções, Cavideo Produções (sendo 1 com Bernt Filmes) e Osmose Filmes, 2. Por fim, 8 pessoas estiveram na direção de 20 filmes realizados no período: Joel Zito Araújo, com 4; Emílio Domingos (sendo 1 com Cavi Borges) e Luciano Vidigal (sendo 1 com Cavi Borges e mais 2 com vários[39]), 3; Allan Ribeiro, André Novais Oliveira e Daniel Solá Santiago (sendo 1 com Lilian Solá Santiago), Gabriel Martins (sendo 1 com Maurilio Martins e mais 1 com vários) e Jeferson De, 2. Imprescindível destacar o substancial incremento de mulheres como diretoras.

Uma outra agenda de pesquisa poderia revelar se essas características significaram dados de precariedade. Por exemplo, as codireções talvez tenham contado com equipes reduzidíssimas, sendo necessário que as poucas pessoas envolvidas tenham assumido diferentes funções ou mesmo que diferentes pessoas tenham exercido a mesma função em tempos diferentes, daí a assinatura conjunta; ou ainda que, na impossibilidade da realização de um longa-metragem, pessoas diversas tenham reunido seus curtas-metragens em um mesmo projeto de longa. A grande presença de documentários pode ter a ver com questões orçamentários, que costumam ser menores do que os filmes de ficção. O desproporcional número de produções fluminenses pode ter a ver com subsídios da capital e do estado.

Em síntese, a refuncionalização do escravagismo em ideologia branca na sociedade de classes não se expressa, em última instância, na ausência de pessoas negras na direção de filmes de alta performance de bilheteria (um oligopólio de pessoas socialmente brancas que, sem qualquer solidariedade racial, beneficia-se do número diminuto de espectadores dos filmes realizados pela amplíssima massa de pessoas igualmente percebidas como brancas) ou no fato de o Cinema Negro só conseguir ter acesso a uma faixa de até 10 mil espectadores (o lugar do Cinema Brasileiro em seu próprio mercado subordinado ao imperialismo estadunidense), mas sim por todos os levantamentos apontarem para a realização de apenas 51 longas-metragens em um mar de cerca de 5 mil no período de 111 anos.

[39] Luciano Vidigal participou de 2 filmes capitaneados por Cacá Diegues e sua produtora Luz Mágica Produções (*5X Favela – Agora Por Nós Mesmos*, 2010; e *5 x Pacificação*, 2012) que, por conta de serem obras em episódios e praticamente repetirem as mesmas pessoas nas direções, são excepcionalidades na metodologia. Seja como for, registramos que Cadu Barcelos, Rodrigo Felha e Wagner Novais são diretores negros que estiveram em ambos os filmes. Carlos Eduardo Barcelos Sabino, o Cadu, infelizmente, faleceu durante o período de escrita desta dissertação, no ano de 2020.

Os levantamentos do GEMAA, sem as devidas mediações, passam a falsa impressão de concorrência em igualdade de condições materiais e simbólicas; ignoram as reais disputas políticas pelo público brasileiro; não levam em consideração o arcabouço de leis e normas que provoca assimetrias; assim, idealizando um cenário onde empresas são fundadas, começam pequenas, crescem e que com o tempo podem chegar ao topo, conforme expresso nesta passagem:

> A entrada de grupos minoritários nesses espaços traria a esperança de que novas perspectivas possam contribuir para uma visão de mundo mais aberta, menos enviesada e livre de estereótipos, onde as diferenças que compõe nossa sociedade possam ser representadas, e não invisibilizadas. (CANDIDO; MORATELLI; DAFLON; FERES JÚNIOR, 2014, p. 23)

O trecho acima não leva em conta dois fatores: as expressões da exclusão racial do país *no* Cinema Brasileiro e as expressões da exclusão racial *do* Cinema Brasileiro. No primeiro caso, a série de peneiramentos e embarreiramentos impostos à vida social da população negra, que dificultam ou impedem sua participação nas atividades laborais mais qualificadas, dentre elas, os principais postos das produções cinematográficas; no segundo, o que é próprio do Cinema Brasileiro na produção e reprodução da ideologia branca. Como respostas, para o primeiro caso, a constituição de uma nova sociabilidade não capitalista (uma vez que o capitalismo brasileiro é racializado); para o segundo, a quebra do oligopólio (acompanhada de um novo marco regulatório que prime por outros valores que não o concorrencial, para uma ampla participação dos diversos de setores e segmentos da sociedade brasileira no audiovisual, e que impeça contraofensivas dos grupos econômicos destituídos do poder).

Ao nosso ver, a refuncionalização do escravagismo em ideologia branca também se revelaria na produção de outros formatos, como o média e o curta metragens. Tal análise foge ao escopo dessa pesquisa e é mais uma agenda de estudo que se estabelece. Porém, gostaríamos de adiantar alguns dados que parecem confirmar a *produção de exclusão de pessoas negras na função de direção* na *totalidade* das relações sociais do cinema. O principal festival brasileiro com foco na realização de filmes por pessoas negras, o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe, contou com 180 obras inscritas em 2018 (ECNZB-BAC, 2018), sobretudo *curtas-metragens*. Outros eventos na mesma cidade, em suas recentes edições, que também são mais identificados ao curta-metragismo, reuniram um número substancialmente maior de inscrições que o Encontro de Cinema Negro: o 11º. Festival Visões Periféricas (2017) –

que trabalha orientado por uma acepção muito genérica do conceito de *periferia* – recebeu 677 inscrições (FVP, 2017) e a 18ª. Mostra do Filme Livre (2019) – com foco sobre filmes experimentais e sem financiamento público – alcançou outras 773 (MFL, 2019). Em uma hipótese extrema, imaginando que todos os filmes inscritos no Encontro de Cinema Negro participassem dos outros eventos, eles compareceriam em quantidade de 3 a 4 vezes menor.

As desigualdades sócio-raciais persistem a despeito de todos os governos, estágios de industrialização e plataformas de desenvolvimento, demonstrando os interesses do sistema democrático burguês – por vezes não democrático, mas sempre burguês – em seu período republicano. Em análises por cor/raça, de acordo com pesquisas recentes do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2018), pessoas negras ocuparam as atividades econômicas de menores rendimentos médios; receberam um rendimento-hora inferior às brancas, comparando-se os mesmos número de horas trabalhadas e nível de instrução; eram o maior contingente de subocupados em todos os níveis de instrução bem como de trabalhadores informais; residiam em domicílios com maior número de restrição de acesso à educação, proteção social, condições de moradia, serviços de saneamento básico e comunicação (internet); tiveram menos crianças de 0 a 5 anos frequentando a escola; e obtiveram menor taxa de ingresso ao ensino superior, seja o ensino médio público ou privado.

> Enquanto 16,4% da população branca estava entre os 10% com maiores rendimentos, apenas 4,7% da população preta ou parda encontrava-se nessa mesma classe de rendimentos em 2017. O inverso acontece entre os 10% com menores rendimentos, que abarcava 13,6% da população preta ou parda e apenas 5,5% da população branca. (IBGE, 2018, p. 54)

O Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), tendo por base os indicadores da desigualdade racial de renda para o período 1986-2019, constatou que a renda média da população branca desde a redemocratização do país oscilou muito pouco, nunca cedendo a duas vezes maior que a da negra.

> Todas as mudanças, como a valorização da negritude, os incontáveis estudos, dissertações e teses acadêmicas, a luta sem fim dos ativistas denunciando o racismo e a discriminação, e a *introdução de políticas públicas*, deram-se **sem abalar a desigualdade racial de renda**. Sua persistência, a despeito de tantos avanços em outras searas, é assombrosa. De 1986 a 2019, houve apenas uma ridícula redução dessa desigualdade. E parte da redução pode ter sido produzida pelo aumento da declaração de cor preta ou parda por pessoas relativamente mais ricas, que teria deslocado parte da desigualdade outrora capturada entre os grupos e entre os brancos para a desigualdade entre os negros. (OSORIO, 2021, p. 23, grifo nosso)

O Cinema Negro, como expressão das relações de desigualdades sócio-raciais, opera na adversidade, nos interstícios do sistema capitalista, sem condições estruturais para a produção de filmes em larga escala bem como para a massificação de sua circulação e consumo. Estas questões dificultam, enfraquecem ou reduzem tanto a capacidade de ação dos atuais agentes quanto da população negra em geral na resposta às tentativas de (1) expansão de seu *corpus* nos centros urbanos (principalmente nos territórios periféricos); (2) adesão por grupos de pessoas negras racialmente organizadas – já mobilizadas no enfrentamento à escassez de recursos e meios, intempéries ou riscos cotidianos advindos de suas militâncias originais e, por isso, impossibilitadas de deslocar ou investir novos esforços para um levante audiovisual –; e, (3) popularização dos filmes entre as diversas classes sociais (sobretudo nos estratos mais baixos). Desta forma, o projeto de galvanização da população negra através da representação de suas múltiplas inquietações, fantasias e aspirações através das imagens em movimento é sempre postergado.

Em 1988, ano de lançamento de seu longa-metragem *Abolição*, Zózimo Bulbul inseriu de forma precisa a questão do fomento público à Cultura no rol dos aparatos de longa duração histórica garantidores do *equilíbrio social assimétrico*:

> Nós não estamos organizados para captar esses recursos. Esses recursos estão aí. Você tem que tirar porque o dinheiro sai para todo mundo. Por que não vai sair para a gente? Eu descobri que não tenho firma. Estou sempre trabalhando para firma de outros. Tem que dar uma porcentagem para alguém que eu nem conheço, mas é ele que tem a firma. Não sei mexer nesses papéis. Como é que mexe com esses papéis? Como se mexe nesse negócio? O cara chega e me rouba. O contador chega e fala, é assim, e me rouba e acabou. Não tem essa cultura do dinheiro. Como é que se manipula esse negócio, como se chega lá em cima? Esses caras, quando chegaram da Europa, já sabiam como se manipula esse negócio. Como é que se mexe com papel, com todas as contas, como se registra, etc. Nós estamos engatinhando nessa coisa. Essa coisa é muito recente para nós. (BULBUL *apud* CARVALHO, 2005a, p. 309-310)

Quase 30 anos depois, em 2016, Larissa Fulana de Tal [Larissa do Santos de Andrade] e Edson Ferreira [Edson Ferreira da Silva Junior] cederam depoimentos semelhantes à Adriano Domingos Monteiro.

> Então, acho que as dificuldades são inúmeras. E acho que aprender a linguagem do edital. Como acessar? como realizar? O processo de prestação de contas. O processo de saber as outras instâncias de financiamentos, de investimento da cultura. Tudo é um processo de informação. Às vezes é uma informação que abre portas. (ANDRADE *apud* MONTEIRO, 2017, p. 130)

> Se nós formos olhar no campo de financiamento público, que é onde nós somos... onde estamos mais inseridos. Você precisa, invariavelmente, de sentar e preparar um bom projeto. E sentar e preparar um bom projeto envolve você ter conhecimentos que para uma grande parte da população, eu diria em geral, é mais difícil...porque você precisa ter não apenas uma vontade de fazer, mas você precisa de conhecimento de certa maneira, acadêmico. Você precisa aprender a escrever bem, você precisa ter uma rede de contatos que vão te ajudar a formatar o projeto, e isso acaba caindo na questão da formação deste realizador, que muitas vezes é aquele realizador que pega a câmera e vai fazer, e muitas situações ele precisa realmente formatar um bom projeto e ele esbarra em uma série de dificuldades pra fazer isso porque muitas vezes são realizadores que não veem de uma formação acadêmica consistente. São pessoas que não passaram não só por escolas de qualidade ou não tem uma rede de contatos que te permita fazer um bom projeto porque precisa ter uma bagagem de literatura, uma bagagem de assistir muitos filmes, de assistir muita peça e isso envolve grana. E aí, eu você vê muitos diretores, amigos meus, que falam "ah, eu não vou entrar em edital porque é sempre os mesmos que ganham", realmente são sempre os mesmos que ganham, e porque será que são os mesmos que ganham? porque são aqueles que formatam bons projetos. Claro, existem situações, mas você precisa ser competitivo nesse campo e muitas vezes isso não é possível. Até porque esse realizador negro vem de uma camada menos abastada e que precisa trabalhar e precisa fazer e ele não tem tempo de se dedicar a isso. Isso para a população em geral é mais difícil e para uma população negra é mais ainda. Então eu sinto essa dificuldade por conta disso. (SILVA JR *apud* MONTEIRO, 2017, p. 130).

Em 2008, Roberto Farias recordou assim o início de carreira dos cinemanovistas:

> Na década de 1960, salvo uma tímida iniciativa do governo do Estado da Guanabara, não havia financiamento público para a produção cinematográfica. **O Cinema Novo se desenvolveu com recursos próprios e empréstimos bancários**.
> Naquela época, além do auferido nas bilheterias, havia o chamado Prêmio Adicional de Renda de Bilheteria, que contemplava a receita do produtor.
> Criado como Mercado Suplementar de Renda, para uma realidade como a atual, a soma da receita de todos os filmes nacionais não cobria o valor do investimento desses filmes, **o adicional era um estímulo ao investimento privado. Arriscavam-se somente os verdadeiros cineastas, que acreditavam na sua capacidade de produzir**.
> **Os compromissos assumidos com os bancos foram religiosamente cumpridos e o Cinema Novo fez história**, como um dos movimentos mais ricos da cultura brasileira. (FARIAS, 2009, p. 328, grifo nosso)

Luciano Miranda Silva de Moraes Fernandes (2008) em sua pesquisa sobre as mobilizações dos cinemanovistas para entrada no aparelho estatal com o objetivo de orientação, definição e controle das políticas públicas cinematográficas, analisou por diversos ângulos as relações sociais de Nelson Pereira dos Santos (formado em direito; pai alfaiate), Joaquim Pedro de Andrade (formado em física; pai advogado, diretor do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional por 30 anos), Paulo César Saraceni (pai despachante e mãe funcionária pública), Leon Hirszman (formado em engenharia; pai vendedor ambulante), Gustavo Dahl (não concluiu a graduação em

direito; mãe secretária), David Neves (formado em direito; pai general do exército e engenheiro militar), Glauber Rocha (não concluiu a graduação em direito; pais lojistas), Cacá Diegues (formado em direito; pai renomado antropólogo e diretor do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura) e Roberto Farias (sem formação superior, pai açougueiro). Destacou que Santos e Andrade passaram pelo Institut des Hautes Études Cinématographiques francês, Dahl e Saraceni pelo Centro Sperimentale di Cinematografia italiano; que quase todos exerceram atividade jornalística; bem como todos tinham relações pessoais com membros do Itamaraty – essencial para a formação em cinema e o acesso a equipamentos. Acerca dos rendimentos familiares, concluiu que:

> (...) a despeito de eventuais dificuldades e variações individuais, como verificamos, as famílias dos cinemanovistas ocupavam posição social relativamente superior, levando em conta a estrutura social brasileira do período em tela. Isso tornou possível, para a maioria deles, retaguarda material que assegurasse o investimento na carreira cinematográfica. A estabilidade financeira dessas famílias em alguns casos pôde ser conservada por meio de progresso migratório. Para estabelecerem-se, a cidade escolhida, quase sempre, foi o Rio de Janeiro. Ao passo que era a capital do país, concentrava os equipamentos culturais e a infra-estrutura de produção cinematográfica. (FERNANDES, L. M. S. de M, 2008, p. 122)

Desta forma, como ferramenta de análise das relações étnico-raciais do cinema brasileiro, chamamos atenção para a abordagem de Raymond Williams (2011) sobre os meios de comunicação como meios de produção.

> Uma ênfase teórica nos meios de comunicação como meios de produção dentro de um complexo de forças socioprodutivas gerais deveria permitir e encorajar novas abordagens para a história dos próprios meios de comunicação. (...) levantar as questões principais sobre as relações desses modos com os modos produtivos mais gerais, com tipos diferentes de ordens sociais e (que em nosso período são cruciais) entre as questões básicas **das habilidades, da capitalização e do controle**. (WILLIAMS, 2011, p. 74-75, grifo nosso)

Segundo o autor, as habilidades implicam na "divisão técnica e social do trabalho", a capitalização refere-se ao "acesso em relação direta com as formas diretas de controle de capital e com a ordem social geral a elas relacionada" e o controle ao "controle e seleção pela classe e pelo Estado" (WILLIAMS, 2011, p. 74-75). Assim, as questões da concentração de forças produtivas racialmente estruturadas tanto na formação social quanto no audiovisual brasileiros passariam por: (1) Habilidades – ausência de condições sociais favoráveis para o desenvolvimento e aprimoramento de expertises: baixa escolaridade, manuais em línguas estrangeiras, entrada em mercado de trabalho formal

ou informal em atividade alheia ao audiovisual, dificuldade em encontrar outras pessoas de seu convívio capacitadas para montagem de equipes, custos de cursos e outros gastos a eles atrelados como transporte, alimentação e materiais de aprendizagem; (2) Capitalização – ausência de condições econômicas favoráveis (baixa renda, baixa mobilidade social), incompatíveis com os investimentos necessários para aquisição, manutenção, atualização e substituição de equipamentos (aparelhos de captação de áudio e imagem, computadores, *internet*, projetores) bem como de seus suplementos e suprimentos; (3) Controle – persistência do modelo *capitalista dependente* oligopolista do Cinema Brasileiro estabelecido e aperfeiçoado pela classe cinematográfica e pelo Estado, produtores e reprodutores da *ideologia branca do mérito* que, ao mesmo tempo que ignora longas e profundas assimetrias sociais, escamoteia instrumentos e mecanismos de favorecimento, justificando indiferença, omissão ou resistência a questionamentos, reformas ou alteração do modelo por mitificá-lo. Por isso o embarreiramento à promoção de políticas públicas de envergadura e contínuas como forma de contemplar a população negra tanto de forma direta (racialmente orientadas) quanto indireta (baseadas em índices de vulnerabilidade social).

A ideologia branca materializada no abandono e exclusão da população negra desde o pós-abolição em meio a uma sociedade de baixa mobilidade social, segrega-a aos piores índices sociais, entrelaçando-se com questões e variantes próprias à atividade cinematográfica. Como resultado da igualdade formal, verifica-se a sistemática exclusão deste imenso contingente de cidadãs/aos brasileiras/os de seus Direitos Culturais[40] de acesso aos meios de produção, circulação e exibição audiovisuais.

2.1.1.2 – RAÇA COMO FATOR RELACIONAL

Como demonstramos anteriormente, em *Raça como fator estrutural/categorial*, a expressão material da ideologia branca encontra-se em uma série de embarreiramentos e

[40] Conforme *caput* do Art. 215 da Constituição brasileira de 1988: ”o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Ver Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm.

peneiramentos que implicam na sistemática ausência de pessoas negras na direção de longas-metragens. Porém, infelizmente, não há levantamentos ou estudos amplos sobre a produção e a reprodução de hierarquias raciais na forma de divisão racial do trabalho no Cinema Brasileiro.

O mais próximo que se chegou consta em *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016* (2018), que se debruçou sobre os 142 filmes que tiveram estreia naquele ano. Foram analisados os perfis de 1.326 profissionais da cadeia audiovisual, que ficaram assim distribuídos: brancos, 70,7%; negros, 8,3%; amarelos, 0,5%; indígenas, 0,0%; e, informação não encontrada, 20,5%. Ao se observar determinadas funções de comando/decisão/prestígio, as pessoas negras compareceram desta forma: na direção, 3 filmes com homens negros; na roteirização, 3 produções com homens negros e mais 5 obras com homens em "equipe com raça/cor mista"; na produção executiva, 3 filmes com homens negros, 2 obras com mulheres em "equipe com raça/cor mista" e 4 produções com homens e mulheres em "equipe com raça/cor mista". As funções de direção de arte e direção de fotografia foram desconsideradas da análise racial por terem apresentado o índice de 13% de informação não encontrada. No quesito elenco principal (um universo de 97 filmes de ficção), 13,3% das pessoas eram negras ao passo que a população negra brasileira é de 54%. Desagregando os dados, revela-se que 42,3% dos 142 filmes não contam com nenhum ator ou atriz negra e, dentre os que contam com ao menos um ator ou atriz negra, 75,3% dos filmes possuem no máximo 20% do elenco composto por pessoas negras.

Sem estudos sobre o tema, foi o conhecimento empírico quem permitiu Noel dos Santos Carvalho afirmar que Cinema Brasileiro, desde seus primórdios, produz e reproduz a ideologia branca de nossa sociedade, pois "os negros participaram principalmente como atores e nas profissões de menor prestígio como as de motorista, eletricista, maquinista, etc." (CARVALHO, 2003, p. 177). Seguindo esta trilha, analisamos a *Convenção coletiva de trabalho para o ano base de 2020/2021* (STIC/SICAV, 2020) celebrada entre o Sindicato Interestadual dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual (STIC) e a entidade patronal Sindicato Interestadual da Indústria Audiovisual (SICAV). A tabela de remuneração semanal por projeto de longa-metragem consta, parcialmente aqui exposta, das seguintes funções e valores:

Tabela 4 – Convenção STIC/SICAV: remuneração semanal 2020/2021

Função	Valor semanal / R$
Diretor	5.207,10
Produtor executivo	4.606,25
Diretor de fotografia / arte / produção / Montador / Técnico de som	3.604,90
1º. Assistente de direção / câmera / produção / Produtor de elenco / Microfonista	2.603,50
2º. Assistente de direção / câmera / produção / Assistente de montador / Figurinista / Still	1.802,40
Roteirista (por obra)	24.833,90
Eletricista-chefe / Maquinista-chefe	2.603,50
Eletricista / Maquinista / Cabeleireiro / Produtor de arte / cenografia / figurino	2.203,00
Camareira	1.402,00
Costureira / Secretária de produção / Assistente de cabeleireiro / maquiador	1.201,60
Boy de set	495,90

Tabela produzida pelo autor. Fonte: Convenção coletiva de trabalho para o ano base de 2020/2021 (STIC/SICAV, 2020)

Portanto, quatro semanas de filmagens (equivalente a 1 mês de trabalho) significa que a pessoa responsável pela direção recebe R$ 20.828,40 e aquela designada como eletricista-chefe R$ 10.414,00. A função de motorista não é discriminada na tabela da convenção e o boy de set é a função de menor remuneração, com R$ 1.983,60 no mesmo período. Observando esse extrato da tabela original: (1) funções de maior comando/decisão/prestígio como direção, produção executiva, direção de fotografia/arte/produção, técnico de som e montagem são melhor remuneradas (de R$ 3.604,90 a R$ 5.207,10), entendidas como artísticas/criativas, e a elas são destinados prêmios de excelência (determinados por outras pessoas das mesmas funções); (2) há dois tipos de função de remuneração "intermediária" (R$ 2.203,00 e R$ 2.603,50): as de *expectativa futura* de comando/decisão/prestígio e as desprovidas desta qualidade, ou seja, as primeiras assistências de direção / câmera / produção / som (microfonista), que trabalham diretamente com as funções de maior comando/decisão/prestígio e têm a *expectativa futura* de alçarem a este patamar (assim como as segundas assistências de direção / câmera / produção; e as assistências de montagem / arte (figurinista), de remuneração mais baixa); e as funções de trabalho subordinado aos que desempenham as atividades entendidas como artísticas/criativas e, por isso, compreendidas como trabalhos

estritamente técnicos, para os quais não há prêmios, cujos cargos já significam o ponto máximo de suas trajetórias, tais como eletricista-chefe e maquinista-chefe; (3) assim como a remuneração do "segundo escalão artístico/criativo" equivale ao do "primeiro escalão técnico", a do "terceiro escalão artístico/criativo" (produção de arte / de cenografia / de figurino, que também tem *expectativa futura* de comando/decisão/prestígio) é a mesma que a do "segundo escalão técnico" (eletricista e maquinista, que almejam uma melhora posicional); (4) camareira, costureira, secretária de produção, as assistências de cabeleireiro / maquiagem, e boy de set recebem as menores remunerações, abaixo dos escalões anteriormente citados; algumas destas funções não têm sequer expectativa de melhora posicional e/ou são exercidas sem a necessidade de cursos ou preocupações sobre atualizações acerca de suas atividades e/ou requerem baixíssimo grau de instrução e/ou têm total autonomia em relação ao âmbito artístico-cultural (o que distingue, por exemplo, uma costureira de uma pessoa do "terceiro escalão artístico/criativo", cuja integralidade de conhecimentos sobre suas funções não se aplicam fora das áreas do cinema, teatro, etc.) – além disso, ressaltamos a marcação de gênero nas funções de camareira, costureira, secretária de produção; e (5) as funções de maior comando/decisão/prestígio são aquelas que ficam mais tempo envolvidas com as etapas de elaboração, preparo, produção, desprodução, finalização e prestação de contas dos filmes ao passo que as funções de menor remuneração são acionadas às vésperas da produção (a filmagem propriamente dita) e dispensadas logo após seu término, assim, as pessoas melhor remuneradas o são por mais tempo e as pior remuneradas o são por um tempo menor.

Dado que, conforme já demonstramos, as maiores percentagens dos diversos índices de vulnerabilidade social incidem sobre a população negra, uma agenda de pesquisa que se aprofunde sobre relações de trabalho, remuneração e raça no Cinema Brasileiro fatalmente apresentará sua participação (1) restrita às funções subordinadas às que são entendidas como artísticas/criativas, (2) tendencialmente maior naquelas de total autonomia em relação ao âmbito artístico-cultural, onde a inexistência de melhora posicional na cadeia de profissionais se soma às piores remunerações em contratos que estipulam os menores períodos de contratação. Seria esta uma das contribuições do Cinema Brasileiro à produção e reprodução de hierarquias raciais: uma divisão racial do trabalho.

No cinema, a produção e a reprodução de hierarquias raciais deve ser analisada tanto na produção dos filmes quanto nos filmes produzidos. Em diferentes tempos, vários intelectuais se manifestaram sobre essa conexão.

> A dificuldade de posicionamento ideológico do cineasta [branco] frente às distintas camadas populares da sociedade brasileira, sua falta de conhecimento do *ethos* negro e indígena, e da dinâmica dos distintos processos civilizatórios, do seu valor e significação para a maioria da população e, ainda, de percepção da própria situação cultural e posição social que ocupa e de seus eventuais comprometimentos socioeconômicos com a produção cinematográfica tornam muito difícil a realização de um tema que escape aos limites da estereotipia construída pela ideologia da discriminação. (LUZ, 1983, p. 33).

> [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)

> [N]ão há como ignorar que um realizador negro – de hoje ou de ontem – adentra um campo simbólico no qual o signo "negro" tem sido majoritariamente preenchido há mais de um século por quem não é negro. E isso tem um custo – psíquico e econômico –, mas a maior fatia dessa conta tem sido paga pela pessoa negra. (AUGUSTO, 2018, p. 150)

Marco Aurélio Luz, Joel Zito Araújo e Heitor Augusto, sob distintos vieses, reforçam nossa argumentação de que se "as ideias dominantes de uma época sempre foram as ideias da classe dominante" (MARX; ENGELS, 2007, p. 56-57). Seguindo e corroborando o movimento geral da sociedade brasileira de refuncionalização do escravagismo em ideologia branca da classe dominante, no cinema ela também prevalece tanto detrás quanto exposta nas telas.

O levantamento *"A Cara do Cinema Nacional": gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014)* (CANDIDO; CAMPOS; FERES JUNIOR, 2016), também produzido pelo GEMAA, analisou gênero e raça das personagens com nome ou fala dos filmes de maior bilheteria do cinema brasileiro de cada ano lançados entre 1995 e 2014. O universo de 919 atores e atrizes é composto por 45% de homens brancos, 25% de homens negros, 20% de mulheres brancas, 7% de mulheres negras, 1% de pessoas trans brancas, 1% não identificados, e 1% de pessoas de cor "amarela" ou "indígena", do gênero feminino ou masculino. Quanto à questão qualitativa, a investigação revela que:

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

Verificou-se também que nem todas as personagens com alguma relevância possuem nome, contudo, se esta for da cor branca, a probabilidade de receber uma identificação é maior que personagens negras, amarelas ou indígenas. O padrão se mantém quando se considera o percentual de personagens de acordo com a quantidade de falas. Quanto à moralidade das personagens, pessoas brancas são mais atreladas a execução de delito esporádico do que as negras (13% contra 8%), entretanto, pessoas negras são quase três vezes mais associadas do que as brancas ao tipo criminoso profissional (32% contra 12%), com o mesmo patamar se repetindo entre homens brancos e não-brancos quando se considera o recorte de gênero e raça (15% contra 43%). Analisando as profissões exercidas pelas personagens, a categoria homem branco é sobrerrepresentada nas mais prestigiosas e médias assim como homem não-branco nas subprofissões. Por fim, quando se avalia o local de moradia das personagens:

> Do total de não brancos (n=298), 36% são moradores de favela ou da periferia contra 7% dos brancos; 16% encontram-se presos pelo menos em parte da narrativa contra 3% dos brancos, 7% são moradores de pequenas propriedades rurais contra 4% dos brancos; e apenas 2% habitam apartamentos regulares, condomínios de luxo, mansões, ou grandes propriedades rurais contra 17% dos brancos. (CANDIDO; CAMPOS; FERES JUNIOR, 2016, p. 15)

Silvio Luiz de Almeida (2018) procurou responder à questão de "como naturalizamos o racismo?". O fato de a pergunta ter sido colocada de forma genérica, abarcando qualquer pessoa leitora, explica-se, pois, a naturalização do racismo não é uma condição hereditária, congênita tampouco exclusiva do grupo social cuja possibilidade do exercício do racismo é evidente, mas também se manifesta nos próprios grupos oprimidos. Assim, na sociedade brasileira, hegemonicamente, os grupos branco e não-brancos não estranham a ausência ou reduzida presença de não-brancos em cargos, funções ou posições de liderança, poder ou prestígio social assim como normalizam suas condições de vida, presenças e ocupações em formas simbólica e materialmente vulneráveis e subalternizadas.

Conforme o autor, o racismo deve ser compreendido como um: "*processo de constituição de subjetividades*, de indivíduos cujas consciência e os afetos estão de algum modo conectados com as práticas sociais" (ALMEIDA, 2018, p. 49). Assim sendo, para sua manutenção, as diversas expressões da desigualdade racial (do racismo recreativo ao genocídio da juventude negra passando pelos mais baixos salários) estão ancoradas na produção e difusão de um sistema de ideias que as racionalizam (ou seja, que as explicam,

justificam, minimizam) bem como na constituição de sujeitos brancos não-racistas e não-brancos cujos sentimentos naturalizam essas desigualdades e que ignoram ou desconhecem como políticas e históricas as categorias "brancos" e "não-brancos".

Neste sentido, a tomada de consciência sobre as desigualdades raciais pode não ocorrer, ainda que um filme seja dirigido por uma pessoa do campo artístico, negra e militante, como em *Pista de Grama*, de Haroldo Costa (1958), que comentou:

> No meu filme a questão racial aparece e aparece mal. Porque **dentro da ideologia ou do formato de cinema que se fazia na época, e que era o que eu via,** no meu filme a única personagem negra é a empregada. E isso é uma coisa que eu hoje abomino, quer dizer... Foi a Lea que fez a empregada. Uma empregada negra, você vê? **Mas era a ideologia da época e era o que eu via na época.** É por isso que hoje eu não condeno muita gente... **Naquele momento era normal**, todos os filmes que eu via, da Atlântida ou fora da Atlântida, a empregada era negra. Então eu botei a negra mais bonita que eu encontrei na época e que era a Lea Garcia no papel de empregada. Hoje eu me penitencio, faço minha mea-culpa. Não foi legal. Eu podia ter feito de outra maneira, podia ter feito um personagem negro, sei lá..." (COSTA *apud* CARVALHO, 2005b, p. 66)

De outra forma, Jeferson De afirmou ter expressado sua consciência sobre as desigualdades raciais em *O Amuleto* (2015). Inteiramente filmado em Florianópolis, ao seu ver, por uma questão verossimilhança e coerência com o mote da trama, as protagonistas só poderiam ser pessoas brancas, desta forma, decidiu por não escalar pessoas negras para papéis secundários ou subordinados.

> Eu também fiz questão de não colocar nenhum negro como empregado, como figurante. Pra mim, eu acho que, a minha função como realizador é dar papéis que sejam realmente relevantes, grandiosos, e de acordo com a história, com profundidade. Então, se não cabia nesse *O amuleto* personagens negros como protagonistas, eu preferi não colocá-los, e guardar pros próximos filmes e aí teremos todos. (DE, 2015)

Por fim, o levantamento *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016* (2018), que indicou que, em cenário tão exíguo como o do ano em análise, a ocupação dos cargos de direção e roteiro por pessoas negras foi decisiva. Interessante notar que, quando a direção de um filme é exercida por uma pessoa negra, a chance de o roteirista também ser negro aumenta em 43,1% bem como de haver mais um ator ou atriz negros no elenco aumenta em 65,8%; já quando a roteirização é desempenhada por uma pessoa negra, a chance de haver mais um ator ou atriz negros no elenco aumenta em 52,5%. Verificamos, portanto, um triplo incremento quando da presença de pessoas negras nas funções de direção, roteiro e elenco principal: na

representatividade (ocupando postos de poder e prestígio, “puxando” outras pessoas negras), na representação (visibilizando mais corpos negros nas telas) e na redistribuição (contratando mais pessoas negras em postos de melhor remuneração).

Uma agenda de pesquisas sobre o tema poderia revelar as condições que possibilitaram esses índices de representatividade e, desta forma, como poderiam ser aumentados; qual a qualidade das representações (moralidade, condições de vida e consciência das personagens); e, quais são as percepções e os posicionamentos das pessoas negras que exercem a direção, a produção e a roteirização dos filmes acerca do modelo *capitalista dependente* oligopolista do Cinema Brasileiro e sua (não) relação com o direito inalienável de qualquer cidadão brasileiro ao pleno exercício cultural e artístico (o cinema incluso), garantidas a proteção e o fomento estatal.

2.1.1.3 – RAÇA COMO FATOR CONSTITUINTE/FORMADOR

A década de 2010 é um ponto de inflexão para o Cinema Negro brasileiro. Considerando-se apenas os filmes em longa-metragem que estrearam no circuito de salas comerciais de cinema, de 2008 a 2019, à exceção de 2014, há pelo menos um filme em cartaz por ano dirigido por uma pessoa negra. Se, em 2008, *L.A.P.A.* (Emílio Domingos) era uma estrela solitária nas telas dos cinemas, em 2018 foram lançados quatro filmes, a saber: *O Nó do Diabo* (Gabriel Martins, Ramon Porto Mota, Ian Abé, Jhesus Tribuzi), *O Caso do Homem Errado* (Camila de Moraes), *Café Com Canela* (Glenda Nicário e Ary Rosa) e *Slam - Voz de Levante* (Roberta Estrela D'Alva e Tatiana Lohmann). Foram 12 filmes realizados entre 2015 e 2019. São números mínimos (1 a 4 filmes) frente ao montante geral do que foi produzido (de 84 a 185 obras) a cada ano do período, mas o Cinema Negro jamais experimentou um momento tão prolífico e regular de produções.

Outro ponto a ser acompanhado de perto é o reconhecimento artístico aos filmes do Cinema Negro através das premiações das mostras competitivas de longas-metragens (o formato de maior prestígio do campo audiovisual) dos principais festivais nacionais. Estas láureas são conferidas pela própria classe cinematográfica brasileira, sendo as categorias de melhor filme e de melhor direção pelo júri oficial consideradas as de maior

importância. Em 2001, por exemplo, *A Negação do Brasil* (Joel Zito Araújo) ganhou o prêmio de Melhor Filme da competição brasileira do 6º. Festival Internacional de Documentários – É Tudo Verdade. Em 2004, *Filhas do Vento* (Joel Zito Araújo) foi vencedor de 8 Kikitos em 6 categorias na 32ª. edição do Festival de Cinema de Gramado: Melhor Diretor, Melhor Ator (Milton Gonçalves), Melhor Atriz (Ruth de Souza e Lea Garcia), Melhor Ator Coadjuvante (Rocco Pitanga) Melhor Atriz Coadjuvante (Taís Araújo e Thalma de Freitas) e ainda Melhor Filme pela crítica. Em 2010, *Bróder* (Jefferson De) levou os Kikitos de Melhor Longa-Metragem Brasileiro, Melhor Diretor, além de Melhor Ator do 38º Festival de Cinema Gramado. Em 2015, *Mais do que Eu Possa Me Reconhecer* (Allan Ribeiro) ganhou a Mostra Aurora da 18ª. Mostra de Cinema de Tiradentes. Em 2018, *Temporada* (André Novais Oliveira) venceu o Candango em 5 categorias no 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, dentre elas o de Melhor Filme e Melhor Atriz (Grace Passô). Sem questionar os méritos artísticos e técnicos dos filmes, há de se questionar quais os efeitos políticos, ideológicos e materiais aos diversos agentes da classe cinematográfica frente tal reconhecimento a uma cinematografia numericamente tão pequena realizada por um grupo social historicamente excluído – assunto que procuramos abordar nas Considerações Finais desta dissertação.

Uma pesquisa sobre a economia política racial do Cinema Brasileiro exige que ultrapassemos a categoria Cinema Negro como direção de longas-metragens, pois esta acepção não dá conta das movimentações e mobilizações postas em práticas pelas pessoas negras envolvidas nos diversos segmentos do setor audiovisual a partir do questionamento aos valores *brancos* da sociedade brasileira. Estamos na seara da historiografia clássica do cinema, na qual os estudos sobre cinema brasileiro são regidos pelo axioma: se filmes não foram produzidos, não há o que ser pesquisado. Jean-Claude Bernardet atentou-se para esta "filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes" (BERNARDET, 1995, p. 27) que forja o cinema brasileiro desde a atribuição de sua data de nascimento até a elaboração de políticas públicas. Quando a produção nacional perdeu a subvenção estatal no governo Collor ficou escancarada a crise dos estudos sobre a história do cinema brasileiro[41].

[41] O atual presidente da república, Jair Messias Bolsonaro, intenta, desde o início do seu governo extinguir a ANCINE, assim como fez com o Ministério da Cultura. Em seu cálculo político, decidiu não o fazer, mas evita dar posse a novos diretores, causando vacâncias, nomeando aliados políticos em mandatos de curta

> O discurso histórico está calcado nesta filosofia, que parece esgotada. Por estar grandemente dependente dela, se vê na impossibilidade de analisá-la e de compreender por que se esgotou. A situação atual da produção brasileira deve gerar um novo discurso histórico. A crise da produção leva de roldão o discurso histórico (BERNARDET, 1995, p. 29).

Acreditamos que o mesmo acontece com os grupos sociais subalternizados. O atual recrudescimento de produções destes grupos enseja um olhar para a História, para as histórias de cada um deles. Mas, quando suas representatividades na função de direção na cinematografia brasileira são procuradas, o discurso histórico hegemônico não dá conta. Assim, a atual revisão da historiografia do cinema brasileiro deve estar alicerçada nos agenciamentos destes grupos nesta e em outras funções artísticas e técnicas (fotografia, direção de arte, montagem, etc) bem como nos demais segmentos do cinema (cineclubismo, preservação, crítica, etc).

Desta forma, metodologicamente, sugerimos um entendimento mais amplo que o usual sobre Cinema Negro, trabalhando sob duas frentes em operação conjunta: (1) qualquer atividade do campo audiovisual protagonizada por pessoa(s) negra(s) (em posição de comando/decisão/prestígio): produção, difusão, distribuição, exibição, crítica, pesquisa, etc; (2) uma pluralidade de formatos, técnicas, estéticas, linguagens, gêneros, temáticas, tendências, posicionamentos políticos, filiações conceituais e teóricas, modos de fazer, formas de financiamento e orientações interseccionais dos grupos negros racialmente organizados.

Desta forma, agora podemos trazer à baila o progressivo aumento do número de filmes das mais diversas metragens realizados por pessoas negras. O Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe é uma mostra anual e principal evento dedicado às pessoas negras do audiovisual, promovido pelo Centro AfroCarioca de Cinema, no Estado do Rio de Janeiro. Em 2010, em sua quarta edição, o festival contou com 12 filmes (ECNZB-BAC, 2010), já em 2018 foram 74 produções selecionadas para as mostras oficiais dentre mais de 180 inscritas (ECNZB-BAC, 2018).

A curva ascendente de produção ocorreu paralelamente à fundação de uma série

---

duração para a consecução de atividades específicas, prejudicando a realização de repasses. Os setores envolvidos com a produção de longas-metragens, seguindo a filosofia denunciada por Bernardet, quando vão a público, reclamam a "paralisação do cinema brasileiro" ou advertem o "fim do cinema brasileiro", tomando a si mesmos, o setor da produção de longas-metragens, como referência de todas as atividades do segmento audiovisual e, por isso mesmo, sonegando o conhecimento e o debate sobre as intempéries de todos os demais: curta-metragismo, cineclubismo, preservação, etc.

de cineclubes também organizados por pessoas negras. Muitos destes foram impulsionados pela popularização do acesso à *internet*, que trouxe consigo melhores condições e possibilidades de pesquisa e troca de informações (por meio de *blogs*, *vlogs*, *sites*, redes sociais) e conteúdos (através de serviços para armazenamento e partilha de arquivos, plataformas de compartilhamento de vídeos, redes *peer-to-peer* de transferência de arquivos) acerca de filmes do Cinema Negro brasileiro, africanos e afrodiaspóricos. São distintas iniciativas (movimentos organizados, projetos do terceiro setor, grupos de expressões artísticas e culturais afro-brasileiras, coletivos de cinema, organizações religiosas de matriz-africana, comunidades quilombolas) espalhadas por todo o país interessadas em difundir estas cinematografias pelos mais diferentes motivos (educacional, cultural, social, religioso, político). Uma geração, da primeira década dos anos 2000, pode ser identificada através do documentário *Ojú Onà* (Clementino Jr., 2011): Cineclube PacLee (SP), Cineclube Embu das Artes (SP), Cineclube Tudo Muda Após o Play (AM), Cineclube Atlântico Negro (RJ), Cineclube Beco do Rato (RJ), Cineclube Nangetu (PA, 2009), Cineclube Clã Periférico (BA), Cineclube Imaginário (BA), Cineclube Leãozinho (BA), Cineclube Lua Digital (BA), Cineclube CEAFRO (BA), Cineclube Cafuné (RS), Cineclube Espaço Aberto (DF) e Cine Projeto Calu (MA). Cabe anotar também o nome de outras iniciativas, surgidas na segunda década do novo milênio: Cineclube Afro Sembene (SP), Cineclube Bamako (PE), Cineclube Toy Badé (AM), Cinegrada (RJ), Cineclube Afro Odomodê (ES), CineNegrada – Cineclube Negro Capixaba (ES).

A consolidação de festivais e mostras de filmes (exclusiva ou primordialmente) brasileiros que de alguma forma trouxeram para si o epíteto *Cinema Negro* ocorreu mais tarde, adquirindo profusão e proporção nacionais a partir do ano de 2016. Fazendo companhia à Mostra Internacional de Cinema Negro (que teve início em SP, 2003) e ao Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe (RJ, 2007) surgiram recentemente: EGBÉ – Mostra de Cinema Negro de Sergipe (SE, 2016), Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso (MT, 2016), Mostra do Audiovisual Negro (SP, 2016), Mostra de Cinema Negro (ES, 2016), Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio (DF, 2017), Mostra de Cinema Negro de Pelotas (RS, 2017), mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro (DF e RJ, 2017 e MG, 2018), Mostra de Cinema Narrativas Negras (RJ, 2018), Mostra de Cinema Negro Brasileiro (PR, 2018), Mostra Itinerante de

Cinema Negro – Mahomed Bamba (BA, 2018). Vale registrar a existência de inúmeras outras mostras que prestigiam as produções do *Cinema Negro* brasileiro de forma tangencial (seja com exibição paralela à principal ou menor número de filmes seja como objeto de referência ou articulação em artigos de catálogos ou debates), muitas vezes investigando suas relações com os cinemas africanos e afrodiaspóricos através dos mais diversos recortes e tendências – do afrolatinocaribenho ao afrofuturismo passando pelo *blaxploitation.*

Cabe a formação de uma nova agenda de pesquisas para catalogação e análise dos diversos segmentos do audiovisual com pessoas negras em posição de comando/decisão/prestígio. O que queremos demonstrar é que os debates e ações em torno de reivindicações políticas em prol da parcela negra da população brasileira não ocorrem somente com ou na realização de longas-metragens exibidos comercialmente. Aliás, uma categoria muito restrita, que exclui da História aqueles de mesmo formato que não passaram em cinemas comerciais. Por conta disso, *Em Quadro* (Luiz Antonio Pilar, 2009), *Favela Gay* (Rodrigo Felha, 2014) e *Surf no Alemão* (Eduardo Dorneles e Cleber Alves, 2018), dentre tantos outros com pessoas negras na direção, não constam nos levantamentos da ANCINE. Da mesma forma, mantendo-se este parâmetro, deixar-se-ia de levar em conta também a participação de uma série agentes e atividades que não tem relação com a produção e detém reconhecido protagonismo.

Um dos assuntos nos quais estas pessoas e eventos imprimem grandes esforços, indo contra a ideologia dominante, é a necessidade de políticas públicas racialmente orientadas para o audiovisual, foco do próximo capítulo.

CAPÍTULO 3
CINEMA, ESTADO E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS

3.1 – SOCIAL-LIBERALISMO: QUESTÕES POLÍTICO-IDEOLÓGICAS DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Rodrigo Castelo (2013a) denominou social-liberalismo o bloco histórico (conjunção de fatores econômicos, políticos, ideológicos, etc.) de agenda social do neoliberalismo. Trata-se da resposta da intelectualidade burguesa às novas demandas da "questão social", apropriando-se de conceitos e até mesmo palavras de ordem do movimento dos trabalhadores. Uma vez que mercado e Estado asseguram liberdade e igualdade apenas em seus aspectos formais, "as expressões da 'questão social' são, portanto, relacionadas diretamente ao modo de produção capitalista" (CASTELO, 2013a, p. 18), requerendo medidas para própria manutenção do sistema.

Esse tipo de movimento não é uma novidade e pode ser verificado nas análises de Marx e Engels da década de 1840. No *Manifesto comunista*, por exemplo, catalogaram diversas formas de socialismo e comunismo que acenavam melhorias temporárias, pontuais e isoladas ao proletariado em prol da dominação permanente, sistemática e estrutural de classe, seja da aristocracia em derrocada ou da burguesia em ascensão. Proudhon, visto no primeiro capítulo desta pesquisa, foi citado como representante do chamado socialismo conservador ou burguês, categoria formada por:

> (...) economistas, os filantropos, os humanitários, os que se ocupam em melhor a sorte da classe operária, os organizadores de beneficência, os protetores dos animais, os fundadores das sociedades anti-alcoólicas, enfim os reformadores de gabinete de toda categoria. (MARX; ENGELS, 2007, p. 64-65)

Outra forma desse socialismo procurou afastar o proletariado do movimento revolucionário. Ao invés da abolição das relações de exploração e opressão capitalistas, apenas reformas administrativas para o atendimento mais imediato das condições materiais de vida, conservando-se as "próprias relações de produção burguesas e que, portanto, não afetam as relações entre o capital e o trabalho assalariado, servindo, no melhor dos casos, para diminuir os gastos da burguesia com sua dominação e simplificar o trabalho administrativo de seu Estado" (MARX; ENGELS, 2007, p. 65).

O levante revolucionário do proletariado da Comuna de Paris (1871), a Revolução

Russa (1917) e a crise de 1929 e a grande depressão da década de 1930 escancararam falhas de mercado e a desigualdade entre as classes sociais, ou seja, a falsa promessa de bem-estar social no capitalismo. Se, por um lado, a burguesia cedeu à socialização da política – ou seja, a conquista pela classe trabalhadora de direitos legais e institucionais (formação de sindicatos, partidos, etc.) – , por outro, ela promoveu a ampliação do Estado sobre as instituições da sociedade civil – os chamados aparelhos privados de hegemonia, com destaque à opinião pública (propaganda, grupos de mídia, associações culturais das classes dominantes), ao parlamento (representantes de interesses classistas burgueses), ao transformismo (cooptação de lideranças populares) e ao Estado como educador (conformação da consciência da classe trabalhadora para manutenção dos postulados ideológicos e econômicos das relações capitalistas). A socialização da política e a ampliação do Estado "trazem elementos inéditos que neutralizam os efeitos mais devastadores de uma crise econômica, desarmando, em certa medida, a eficácia da estratégia revolucionária da guerra de movimento nas sociedades ocidentais" (CASTELO, 2013a, p. 39). No âmbito econômico, a burguesia encontrou no Estado de bem-estar social a conservação de seus alicerces: a propriedade privada, a acumulação, a concorrência.

A ideologia neoliberal data da década de 1940, originalmente condensada em *O caminho da servidão*, de Friedrick Hayek, e encontrou condições para sua materialização na crise orgânica dos anos 1970. A pedra de toque foi o Estado mínimo e a valorização do indivíduo (no âmbito político-social, a responsabilidade individual) e das liberdades individuais (ideologicamente, o empoderamento; economicamente, o empreendedorismo).

> Para [David] Harvey, a acumulação capitalista contemporânea baseia-se em cinco eixos principais: 1) a proletarização de largas parcelas da humanidade, especialmente a partir da violenta expropriação dos meios de produção da população rural; 2) a financeirização, com seu estilo especulativo, predatório e fraudulento; 3) a garantia de direitos de propriedade intelectual sobre elementos biológicos (engenharia genética, biotecnologia); 4) a mercantilização da cultura, que se torna um dos principais espaços de acumulação com o desenvolvimento da indústria cultural; e 5) a privatização de bens públicos e da seguridade social a partir das reformas neoliberais do Estado. (CASTELO, 2013a, p. 201).

O desarme político-ideológico do proletariado para este momento deveu-se ao papel de líderes e partidos da social-democracia e à forma como estes garantiram os anos de Estado de bem-estar social. Os sistemas de seguridade social representaram uma

integração à ordem capitalista, pois as "conquistas se deram por meio de negociações com o capital monopolista, que exigia o rebaixamento da combatitividade da classe trabalhadora e a manutenção de suas demandas no plano econômico-corporativo, abdicando do projeto revolucionário" (CASTELO, 2013a, p. 233).

Não por acaso, os Movimentos de 1968 conformaram-se sem direção centralizada, compostos por uma miríade de tendências do campo progressistas, muitas pautando lutas particularistas, com críticas tanto ao capitalismo quanto ao socialismo soviético. As teorias pós-modernas, até fins do século XXI, foram as expressões ideológicas hegemônicas que desacreditaram do poder de interpretação e transformação das metanarrativas (socialismo e marxismo), prevalecendo ideias de fragmentação da realidade (dada a impossibilidade de apreensão ou mesmo existência de uma totalidade); de atenção a aparência dos fenômenos (imediaticidade) ao invés da essência (estrutura); do idealismo no lugar do materialismo; etc. Os movimentos que abandonaram a perspectiva da luta de classes apostaram suas fichas na conquista de liberdades individuais, em uma profunda segmentação das lutas sociais. Sem necessidade de superação das relações burguesas (afinal, o capitalismo não seria nem uma unidade totalizante tampouco teria que ver com todos os aspectos da vida social) abriu-se um largo caminho à cooptação pelas classes dominantes. Em resumo, as teorias pós-modernas "moldaram, sob a concepção burguesa do mundo, uma ideologia capaz de orientar práticas individualistas e de consumo articuladas às políticas de identidades multiculturais esvaziadas de qualquer transversalidade classista" (CASTELO, 2013a, p. 160).

O autor apontou quatro eixos comuns às vertentes do bloco ideológico social-liberal: (1) a desideologização, onde interesses globais e decisões técnicas deveriam suplantar referências aos horizontes políticos de direita ou de esquerda; (2) a manutenção do mercado como sistema social de distribuição da riqueza, não cabendo saídas revolucionárias nem reformistas, apenas ajustes como "regulação estatal nas atividades econômicas privadas, parcerias público-privadas no investimento econômico e políticas sociais de perfil focalista, filantrópico e assistencialista" (CASTELO, 2013a, p. 259); (3) a crítica moralista ao capitalismo, mistificando um compromisso ético universal para além de interesses classistas concretos; (4) "Sociedade civil e Estado – incluindo empresas e bancos –, de forma parceira e equânime, assumiriam responsabilidades pelo combate às sequelas mais danosas da 'questão social'" (CASTELO, 2013a, p. 263). Como

nenhum dos eixos admite o regime de acumulação capitalista como um problema, rebaixa-se a atuação das forças progressistas ao léxico gerencialista do pauperismo, para eliminação de eventuais falhas: vulnerabilidade, exclusão, equidade, igualdade de oportunidade, justiça social, desenvolvimento sustentável, filantropia, responsabilidade social, participação social, terceiro setor, voluntariado, ativismo, empoderamento, etc.

Castelo recordou uma série de documentos e medidas que seguiram este receituário desde fins dos anos de 1960, como quando o Banco Mundial impetrou a "cruzada contra a pobreza" nos países periféricos que apontavam a revolução socialista, com ênfase em educação, desenvolvimento, planejamento familiar e controle populacional. Na década seguinte, a mesma instituição se concentrou sobre a pobreza absoluta no campo, mas sem debater o acesso à terra, a divisão internacional do trabalho, etc. Nos anos de 1990, a Organização das Nações Unidas (ONU) promoveu diversas conferências ao redor do mundo que tiveram como tema, dentre outros, o meio ambiente, a mulher, os direitos humanos e o desenvolvimento social; e o Fundo Monetário Internacional e a Comissão Econômica para América Latina e Caribe (CEPAL) publicaram suas versões social-liberais quanto à "questão social". Já na década de 2000, o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) promoveu a Declaração do Milênio; e Roberto Mangabeira Unger (que mais tarde seria ministro da Secretaria de Assuntos Estratégicos nos governos Lula e Dilma Rousseff) foi um dos que capitaneou o manifesto *Consenso de Buenos Aires*.

No Brasil, após o período da redemocratização e das mobilizações pela nova Constituição, a burguesia nacional conseguiu seu primeiro êxito político para recuperação de sua supremacia: a eleição de Fernando Collor. O avanço foi aprofundado nos governos Fernando Henrique Cardoso (FHC), nos quais partidos social-democratas (PSDB), conservadores (PFL, hoje DEM) e ex-comunistas (PPS) aliados a setores do capital financeiro e agrário promoveram:

> (...) a efetiva inserção do Brasil na nova divisão internacional do trabalho, adequando o país aos padrões globais da acumulação capitalista sob os auspícios de uma reforma gerencial do Estado, além de combater as organizações dos trabalhadores com repressão e cooptação de suas principais lideranças. (CASTELO, 2013a, p. 342).

Os governos de Lula e Dilma Rousseff, ambos dos Partidos dos Trabalhadores, também seguiram a agenda social-liberal, conferindo lucros às diversas frações burguesas, abrindo espaço restrito e controlado a grupos sociais subalternizados,

administrando o pauperismo com programas de transferência de renda, sem, contudo, realizar qualquer reforma estrutural (CASTELO, 2013b e 2017). Uma nova ofensiva do capital se estabeleceu nos anos 2010, deteriorando o mandato de Rousseff que, mesmo acenando positivamente à agenda mais retrógrada, foi vítima de um golpe em 2016. Desde então, após décadas de despolitização das massas e inserção social pelo consumo, a combalida "questão social" tem enfrentado sucessivas derrotas através de contrarreformas perpetradas pelas administrações de Michel Temer e Jair Bolsonaro.

3.2 – POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A POPULAÇÃO NEGRA E O CINEMA BRASILEIROS

Não se pretende aqui fazer um histórico detalhado pós-ditadura civil-militar dos debates sobre a questão racial pela sociedade brasileira. Também não faremos uma revisão de como esta se deu nas esferas orgânicas dos partidos ou em pleitos eleitorais. Tampouco ambicionamos mapear toda e qualquer medida legal ou infra legal de valorização e afirmação da população negra ou repressão à sua discriminação.

Sem ignorar a importância que todos esses aspectos, processos e procedimentos têm nas lutas por políticas públicas para a população negra no cinema, somente uma robusta agenda de pesquisa poderia dar conta de todos esses entrelaçamentos. Interessa-nos, portanto, de maneira mais focalizada, trazer à tona como o cinema compareceu em momentos que consideramos chave na institucionalização das demandas dos movimentos negros (guiados pelos estudos de RIBEIRO, 2013; RIOS, 2009 e 2014; SOARES, 2009), assim como buscamos observar como o campo institucionalizado do cinema abarcou (ou não) as questões raciais.

3.2.1 – GOVERNOS SARNEY: 1985-1990 E COLLOR / ITAMAR: 1990-1995

No âmbito mais geral da institucionalidade da Cultura, em 1985, o presidente

interino José Sarney criou o Ministério da Cultura (MinC)[42], transferindo para sua estrutura o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e a Empresa Brasileira de Filmes S. A. (EMBRAFILME).

> Logo de início o Ministério enfrentou muitos problemas, tanto de ordem financeira como administrativa. Faltava pessoal para cuidar do conjunto de atribuições que cabem a um Ministério, recursos financeiros para a manutenção dos programas existentes e até mesmo espaço físico para a acomodação da nova estrutura. Ocorreu também um processo de substituição contínua na chefia da pasta [foram cinco no governo Sarney]. (CALABRE, 2007, p. 93)

Outra medida, realizada no ano seguinte, foi a promulgação do que ficou conhecida como Lei Sarney[43]. Era um modelo neoliberal paradigmático do que se convencionou chamar de "leis de incentivo à cultura". Resumidamente, permitia abater diferentes percentagens do Imposto de Renda através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, observando determinados limites percentuais da renda bruta da pessoa física e do imposto devido da pessoa jurídica. Ou seja, repassava a entes privados (o empresariado se destacando nessa frente) o poder decisório sobre o que deveria ser financiado ou não na Cultura brasileira.

A Lei Sarney previa o financiamento privado a uma quantidade enorme de modalidades de atividades culturais, que contemplavam inclusive o cinema tanto de forma direta (Art. 2º., inciso "VI – produzir discos, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fono-videográficas, de caráter cultural") quanto indireta ("II – conceder prêmios a autores, artistas técnicos de arte, filmes, espetáculos musicais e de artes cênicas, em concursos e festivais realizados no Brasil"). Contudo, não indicava qualquer direcionamento a segmentos ou grupos sociais brasileiros.

Quanto ao processo constituinte, em 1986, as resoluções da Convenção Nacional do Negro Pela Constituinte não abordaram a necessidade de a população negra ter acesso à produção dos meios de comunicação (CONVENÇÃO, 1986). No ano seguinte, na Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Pessoas Deficientes e Minorias (da Comissão da Ordem Social), em suas etapas Anteprojeto do Relator, Emendas ao

---

[42] Ver Decreto nº 91.144, de 14 de março de 1985. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/D91144impressao.htm

[43] Ver Lei nº 7.505, de 02 de julho de 1986. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7505.htm; Decreto nº 93.335, de 3 de outubro de 1986. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/1985-1987/D93335impressao.htm

Anteprojeto do Relator, Substitutivo ao Anteprojeto, e Anteprojeto da Subcomissão, tampouco houve deliberação sobre o assunto, apesar de constar a denúncia de que os meios de comunicação deformam a imagem da população negra[44]. Já a Subcomissão da Educação, Cultura e Esportes (da Comissão da Família, da Educação, Cultura e Esportes, da Ciência e Tecnologia e da Comunicação), quando do tema meios de comunicação, não se referiu a qualquer grupo social[45].

A Constituição do Brasil de 1988[46] não possui um capítulo exclusivo à população negra (assim como o capítulo Dos Índios), não cita a palavra *negra* ou dela derivadas, e consta de uma única menção de *afro-brasileiras*, na seção sobre Cultura, em seu Art. 215: "§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional". O Art. 216 segue, de forma mais ampla, o mesmo diapasão ao dispor sobre o patrimônio cultural brasileiro, quando afirma que este é constituído a partir dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. O *cinema*, o *audiovisual* e vocábulos derivados não são mencionados, sendo entendidos como assegurados quando da referência à Cultura.

Os Arts. 23 e 24 preveem a competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios proporcionarem os meios de acesso e legislar sobre a cultura. Na seção Cultura, o *caput* do Art. 215 afirma que "O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais". Para consecução destes objetivos, o Estado dispõe: (1) das diretrizes do Plano Nacional de Cultura (incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005) que, dentre suas várias ações, preveem aquelas que conduzem à: "II – produção, promoção e difusão de bens culturais; (...) IV – democratização do acesso aos bens de cultura; V – valorização da diversidade étnica e regional"; e (2) do processo de gestão do Sistema Nacional de Cultura (incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012), descrito no *caput* do Art. 216-A como um: "regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa [para] promoção

---

[44] Disponíveis em: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/o-processo-constituinte/comissoes-e-subcomissoes/comissao7/subcomissao7c. Acesso em 19 jun. 2021

[45] Disponíveis em: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/o-processo-constituinte/comissoes-e-subcomissoes/comissao8/subcomissao8a. Acesso em 19 jun. 2021.

[46] Ver Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm.

conjunta de políticas públicas de cultura (...) pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade". É regido por diversos princípios, tais como: "I – diversidade das expressões culturais; II – universalização do acesso aos bens e serviços culturais; III – fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais".

A institucionalização dos movimentos negros brasileiros junto ao executivo federal se deu com a criação da Fundação Cultural Palmares (FCP), vinculada ao Ministério da Cultura, que tinha por finalidade: "promover a preservação dos valores culturais, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira"[47]. Seu primeiro estatuto[48] determinava, dentre outras questões, que:

> Art. 4º - A Fundação tem como finalidade a recuperação e preservação dos valores culturais, sociais e econômicos decorrentes da influência do negro na formação e transformação da sociedade brasileira.
> Art. 5º - Para o cumprimento do disposto no artigo anterior, a Fundação deverá:
> I - desenvolver ações e apoiar iniciativas que tenham por objetivo a integração do negro no processo de desenvolvimento da Nação;
> II - promover, patrocinar e apoiar a interação cultural, econômica e política do negro no contexto social do País; (...)
> VIII - apoiar e estimular atividades destinadas a desmitificar preconceitos de origem, sexo, idade, raça, cor e quaisquer outras formas de discriminação;

Na década de 1980, o cinema brasileiro contou com três instituições. A Empresa Brasileira de Filmes S. A. – EMBRAFILME (a partir de 1987, EMBRAFILME Distribuidora de Filmes S/A) foi uma sociedade de economia mista vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, criada pela Junta Militar, em 1969[49]. Seu objetivo inicial era a distribuição de filmes brasileiros no exterior. Em 1975, teve suas atribuições ampliadas a partir da extinção do Instituto Nacional do Cinema, passando a atuar em todos os aspectos da execução da política cinematográfica nacional, do mercado ao campo cultural[50]. Nem estas legislações tampouco os estatutos[51] da entidade citavam segmentos

---

[47] Ver Lei nº 7.668, de 22 de agosto de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7668.htm

[48] Ver Decreto nº 97.383, de 22 de agosto de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/D97383impressao.htm

[49] Ver Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del0862.htm

[50] Ver Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/l6281.htm

[51] Ver Decreto nº 78.108, de 22 de julho de 1976. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/acesso-a-informacao/legislacao/decretos/decreto-no-78-108-de-22-de-julho-de-1976; Decreto nº 81.628, de 05 de maio de 1978. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/acesso-a-informacao/legislacao/decretos/decreto-no-81-628-de-05-de-maio-de-1978; Decreto nº 96.106, de 27 de maio de 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-

ou grupos sociais brasileiros. O mesmo se seguiu com o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE)[52] e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB)[53]. O primeiro, foi um órgão criado em 1976 para orientação normativa e fiscalização das atividades relativas a cinema e, o outra, de brevíssima duração, foi instituída em 1987, *grosso modo*, como uma cisão das atribuições da EMBRAFILME ao campo cultural da atividade cinematográfica.

A eleição de Fernando Collor cancelou todo o sistema institucional do cinema brasileiro. Logo que tomou posse, em 1990, assinou medidas provisórias que extinguiram o Ministério da Cultura (e, a reboque, o CONCINE) reduzindo-o a uma Secretaria[54], e que determinaram a extinção, dissolução ou privatização de uma série de autarquias, fundações, empresas públicas e sociedades de economia mista, dentre elas, EMBRAFILME, FCB e FCP – esta última tendo escapado do desmonte na sucessão de novos atos do executivo[55].

Toda a política cultural do governo resumiu-se a duas leis de incentivo: uma reedição da Lei Sarney, a chamada Lei Rouanet, promulgada em 1991, que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac)[56]; e, dois anos depois, aquela conhecida como Lei do Audiovisual[57], exclusiva ao setor que lhe dá nome (e sem equivalente aos demais segmentos artísticos). Para se definir sobre a contemplação de projetos através da Lei Rouanet foi criada a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), que contava com diversos membros do Estado além de entidades associativas de setores culturais e artísticos. A produção cinematográfica e a cultura negra eram tanto setores com assento no órgão como segmentos culturais passíveis de financiamento.

1989/d96106impressao.htm

[52] Ver Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-77299-16-marco-1976-425826-publicacaooriginal-1-pe.html; Decreto nº 93.881, de 23 de dezembro de 1986. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/1985-1987/d93881.htm

[53] Ver Lei nº 7.624, de 5 de novembro de 1987. disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1980-1988/l7624.htm; Decreto nº 95.673, de 27 de janeiro de 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/d95673impressao.htm

[54] Ver Medida Provisória nº 150, de 15 de março de 1990. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/150.htm

[55] Ver Medida Provisória nº 151, de 15 de março de 1990. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/151.htm

[56] Ver Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm; Decreto nº 455, de 26 de fevereiro de 1992. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/antigos/d0455impressao.htm

[57] Ver Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm; Decreto nº 974, de 8 de novembro de 1993. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d0974impressao.htm

Em fins de 1992, Collor sofreu processo de *impeachment*. Durante o período de afastamento, Itamar Franco, como presidente interino, restituiu o MinC, desta vez constando de uma Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual – única linguagem artística com estrutura própria[58]. No ano seguinte estabeleceu o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), formado por "personalidades eminentes da cultura brasileira"[59] indicadas pelo MinC.

3.2.2 – GOVERNOS FHC: 1995-2003

Comumente, destacam-se três momentos de aproximação nas relações entre os movimentos negros e o Estado brasileiros durante os governos de Fernando Henrique Cardoso (FHC).

O primeiro é a Marcha Zumbi de Palmares contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida, realizada em 20 de novembro de 1995, durante as homenagens aos 300 anos de morte de Zumbi. Diversas entidades representativas de defesa da população negra colaboraram para a mobilização de mais de 30 mil pessoas para o evento em Brasília e entregaram o documento *Por uma política nacional de combate ao racismo e a desigualdade racial* ao presidente. No quarto item de seu programa, dedicado à cultura e à comunicação, constava:

> - Desenvolver programas que assegurem a igualdade de oportunidade e tratamento nas políticas culturais da União, tanto no que se refere ao fomento à produção cultural, quanto à preservação da memória, de modo a dar visibilidade aos símbolos e manifestações culturais do povo negro; (...)
> - Propor projeto de lei, visando a regulamentação dos arts. 215, 216 e 242 da Constituição Federal[60];
> - Assegurar a representação proporcional dos grupos étnico/raciais nas campanhas de comunicação do governo e de entidades que com ele mantenham relações econômicas e políticas. (MARCHA, 1995, online)

No mesmo dia foi assinado o decreto presidencial que instituiu o Grupo de

---

[58] Ver Medida Provisória nº 309, de 16 de outubro de 1992. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/309.htm

[59] Ver Decreto nº 823, de 21 de maio de 1993. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/d0823impressao.htm

[60] Os arts. 215 e 216 são referentes à Cultura e o 242 à Educação.

Trabalho Interministerial (GTI): "com a finalidade de desenvolver políticas para a valorização da População Negra"[61]. Dentre suas competências estava a de: "estimular e apoiar iniciativas públicas e privadas que valorizem a presença do negro nos meios de comunicação".

> Todavia, o GTI só foi instalado em 27/02/96 e não era uma instituição executiva, mas sim uma instituição governamental de articulação intragovernamental. Visava-se com este grupo de trabalho estabelecer uma interlocução ou interação dos diversos ministérios e entes estatais, com vistas à promoção da igualdade racial por meio da discussão, elaboração e implementação de políticas públicas direcionadas à população negra. Mas o GTI não foi aparelhado para cumprir adequadamente os seus objetivos, visto que não tinha um corpo técnico suficiente para a realização de todas as suas funções. Também não dispunha de infra-estrutura adequada, menos ainda de orçamento próprio para seu funcionamento adequado. (SANTOS, 2008, p. 174)

Em 1998, o GTI publicizou suas propostas e realizações. Para chegar até elas, dividiu seu trabalho em 16 áreas temáticas. A de Comunicação, de forma geral, preocupou-se a com deformação da imagem da população negra nos meios de comunicação e focou suas deliberações sobre maior e melhor representação do grupo social na publicidade governamental e em ações institucionais. A dedicada à Cultura Negra se atentou para os mesmos aspectos:

> 5 - tomada de posição, por intermédio do Ministério da Justiça, com vistas à proibição de veiculação de programas de televisão e de rádio que estimulem o preconceito racial e religioso, baseada na Constituição Federal;
> 6 - inserção nas campanhas de comunicação social do Governo de representação da comunidade afro-brasileira das diferentes regiões do País; (...)
> 8 - produção de vídeos sobre os quilombos e as revoltas escravas no Brasil, com o resgate da participação das mulheres nesses eventos históricos (BRASIL, 1998, p. 43)

Além disso, foram apresentadas resoluções para o estímulo a atividades culturais, considerando a população negra como produtora de sua própria representação, inseridas em um contexto neoliberal de aporte de recursos. Isso pode ser apreciado tanto no texto introdutório sobre o tema da área quanto na recomendação de algumas medidas:

> Ao se analisar mais profundamente o País e a sua dinâmica cultural, a indústria deste ramo, a preservação dos bens culturais e a tutela das diferenças entre as culturas nacionais, é possível diagnosticar a necessidade de aperfeiçoamento dos instrumentos de promoção nacional da cultura e de acesso dos promotores culturais afrobrasileiros, com maior qualidade, aos meios de comunicação social, e de implementação das atuais atividades culturais dos negros, quer da área urbana, quer da área rural. (BRASIL, 1998, p. 43)

---

[61] Ver Decreto de 20 de novembro de 1995. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/anterior_a_2000/1995/dnn3531.htm#textoimpressao

> 13 - apoio à Fundação Cultural Palmares no desenvolvimento de novos meios capazes de dinamizar a participação do negro nas indústrias cultural e do turismo étnico;
> 15 - apoio à realização pela Fundação Cultural Palmares de reunião com os empresários culturais e produtores culturais afro-brasileiros, e desenvolvimento de parcerias para potencializar a produção negra;
> 16 - estímulo ao desenvolvimento de ação de valorização e potencialização da enorme demanda de cultura afro-brasileira (BRASIL, 1998, p. 44)

Até onde pudemos apurar, o grupo temático Cultura Negra do GTI foi a primeira instância de âmbito federal onde se cruzaram as demandas da população negra e o Cinema Brasileiro.

> 4 - definição de política de percentuais de incentivos fiscais na criação de pólos regionais de vídeos afro-brasileiros, de produção cinematográfica afro-brasileira, com o objetivo de desenvolver formas contemporâneas de preservação e difusão da cultura negra (BRASIL, 1998, p. 43)

A proposta não foi levada adiante, mas há 3 eixos norteadores que gostaríamos de destacar: (1) a autorrepresentação da população negra, a partir do diagnóstico do GTI de necessidade de: "acesso dos promotores culturais afrobrasileiros, com maior qualidade, aos meios de comunicação social"; (2) o endosso (consciente ou inconsciente, a contragosto ou não) à política de desresponsabilização estatal e transferência de poder decisório ao empresariado através da: "definição de política de percentuais de incentivos fiscais"; e, (3) o objetivo de preservar e difundir a cultura negra, que parece pautado por questões do patrimônio e da memória para valorização da população negra, mas não orientado para a expressão artística e/ou inserção no mercado audiovisual (não sendo utilizadas palavras e expressões como desenvolvimento e indústria cultural, presentes em outros itens). Ainda sobre este último ponto, a finalidade nos sugere semelhanças a ações institucionais, tal qual a proposta de número 8, de produção de vídeos sobre os quilombos e as revoltas escravas. Ou ainda ao projeto capitaneado pela área de Comunicação do GTI de parceria entre a TVE, a Fundação Cultural Palmares e o Ministério da Justiça que: "a partir de novembro de 1997, resultou em mini-documentários, com relatos sobre a vida e as ações dos inúmeros personagens negros de destaque na história do Brasil" (BRASIL, 1998, p. 17). Por outro lado, cabe ressaltar uma importante particularidade: a opção por polos regionais, o que indica a intenção tanto de estimular a produção audiovisual local de pessoas negras quanto de destacar outras ou novas agências negras para além dos vultos nacionais já estabelecidos. Se a proposta recusava a hipótese de decisões de gabinete, contratação de empresas produtoras de porte nacional e, por conseguinte, a

realização de produtos de mesma formatação estética, ela abria caminho para processos deliberativos e participativos comunitários sobre quem e como deveria ser retratado.

O segundo momento ao qual os estudos dedicam atenção é a instituição do Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH), em 1996. O documento continha uma seção exclusiva para a população negra e, dentre as propostas de ações governamentais elencadas, havia algumas que poderiam ser acionadas para a consecução de políticas públicas para o audiovisual a este grupo social[62].

O último evento de destaque é a participação brasileira na III Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata, realizada em Durban em 2001. A Conferência de Durban, como ficou mais conhecida, determinou diversos pontos que, pelo seu caráter generalista, poderiam ser recobrados, mas só um par deles versou melhor sobre Direitos Culturais, mais especificamente, sobre o reconhecimento de desigualdades materiais e simbólicas da população negra para pleno gozo destes direitos[63].

Fora da lista tríplice, o segundo PNDH, de 2002, também ocorreu no governo FHC. Não à toa, é menos celebrado pela bibliografia especializada que sua primeira

---

[62] 128. Apoiar o grupo de trabalho interministerial criado por Decreto Presidencial de 20 de novembro de 1995 com o objetivo de sugerir ações e políticas de valorização da população negra.
133. Apoiar a definição de ações de valorização para a população negra e com políticas públicas.
138. Criar banco de dados sobre a situação dos direitos civis, políticos, sociais, econômicos e culturais da população negra na sociedade brasileira que oriente políticas afirmativas visando a promoção dessa comunidade.
140. Propor projeto de lei, visando a regulamentação dos art. 215, 216 e 242 da Constituição Federal.
148. Incentivar ações que contribuam para a preservação da memória e fomento à produção cultural da comunidade negra no Brasil.
149. Formular políticas compensatórias que promovam social e economicamente a comunidade negra. (PNDH 1, 1996, p. 192-193)

[63] 34. Reconhecemos que os povos de origem africana têm sido secularmente vítimas de racismo, discriminação racial e escravidão e da negação histórica de muitos de seus direitos, e afirmamos que eles devem ser tratados com justiça e respeito por sua dignidade e não devem sofrer discriminação de nenhum tipo. Reconhecimento deve, portanto, ser dado aos seus direitos à cultura e à sua própria identidade; de participarem livremente e com iguais condições da vida política, social, econômica e cultural; de se desenvolverem no contexto de suas aspirações e costumes; de manterem, preservarem e promoverem suas próprias formas de organização, seu modo de vida, cultura, tradições e expressões religiosas; de manterem e usarem suas próprias línguas; de protegerem seu conhecimento tradicional e sua herança artística e cultural; de usarem, gozarem e conservarem os recursos naturais renováveis de seu habitat e de participarem ativamente do desenho, implementação e desenvolvimento de programas e sistemas educacionais, incluindo aqueles de natureza específica e característica; e, quando procedente, o direito à sua terra ancestralmente habitada (DECLARAÇÃO, 2001, p. 17)
4. Insta os Estados a facilitarem a participação de pessoas de descendência africana em todos os aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais da sociedade, no avanço e no desenvolvimento econômico de seus países e a promoverem um maior conhecimento e um maior respeito pela sua herança e cultura (DECLARAÇÃO, 2001, p. 39)

versão, pois repete literalmente pontos do Programa anterior – como as resoluções 138, 140 e 148 que destacamos mais acima (PNDH 2, 2002, p. 192-193) –, revelando dificuldades, impasses e conflitos para suas implementações nos últimos oito anos. A avaliação de Frederico Viana Machado e Cristiano Santos Rodrigues vai neste sentido:

> Tanto a Marcha Zumbi dos Palmares quanto a 3ª. CMR [Conferência de Durban] exerceram um importante impacto no processo de sedimentação institucional da questão racial no país. Porém, conforme afirma Grin (2010), o governo FHC não rompe completamente com o imaginário social sobre a inclusão de afrodescendentes, adotando, assim, uma postura titubeante frente à temática racial. Por trás de um vigoroso plano de intenções para combater as desigualdades sociais e raciais, revela-se uma disputa entre políticas universalistas (voltadas para a garantia de direitos individuais) e específicas (focadas na garantia de direitos coletivos a grupos marginalizados). Por essa razão, entre 1995 e 2000, a maior parte das políticas públicas formuladas para a população negra não chegou a ser implementada (GRIN, 2010). (MACHADO; RODRIGUES, 2015, p. 30)

Durante os anos FHC, três decretos[64] definiram as competências da Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual. Basicamente, tratavam sobre o controle do tráfego dos diversos produtos audiovisuais no país (certificação, autorização e acompanhamento da circulação), cumprir e fazer cumprir a legislação audiovisual, além do gerenciamento das diversas etapas concernentes aos incentivos fiscais.

Em 2000, a classe cinematográfica promoveu o 3º. Congresso Brasileiro de Cinema (CBC). Conforme seu *Relatório final*, o evento foi realizado para enfrentamento do momento de grave crise das atividades mercantis de produção, evidenciado:

> (...) pela paralisação da produção, pelo descontrole dos mecanismos de mercado, pela falta de informações a respeito da própria realidade do mercado cinematográfico, pela ausência sistemática do cinema brasileiro nas telas de TV e pelo esgotamento dos mecanismos atuais das leis de incentivo. (RELATÓRIO FINAL, 2000, p. 161)

Nenhum segmento ou grupo social brasileiro foi apontado em seu preâmbulo e, dentre as 75 ações deliberadas, apenas quatro fizeram alguma forma de menção particularizada. Destacou-se o aspecto territorial, por vezes adicionado de referências à população de renda mais baixa[65].

---

[64] Ver Decreto nº 1.673, de 11 de outubro de 1995. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1995/d1673.htm; Decreto nº 2.599, de 19 de maio de 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1998/d2599.htm; Decreto no 3.049, de 6 de maio de 1999. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3049.htm

[65] 29 - Criar um programa nacional de recuperação de salas para exibição de filmes brasileiros e do Mercosul, de longas e curtas-metragem, visando:

O congresso logrou a criação do Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (GEDIC)[66], o qual levou à da ANCINE[67], permanecendo suas principais características nestas instâncias. Se nas resoluções do CBC já era evidente a divisão entre indústria cinematográfica (o percurso comercial do longa-metragem) e cinema cultural (por exclusão, todas as demais atividades do setor) – numa reedição da separação entre EMBRAFILME e FCB –, isso fica registrado no *Pré-projeto de planejamento estratégico da indústria cinematográfica* elaborado pelo GEDIC (2009).

A cisão não era restrita às atribuições da futura ANCINE (mercado) e da SAv/MinC (cultura), mas também às fontes de recurso. A indústria se locupletaria a partir das mais variadas taxações, operações e parcerias decorrentes das atividades comerciais audiovisuais realizadas no país (uma verba vultosa e estável) e ao cinema cultural (curtas, médias, longas de estreantes e experimentais, preservação, formação profissional e de público, premiações, festivais e difusão no exterior) restaria as verbas orçamentárias do MinC (tendencialmente menor e suscetível a cortes intempestivos).

A mesma medida provisória que deu origem à ANCINE estabeleceu os princípios da política nacional do cinema (a exploração do mercado); as formas de arrecadação e utilização dos recursos; e criou Conselho Superior de Cinema (CSC), completando o chamado tripé institucional do audiovisual, com a própria ANCINE e a SAv/MinC. O CSC é um órgão interministerial, não-paritário com a sociedade civil, com maior número de integrantes do Estado. Dentre suas competências está a de definir a política nacional do cinema em sua vertente comercial, sem qualquer alusão ao estímulo de participação de algum segmento ou grupo social brasileiro em particular.

A: formar um condomínio de salas de cinema composto por salas de **bairro e periferia dos grandes centros**. (...)
30 - Criar um fundo de financiamento para a renovação, modernização e ampliação do parque exibidor brasileiro, voltado para **cidades até 250 mil habitantes**, de acordo com o programa da FENEEC; (...)
35 - Incentivar a abertura de circuitos populares, a instalação de salas de exibição em **cidades do interior, bairros populares e periferias das grandes cidades**, aumentando o alcance de público e o potencial de renda dos filmes brasileiros;
37 - Com a definição de obrigatoriedade as emissoras de televisão de ter sua programação constituída com 30% de produção brasileira independente, produzida fora das emissoras, devendo ser definido também um percentual a ser ocupado por produtos audiovisuais **por produtoras da região**; (RELATÓRIO FINAL, 2000, p. 166-167, grifo nosso)

[66] Ver Decreto de 13 de setembro de 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/DNN/2000/Dnn9026.htm#textoimpressao

[67] Ver Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm; Decreto nº 4.456, de 4 de novembro de 2002. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/d4456.htm

Conforme Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Domingues:

> No decorrer da segunda metade da década de 1990, houve pequeno aumento da presença negra na televisão e no cinema, como modelo cultural e estético. Todavia, nada que fosse tão animador em termos quantitativos e qualitativos, algo quase anódino diante do peso real desse segmento populacional no Brasil. (...) Fato é que o imaginário racial de produtores, cineastas, diretores, autores e patrocinadores tendia a mudar lentamente, muito em decorrência das polêmicas, das controvérsias e dos avanços no campo dos direitos da população negra. Assim, as mudanças que se operaram no período não estavam relacionadas somente às iniciativas internas do setor audiovisual. Várias evidências demonstravam um salto nas ações do movimento negro. A preocupação com os meios de comunicação era antiga e constante na agenda da militância afro-brasileira, que, em vários momentos, pautou nas instâncias do Estado e da sociedade civil a necessidade de diversidade racial na mídia, em geral, e da ressignificação da imagem do negro, em particular. A compreensão de que apenas um esforço sistemático dos próprios afro-brasileiros no seio do audiovisual poderia garantir um futuro diferente levou a debates em torno das estratégias de pressão e inserção no setor. Nesse sentido, seminários, encontros e congressos do movimento negro foram convocados para discutir a temática, desdobrando-se em propostas de cotas raciais, representações na Justiça e mobilizações que até sensibilizaram parte da opinião pública. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 3-4)

Especificamente, os autores recordaram do Projeto de Lei nº 10, apresentado pela senadora Benedita da Silva, em 1995, que tratava da presença de pessoas negras em produções televisivas e peças publicitárias contratadas pelo governo. Infelizmente, não tivemos acesso ao PLS[68] e, desta forma, ao seu conteúdo. Mas, dois anos antes, como deputada federal, Benedita da Silva criou o Projeto de Lei nº 3.791[69], de mesmo nome, que indicava a obrigatoriedade de inclusão de, no mínimo, 40% de "artistas e profissionais negros na idealização e realização" das produções. Acreditamos que por profissionais devemos entender a equipe técnica. O PL não especificava como a percentagem deveria estar distribuída entre artistas e profissionais tampouco a qualidade destas participações: artistas como protagonistas, coadjuvantes ou figurantes; profissionais em cargos subalternos ou de comando. Seja como for, é um importante antecedente – no âmbito da TV e da publicidade – das propostas do GTI, pois considerou, de forma não exclusiva, a necessidade da população negra na equipe técnica, a partir de sua presença na idealização e realização das obras – o que, até onde pudemos apurar, não se configurava como

---

[68] Seu texto não está disponível na página do Senado a ele destinado: https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/24107. Acesso em 18 jul. 2021.

[69] Disponível em https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=10849AB8EA66F52D3E124BB82B716A58.proposicoesWebExterno2?codteor=1138323&filename=Dossie+-PL+3791/1993. Acesso em 18 jul. 2021.

demanda dos movimentos negros ao Estado.

Tanto o ponto da equipe técnica (trazido pelo PL de 1993) quanto o da autorrepresentação (defendido pelo GTI em 1998) negras só foram institucionalizados na década de 2010. Somente uma agenda de pesquisa sobre as pautas dos movimentos negros poderia elucidar se e como estas questões foram debatidas internamente bem como se desenrolaram os embates e negociações frente aos demais agentes civis e governamentais para suas aprovações ou não. Para termos uma ideia, conforme levantamento do GEMAA (CANDIDO; MORATELLI; DAFLON; FERES JÚNIOR, 2014, p. 9-11), de 1995 a 2010 foram promulgadas 12 leis, todas de âmbito municipal, sobre a presença de pessoas negras na mídia ou no cinema, em obras contratadas ou subvencionadas pelo poder público. Todas eram direcionadas para a inserção de "artistas e modelos negros", perdendo-se a questão da equipe técnica. Da mesma forma, ainda em 1998, o Projeto de Lei nº 4.370[70], do deputado federal Paulo Paim, ampliou o escopo dos de Benedita da Silva, no que se referia aos artistas, ao propor uma percentagem de representação de afrodescendentes em todos os filmes, programas e peças publicitárias exibidos pelas emissoras de televisão.

Em 2000 veio à público o manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro* ou, simplesmente, *Dogma Feijoada*, e, no ano seguinte, o *Manifesto do Recife*. A análise de Carvalho sobre os processos de articulação que envolveram os textos correspondeu ao que chamamos anteriormente de "raça" como fator *constituinte/formador* (debatido no item 2.1.1.3. desta pesquisa):

> (...) em alguns contextos específicos, os artistas podem-se organizar em grupos de interesses e reivindicarem políticas para si. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, no final da década de 90, cineastas e atores negros se mobilizaram para reivindicar novas formas de representação racial no cinema e televisão. (CARVALHO, 2005b, p. 94)

Ambos representaram um enorme avanço em relação ao grupo temático Cultura Negra do GTI, pois foram deflagrados por agentes negros já inseridos no audiovisual brasileiro. Não era a primeira vez que isto ocorria, cineastas negros já o haviam feito nas décadas de 1970 e 1980, contudo em declarações esparsas e individuais em meios de comunicação. As novas empreitadas distinguiram-se completamente, uma vez que determinavam posicionamentos e projetos que foram defendidos coletivamente, de corpo

[70] Disponível em https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=20842&ord=1. Acesso em 18 jul. 2021.

presente, em importantes eventos da classe cinematográfica – no Festival Internacional de Curtas de São Paulo e no Festival de Cinema do Recife, respectivamente.

Segundo Carvalho, o *Dogma Feijoada* foi o resultado de dois anos de encontros entre antigas e novas pessoas negras ligadas à direção cinematográfica e:

> (...) apregoava sete mandamentos ou regras para o cinema negro. São eles: 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o **negro comum** (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (CARVALHO, 2005b, p. 96, grifo do autor).

Há quatro considerações feitas pelo autor que gostaríamos de sublinhar: (1) a recepção pela imprensa e pela classe cinematográfica que, dentre vários entendimentos, estava o de racismo negro; (2) a promoção da: "discussão sobre a possibilidade de um cinema brasileiro feito por negros, sem o rancor e as queixas que caracterizam esses movimentos. De forma direta, objetiva e rápida tentava criar uma agenda mínima para pensar um cinema negro brasileiro" (CARVALHO, 2005b, p. 97); (3) a formação de um coletivo de realizadores, até 2004, chamado Cinema Feijoada, que promoveu um programa comum, através de mostras e debates sobre a representação do negro no cinema; por fim, (4) ao que Carvalho caracterizou como o modelo de produção brasileiro de concentração de poder de decisão nos diretores: "o manifesto do grupo, vai ao âmago das questões (inclusive raciais) que envolvem a representação, que é, exatamente, o de discutir **quem detém o monopólio de construir representações** de si, do seu grupo social, e dos outros" (CARVALHO, 2005b, p. 98, grifo nosso).

Ao contrário do *Dogma Feijoada*, o *Manifesto do Recife* teve uma forte presença de atores e atrizes dentre as pessoas que o subscreveram, o que ficou bastante evidenciado em seu preâmbulo[71], que enfatizou a questão de uma melhor representação da população

[71] "Nós, artistas afro-brasileiros, reunidos aqui em Recife por iniciativa do 5º Festival de Cinema, vimos a público declarar que: Este manifesto é uma atitude de denúncia. Expressamos o fim da nossa paciência com a persistência em nossa indústria audiovisual (TV, cinema e publicidade) da cota de segregação existente que não consegue oferecer mais de 10% de trabalho para atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros em seus programas, filmes e peças publicitárias. A invisibilidade e a falta de reconhecimento dos atores negros demonstram por parte dos produtores uma completa ignorância do impacto negativo dos seus produtos nos processos de auto-estima da população negra e indígena do nosso país, em especial de nossas crianças. Expressamos, assim, o nosso descrédito com a capacidade das entidades associativas ou autoreguladoras de publicitários e produtores de TV de, espontaneamente, tomar iniciativas que ponham fim a injustiça histórica que nos condiciona a uma ínfima presença nas imagens produzidas sobre o Brasil.

negra quantitativa e qualitativamente na TV, cinema e publicidade, mas não fez referência à autorrepresentação. Em uma passagem, o texto afirmou o "descrédito com a capacidade das entidades associativas ou autoreguladoras de publicitários e produtores de TV de, espontaneamente, tomar iniciativas" (ARAÚJO, 2007, p. 8) que pudessem reverter tal situação. O cinema não foi citado nesse trecho, apesar de anteriormente caracterizado como parte do tripé da indústria audiovisual que segrega artistas e profissionais negras e negros. Da mesma forma, não foram acionados os projetos de leis ou as leis efetivamente promulgadas, de 1993 até a data do manifesto, para a inserção de "artistas e modelos negros" nas diversas obras.

Foi no conjunto sistematizado de demandas que o *Manifesto do Recife* apresentou sua contribuição singular ao debate:

> 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) **A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil**; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, **produtores, diretores e roteiristas afros-descendentes**; 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (CARVALHO, 2005b, p. 98-99, grifo nosso).

Concordamos tanto com a avaliação de Carvalho de que, "nos dois casos, a agenda de reivindicações expõe a presença de novos atores sociais colocando demandas de autorrepresentação e interessados em incluir-se no mercado de produção de bens simbólicos[72]" (CARVALHO, 2006, p. 28) quanto com a análise de Janaína Oliveira:

> Desde modo, comparando os dois movimentos, é possível afirmar que, diferentemente do Dogma Feijoada, que se tratava mesmo de um manifesto, um chamado de atenção às demandas para transformação nos modos de representar o negro no cinema. Já o Manifesto de Recife pode ser considerado o primeiro movimento que almeja, na história do cinema negro, a elaboração de políticas públicas de ação afirmativas para o audiovisual. (OLIVEIRA, 2006, p. 185)

Basicamente, *Dogma Feijoada* e *Manifesto do Recife*, partiram de três

---

Este manifesto é também uma proposta de aliança ampla geral e irrestrita entre negros, índios, brancos e amarelos, na mudança do conceito estético excludente que prevalece em nossa produção audiovisual, que apresenta o branco como o único ideal de beleza para o nosso país, desprezando a riqueza de nossa multirracialidade. É, portanto, uma proposta de alianças com diretores, roteiristas, produtores de elenco e diretores de arte para a criação de uma nova estética para o Brasil, que valorize o colorido dos nossos tons de pele e da diversidade da arte inspirada nas manifestações de nossa pluralidade étnica, regional e religiosa." (ARAÚJO, 2007, p. 8)

[72] No caso, a inclusão "no mercado de produção de bens simbólicos" não consta nos mandamentos do *Dogma Feijoada*, mas ela pode ser depreendida a partir da atuação profissional (como diretores), contexto (festival de cinema) e declarações públicas (nos meios de comunicação) de seus signatários.

pressupostos quanto à indústria cultural: (1) a representação da população negra brasileira é quantitativamente reduzida e qualitativamente deformada; (2) pessoas negras artistas e técnicas não são contratadas e, quando o são, são destinadas funções ou cargos subalternos; (3) dada a ideologia branca da indústria cultural, urge que pessoas negras assumam funções e cargos de comando/decisão/prestígio. Portanto, duas constatações e uma mobilização política através da agência racial.

São comuns interpretações essencialistas (quando não reacionárias) sobre o *Dogma Feijoada*, muitas vezes favorecidas por declarações ambíguas e contraditórias de seus próprios componentes – em uma linha que afirma que as pessoas negras são as melhores (senão únicas) para contar histórias sobre o grupo social, pensamento que, no limite, homogeneíza experiências e silencia conflitos entre pessoas e organizações negras.

Contudo, os mandamentos sugerem outra interpretação: justamente pela ideologia branca ser um dado da formação social brasileira, nenhum grupo está imune a ela, qualquer que seja sua cor/raça (conforme Silvio Luiz de Almeida, na página 71 desta pesquisa). Assim sendo, a tomada de consciência racial não é um movimento esperado, natural ou automático a qualquer pessoa, nem àquelas que compõem os grupos diretamente discriminados. Caso fosse assim, bastaria o primeiro mandamento ("O filme tem que ser dirigido por um realizador negro") que todos os demais se cumpririam mecanicamente. Como não é, foi necessário enunciar cada um deles: protagonista negro, tema negro, etc. Uma vez que os signatários observavam a centralidade da direção cinematográfica, tudo se iniciaria por e através desta função.

O *Manifesto do Recife* foi universal em sua chamada contra o que qualificou de segregação de artistas e técnicos bem como à busca de um padrão estético não eurocêntrico. Para tanto, também demandou universalmente a "ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afros-descendentes" (ARAÚJO, 2007, p. 8). Não se faria uma nova imagem do país, em especial da população negra, sem a participação de todos os grupos raciais. Contudo, seja pelo "descrédito com a capacidade das entidades associativas ou autoreguladoras de publicitários e produtores de TV" (ARAÚJO, 2007, p. 8) ou pela necessidade premente de pessoas negras em funções e cargos de comando/decisão/prestígio, fazia-se necessário um fundo público racialmente orientado.

De 2003, já no período Lula, o *Manifesto dos artistas negro* será abordado na

subseção seguinte.

3.2.3 – GOVERNOS LULA: 2003-2011

Os governos Lula foram pródigos na institucionalização dos movimentos sociais. Logo que assumiu, foram criadas ou alçadas a condição secretarias diretamente vinculadas à Presidência da República, as de Direitos Humanos (onde se localizavam as políticas relativas à diversidade sexual, infância, etc.), de Políticas para as Mulheres, de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR/PR) e, anos mais tarde, a de Juventude. Todas articularam seus planos, conselhos e sistemas nacionais em grandes processos de ausculta da sociedade civil.

A SEPPIR/PR[73] (transformada em Ministério em 2008) contava com Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial[74] (CNPIR, 2003), Política Nacional de Promoção da Igualdade Racial[75] (PNPIR, 2003), Plano Nacional de Promoção da Igualdade Racial[76] (PLANAPIR, 2009) e seu Comitê de Articulação e Monitoramento, Estatuto da Igualdade Racial[77] (2010) e o Sistema Nacional de Promoção da Igualdade Racial[78] (SINAPIR, 2013). Os decretos que dão conta do CNPIR, PLANAPIR, PNPIR, quando se referem à população negra, de forma geral, compreendem o tema da cultura como concernente ao âmbito da valorização e preservação das tradições africanas e afro-brasileiras; a comunicação (TV e publicidade) permanece como foco de preocupação quanto à participação reduzida e deformação da imagem da população negra; e, pontualmente, citam o apoio a políticas culturais racialmente orientadas. O SINAPIR, por sua natureza organizativa e articuladora, não apresenta estes pontos, mas referencia-se

---

[73] Ver Decreto nº 4.651, de 27 de março de 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4651impressao.htm

[74] Ver Decreto nº 4.885, de 20 de novembro de 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4885.htm.

[75] Ver Decreto nº 4.886, de 20 de novembro de 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4886.htm.

[76] Ver Decreto nº 6.872, de 4 de junho de 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d6872.htm

[77] Ver Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. Disponível em: http://planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12288.htm.

[78] Decreto nº 8.136, de 5 de novembro de 2013. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/decreto/d8136.htm.

nos demais citados.

Importante registrar que as Conferências Nacional de Promoção da Igualdade Racial (CONAPIR) promovidas no período – etapas de construção e acompanhamento do PNPIR – comportaram propostas que explicitamente favoreciam o estabelecimento de um cinema realizado por pessoas negras no país.

> 93. Estabelecer percentual para um Fundo Nacional de Promoção da Igualdade Racial e Étnica para ações relativas à igualdade racial na comunicação, com investimentos em: (...) filmes e vídeos de realizadores(as) negros e negras e indígenas ou que tenham conteúdo racial" (I CONAPIR, 2005, p. 54).
>
> 25. Instituir editais de produção audiovisual com a temática negra, indígena, quilombola, cigana e de minorias étnicas, garantindo que todos os editais públicos de cultura possuam em seu corpo de jurados/avaliadores, no mínimo dois integrantes de etnia negra especializados em cultura afrobrasileira para avaliar os projetos de cultura negra. (II CONAPIR, 2009, p. 19)
>
> 51. Exigir do Fundo de Amparo ao Trabalhador/ Ministério do Trabalho liberação de recursos suficientes para qualificação profissional, tanto para trabalhador que busca o trabalho com carteira profissional ou de forma cooperada quanto para o pequeno negócio autônomo, com ênfase nos trabalhadores domésticos e das artes cênicas e audiovisuais. (II CONAPIR, 2009, p. 131-132)

O Estatuto da Igualdade Racial, em suas Disposições Preliminares, em diferentes parágrafos, ratifica a ação afirmativa como mecanismo para proporcionar igualdade de oportunidade nos vários aspectos da vida da população negra, inclusive o cultural, bem como o acesso ao financiamento público. Tanto a seção referente à Cultura quanto o capítulo destinado aos Meios de Comunicação coadunam-se com CNPIR, PLANAPIR, PNPIR, contudo, sem qualquer alusão ao fomento às artes. Em resumo, o cinema e as demais linguagens artísticas não ultrapassaram a forma de apontamentos isolados e genéricos nos principais instrumentos das políticas públicas raciais brasileiras.

Conforme Sales Augusto dos Santos (2014), tamanho arranjo institucional não foi sinônimo de maior estruturação ou compromisso com as demandas dos movimentos negros. Por exemplo, a SEPPIR/PR operou com funcionários emprestados de outros órgãos públicos e com recursos financeiros inferiores às secretarias de Direitos Humanos bem como de Políticas para as Mulheres. Além disso:

> (...) apesar de o governo Lula enviar para o Congresso Nacional o Projeto de Lei nº 3.627, de 20 de maio de 2004, que visava a instituir um sistema cotas para estudantes negros e indígenas nas universidades públicas, esse governo não se empenhou, ou melhor, não mobilizou a sua base parlamentar para aprová-lo. A omissão do governo Lula também ficou evidente quanto à falta de apoio à versão do Estatuto da Igualdade Racial, que continha propostas de sistema de cotas: a) nas universidades públicas brasileiras, para estudantes negros; b) para atores e

> figurantes afro-brasileiros nos filmes e programas veiculados pelas emissoras de televisão, nas peças publicitárias para televisão e cinema e nos contratos de realização de filmes, programas ou quaisquer outras peças de caráter publicitário para os órgãos e entidades da administração pública; c) nas legendas dos partidos políticos ou nas coligações partidárias, para candidatos negros, como demonstram Santos, Santos e Bertúlio (2011). (SANTOS, 2014, p. 74)

Segundo o autor, os dois casos referentes ao acesso à universidade pública encontrariam como válvula de escape o Programa Universidade para Todos (PROUNI), que garantia bolsas de estudo integrais e parciais a alunos de baixa renda (com uma cota para os autodeclarados negros ou indígenas) no ensino superior privado, reduzindo danos ao governo na arena pública.

O Ministério da Cultura também promoveu seus conselho, conferências, planos e sistemas nacionais. O CNPC criado em 1993 e inicialmente composto por "personalidades eminentes da cultura brasileira", chegou ao fim do governo FHC tendo como componentes, por decreto, apenas representantes do Estado[79]. Em 2005, definiu-se que o conselho era integrado, dentre outros, por seu plenário, colegiados setoriais e a Conferência Nacional de Cultura (CNC)[80]. O plenário teria de ser composto por representantes dos poderes públicos dos diversos âmbitos, além daqueles da sociedade civil como, por exemplo, das áreas técnico-artísticas e do patrimônio cultural (indicados pelos membros de seus colegiados setoriais), que incluíam o Audiovisual e as Culturas Afro-brasileiras, respectivamente. Contudo, o Audiovisual, diferentemente de todos os demais, é representado por indicados da ANCINE através da Conselho Superior de Cinema e do Conselho Consultivo da SAv/MinC, sendo assim, desprovido de colegiado setorial próprio.

As propostas das conferências nacionais de cultura (I CNC, 2005; II CNC, 2010) não aproximaram as políticas públicas para o audiovisual de qualquer grupo ou segmento da sociedade brasileira, preferindo-se associá-lo a expressões genéricas e difusas como democratização da cultura. É de se notar que na II CNC, como uma das prioridades do eixo setorial Culturas Afro-Brasileiras, constava: "criar mecanismos de ações afirmativas que contemple projetos promovidos por proponentes afro-descendentes e a produção cultural negra, no Fundo Nacional de Cultura (FNC), no segmento da diversidade, além

---

[79] Ver Decreto no 3.617, de 2 de outubro de 2000. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3617impressao.htm

[80] Ver Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5520.htm

de editais promovidos pelas estatais" (II CNC, 2010, p. 87). Contudo, sem mencionar o já existente e robusto Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) ou as ações mais inclusivas da SAv/MinC. Na publicação sobre a conferência, o texto desta secretaria sobre sua atuação não faz referência aos programas e ações de caráter massivo (destinados a um grande contingente de não-profissionais da cadeia do audiovisual), como o Olhar Brasil – Núcleos de Produção Digital ou ao Cine Mais Cultura, pautado diretamente por índices de vulnerabilidade social para sua consecução.

O Plano Nacional de Cultura (PNC), com suas metas aprovadas em 2011, propositadamente, teve uma redação genérica quanto às linguagens artísticas e não citou grupos ou segmentos da sociedade brasileira a serem beneficiados, abordando tal questão através de um documento orientador de suas diretrizes, estratégias e ações[81].

Mariana Luscher Albinati e Rodrigo Fagundes Bouillet (ALBINATI; BOUILLET, 2015) mapearam as sucessivas alterações na estrutura organizacional do Ministério da Cultura de 2003 a 2012, atentando para as competências de suas secretarias quanto à cidadania e à diversidade culturais. Até 2003, o ministério era constituído por quatro secretarias finalísticas (Livro e Leitura; Patrimônio, Museus e Artes Plásticas; Música e Artes Cênicas; Audiovisual) que não estavam pautadas por essas questões. Naquele ano foram substituídas por "secretarias-conceito". A Secretaria de Apoio à Preservação da Identidade Cultural – renomeada para Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural – foi o primeiro lugar institucional a constar a *diversidade* cultural e teve como seu carro-chefe o Programa Identidade e Diversidade Cultural: Brasil Plural[82]. A Secretaria de Desenvolvimento de Programas e Projetos Culturais – depois

[81] 2.1 Realizar programas de reconhecimento, preservação, fomento e difusão do patrimônio e da expressão cultural dos e para os grupos que compõem a sociedade brasileira, especialmente aqueles sujeitos à discriminação e marginalização: os indígenas, os afro-brasileiros, os quilombolas, outros povos e comunidades tradicionais e moradores de zonas rurais e áreas urbanas periféricas ou degradadas; aqueles que se encontram ameaçados devido a processos migratórios, modificações do ecossistema, transformações na dinâmica social, territorial, econômica, comunicacional e tecnológica; e aqueles discriminados por questões étnicas, etárias, religiosas, de gênero, orientação sexual, deficiência física ou intelectual e pessoas em sofrimento mental. (PNC, 2012, p. 185-186)

[82] Conforme nota de rodapé nº 15: "Primeiro programa para a Diversidade Cultural do Brasil, o Brasil Plural tem por objetivo garantir que os grupos e redes de produtores culturais responsáveis pelas manifestações características da diversidade cultural do país tenham acesso aos mecanismos de apoio, promoção e intercâmbio cultural, considerando características identitárias tais como gênero, orientação sexual, grupos etários, étnicos e da cultura popular. Ou seja, traz para o âmbito do MinC artistas, grupos e comunidades populares; povos e comunidades tradicionais: indígenas, ciganos, pescadores artesanais, quilombolas, povos de terreiros; imigrantes; trabalhadores rurais; grupos etários: crianças, jovens e idosos; movimentos sociais: LGBT, pessoas com deficiência física, luta antimanicomial; assim como lida com áreas transversais

Secretaria de Programas e Projetos Culturais e Secretaria de Cidadania Cultural SCC – incorporou a *cidadania* cultural, e desde 2004 contou com uma expressiva e celebrada ação sobre o tema, o Programa Arte, Educação e Cidadania: Cultura Viva[83].

A única secretaria finalística a permanecer foi a de Desenvolvimento das Artes Audiovisuais, mais tarde Secretaria do Audiovisual (SAv), que, dentre suas competências durante os governos Lula, não incluiu a interlocução com grupos específicos da sociedade brasileira[84]. Neste período, a secretaria continuou supervisionando todas as fases dos projetos audiovisuais que se utilizassem de incentivos fiscais (exceto obras de longa-metragem, seriada, telefilme e minissérie), incorporou explicitamente as etapas de planejar, promover e coordenar ações necessárias para o desenvolvimento do campo cultural do cinema e passou a elaborar política nacional do cinema e do audiovisual (bem como suas políticas públicas e diretrizes gerais), a ser submetida ao Conselho Superior do Cinema.

Orlando Senna, secretário do Audiovisual (2003-2007), certa vez relatou como convenceu representantes da área da Partido dos Trabalhadores (PT) para a elaboração de um programa de governo específico para o setor audiovisual, às vésperas da primeira eleição de Lula. Acreditava que o programa redigido para a cultura, intitulado *A imaginação a serviço do Brasil*, tratava o tema de forma genérica e tímida. Para tanto, deveria se realizar um Seminário Nacional do Audiovisual (LEAL, 2008, p. 364).

Primeiro, foi escrito um documento a quatro mãos com Nelson Pereira dos Santos, calcado nas resoluções do 3º e do 4º Congresso Brasileiro de Cinema, de 2000 e 2001, para galvanizar as atenções e mobilizações do setor cultural, em especial do audiovisual,

---

ao segmento cultural: cultura e saúde, cultura e trabalho, cultura e meio ambiente, dentre outros." (ALBINATI; BOUILLET, 2015)

[83] Conforme a Portaria nº 156, de 6 de julho 2004, em seu Art. 3º: "O Programa CULTURA VIVA se destina à populações de baixa renda; estudantes da rede básica de ensino; comunidades indígenas, rurais e quilombolas; agentes culturais, artistas, professores e militantes que desenvolvem ações no combate à exclusão social e cultural". Disponível em: https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo-/publicacoes/atos-normativos-secult/2004/portaria-minc-no-156-de-6-de-julho-2004. Acesso em 20 jul. 2021.

[84] Ver Decreto nº 4.805, de 12 de agosto de 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4805impressao.htm; Decreto nº 4.889, de 20 de novembro de 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4889impressao.htm; Decreto nº 5.036, de 7 de abril de 2004. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5036.htm; Decreto nº 5.711, de 24 de fevereiro de 2006. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/decreto/d5711.htm; Decreto nº 6.835, de 30 de abril de 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d6835.htm.

em um evento pró candidatura de Lula na casa de shows Canecão, no Rio de Janeiro. O chamado *Documento Nelson Pereira dos Santos/Orlando Senna* "teve ampla divulgação no setor, foi referendado pelo CBC e serviu de guia para o seminário que aconteceu logo depois" (LEAL, 2008, p. 366).

O Seminário Nacional do Audiovisual, organizado pelo PT, aconteceu após a eleição e antes da posse de Lula, em dezembro de 2002, na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. O relatório final (SENNA, 2012), como o próprio cineasta colocou, carregava tanto o legado dos congressos e do GEDIC quanto a participação direta de membros destas iniciativas. Desta forma, o documento nada diferia quanto a menção a segmentos ou grupos específicos da sociedade brasileira. Pontualmente, referiu-se à regionalização de recursos, capacitação técnica e instalação de infraestrutura para a produção de obras que, por sua vez, deveriam ser absorvidas localmente pelos canais de TV assim como resgatou a ideia de constituição de um circuito popular de cinema em municípios do interior do país, nas periferias das grandes cidades e em áreas de baixa renda.

O relatório de gestão 2003-2006 da SAv/MinC (BRASIL, 2006) atesta que o substancial incremento das verbas orçamentários a sua disposição possibilitou um inédito processo de ampliação do escopo de beneficiários às políticas públicas para o audiovisual. No tocante a esta pesquisa, destacamos os seguintes programas e editais: (1) com o objetivo de estabilizar e consolidar as produções regionais, o *Programa Olhar Brasil*: instalação de Núcleos de Produção Digital (NPD) nos estados, orientados à formação profissional e à disponibilização de equipamentos, ambos gratuitamente; (2) para o fomento à produção regional, o *DOCTV* (Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro): editais de realização de documentários em formato para exibição nas redes públicas de televisão, contemplando obras de todos os estados; (3) a partir do conceito de cidadania cultural, o *Revelando os Brasis*: editais de produção de curtas-metragens por moradores de municípios de até 20 mil habitantes, sem experiência anterior, que eram capacitados para prática de filmagem.

Em seu relatório seguinte, referente ao período de novembro de 2007 a abril de 2010, a Sav/MinC (BRASIL, 2010) informou que deu continuidade às ações supracitadas, além de promover: (1) o *Edital de apoio à produção de obras audiovisuais digitais inéditas, de curta metragem, dos gêneros ficção, documentário ou experimental* destinado exclusivamente a integrantes ou egressos de projetos sociais que desenvolviam

formação em audiovisual – mais tarde transformado no programa *Nós na Tela*, de mesmo viés, acrescido de seleção de, no mínimo, dois projetos de, pelo menos, quatro macrorregiões do país; e (2) integrada ao programa Mais Cultura[85] do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), a ação *Cine Mais Cultura*, com o objetivo de ampliar o parque exibidor cineclubista brasileiro, forneceu aos contemplados oficinas de capacitação, equipamentos de som e de projeção de imagem e filmes do catálogo da Programadora Brasil; os concursos realizavam discriminação positiva (a partir de pontuações automáticas) caso as propostas fossem realizadas em áreas presentes nos indicadores utilizados pelo programa Mais Cultura (Território de Cidadania/Ministério do Desenvolvimento Agrário; territórios de vulnerabilidade social; territórios de indígenas, quilombolas ou artesanais; Bacia do São Francisco; semiárido; sítio urbano).

Na atuação da SAv/MinC, cabe notar a hierarquia entre os editais por seus caráteres: do maior aporte ao "universal/*genérico*", com uma redução aos "universal/*temático*" e chegando aos menores recursos quando direcionado a um segmento populacional (que se pode depreender como de baixa renda, portanto, tendencialmente voltado à população negra). Em 2007 e 2008, foram lançados cinco concursos de apoio à produção de curtas-metragens com duração entre 10 e 15 minutos: *Curta-metragem de ficção, documentário ou experimental*, disponibilizando R$ 80 mil para cada projeto selecionado; *Curta-metragem animação*, *Curta-metragem ficção com temática infanto-juvenil*, R$ 60 mil; *Revelando os Brasis*, R$ 50 mil; *Curta-metragem de ficção, documentário ou experimental* destinado exclusivamente a pessoas físicas integrantes ou egressas de projetos sociais, R$ 30 mil. Isso se manteve em 2009, com o *Curta-metragem de ficção, documentário ou experimental*, (R$ 80 mil) e o *Nós na Tela* (R$ 30 mil), e estava previsto para se repetir em 2010, com os editais *Curta-metragem de ficção, documentário* (R$ 80 mil); *Curta criança* (R$ 70 mil); e *Revelando os Brasis*, R$ 50 mil.

Em junho de 2003, o Fórum Permanente de Artistas e Técnicos em Espetáculos Afro-Brasileiros encaminhou ao governo federal e à imprensa o *Manifesto dos artistas negro*. Através dele, artistas e técnicos de cinema e TV reivindicavam cotas no mercado de trabalho audiovisual. Infelizmente, não tivemos acesso ao documento, mas a

[85] Ver Decreto nº 6.226 de 4 outubro 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6226.htm#textoimpressao

reportagem que utilizamos como referência indicou a assinatura de atores e atrizes como Milton Gonçalves, Ruth de Souza, Jorge Coutinho, Eugenio Santos, Antonio Pitanga, Tony Tornado, Neuza Borges, Zózimo Bulbul, Chica Xavier, Clementino Kelé, Maria Ceiça, Haroldo Costa, Antonio Pompeo, Léa Garcia, Mauricio Gonçalves e Romeu Evaristo. Ninguém foi creditado como técnico, apesar de Costa e Bulbul já haverem dirigido longas-metragens.

Dois trechos do manifesto disponibilizado pela matéria são idênticos à primeira metade do preâmbulo do *Manifesto do Recife* – talvez pela coincidência de seus protagonistas, talvez, mais ainda, pela forma de manutenção das oportunidades e condições de trabalho no período entre os dois protestos. A ideia era ir à Brasília endossar um projeto de lei do Deputado Federal Paulo Paim referente ao assunto que tramitava no congresso. Dentre outras medidas, constavam no documento a

> inclusão de 30% de afro-brasileiros em postos de direção das TVs públicas; a inclusão de afro-brasileiros nos conselhos deliberativos de patrocínios das empresas estatais e dos ministérios da Cultura e da Educação; a garantia de que, no mínimo, 30% dos recursos de patrocínio das estatais sejam aplicados em produtos artísticos com visão multirracial do Brasil que incorporem um mínimo de 30% de artistas e técnicos afro-brasileiros; a participação de artistas e técnicos negros como contrapartida social nas obras beneficiadas com as leis de incentivo e de recursos do governo; a obrigatoriedade de 30% de afro-brasileiros nas peças publicitárias do governo; e o **incentivo à criação de um cinema negro no Brasil, com formação profissional e apoio a produção**. (AMORIM, 2003, p. B1, grifo nosso)

Sem acesso à integralidade do *Manifesto dos artistas negro*, não sabemos se as demandas do *Manifesto do Recife* foram por ele absorvidas ou não. Tecemos comparações sobre os pontos aos quais tivemos acesso: (1) a chamada universal contra a segregação de artistas e técnicos foi substituída por reinvindicações mais assertivas e precisas em percentuais de participação em elencos; (2) não houve referência à criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil, contudo, surgiram demandas por ocupação de postos estratégicos para a definição e a implementação de políticas e alocação de verbas, orientações às políticas de leis de incentivos das estatais; (3) a reportagem informou que "a última reivindicação remete ao estopim do movimento", quando um grupo de participantes chegou ao consenso de que a população negra "não estava dentro do processo de produção do cinema nacional", sem citar nomes ou o *Manifesto do Recife* – cabe notar o avanço do *Manifesto dos artistas negro* que, ao contrário da omissão outro, passa à defesa da autorrepresentação; (4) além do que, se o

Manifesto do Recife não acionava projetos de leis ou as leis efetivamente promulgadas, o Fórum Permanente de Artistas e Técnicos em Espetáculos Afro-Brasileiros anunciou que o novo documento somava-se a um projeto de lei em andamento.

No mês de novembro daquele ano, cinco meses após o *Manifesto dos artistas negro*, o então ministro da Cultura Gilberto Gil participou do *Seminário cinema negro no Brasil: reflexões e perspectivas*, na Universidade de São Paulo. Em seu pronunciamento (GIL, 2003, online), não aludiu aos manifestos. Logo no início, afirmou que o MinC enfrentava o desafio de "ampliar o acesso da população brasileira à produção e à fruição de bens e valores culturais" e que "a ideia de um cinema negro brasileiro diz respeito diretamente ao desafio e à tarefa a que me referi há pouco". Sem mencionar o *Dogma Feijoada*, corroborou seus mandamentos sobre autorrepresentação e representação. Em seguida, garantiu que o ministério pretendia realizar "uma série de intervenções estruturantes de regulação e estímulo" para a perenidade de um "novo ciclo de sucesso do cinema brasileiro" em uma "economia do audiovisual que contemple a diversidade de nossas expressões". Assim sendo,

> cabe aos criadores negros aproveitar esse momento e transformá-lo não em moda passageira, mas em realizações constantes e bem fundamentadas (...). Cabe ao Ministério da Cultura criar as condições para que ela [a autonomia dos realizadores] se manifeste, para que ela exerça plenamente o seu potencial, e atinja o público. (GIL, 2003, online)

Não conseguimos reunir mais informações sobre as mobilizações do Fórum Permanente de Artistas e Técnicos em Espetáculos Afro-Brasileiros, a repercussão do *Manifesto dos artistas negro* tampouco se o pronunciamento de Gil era uma resposta a estes. Seja como for, conforme já analisado nesta seção sobre os governos Lula (coincidindo com o tempo de Gil no MinC), nenhuma ação da SAv/MinC ou da ANCINE foi racialmente orientada.

Vale registrar que, em 2004, foi realizado o *Prêmio Palmares de Comunicação – Programas de Rádio e Vídeo*, pela FCP. em parceria com a Fundação Universitária de Brasília. Seu objetivo era, para a área de vídeo, contemplar sete documentários em curta-metragem, de natureza histórica e cultural, entre 15 e 20 minutos, no valor de R$ 30 mil cada um (ABERTAS AS, 2004, online). Encontramos parcos registros sobre o edital em pesquisas na *Internet*, tornando-se impossível confirmar se era exclusivo para a realização de pessoas negras ou se se tratava de um atendimento ao Fórum Permanente de Artistas e Técnicos em Espetáculos Afro-Brasileiros.

Os projetos contemplados, exibidos no Encontro Internacional África-Brasil de 2005, foram: *Rosário do Seridó*, de Edson Soares do Nascimento; *Kamba'Race: a questão racial na história do exército brasileiro*, de Sionei Ricardo Leão; *Iyalodê: damas da sociedade*, de José Pedro da Silva Neto e Maria Emília Coelho; S*ob o signo da justiça: a luta pelas cotas na UNB*, de Carlos Henrique Romão de Siqueira e Ernesto Ignácio de Carvalho; *Makota Valdina: um jeito negro de ser e de viver*, de Ana Verena Carvalho, Joiciléia Rodrigues Ribeiro e Paulo Rogério Nunes; *Ballet de pé no chão*, de Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro; *Samba raro, o legado de Simonal*, de Jeferson De (VENCEDORES DO, 2005, online).

3.2.4 – GOVERNOS DILMA: 2011-2016

Em seu primeiro mandato, Dilma Rousseff promulgou duas leis de ações afirmativas beneficiando a população negra. A primeira[86], em 2012, referente ao ingresso em universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio – após declaração do Supremo Tribunal Federal de constitucionalidade das cotas raciais nas universidades públicas, rejeitando a Ação de Descumprimento de Preceito Fundamental nº 186, do partido Democratas –; a outra[87], dois anos depois, reservando 20% das vagas oferecidas nos concursos públicos federais.

Em 2013, foi promovida a III CONAPIR e somente uma medida prioritária contemplou o cinema, mesmo depois de já haver sido o lançado o edital *Curta-Afirmativo: protagonismo da juventude negra na produção audiovisual*, no ano anterior:

> Criar conselhos intersetoriais para fiscalizar a produção e veiculação de conteúdos na mídia (televisiva e cinematográfica), enfatizando o fortalecimento e a participação da população negra, povos indígenas, povos tradicionais de matriz africana, quilombolas, povos ciganos nas redes de proteção. (III CONAPIR, 2013, p. 19)

Em 2016, Dilma extinguiu três secretarias ligadas à Presidência da República (de

[86] Ver Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm

[87] Ver Lei nº 12.990, de 9 de junho de 2014. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l12990.htm

Políticas de Promoção da Igualdade Racial, de Políticas para as Mulheres e de Direitos Humanos) e criou o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos[88], sendo sua primeira representante Nilma Lino Gomes.

Luiza Helena de Bairros, ministra da SEPPIR/PR entre 2011 e 2015, ao recordar seu período de comando sobre a pasta, escreveu que:

> (...) outro eixo importante na nossa gestão foi o enfrentamento ao racismo institucional, estimulado por uma campanha que fizemos logo no início do governo, intitulada *Igualdade racial é para valer*. Tinha como objetivo, exatamente reforçar a incorporação de entes públicos e privados na tarefa de combate ao racismo. **Sempre teve muita importância para nós o eixo que trata da reversão das representações negativas da pessoa negra, que foi trabalhado especialmente na área de cultura e mereceu desse governo uma atenção muito grande, comprovada pela adoção de ações afirmativas nos editais culturais**. Isso estava vinculado a todo trabalho que tinha resultado no reconhecimento, pelo Supremo Tribunal Federal (STF), da constitucionalidade das ações afirmativas. Fortalecidos por isso, trabalhamos não só pela aprovação de cotas nas universidades públicas e institutos federais mas, da mesma forma, **pelas ações afirmativas na cultura, cuja expansão foi bastante significativa no período**. (BAIRROS, 2018, p. 53, grifo nosso)

A campanha *Igualdade racial é para valer* foi lançada em março de 2011. Em outubro do ano seguinte, o MinC anunciou que lançaria: "editais com a temática afrodescendente condicionando a produção e criação a produtores e criadores negros" (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2012, online). A ministra da Cultura, Marta Suplicy, dias antes, recebera essa demanda de produtores da cultura digital, em São Paulo; e, no dia anterior ao comunicado, debateu o tema em reunião com Bairros. Assim declarou Suplicy: "Com muita honra, vamos lançar os editais, e **apoiar e incentivar a produção da cultura negra por quem é negro**" (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2012, online, grifo nosso)

Em 2013, foi realizada a III CNC. O audiovisual foi lembrado em apenas três propostas prioritárias: como meio de circulação de conteúdos independentes em um programa de ampliação e democratização da infraestrutura tecnológica (III CNC, 2013, p. 123); como atividade de exibição acondicionada em equipamentos culturais beneficiados pelos poderes públicos (III CNC, 2013, p. 126); e, associado ao fortalecimento da produção literária e didática[89].

---

[88] Ver Lei nº 13.266, de 5 de abril de 2016. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13266.htm

[89] Criar mecanismos que estimulem a produção literária e didática, em especial a infanto-juvenil, fomentando publicações impressas e digitais com a temática de **povos indígenas, quilombolas, povos de**

Há poucas referências específicas à população *negra* ou *afro-brasileira* (assim como a outros segmentos e grupos sociais) no documento, pois foram subsumidas por termos como *diversidade cultural* ou *diversidade das expressões culturais* – extremamente fortes naquele momento por conta da recente aprovação do Sistema Nacional de Cultura. Destacamos a Moção 7, atinente às políticas afirmativas para o MinC, em diálogo direto com os editais afirmativos do ano anterior:

> Considerando que: 1º) Mais da metade da população brasileira é negra de origem africana. 2º) Há mais de dois anos o Brasil discute e aprova leis e ações de promoção da igualdade. 3º) A própria Ministra da Cultura Sra. Marta Suplicy reconheceu, em seu discurso na abertura desta Conferência, que a matriz da cultura brasileira é africana. Nós delegados na terceira Conferência Nacional de Cultura indicamos ao Ministério da Cultura a implantação da política cultural, afirmativa, com cotas de participação de artistas negros e definição de percentual de financiamento para as culturas afrobrasileiras e exigimos a imediata aceitação. (III CNC, 2013, p. 136).

Sete anos após a entrada da representação das culturas afro-brasileiras na área do patrimônio cultural na estrutura do CNPC, constituiu-se e elegeu-se o Colegiado Setorial de Culturas Afro-Brasileiras do órgão em 2005. Este pautou a criação das cadeiras de cultura hip hop, capoeira, culturas quilombolas, culturas dos povos e comunidades tradicionais de matriz africana, além da renomeação de culturas afro-brasileiras para expressões artísticas culturais afro-brasileiras, efetivadas em 2015[90].

Vários especialistas reconheceram conquistas pontuais da Cultura no primeiro mandato de Dilma, especificamente, as aprovações no Congresso Nacional, a saber: o

---

matrizes africanas, povos e comunidades tradicionais e afro-amazônicas (comunidades ribeirinhas e comunidades extrativistas), LGBT, pessoas com deficiência, operários/as, trabalhadores/as e movimentos folclóricos, bem como garantir a participação intergeracional e das juventudes, atentando-se para o recorte geracional e de gênero, promovendo a criação, o financiamento e divulgação de conteúdos audiovisuais e digitais, assim como a implementação de políticas de incentivo e fortalecimento de rádios, TVs comunitárias e núcleos de arte, tecnologia e inovação para que esses povos e populações promovam a divulgação de suas práticas simbólicas culturais. (III CNC, 2013, p. 125, grifo nosso).

90 Ver Decreto nº 8.611, de 21 de dezembro de 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/decreto/D8611impressao.htm

Sistema Nacional de Cultura[91], o Vale-Cultura[92], e a Lei Cultura Viva[93]. Da mesma forma, é ponto pacífico a avaliação de rebaixamento do MinC. Antonio Albino Canelas Rubim (2015) criticou a redução do orçamento destinado a pasta; a não regulamentação do Sistema Nacional de Cultura bem como a não reversão da tendência histórica de baixos valores destinados ao FNC, principal fonte de recursos do sistema; a ausência de maiores consequências da aprovação do Vale-Cultura; a incapacidade de aprovação da Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 150/2003, que estabelece percentuais orçamentários para a Cultura nos três níveis de poder; a colisão com diferentes grupos culturais, a partir do abandono das pautas que contemplavam as culturas digitais e a revisão da Lei de Direitos Autorais; e a paralização do Programa Cultura Viva (carro-chefe da inclusão social através da Cultura, com queda da secretária responsável). Lia Calabre (2015) notou a falta de regulamentação da Lei Cultura Viva; e, enfatizou o redirecionamento de foco do MinC para as questões do mercado, que teve como ponto culminante a criação da criação da Secretaria de Economia Criativa – o que também preocupou, por diferentes motivos, Alexandre Barbalho (2015) e João Domingues e Guilherme Lopes (2015). Francisco Humberto Cunha Filho, Mário Ferreira de Pragmácio Telles e Rodrigo Vieira Costa (2015) registraram a derrota na condução do Projeto de Lei nº 6.722/2010, que visa instituir o Programa Nacional de Incentivo e Fomento à Cultura – ProCultura, em substituição à Lei Rouanet.

Um decreto de maio de 2012[94] estabeleceu novas competências à SAv/MinC. Basicamente, suas funções de elaboração de políticas ao setor bem como de planejamento e execução de ações ao cinema cultural ganharam redações mais precisas. Através dele, finalmente, a secretaria foi formalmente orientada a lidar com os diferentes grupos sociais

---

[91] Ver Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012. O Sistema Nacional de Cultura rege-se, dentre outros, pelo princípio da diversidade das expressões culturais. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc71.htm

[92] Ver Lei nº 12.761, de 27 de dezembro de 2012. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12761.htm; e Decreto nº 8.084, de 26 de agosto de 2013. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/Decreto/D8084.htm

[93] Ver Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014. A lei garante: "Art. 3º A Política Nacional de Cultura Viva tem como beneficiária a sociedade e prioritariamente os povos, grupos, comunidades e populações em situação de vulnerabilidade social e com reduzido acesso aos meios de produção, registro, fruição e difusão cultural, que requeiram maior reconhecimento de seus direitos humanos, sociais e culturais ou no caso em que estiver caracterizada ameaça a sua identidade cultural". Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm

[94] Ver Decreto nº 7.743, de 31 de maio de 2012. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/decreto/D7743impressao.htm

brasileiros, uma vez que subordinada às diretrizes do PNC.

> III - formular políticas, diretrizes e metas para formação e capacitação audiovisual, produção, distribuição, exibição, preservação e difusão de conteúdos audiovisuais e cinematográficos brasileiros, respeitadas as diretrizes da política nacional do cinema e do audiovisual e do Plano Nacional de Cultura.

Seguindo a tônica do governo Dilma para a Cultura, a SAv/MinC teve suas atividades combalidas. Diversos programas e ações, sobretudo aquelas de viés mais abrangente – de beneficiários distantes ou fora do escopo do cinema comercial –, sofreram cortes, intermitências ou encerramentos. Entre 2011 e 2016, o *DOCTV*, paralisado desde 2008, não foi retomado; o *Revelando os Brasis* só teve uma edição; *Nós na Tela* não foi acionado novamente.

Foi por conta disso que, em 2011, o reduzidíssimo número de editais teve como foco principal a produção de longas-metragens de ficção e documentário de caráter "universal/genérico". Assim, beneficiava-se a atividade de maior prestígio no setor, que tem como resultado um produto de larga possibilidade de comercialização; contemplava-se as pessoas do segmento mais organizado e de instituições mais consolidadas; sem perdas ou empecilhos por critérios sociais. A promoção dos demais editais, de valores mais modestos, para curtas-metragens e roteiristas profissionais e estreantes, pode ser interpretada de forma equivalente.

Entre meados de 2012 e de 2013, foram desativadas as unidades gestoras do Olhar Brasil, do Cine Mais Cultura e da Programadora Brasil. Foi nesse período que a SAv/MinC lançou seis editais. O primeiro deles constou no Diário Oficial da União de nº 223, da terça-feira, dia 20 de novembro de 2012: o *Edital de apoio para curta-metragem – Curta-Afirmativo: protagonismo da juventude negra na produção audiovisual* ou, simplesmente, *Curta-Afirmativo*[95].

No início de outubro, a imprensa reverberou diferentes reações de agentes culturais logo no dia seguinte ao anúncio de Suplicy sobre a promoção de editais exclusivos a pessoas negras. A atriz Thalma de Freitas, signatária do *Manifesto do Recife*, declarou: "Acho que tem o mesmo valor das cotas, por enquanto é necessário. Existem muitos produtores e criadores negros escrevendo a nossa história, todo apoio é bem-

[95] Ver Edital nº 3, de 19 de novembro de 2012 – Apoio para curta-metragem – Curta-Afirmativo: protagonismo da juventude negra na produção audiovisual. Diário Oficial da União nº 223, terça-feira, 20 de novembro de 2012, p. 23.

vindo" (MAGENTA; NOBILE, 2012, online). Já o cineasta cinemanovista Zelito Viana, reforçando discursos capacitistas e machistas, afirmou: "Eu sou contra. Agora haverá editais também para anão e para mulher? Não tem sentido. Isso é racismo" (MAGENTA; NOBILE, 2012, online)

Às vésperas do lançamento, o debate seguiu aquecido em depoimentos ao jornal O Globo (FRAGA, 2012, online). Intelectuais negros manifestaram-se sob diferentes vieses sobre o assunto: disparidades estruturais entre as vidas sociais de pessoas brancas e negras, monopólio sobre os recursos públicos, e a ideologia branca.

> Quando aparecemos um pouquinho, é sempre como objetos e não como sujeitos da produção cultural. **O "povo da cultura", os que se beneficiam dos bons patrocínios e sabem dos famosos editais, são, de modo geral, gente com boas relações familiares, que vêm de berço**; e aí fica tudo mais fácil. Se você vai fazer um filme e o filho do dono do banco estudou com você no colégio ou a filha do grande empresário foi sua namorada, as possibilidades de suporte financeiro são milhões de vezes mais tranquilas. (Nei Lopes, grifo nosso)

> Sou baiano e outro dia fui dar uma palestra em uma universidade de lá. A política de cotas modificou a cor da audiência. Antes não era assim. **Se deixar a política de financiamento público das artes na mão dos grandes produtores, eles vão querer tudo para eles.** É assim que pensam. Acham que cultura negra é folclore, um dinheirinho ali para capoeira, outro para quilombola. **Mas não para concorrer com eles, grandes produtores, no cinema, por exemplo.** (Muniz Sodré, grifo nosso)

> Nossa estética é colonizada, ideologicamente branqueada. O branco é a unidade, representa o ser humano. O negro é o subalterno e o gueto. **Quando bato na porta atrás de patrocínio, elogiam meus filmes, o papel que exerço etc., mas, na hora de liberar o dinheiro, nada.** (Joel Zito Araújo, grifo nosso)

Sérgio Sá Leitão, já tendo sido chefe de gabinete do ministro Gil, secretário de Políticas Culturais do MinC, assessor das presidências do BNDES e da ANCINE, e, naquele momento, acumulando os cargos de Diretor-Presidente da RioFilme – empresa pública da Prefeitura do Rio de Janeiro responsável pelas políticas do setor audiovisual – , e de Secretário Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, manifestou-se contra: "Há o risco de estimular a discriminação, em vez de combatê-la. Há outras formas de democratizar o acesso, promover a inclusão e valorizar a contribuição dos criadores afrodescendentes à cultura" (FRAGA, 2012, online). A onda oposicionista foi além de declarações em periódicos, sendo os trâmites dos editais suspensos em 2013 e 2014 por decisões judiciais que acatavam o argumento de "terem sido direcionados, exclusivamente, a pessoas negras" (CALDEIRA, 2014).

O *Curta-Afirmativo* fez parte de um pacote de cinco editais destinados a produções

culturais capitaneadas por pessoas negras que mobilizou a FUNARTE (contemplando a produção artística das diversas linguagens), a Fundação Biblioteca Nacional (em três editais para coedição de livros, criação de pontos de leitura e pesquisa sobre a cultura negra), além da SAv/MinC, em parceria com a SEPPIR/PR. O edital tinha como objeto fomentar seis curtas-metragens, de 10 a 15 minutos de duração, no valor de R$ 100 mil cada. Para participação, os projetos deveriam ser inscritos por: pessoas físicas autodeclaradas negras (pretos e pardos, de acordo com as categorias do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE); que se apresentassem como produtoras, diretoras ou ambas; e que fossem jovens, de 18 a 29 anos. As propostas advindas das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste tinham valores acrescidos à pontuação final. Em janeiro de 2013, o *Curta-Afirmativo* foi prorrogado, além de ter sido aumentado para 10 contemplações, com a alteração para a duração de partir de 10 minutos. Em abril, houve outra ampliação de prazo de inscrição, com novo acréscimo de selecionados, seriam premiados 30 projetos.

A SAv/MinC promoveu mais cinco editais em 2013, todos com pontuação diferenciada de acordo com o estado de origem dos projetos, foram eles: *Edital Curta Animação 2013: resíduos sólidos em um minuto*, para obras de duração de 1 minuto, no valor de R$ 15 mil cada; *Edital Curta Criança 2013*, para curtas-metragens de 13 minutos, R$ 60 mil; *Edital Carmen Santos de cinema de mulheres 2013 – apoio para curta e média-metragem*, para curtas-metragens de até 5 minutos, R$ 45 mil, e 6 médias-metragens de 26 minutos, R$ 90 mil; *Edital de apoio à produção de Curta-metragem 2013*, para obras de 5 a 15 minutos, R$ 70 mil; *Edital de apoio à produção de documentários – Longa DOC 2013*, para longas-metragens documentais de 70 minutos, R$ 450 mil.

A tomar como parâmetro o edital *Curta-metragem*, de caráter "universal/genérico", que disponibilizava R$ 70 mil por projeto selecionado, o *Curta-Afirmativo* foi bastante prestigiado nessa leva de concursos. O *Curta Animação* foi o de menor valor, pois destinava-se a micro-metragens; o *Curta Criança*, com duração um pouco inferior ao máximo permitido para o de *Curta-metragem*, teve o valor levemente reduzido; a versão média-metragem do *Carmen Santos*, no entanto, foi prejudicada, uma vez que tinha o dobro da duração do *Curta Criança*, mas um acréscimo tímido para tamanha diferença.

No mesmo ano, a ANCINE lançou seu *Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas* (2013), aprovado pelo Conselho Superior de Cinema, e formulado pela agência como guia das ações do poder público para o setor até 2020. O documento não citou grupos ou segmentos da sociedade brasileira preferindo utilizar o termo *diversidade cultural*.

No que concerne ao lançamento de novos editais de audiovisual racialmente orientados, em 2014 a SAv/MinC, sem a parceria da SEPPIR/PR, promoveu o *Edital Curta Afirmativo 2014: protagonismo de cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual nacional*[96] para a produção de 21 curtas-metragens de 13 minutos, com temática livre, e 13 médias-metragens de 26 minutos, com temática que abordasse as culturas de matriz africana. Mantiveram-se os critérios de inscrição. As contemplações seriam, respectivamente, de R$ 80 mil e R$ 100 mil. Em ambos os casos o proponente deveria apresentar contrapartida em bens e serviços economicamente mensuráveis, sendo o primeiro no valor de R$ 20 mil e o outro no de R$ 25 mil. Não localizamos debates sobre o acréscimo da contrapartida neste novo concurso. Seja como for, parece-nos inadequado face todos os índices de vulnerabilidade da população negra brasileira. Sendo a contrapartida parte do processo seletivo, beneficia-se pessoas em condições materiais melhores, mais estáveis.

Dois anos depois, foi lançado o *Edital SAv/MinC/FSA nº 3, de 18 de janeiro de 2016 processo seletivo de projetos de produção independente*, ou *Longa BO Afirmativo*[97]. Destinava-se a apoiar 3 projetos de longas-metragens de baixo-orçamento, de ficção, com temática livre, dirigidos por cineastas afro-brasileiros e/ou negros (conforme IBGE), a partir de inscrições de empresas produtoras brasileiras, no valor de até R$ 1.250.000,00. Ele foi anunciado junto a mais dois editais de semelhante teor e mesmos valores: *Longa BO Ficção*, para 10 obras; e *Longa BO Infantil*, para 9 filmes de ficção, com conteúdo predominantemente destinado ao público infantil (0 a 12 anos de idade).

3.2.5 – BREVÍSSIMAS NOTAS PÓS-GOLPE DE 2016

[96] Ver Edital nº 5, de 12 de novembro de 2014 – Edital Curta Afirmativo 2014: protagonismo de cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual nacional. Diário Oficial da União nº 220, quinta-feira, 13 de novembro de 2014, p. 17.

[97] Ver Edital SAv/MinC/FSA nº 3, de 18 de janeiro de 2016 processo seletivo de projetos de produção independente. Diário Oficial da União nº 12, terça-feira, 19 de janeiro de 2016, p. 11.

Em dezembro de 2016 foi fundada a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (A.P.A.N), entidade da sociedade civil para defesa e promoção de interesses *corporativos* e *profissionais*, racialmente orientada em suas ações valorizativas e afirmativas, em benefício de agentes culturais negros no audiovisual:

> É uma instituição de fomento, valorização e divulgação de **realizações audiovisuais** protagonizadas por negras e negros bem como a promoção de **profissionais** também negros para o mercado audiovisual.
> Desta forma, são pilares estruturantes de formação, constituição e política da A.P.A.N a **valorização da negritude** e a defesa dos interesses de uma **perspectiva inclusiva** com atenção ao recorte racial em relação a todos os elos da **cadeia produtiva audiovisual**, sendo eles a concepção, produção, distribuição e exibição. Neste sentido, a A.P.A.N representa estes interesses perante órgãos públicos, fundações, instituições, ONGs e empresas privadas, no Brasil e no Mundo. (A.P.A.N, s/d, online, grifo nosso)

Em 2017, a SAv/MinC não incluiu outros editais afirmativos, seja de curta ou longa-metragem, em seu pacote de fomento à produção audiovisual – em um total de cinco, somando mais de R$ 8,6 milhões a 135 projetos. A A.P.A.N fez um questionamento em carta pública (A.P.A.N, 2017, online), sendo recebida pela secretaria pouco tempo depois, contudo, saindo do encontro com promessas incertas (MINC DEBATE, 2017, online).

A ANCINE fez adequações a sua burocracia, incluindo entre os princípios e valores do Mapa Estratégico de seu *Planejamento estratégico para o quadriênio 2017-2020* (2017) a "diversidade cultural, regional, de gênero e raça", mais especificamente: "promover diversidade de gênero e raça na produção das obras audiovisuais brasileiras", no tema Desenvolvimento. A agencia também instituiu a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade: "encarregada de desempenhar atividades relacionadas à promoção da inclusão, da diversidade e da igualdade de oportunidades no âmbito de atuação da ANCINE"[98]. A partir de dados sistematizados pela instituição, foi editada a publicação *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016* (2018) que, ao analisar o perfil das 142 estreias em longa-metragem lançados no ano constante no título da publicação, revelou o número de apenas três sob a direção de pessoas negras.

---

[98] Ver Portaria ANCINE nº 351-e, de 17 de novembro de 2017. Disponível em https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/portarias-da-ancine/Portaria_351_2017.pdf. Acesso em 02 ago. 2019.

No final de 2017, a A.P.A.N apresentou uma sugestão de um projeto de lei à Câmara e ao Senado, hoje PL 10516/2018[99], de autoria dos deputados Jandira Feghali e Paulo Teixeira. O objeto dispõe sobre políticas de ação afirmativa para o setor audiovisual, determinando reserva de vagas para negros, indígenas e mulheres em processos seletivos financiados com recursos públicos federais, na proporção de 35% do total geral a pessoas negras e 15% a indígenas, em divisões equitativas por gênero.

Em fevereiro de 2018, com recursos provenientes do Fundo Setorial do Audiovisual, foram lançados de uma só vez pela SAv/MinC onze editais pelo *Programa #AudiovisualGeraFuturo*, no valor total de R$ 80 milhões, com: "cotas específicas (com percentuais distintos) para novos diretores, diretores de regiões fora do eixo Rio e São Paulo, negros, indígenas e mulheres" (ANCINE, 2018, online). Os editais de 1 a 10 – direcionados para a realização de filmes e/ou minisséries; jogos eletrônicos; projetos transmídia de obras de curta-metragem ou minissérie e jogo eletrônico; produção de roteiros para filmes e obras seriadas – continham a seguinte redação: "No mínimo 25% dos projetos selecionados deverão ser dirigidos por diretores negros ou indígenas". À exceção o edital 4, destinado a incentivar documentários com temáticas voltadas à cultura afro-brasileira e indígena, que experimentou um incremento em sua cota racial: no mínimo, 50% dos projetos selecionados a ser dirigido por pessoas negras e 10% por indígenas. O edital 11, para apoio a festivais, foi o único desta leva a não ser racialmente orientado. O maior valor estava destinado ao edital 1, o único no formato longa-metragem, que necessariamente deveria ser em animação e para o público infanto-juvenil, com 5 projetos no valor de R$ 3,5 milhões cada.

Em 12 de março, foi anunciada a segunda etapa do #AudiovisualGeraFuturo com o lançamento de novos editais para cinema e TV, em um total de R$ 471 milhões, a ser administrado pela ANCINE. Os editais-concurso para cinema previam R$ 6 milhões (ficção/animação) e R$ 1,5 milhão (documentário) na linha Livre, e mais R$ 3 milhões (ficção/animação) e R$ 1 milhão (documentário) na linha Foco Artístico, totalizando R$ 100 milhões, sem a inclusão de cotas ou indutores na pontuação aos critérios de gênero e raça.

Pressões dos grupos interessados fizeram com que, duas semanas depois, o Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA) determinasse um mínimo de

[99] Página do PL: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2180810

35% dos recursos disponibilizados para projetos dirigidos por mulheres cisgênero ou mulheres transexuais/travestis, e um mínimo de 10% para projetos dirigidos por pessoas negras ou indígenas.

Localizamos uma nota que informava, sem maiores detalhes, que em outubro houve a segunda reunião do Grupo de Trabalho (GT) sobre Diversidade de Gênero e Étnico-racial no Audiovisual, criado de acordo com a resolução do Conselho Superior de Cinema, de 04 de fevereiro de 2018. Participaram membros da diretoria da ANCINE, da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da agência, Viviane Ferreira, representando a A.P.A.N, e Joel Zito Araújo (GRUPO DE TRABALHO, 2018, online).

No dia 28 daquele mês, o capitão reformado do Exército Jair Messias Bolsonaro foi eleito Presidente da República. Durante o período de campanha, nenhuma das diversas associações do setor audiovisual contestou sua agenda racista, homofóbica e de colisão com diversos agrupamentos de agentes culturais: extinção da Lei Rouanet, do MinC, da ANCINE.

3.2.6 – É A LUTA DE CLASSES, PORRA![100]

Como notou Rubim, a criação e a consolidação de todo um arranjo político estatal da Cultura através de Ministério e seção próprios na Constituição vieram entremeados por um mecanismo neoliberal de subsídio das atividades, a Lei Sarney.

> A rigor, ela terminava por contrariar todo este esforço e investimento em novos organismos, pois introduzia uma ruptura radical com os modos, até então vigentes, de financiar a cultura. Em vez de financiamento direto, agora o próprio Estado propunha que os recursos fossem buscados pretensamente no mercado, só que o dinheiro em boa medida era público, decorrente do mecanismo de renúncia fiscal. (RUBIM, 2007, p. 24)

Desde 1972, quando de seu primeiro mandato como senador, Sarney tentou por diversas vezes a aprovação da Lei (MATURANA, 2011). É desta mesma época que os cineastas cinemanovistas Nelson Pereira dos Santos (SANTOS, 1975) e Gustavo Dahl

[100] Título de um discurso proferido pelo Pantera Negra Fred Hampton, em 1969, sobre o caráter de classe do Estado e o movimento negro liberal (culturalista reacionário). Ver HAMPTON, F. É a luta de classes, porra! In: MANOEL, J.; LANDI, G. Raça, classe e revolução: a luta pelo poder popular nos Estados Unidos. São Paulo: Autonomia Literária, 2020, p. 150-175.

(DAHL, 1977) manifestaram-se publicamente a favor de um certo direcionamento do fazer artístico que o segundo sintetizou na notória expressão "mercado é cultura". Conforme Arthur Autran Franco de Sá Neto, isso se deu pois

> o Cinema Novo ao buscar ampliar seu público para além da classe média intelectualizada no final dos anos de 1960, o fez a partir de necessidades econômicas decorrentes da falta de acesso mais amplo aos recursos do Estado, a interrupção dos investimentos provenientes da burguesia nacionalista e ao fim das ilusões em relação ao mercado externo. (SÁ NETO, 2004, p. 204)

Sem questionar as agruras econômicas, é preciso afastar qualquer automatismo à relação entre subsídio e mercado, pois não havia só esse caminho a seguir na busca por recursos e maior contato com o público. A opção pelo mercado interno feita pelos cinemanovistas – ora digladiando-se ora conciliando-se com as noções de povo, popular, público, consumidor, identidade nacional e mercado – foi a principal característica do que Octavio Getino e Fernando Solanas chamaram de *segundo cinema*, ou seja, aquele que possuiu:

> (...) uma ambição equívoca: a de aspirar a um desenvolvimento de estruturas próprias que competissem com as do primeiro cinema [o cinema dominante, das metrópoles], numa aspiração utópica de dominá-lo "com grande força". Essa **tentativa reformista, típica manifestação do desenvolvimentismo**, expressa na tentativa de desenvolver uma indústria cinematográfica (independente ou pesada) como saída do subdesenvolvimento cinematográfico, fez com que importantes camadas do segundo cinema fossem mediadas pelo **condicionamento ideológico e econômico do próprio sistema**.[101] (GETINO; SOLANAS, 2010 [1969], online, tradução nossa, grifo nosso)

Assim, o cinema novo descartou de antemão as tentativas de apoio financeiro decorrentes de exibições em cineclubes, sindicatos, universidades, paróquias, centros de cultura, associações de moradores, clubes, praças, etc. Esse movimento ao mercado foi cerne de diferentes estudos (AMANCIO, 2000 e 2018; BAHIA, 2012; GATTI, 1999a e 1999b; JOHNSON, 1987; RAMOS, 1983; SÁ NETO, 2004; SIMIS, 2015) que, basicamente, identificaram a década de 1950 como o primeiro momento de investida mais decisiva da classe cinematográfica ao Estado, através dos congressos de cinema. Em 1962, com a associação de vários de seus membros ao Sindicato Nacional da Indústria

[101] (...) una equívoca ambición: la de aspirar a un desarrollo de estructuras propias que compitieran con las del primer cine, en una utópica aspiración de dominarla "gran fortaleza". Esta tentativa reformista, típica manifestación del desarrollismo, expresada en el intento de desarrollar una industria del cine (independiente o pesada) como manera de salir del subdesarrollo cinematográfico, condujo a importantes capas del segundo cine a quedar mediatizadas por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema.

Cinematográfica, os cinemanovistas iniciaram mobilizações por políticas públicas ao setor, percurso que culminou com Roberto Farias empossado como diretor-geral da EMBRAFILME (1974-1979). Sua administração deu vazão às ideologias de mérito, qualidade, profissionalização e competitividade urdidas pelo grupo e, até hoje, seus participantes originários bem como quadros formados em suas produções ou na própria estatal ocupam toda a sorte de comitês, conselhos, funções e cargos de orientação, elaboração e implementação das políticas públicas para o cinema, garantindo a longevidade dos mesmos ideais, valores, normas, critérios e parâmetros traçados há mais de meio século (ESTEVINHO, 2014; FERNANDES, L. M. S. de M, 2008; SILVA, 2017)

A Cultura se singularizou no âmbito estatal em um período no qual distintos governos, cada um a seu modo, clamavam por "menos Estado", seja no tamanho do funcionalismo público, no aporte direto de recursos, na regulação das atividades econômicas e no seu processo decisório. Há uma continuidade entre Sarney, Collor/Itamar e FHC que, como veremos, se estende a Lula e Dilma.

> José Castello, avaliando o governo Fernando Henrique Cardoso: afirma uma quase identidade entre Estado e mercado (CASTELLO, 2002, p. 635); fala das leis de incentivo como sendo a política cultural (CASTELLO, 2002, p. 637) e diz que as leis de incentivo escamoteiam a ausência de uma política cultural (CASTELLO, 2002, p. 645). Em verdade e em boa medida, as leis de incentivo foram entronizadas como a política cultural do ministro Francisco Weffort, professor de Política da Universidade de São Paulo. (RUBIM, 2007, p. 26)

A privatização dos interesses sobre a Cultura através do dinheiro público, cerne da Lei Sarney, rediviva como Rouanet, não só cruzou décadas e governos e permanece até hoje, como recebeu ajustes – em benefício aos grupos que originalmente contempla.

> Em 1995, Weffort modificou a Lei Rouanet e introduziu a figura do captador de recursos – o agente intermediário entre o artista e o empresário. Na avaliação de Cesnik e Malagodi (1998), a possibilidade de contratar esse prestador de serviço viabilizou a ligação dos produtores culturais com as grandes agências publicitárias e fortaleceu a adoção, por parte das empresas, do marketing cultural, evitado até então por sua baixa lucratividade. BARBALHO, 2007, p. 48)

Mais que isso, esse mecanismo neoliberal foi (1) disseminado (adotada por estados e municípios, em leis que incidem sobre o Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços e o Imposto Sobre Serviços, respectivamente); (2) adaptado a setores específicos (como a Lei do Audiovisual); e, (3) aprofundado (muitas vezes chegando a 100% de renúncia fiscal, atentando contra sua própria finalidade) – com o passar do tempo fazendo-se sinônimo de política cultural.

Esse processo é ainda mais intenso e entranhado no Cinema Brasileiro contemporâneo, pois a Lei do Audiovisual, além do investimento ter 100% de benefício fiscal, este ainda pode ser lançado como despesa operacional, chegando a 125% de incentivos. Ou seja, a empresa não só conquista propaganda gratuita (a veiculação de sua marca) como ainda recebe dinheiro extra do governo, além de ter direito sobre os lucros do filme, na proporção do valor investido na aquisição de suas cotas. Tudo isso sem qualquer forma de contrapartida da empresa.

Em um período de 15 anos – do governo Itamar Franco até meados do segundo mandato de Lula – o investimento público executado através de renúncia fiscal seguiu uma trajetória ascendente que praticamente reduziu o Estado a mero repassador de recursos.

> O fenômeno do deslocamento do investimento do âmbito privado para o público através da renúncia fiscal fica evidente. Em 1993, 70% dos valores investidos nos projetos aprovados pelas leis tinha origem no setor privado. Esse percentual de investimento privado decresce continuamente, ano a ano. Em 1999, já se pode observar que o percentual de recursos públicos investidos (52,64%) ultrapassa o privado (47,35%). Esse declínio é contínuo e não se interrompe no governo Lula, com a gestão do Ministro Gilberto Gil e do Ministro Juca Ferreira, atingindo, em 2008, a marca de 8,92% de investimento de recursos privados para 91,07% de investimento público executado através de renúncia fiscal. (CALABRE, 2013, p. 38-39)

Atrelado a isso, houve um compromisso rebaixado e persistente do governo petista em disponibilizar recursos orçamentários (advindos do Tesouro Nacional) à Cultura. No primeiro ano de governo Lula, em 2003, as leis de incentivo correspondiam a R$ 400 milhões e o FNC a menos de R$ 100 milhões. Até 2009, no meio de seu segundo mandato, a utilização das leis seguiu em crescimento galopante, neste ano chegando a casa dos R$ 1 bilhão, sendo que o FNC mal inteirava R$ 50 milhões. O fundo passou por altos e baixos no período, com seu ápice em 2007, atingindo R$ 200 milhões (SALGADO; PEDRA; CALDAS, 2010, p. 91).

Conforme interpretamos da fala de Bulbul (página 63 desta pesquisa), o fomento público à Cultura é um dos aparatos de longa duração histórica garantidores do *equilíbrio social assimétrico*. Marta Porto, Alexandre Barbalho, Lia Calabre e Antonio Albino Canelas Rubim foram articulistas críticos à "cultura do projeto incentivado". Ainda que não tenham se referido à ideologia branca nela presente, acreditamos que, pelos dados e fatos já expostos no presente estudo, a população negra brasileira tem sido diretamente prejudicada por este tipo de instrumento.

> Institui-se como via unilateral de relação com o Estado a figura do projeto, peça intelectual, capaz de ser desenvolvida por poucos em um país onde 73% da população dita alfabetizada não compreende o que lê. Na planilha proposta o MinC sempre defendeu com clareza a quem pretende beneficiar com sua política: aqueles capazes de realizarem estratégias de comunicação competentes para atraírem a atenção das empresas e garantirem o retorno de marketing esperado. (...) Adotar o projeto como único mecanismo institucional de diálogo do poder público com sua população restringe o acesso dos mais pobres, e, portanto mais vulneráveis à esfera pública. (PORTO, 2007, p. 165-166)

> A exigência de uma profissionalização crescente por parte dos artistas, que agora devem contar, de preferência, com uma equipe de profissionais de apoio (produtor, captador de recursos, pesquisador, profissional de marketing…) reforça uma outra desigualdade: a dos criadores que não possuem um nível mínimo de assessoria. Outra crítica bastante comum por partes dos artistas e produtores é a de que as empresas, mesmo com as facilidades financeiras e fiscais, só se interessam por projetos que tenham visibilidade midiático e/ou sucesso de público. Projetos em áreas tradicionalmente com pouca ou nenhuma repercussão junto aos meios de comunicação e ao grande público, como as artes cênicas, ou os projetos de experimentação de linguagem, de qualquer que seja a área, encontram muitas dificuldades para captar recursos pelas leis de incentivo. (...) Na competição cada vez mais acirrada entre os criadores pelo patrocínio privado, obtêm sucesso aqueles que se identificam ou estão submetidos ao pensamento e ao gosto dominantes. (BARBALHO, 2007, p. 49)

> O resultado de todo esse processo foi o de uma enorme concentração na aplicação dos recursos. Um pequeno grupo de produtores e artistas renomados são os que mais conseguem obter patrocínio. Por outro lado, grande parte desse patrocínio se mantém concentrado nas capitais da região sudeste. As áreas que fornecem aos seus patrocinadores pouco retorno de marketing são preteridas, criando também um processo de investimento desigual entre as diversas áreas artístico-culturais, mesmo nos grandes centros urbanos. (CALABRE, 2007, p. 95)

> 1. O poder de deliberação político-cultural passa do Estado para as empresas e seus departamentos de marketing; 2. Apesar dos recursos utilizados serem quase exclusivamente públicos, sem aporte significativo de recursos privados ou de outras fontes, o poder de decisão sobre recursos públicos passa às empresas; 3. Ausência de contrapartidas sociais ao incentivo estatal; 4. Incapacidade das leis de alavancar novos recursos privados; (...) 5. Concentração dos recursos em um pequeno número de projetos. (...); 6. Canalização de grande quantidade de recursos para institutos e fundações criados pelas próprias empresas; 7. Apoio a empreendimentos culturais de nítido potencial mercantil, que deveriam ser desenvolvidos sem os recursos públicos das leis de incentivo. (...); 8. Concentração dos recursos em determinadas regiões do país, em especial em algumas zonas de São Paulo e Rio de Janeiro. (RUBIM, 2011, p. 17-18)

Fica explícita nestas quatro passagens a concentração de forças produtivas racialmente estruturadas na formação social brasileira, desta forma também expressa no acesso aos recursos públicos para a Cultura. Neste sentido, é fundamental resgatarmos a abordagem de Williams sobre os meios de comunicação como meios de produção (página 65 desta pesquisa), na qual o autor destaca as questões (1) das habilidades (Porto, referindo-se aos serviços públicos de Educação precarizados); (2) da capitalização

(Barbalho e Calabre, sobre a ausência de condições materiais prévias para a entrada na concorrência); e (3) do controle (Barbalho, Calabre e Rubim, a propósito da atuação de empresariado, beneficiários e Estado pela continuidade do modelo *capitalista dependente* como produtores e reprodutores da *ideologia branca do mérito* no âmbito institucionalizado da Cultura). As exposições nos trazem, portanto, tanto o quadro de sustentação e retroalimentação das leis de incentivo às atividades culturais das classes dominantes quanto o de peneiramento e embarreiramento ideológico e material aos sujeitos historicamente subordinados.

Segundo Paulo André Moraes de Lima (2014), a articulação entre políticas culturais, *diversidade cultural* e desenvolvimento na agenda internacional da Cultura remontam ao ano de 1967, quando a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO, sigla em inglês) iniciou um programa específico sobre o assunto. Três anos depois, houve a primeira reunião intergovernamental em âmbito mundial, a Conferência Internacional sobre os Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros das Políticas Culturais.

Foi na Conferência Mundial Sobre Políticas Culturais (MONDIACULT), em 1982, onde se estabeleceu institucionalmente o conceito ampliado de cultura – um mantra da administração federal petista vinte anos depois: o "conceito antropológico de cultura". Em seguida, houve a proclamação do período de 1988 a 1997 como Década Mundial para o Desenvolvimento Cultural, momento a partir do qual "a discussão sobre as indústrias criativas e a economia criativa (...) têm ganho importância por conta da sua utilização crescente por vários países e pelo próprio Sistema ONU" (MIGUEZ, 2013, p. 153). Em 1998, nova rodada mundial, a Conferência Intergovernamental sobre as Políticas Culturais para o Desenvolvimento, onde a diversidade cultural foi alçada à centralidade, daí derivando a Declaração Mundial sobre a Diversidade Cultural, em 2001, e seu instrumento, a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, em 2005.

Quatro anos depois, o tema já havia sido secundarizado, cedendo espaço para os direitos culturais e a *economia criativa* – esta última, em uma radical mudança de perspectiva da UNESCO: "ao invés de ser uma ameaça à cultura, a indústria cultural torna-se uma alavanca e uma ferramenta de desenvolvimento" (LIMA, 2014, p. 35). Finalmente, chegava à agenda intergovernamental da Cultura as práticas neoliberais que

estavam se consolidando nos últimos 30 anos.

> Se, até a Conferência do México, a discussão sobre a cultura era praticamente uma exclusividade da Unesco, ela agora irá ser incorporada por órgãos tão variados quanto a Assembleia Geral da ONU, o Banco Mundial, o Banco Interamericano de Desenvolvimento e organismos regionais, como a Organização dos Estados Americanos (OEA). (LIMA, 2014, p. 30)

Em se tratando de diversidade cultural, a Conferência de Durban, de 2001, também abriu largo espaço para as "soluções de mercado" das agências internacionais[102]. Interessante notar como o documento reconheceu como o colonialismo *levou* ao racismo, discriminação racial, xenofobia e intolerância correlata, e que os povos a ele submetidos *continuam* a ser vítimas de suas consequências: "os efeitos e **a persistência dessas estruturas e práticas** estejam entre os fatores que contribuem para a **continuidade das desigualdades sociais e econômicas** em muitas partes do mundo ainda hoje" (DECLARAÇÃO, 2001, p. 13, grifo nosso). O mesmo se deu em relação à escravidão e ao tráfico escravo, bases do colonialismo. Mais ainda, "a pobreza, o subdesenvolvimento, a marginalização, a exclusão social e as disparidades econômicas estão **intimamente associadas** (...) **e contribuem para a persistência de práticas e atitudes racistas as quais geram mais pobreza**" (DECLARAÇÃO, 2001, p. 13, grifo nosso).

Apesar de apontar as várias fases de acumulação capitalista como responsáveis, a Conferencia insistiu na reforma desse sistema, por isso um constante apelo às nações por direitos humanos *burgueses*, isto é, necessariamente calcados em relações sociais de desigualdade econômica. Desta forma, não é de se estranhar contradições, como a referência a recursos de agências internacionais que impõe austeridade fiscal e redução em investimentos sociais aos países, ou ainda a interpretação culturalista de fenômenos como conflitos armados, genocídio, xenofobia e *apartheid* – este último, jamais

[102] 112. Insta os Estados e incentiva o setor privado e as instituições financeiras internacionais e de desenvolvimento, tais como o Banco Mundial e bancos de desenvolvimento regionais, a promoverem a participação de indivíduos e grupos de indivíduos que são vítimas de racismo, discriminação racial, xenofobia e intolerância correlata, nas tomadas de decisão econômicas, culturais e sociais em todas as etapas, particularmente, no desenvolvimento e implementação de estratégias de diminuição da pobreza, projetos de desenvolvimento e programas de assistência ao mercado e ao comércio (DECLARAÇÃO, 2001, p. 69)

114. Insta a todas as instituições financeiras multilaterais e de desenvolvimento, em particular, o Banco Mundial, o Fundo Monetário Internacional, a Organização Mundial do Comércio e os bancos de desenvolvimento regionais, a promoverem, de acordo com seus orçamentos ordinários e os procedimentos de seus órgão diretores, a participação de todos os membros da comunidade internacional nos processos decisórios em todas as etapas e níveis a fim de facilitar o desenvolvimento de projetos e, quando necessário, o acesso a programas de comércio e mercado (DECLARAÇÃO, 2001, p. 70)

relacionado aos interesses financeiros ingleses na manutenção do regime sul-africano. É a continuidade do sistema (e seu consequente suporte à dominação de determinados países) que enfraquece, desarticula e impossibilita a consecução do programa elaborado.

> Depois da Conferência de Durban houve um resfriamento da Agenda por conta da ONU e dos países mais ricos dentro da estrutura mundial que não demonstravam interesse em realizar Durban+5. Não havia disponibilidade da ONU em dar andamento a isso, e, ainda, a saída dos Estados Unidos, a saída de Israel, os conflitos políticos, etc. (RIBEIRO, 2018, p. 33)

Neste sentido, importante lembrar da criação, em 1995, da Organização Mundial do Comércio (OMC), e a permanente pressão estadunidense por estender o livre comércio ao setor de serviços, sobretudo aos bens culturais. A Conferência de Durban não é vinculante, assim como a Convenção de 2005, portanto, ambas sem o mesmo valor jurídico internacional que as determinações da OMC, estas sim de caráter obrigatório, uma vez que a entidade:

> (...) não é um simples quadro de negociações; é uma organização internacional dotada de capacidade jurídica. Os seus Estados-membros não podem alegar incompatibilidade com as suas legislações nacionais, como desculpa para não ratificar as suas regras. É obrigatória a ratificação de todas as suas normas, não se pode escolher qual se quer adotar. Ela não só regulamenta a área de bens, como também serviços, investimentos e propriedade intelectual; além disso, possui capacidade para solucionar controvérsias. (SERFERT, 2009, p. 51)

Em resumo, a relação do audiovisual nacional frente ao produto estrangeiro, em especial ao estadunidense, encontra-se regrado por uma arena ordenada pela liberalização comercial e não pela proteção da diversidade cultural. Se alguma nação (a França, por exemplo) consegue índices relevantes de participação de seu público pagante para as obras nacionais através de medidas protetivas, isso se deve à força geopolítica internacional do país, ou seja, à sua capacidade de enfrentamentos em diversas instâncias e de diferentes formas.

Não é o caso do Brasil, país de *capitalismo dependente*. Isso se expressa, por exemplo, na chamada cota de tela. Trata-se de um instrumento de caráter protecionista aqui utilizado desde a década de 1930. Periodicamente, através de decretos presidenciais, determina-se às salas de exibição comercial quantidades mínimas de filmes brasileiros de longa metragem e dias de exibição. Normalmente, a medida é editada no mês de dezembro para aplicação no ano subsequente.

Em 2018, a maior parte dos 809 complexos exibidores comerciais no Brasil possuíam de 1 a 6 salas, em um total de 668 (QUANTIDADE DE COMPLEXOS, 2020).

Neste mesmo ano, foram exibidos no país 290 filmes estrangeiros e outros 185 nacionais, sendo que 45 daqueles e 7 destes obtiveram mais de 500 mil espectadores. Conforme tabela abaixo, podemos observar duas situações hipotéticas, onde ambas partem do princípio que os complexos tentam cumprir a cota de tela estabelecida através dos 7 *blockbusters* nacionais. Na primeira, cada um destes filmes é exibido por 14 dias, totalizando 98. Desta forma, os complexos de 1 e 2 salas cumprem imediatamente a cota. Já os demais vão apresentando maiores déficits de dias à medida que possuem maior número de salas. Os complexos de 3 salas possuem 28 dias de déficit e, por exemplo, podem cumprir a cota com a exibição de 4 filmes por uma semana cada – considerando-se a opção pela maior diversidade de filmes a serem exibidos. Seguindo este raciocínio, os complexos de 6 salas podem exibir 40 filmes por uma semana cada para cobrir o déficit. Na segunda hipótese, com os 7 *blockbusters* nacionais sendo exibidos por 21 dias cada (somando 147 dias), são os complexos de 1 a 3 salas que cumprem prontamente a cota. Os complexos de 3 salas precisariam exibir mais 7 filmes por uma semana, e os de 6 mais 33 obras.

Tabela 5 – Cota de tela

Quantidade de salas do complexo	Quantidade de complexos por número de salas	**Cota por complexo (dias)**	Número mínimo de títulos diferentes	**Déficit de cota (98 dias)**	**Déficit de cota (147 dias)**
1	169	**28**	3	-	-
2	122	**70**	4	-	-
3	86	**126**	5	**28 (= 4 filmes por 1 semana cada)**	-
4	97	**196**	6	**98**	**49**
5	102	**280**	8	**182**	**133**
6	92	**378**	9	**280**	**231**

Tabela produzida pelo autor. Fonte: Quantidade de complexos por número de salas 2007

a 2019 (2020); Decreto nº 9.256, de 29 de dezembro de 2017[103].

Conforme esta configuração de cota de tela, os *blockbusters* nacionais são automaticamente beneficiados entre os complexos de 1 a 3 salas. Há de se notar que um *blockbuster*, com raras exceções, já é entendido como tal pelos participantes diretos e indiretos de sua cadeia de econômica (classe cinematográfica, mídia, público) antes mesmo de ser rodado, bastando o anúncio das forças sócio-produtivas materiais e simbólicas envolvidas em sua consecução (direção, elenco, empresa produtora, tema, adaptação de alguma história/publicação notória, etc.) para a geração de expectativas que, de antemão, contribuem para grande parte de sua performance de mercado. Comprovando-se de fato um *blockbuster* nas bilheterias, sua permanência em cartaz tende a ser de 2 semanas ou mais. Assim, a perspectiva de lucro do proprietário do complexo associada a estes parâmetros de cota de tela – de baixa quantidade mínima de dias de exibição e de reduzido número de títulos diferentes a serem exibidos – ao mesmo tempo que sela seu compromisso exclusivo aos *blockbusters* nacionais – desobrigando-o de qualquer relação com outras produções do país uma vez que as obrigatoriedades já estão cumpridas com os próprios *blockbusters* nacionais –, abre uma larga avenida para o avanço para os *blockbusters* estrangeiros – no total de 45, naquele ano.

Nos complexos de 4 a 6 salas a situação é diferente, pois só a exibição dos poucos *blockbusters* nacionais não basta para o cumprimento dos mínimos estabelecidos. Novamente, tendo como perspectiva o lucro do proprietário do complexo, os *blockbusters* nacionais continuam imprescindíveis: garantem a efetivação de parte da cota de tela sem prejuízo ou redução de ganhos. A execução do número mínimo de títulos diferentes não é um fator relevante, dada a média histórica anual de *blockbusters* nacionais ser tão baixa quanto o imposto pelos decretos. No caso do número mínimo de dias de exibição, a situação é outra. Consideremos a ocorrência que sugere a possibilidade de maior diversidade de títulos sendo disponibilizados: um complexo de 6 salas deve exibir ao menos 378 dias de filmes brasileiros ao ano. Se cada um dos 7 *blockbusters* nacionais ficar duas semanas em cartaz, são 98 dias cumpridos e 280 dias em débito – equivalente a mais 40 filmes sendo exibidos por uma semana cada. Contudo, qualquer semana a mais,

[103] Ver Decreto nº 9.256, de 29 de dezembro de 2017 – Dispõe sobre a obrigatoriedade de exibição de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/decreto/D9256.htm. Acesso em 12 jun. 2021.

seja para os *blockbusters* nacionais ou para os títulos complementares para se alcançar o número mínimo de dias de exibição, deve significar um número final menor que 47 filmes brasileiros exibidos. Afinal, mais uma vez, os 45 *blockbusters* estrangeiros batem à porta. Mas não só eles. Quanto maior o complexo, maior a grade de programação a ser disponibilizada ao público, abrindo-se para a pressão de outro tipo de filme. Em 2018, 155 filmes estrangeiros conquistaram de 10 mil a 500 mil espectadores contra 39 nacionais, revelando um compromisso do segmento exibidor também com as produções não brasileiras de, por assim dizer, performance média.

Ou seja, filmes estrangeiros (estadunidenses) de grande e médio portes tiveram amplo espaço no circuito exibidor, pois a tibieza da cota de tela reservou um pequeno espaço às produções brasileiras, fazendo com que a cota tenha sido prontamente cumprida em seus mínimos pelos diminutos equivalentes nacionais de grande e médio porte – um total de 46 filmes em 2018. Sendo estas produções brasileiras aquelas que conseguiram tropegamente gerar alguma atração à perspectiva de lucro do proprietário do complexo em um contexto de obrigatoriedades, não é de se admirar que o restante da produção brasileira tenha lhe gerado pouco ou nenhum interesse, explicando *parcialmente* o fato de 137 filmes nacionais terem obtido até 10 mil espectadores naquele ano.

A outra parte da explicação reside na análise dos lançamentos brasileiros. Considerando o período de 2009 a 2019 (LISTAGEM... 2009-2019, 2020; EVOLUÇÃO DO NÚMERO, 2020), desde 2012 o Brasil experimentou, por 21 vezes, ao menos metade de suas salas comerciais serem ocupadas por um único título em uma mesma semana – são os chamados “lançamentos predatórios”. Todas as produções eram estadunidenses, à exceção da brasileira *Minha Mãe É Uma Peça 3* (Susana Garcia, 2019). Em 2012, *A saga Crepúsculo: Amanhecer – Parte 2 O final* foi exibido, ao mesmo tempo, por 56% das 2.517 salas; cinco anos depois, *Thor: Ragnarok*, ocupando 64% das 3.223 salas, puxou um comboio de 4 filmes de mesmo tipo de performance. Ao longo dos últimos anos, o número de filmes brasileiros de grande porte de lançamento aumentou associado a um crescimento das faixas percentuais de ocupação em um contexto de ampliação do parque exibidor. Entre 2012 e 2014, uma média de 2 obras por ano foram exibidas simultaneamente na faixa de 20% a 30% das telas do circuito. De 2015 a 2019, 16 filmes ocuparam a mesma parcela de salas, 5 produções o intervalo de 30% a 35%, além de *Minha Mãe É Uma Peça 3* em 51,8% das 3.507 salas.

Isto significa que, além de toda a pressão de obras estrangeiras (estadunidenses) de grande e médio porte ao Cinema Brasileiro, ele mesmo está fabricando seus próprios "lançamentos predatórios", em um duplo estrangulamento do acesso às salas de exibição aos demais filmes nacionais. Neste sentido, interessante recordar o ano de 2019, severamente marcado pelo impedimento de chegada de títulos ao circuito exibidor, pois, ao lado de *Minha Mãe É Uma Peça 3*, outras 4 produções brasileiras ocuparam de 30% a 35% das telas no país, e mais 7 filmes estadunidenses estiveram simultaneamente em mais da metade das salas – dentre eles, *Vingadores: Ultimato*, às raias da onipresença, em 89,5% das telas.

Para tamanha ocupação, *Vingadores: Ultimato* atropelou *De Pernas Pro Ar 3* (Julia Rezende), que estreara duas semanas antes e estava em 30,5% das salas. O Sindicato da Indústria Audiovisual (SICAV)[104] é uma instituição que reúne e representa os interesses de uma série de empresas do setor, dentre elas, as que conformam o modelo *capitalista dependente* oligopolista do Cinema Brasileiro. Quando do ocorrido, emitiu uma nota em protesto intitulada *Em defesa da indústria brasileira* (SICAV, 2019). Nela, afirmava que *De Pernas Pro Ar 3*: "mesmo mantendo salas cheias, o filme foi tirado de mais de 300 salas, perdeu sessões em horários nobres, e, pasmem, há relato de sessão alterada mesmo com ingressos já comprados". Segundo a entidade, isso ocorreu, pois nem Michel Temer (em dezembro) tampouco Jair Bolsonaro (ao longo de todo o ano), enquanto presidentes, haviam assinado o decreto de cota de tela para 2019, conforme disposto pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, gerando "insegurança institucional e regulatória".

> **Qualquer filme só terá público se estiver disponível nas salas**. Assim como qualquer produto só será vendido se estiver nas prateleiras. (...)
> É importante respeitar a lei. A MP 2.228/01 estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, e em seu Art 2º traz os princípios gerais, como: I - **promoção da cultura nacional e da língua portuguesa** mediante o estímulo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual nacional; (...)
> Os super-heróis internacionais são incríveis, mas **o público brasileiro precisa ter o seu direito de escolha preservado**, principalmente, quando diz respeito ao produto brasileiro e ao investimento de empresas brasileiras.

[104] Fundado em 1945, o SICAV é uma associação da sociedade civil que compreende "estúdios, produtoras de televisão, cinema e vídeo, laboratórios cinematográficos, produtoras de games, empresas de dublagem, de finalização e de locação de equipamentos cinematográficos [que tem] como objetivo auxiliar no desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro, representar o setor em diversos fóruns de debates, incentivar a produção e novos modelos de negócio, analisar e estimular a utilização da legislação do setor, participando ativamente de suas regulamentações e alterações; oferecer capacitação ao produtor e apoiar a atuação do empresário brasileiro no mercado internacional por meio de ações". Conforme sítio da entidade na *internet*: https://www.sicavrj.org.br/quem-somos/. Acesso em 01 jul. 2021.

> O poder público precisa olhar pelo **desenvolvimento da indústria brasileira, suas empresas, e seus profissionais**. Não o fazer é negligenciar a própria Constituição Federal, e **é um descaso com o público do cinema nacional**. (SICAV, 2019, grifos nossos)

Em síntese, o Brasil, como país *capitalista dependente*, está à mercê das pressões do imperialismo estadunidense em sua indústria cultural. Os mínimos rebaixados da cota de tela não protegem o produto nacional, não garantem seu desenvolvimento tampouco promovem o acesso da população a uma maior gama de obras. Quando existentes, estes mínimos dão um verniz democrático, meritocrático, de livre concorrência à chegada do filme brasileiro a um circuito comercial sem qualquer compromisso com ele, o que se comprova tanto pela forma como estes mínimos são cumpridos quanto pelo o que acontece quando subtraídos. Este cenário de intensa constrição serve materialmente à manutenção do oligopólio do Cinema Brasileiro, que também se responsabiliza por sua ideologização, mitificando os debates sobre defesa da indústria cinematográfica nacional e liberdade de escolha do espectador.

Nos termos da nota, o filme é um produto tal qual qualquer mercadoria (não se distinguindo como obra artística, para apreciação estética, mobilização de afetos, representação de valores, etc) e o público é um consumidor pagante (e não uma pessoa, um cidadão, um sujeito, etc). Parte-se, também, do pressuposto que este consumidor tem alguma necessidade, predileção ou desejo pelo produto brasileiro por conta de sua origem (o que chamam de "público do cinema nacional"). Contudo, sem encontrar o filme nacional à venda, este público não tem o seu "direito de escolha preservado", comprometendo economicamente o "desenvolvimento da indústria". A organização desta narrativa afirma e difunde que o Cinema Brasileiro já tem a sua linha de produção definida e consolidada, é ela quem dá conta da "promoção da cultura nacional e da língua portuguesa", ressentindo-se apenas da reserva de algum espaço para que chegue a quem já a procurava, garantindo o desenvolvimento do setor.

O protesto do SICAV é em defesa da indústria brasileira sob estas condições. Suprime-se qualquer debate sobre diversidade cultural brasileira em prol de uma defesa do significante *nacional* em abstrato, sem qualificá-lo, o que termina por legitimar a posição do grupo hegemônico. Portanto, é fundamental à peça não apontar quem está defendendo os interesses nacionais (e assim abrir um flanco para interrogar os interesses envolvidos nessa defesa), mas sim destacar que os interesses nacionais já estão sendo

defendidos (em uma espécie de amálgama entre defesa dos interesses dos oligopolistas, da instituição Cinema Brasileiro, do país e de seu povo) frente a um "mal maior".

O projeto político-ideológico do produto brasileiro como "reposição na prateleira" não só normaliza os *blockbusters* nacionais na qualidade de representantes da reprodução desse sistema como justifica sua nova forma de "lançamentos predatórios", uma vez que não se considera o enfrentamento à Hollywood através de aumentos a cota de tela. De outra forma, a ideia de "reposição" encerra em si o entendimento de satisfatória representação da diversidade cultural brasileira. Ela afasta qualquer tipo de questionamento – por parte de territórios que reclamam da hiperconcentração de recursos no eixo Rio–São Paulo; de grupos sociais historicamente subalternizados sobre os hegemônicos; etc. –, sempre "denunciado" como (1) fracionista (como se um dia os grupos tivessem composto uma *unidade* do Cinema Brasileiro); (2) em busca de privilégios (frente a um sistema que se anuncia como justo, pois franqueado a ampla participação e de critérios *meritocráticos*); (3) divisionista (onde o diferencialismo estaria a serviço de colocar raças, gêneros, etc. uns contra os outros); (4) contextualmente inapropriado (pois nunca é tempo de contemplar a todos frente às fragilidades da indústria cinematográfica brasileira); e/ou (5) antipatriota (uma vez que qualquer característica anterior conduziria ao enfraquecimento da hipotética frente única nacional contra a invasão de produtos estrangeiros).

Gustavo Dahl, em seu pronunciamento de abertura do 3º. CBC, em 2000, invocou a diversidade cultural. Ao seu ver, o Brasil, assim como outros países de áreas continentais:

> (...) são extensões territoriais que abrangem muitos climas, em vários sentidos, são estruturas sócio-culturais complexas, onde podem se a brigar a um só tempo populações nativas, reclusas da moderna civilização, quanto o uso da energia nuclear ou a atividade aeroespacial. Não se percorre impunemente, no mesmo tempo presente, trecho tão longo, arco tão abrangente, da evolução da história do homem. É da combinação de extensão e complexidade que nasce a grandeza, e não do prevalecimento de uma economia sobre a outra, de uma classe sobre a outra. Esta complexidade e a universalidade que forçosamente dela decorre, tem um direito, tem o dever de se exprimir cinematograficamente. Sob pena de não o fazendo ficar parcialmente surda, cega ou sobretudo, muda. (DAHL, 2000, p. 9)

Mesmo admitindo uma complexidade sociocultural brasileira, Dahl o fez como o protesto do SICAV (na verdade, o contrário, pois sua fala antecede o manifesto em quase duas décadas), apagando contrastes e contradições entre os vários grupos de interesse do

cinema nacional em prol de uma defesa contra qualquer cinematografia estrangeira que se pretenda hegemônica. Há de se destacar o trecho onde a captura das divergências se mescla às ideologias pós-modernas conciliatórias típicas do social-liberalismo, uma vez que em seu horizonte não está a revolução: "É da combinação de extensão e complexidade que nasce a grandeza, e não do prevalecimento de uma economia sobre a outra, de uma classe sobre a outra".

Como já comentado, no *Relatório final* do congresso, das 75 ações apontadas apenas quatro fizeram alguma forma de menção particularizada a segmentos ou grupos sociais brasileiros[105]. Foram utilizadas expressões como "bairro e periferia dos grandes centros", "cidades até 250 mil habitantes", "cidades do interior, bairros populares e periferias das grandes cidades" e "produtoras da região" (RELATÓRIO FINAL, 2000, p. 166-167). As três primeiras referiam-se a ações no setor da exibição, mais especificamente, o aumento do contingente de *público pagante* aos filmes brasileiros nos locais citados. A última, às relações entre cinema e televisão, a regionalização da produção cultural. Em comum, todas estas formas contribuiriam para o fomento da produção nacional de filmes. Esse foi o mote predominante do relatório: praticamente, as 50 primeiras ações discriminadas trataram da subvenção, comercialização e competitividade da produção de longas-metragens. Nas demais 25 espremeram-se os segmentos de preservação, formação profissional, formação de público, atividade crítica e pesquisa. Nestes casos, por vezes, os recursos para viabilização não foram citados (como no caso dos festivais e na formação de público), em algumas passagens podem ser subtendidos (talvez o Ministério da Educação, no caso do ensino do audiovisual em escolas e universidades, na formação profissional), em outros considerou-se a privatização do interesse público através de leis de incentivo (preservação e pesquisa).

Foram as questões de mercado para o longa-metragem que pautaram o CBC. O *Relatório final* foi dividido em 16 seções. A primeira tratou da legitimação daquele fórum como interlocutor da classe cinematográfica junto ao governo e à sociedade, e a segunda da criação de órgão governamental gestor de toda a atividade. Depois, seguiram nove seções que tinham como foco a subvenção, a saber: fomento à produção, medidas

[105] Igualmente, as resoluções do VII Congresso Brasileiro de Cinema, realizado em 2007. Isentamo-nos de comentários sobre suas propostas, pois, no que interessa ao presente estudo, não houve alterações substanciais nas demandas apresentadas pelo setor. Ver Congresso Brasileiro de Cinema – Reunião extraordinária / VII Congresso Brasileiro de Cinema. São Paulo: Pólen Editorial, 2008.

adicionais de apoio à produção, lei do audiovisual, lei Rouanet, fiscalização, distribuição, exibição, relações entre cinema e televisão, e novas tecnologias. Todos os aprimoramentos, melhoramentos e atualizações que constavam nestas seções diziam respeito ao aumento e à facilidade de acesso às fontes de financiamento. Por uma única vez é citado o caso da pessoa estreante na direção (do longa-metragem), um pouco mais sobre a questão do apoio ao curta. Ainda que esses trechos pudessem contemplar minimamente a possibilidade de consolidação (no caso do longa) ou a chegada (através do curta) de novos agentes ao setor audiovisual, nenhum item destas seções debruçou-se sobre o perfil de quem poderia se beneficiar das alterações reivindicadas. Novamente aparece aqui a questão do fomento público à Cultura como um dos aparatos de longa duração histórica do *equilíbrio social assimétrico*.

As demais cinco seções são aquelas já discriminadas, que abrigavam os segmentos audiovisuais que não têm como matéria a produção de longas-metragens. Destas, comentamos a que se referiu ao ensino e à formação profissional. A primeira questão está na própria delimitação de interesse do campo do ensino e da formação, exclusiva ao aspecto profissional, desconsiderando por completo as dimensões social, lúdica, recreativa, cidadã, comunitária. As propostas iniciais, por exemplo, direcionaram-se à criação de um fórum nacional de escolas e centros de formação profissional e ao mapeamento da demanda do mercado de trabalho para reorientar o ensino destes locais.

As universidades deveriam servir a este objetivo e comparecer na realização de cursos de extensão e atualização profissional e cultural integradas à sindicatos, associações e empresas do setor. O ensino, bem como o equipamento a ser disponibilizado aos estudantes, deveria contemplar as (então recentes) novas mídias e suas convergências. Importante destacar que as universidades também foram indicadas por outras áreas neste último conjunto de seções, sugerindo-se a adoção de formação em preservação e restauração, além da crítica. Observamos o papel de destaque dado à universidade, sob sua responsabilidade ficariam tanto a formação quanto a recapacitação permanente de mão-de-obra qualificada em atendimento ditado pelo mercado, mais que isso, diretamente interligado aos agentes do setor. A manifestação de outros grupos de interesse sobre a instituição demonstrou a preocupação de suas respectivas áreas na formação de profissionais de alta capacidade. O ensino médio não foi esquecido, a ele foi reservado a ideia de promoção de cursos técnicos profissionalizantes. Junto ao fundamental, deveria

oferecer o ensino sobre cinema brasileiro e o audiovisual em geral.

Como já afirmado, as maiores percentagens dos diversos índices de vulnerabilidade social incidem sobre a população negra brasileira, assim, esse grupo tende a utilizar mais os serviços públicos – em um contexto em que a educação passa por um ataque neoliberal de precarização, mercantilização e minimização dos conteúdos escolares. Desta forma, a agenda do CBC ao ensino e à formação audiovisual em escolas e universidades reafirmaram, aprofundaram e sistematizaram a produção e a reprodução de hierarquias raciais por meio de particularizações aos ensinos médio (técnico) e universitário (excelência teórica, técnica e científica) que, no futuro mercado de trabalho, serão convertidas em diferenças posicionais de comando/decisão/prestígio bem como salariais nas equipes de produção (debatidas no item *2.1.1.2 – Raça como fator relacional*).

O ensino sobre cinema brasileiro e o audiovisual em geral para estudantes de nível fundamental e médio parece-nos que não dizia respeito aos aspectos não-mercantis da linguagem artística, mas sim à formação de um público a ser pagante de exibições de obras nacionais. Isto se coadunaria às ações de aumento do parque exibidor em "cidades do interior, bairros populares e periferias das grandes cidades", campanhas motivacionais em prol do produto brasileiro e estabelecimento de dia para ingressos a preços reduzidos aos filmes brasileiros. A massa pobre, e tendencialmente negra, da população brasileira era convidada a participar da indústria cinematográfica como *consumidora condicionada*. Nas palavras de Carlos Alberto Dória, ao invés do empenho de recursos na "cultura do povo":

> (...) no geral, o "povo da cultura" acredita que mais e mais investimentos acabarão por "formar público ou plateia". Essa crença é uma versão, adaptada à cultura, das estratégias comerciais de "fidelização do cliente": a criação de novas necessidades e a satisfação recorrente acabam consolidando o mercado e impulsionando a produção de determinado tipo ou perfil. Assim, quem tem recursos investe em estratégias de fidelização, quem não possui, acaba sendo expulso do mercado. (DÓRIA, 2003, p. 122)

Como resultado, foi formulado um documento que observava a população brasileira dividida em dois grupos, aquele que deveria ser conduzido ao mercado de filmes nacionais para consumo e outro que se responsabilizaria por abastecê-lo. Porém, não de qualquer forma, afinal, urgia "64 - Reconhecer que a formação profissional no cinema e no audiovisual é um elemento cada vez mais importante dentro da cadeia

produtiva" (RELATÓRIO FINAL, 2000, p. 170).

As ideologias de mérito, qualidade, profissionalização e competitividade que conformam o setor audiovisual, disfarçadas de defesa da diversidade cultural, são o discurso dominante que informam a sociedade. Assim, explica-se o Plano Nacional de Cultura (PNC, 2012) elaborar metas que favoreceram os agentes culturais hegemônicos do cinema:

> Meta 21: 150 filmes brasileiros de longa-metragem lançados ao ano em salas de cinema;
> Meta 27: 27% de participação dos filmes brasileiros na quantidade de bilhetes vendidos nas salas de cinema;
> Meta 28: Aumento em 60% no número de pessoas que frequentam museu, centro cultural, cinema, espetáculos de teatro, circo, dança e música;
> Meta 31: Municípios brasileiros com algum tipo de instituição ou equipamento cultural, entre museu, teatro ou sala de espetáculo, arquivo público ou centro de documentação, cinema e centro cultural;
> Meta 52: Aumento de 18,5% acima do PIB da renúncia fiscal do governo federal para incentivo à cultura.

A "Meta 43: 100% das Unidades da Federação (UF) com um núcleo de produção digital audiovisual e um núcleo de arte tecnológica e inovação", referia-se ao *Programa Olhar Brasil*, destinado a pessoas *não-profissionais*, justamente para formação de mão-de-obra técnica. A "Meta 30: 37% dos municípios brasileiros com cineclube" e a "Meta 40: Disponibilização na internet dos seguintes conteúdos, que estejam em domínio público ou licenciados" foram as únicas baseadas no caráter não-mercantil do cinema.

A ideologia da profissionalização é fundamental para o embarreiramento de novos agentes. Um caso emblemático foi o seminário *Audiovisual e Governo Lula*, que ocorreu no dia 24 de julho de 2006, na sede do grupo teatral Tá na Rua, no Rio de Janeiro[106]. O evento tinha por objetivo debater as políticas cinematográficas do primeiro Governo Lula. Pedro Vinicius Asterito Lapera analisou o relato de Joatan Vilela Berbel, um burocrata do setor, enviado a uma lista de *e-mails* com participação de destacados nomes do cinema brasileiro. No início, Berbel discriminou nomes e funções ou cargos dos componentes das mesas de debates: Orlando Senna – Secretário da SAv/MinC; Gustavo Dahl, Manoel Rangel e Nilson Rodrigues – Diretores da ANCINE; Leopoldo Nunes – SeCom-PR (Secretaria de Comunicação da Presidência da República); Glauber Piva – Secretário Nacional de Cultura do PT; Luiz Sérgio – Deputado Federal PT/RJ; Hamilton Pereira – Presidente da Fundação Perseu Abramo; Paulo Thiago – Presidente do SICAV; Marcelo

[106] Agradecemos o Prof. Pedro Lapera por nos recordar deste fato.

Laffitte – ex-Presidente da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas); e Luís Carlos Barreto – não creditado, mas se trata de produtor cinematográfico de histórica, vasta e profunda influência no setor. Além destes, o público, formado por uma "pequena frequência de cineastas, pois, os pouco mais de 80 participantes representavam mais os cineclubistas e os núcleos de produção audiovisual dos movimentos sociais" (BERBEL *apud* LAPERA, 2007, p. 225).

Recuperamos três passagens protagonizadas por Paulo Thiago que repercutiram na mídia (PORTO, 2006). A primeira referiu-se a sua fala sobre a necessidade de realizar "reuniões a portas fechadas". Berbel afirmou que a expressão se tratava de mera precaução, uma sugestão devido à forma costumeira como a imprensa noticiava os encontros da classe cinematográfica, sempre destacando desavenças ao invés de outros temas. Lapera, também presente ao encontro, avaliou que Barbel:

> (...) não levou em consideração o significado de "portas fechadas" no contexto do debate, que, na verdade, soou aos ouvidos de muitos presentes como uma tentativa de preservação do capital simbólico de alguns agentes do campo cinematográfico em detrimento da investida de novos agentes. (LAPERA, 2007, p. 32)

A segunda fala a gerar polêmica foi a reclamação de que os renomados e experientes produtor Luiz Carlos Barreto e cineastas Roberto Farias e André Klotzel não tiveram seus projetos contemplados pelos editais promovidos no primeiro governo Lula, beneficiando estreantes na direção. Ao seu ver, deveriam prevalecer nos editais *critérios profissionais*, antes de tudo. Um "curta-metragista novato" interveio afirmando-se profissional também, ao que Thiago relativizou suas condicionantes: "Tem a questão de adquirir direitos históricos. Não pode *todo o mundo* concorrer no mesmo nível" (THIAGO *apud* PORTO, 2006). Na interpretação do crítico de cinema Ricardo Calil, "Paulo Thiago (...) defendeu uma espécie de usucapião para a distribuição de recursos públicos, com prioridade para diretores com muitos filmes no currículo (como o próprio Thiago)" (CALIL, 2006).

A terceira e última fala do cineasta a repercutir negativamente foi uma resposta a um estudante que perguntou sua impressão sobre as produções de grupos de atuação sociocultural em periferias (em sua maior parte compostos por jovens negras e negros), como o Nós do Morro, se estes não estavam renovando o cinema brasileiro. Disse ele: "É excelente o surgimento de grupos como o Nós do Morro. Por outro lado, está havendo uma *desprofissionalização* da atividade" (THIAGO *apud* PORTO, 2006).

As colocações de Paulo Thiago ensejam a ideia geral de que a contemplação de novos agentes ao invés de cineastas e produtores de longa e premiada carreira conferia desprestígio a estes últimos. Uma vez que "não pode *todo o mundo* concorrer no mesmo nível", não seria o caso de vetar participações de profissionais mais novos, mas sim de rever os critérios dos editais para a devida realocação dos recursos a quem Thiago julgava merecer – haveria, assim, duas estirpes de *profissionais*. No caso específico da entrada de novos agentes ligados a projetos sociais, esta implicaria ao próprio meio arcar com uma subentendida espécie de desvio, insuficiência, falha, prejuízo, dano, estrago: a participação dos *não-profissionais*. Simbolicamente, o mote da "desprofissionalização da atividade" trataria de uma forma de ameaça à reputação do setor audiovisual (uma ideologia da qualidade, que aciona o senso comum de que *não-profissionais* necessariamente fazem um produto de má qualidade); objetivamente, delimitava a machadadas quem poderia ou não reivindicar recursos públicos para a produção cinematográfica. Afinal, ao seu ver, deveriam prevalecer *critérios profissionais*, antes de tudo.

Consideramos que estes esforços para a construção de um argumento que incompatibilizava aprendizado e prática de conhecimentos e técnicas cinematográficas (a profissionalização) com a natureza de determinadas instituições que passaram a promovê-las (projetos sociais) e o público por elas atendido (comunidades periféricas) consistiam em uma medida preventiva, uma tentativa de instalação de pânico moral. Revelavam a preocupação do cineasta com fatos que se desenrolavam à época, e que, em algum momento, poderiam implicar em dificuldades ainda maiores (ao grupo de interesse que pertencia) de acesso aos recursos públicos: a inserção dos ditos *não-profissionais* no debate historicamente conflituoso entre *profissionais* estreantes e veteranos.

Naquele momento, ONGs como Nós do Morro, Observatório de Favelas, CUFA, AfroReggae e Cidadela já haviam estabelecido núcleos audiovisuais nas periferias da cidade do Rio de Janeiro e suas produções circulavam em cineclubes e festivais, apresentando resultados concretos. Luciana Bezerra, cineasta formada pelo Nós do Morro, por exemplo, em 2004, ganhara pelo filme *Mina de Fé* os prêmios de Melhor Curta em 35mm no Festival de Brasília e Melhor Ficção no Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – Curta Cinema. Em 2006, Luciano Vidigal, também do Nós do Morro, recebeu por *Neguinho e Kika* o prêmio de Melhor Curta de Ficção no Curta

Cinema. No ano seguinte ao seminário *Audiovisual e Governo Lula*, o Observatório de Favelas realizou o Festival Audiovisual Visões Periféricas; a CUFA, o CineCUFA; e a SAv/MinC lançou o *Edital de Apoio à Produção de Obras Audiovisuais Digitais Inéditas, de Curta Metragem, dos Gêneros Ficção, Documentário ou Experimental* destinado exclusivamente a integrantes ou egressos de projetos sociais. Este foi uma das demandas do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA) – formado por entidades presentes no Visões Periféricas e logo alçado ao Comitê Consultivo da SAv/MinC – expressa em sua *Carta da Maré* ao Ministério da Cultura:

> 1. Alterar a política de financiamento, distribuição e exibição das produções para que o audiovisual popular possa ser amplamente divulgado, possibilitando à sociedade contato com outras visões, diferentes das que assistem diariamente em filmes, programas de TV e noticiários; 2. Criar editais públicos adequados aos núcleos populares (ONGs, Oscips, coletivos, etc.) de formação audiovisual com dotação orçamentária específica para cada região do Brasil (regionalização da produção). Para isso, propomos um diálogo com as instituições que desenvolvem trabalhos nessa área, de modo a que se considere a importância dos processos educativos, as especificidades dos grupos/sujeitos, a continuidade e sustentabilidade das ações, os critérios de avaliação, a distribuição dos produtos, etc; 3. Demarcar a TV pública e a Programadora Brasil como espaços para divulgação das produções periféricas, democratizando o seu perfil e imprimindo uma visão regional; 4. Reivindicar contrapartidas das TVs públicas e comerciais no sentido de coproduzir obras a partir dos núcleos populares de formação audiovisual; 5. Incentivar a formação de plateias para o que é produzido pelos núcleos populares de formação audiovisual através dos cineclubes, escolas e espaços de exibição alternativos, festivais e mostras; 6. Apoiar o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA), no sentido de torná-lo uma atividade itinerante, representado em diferentes eventos de audiovisual do país. Uma das propostas colocadas para apoio imediato é a criação de um site do FEPA; 7. Criar um espaço de discussão para se pensar uma política de educação audiovisual, de modo a agregar os conteúdos e linguagens do audiovisual na escola, a partir de diferentes modos: formação de professores, disciplina própria, atividades complementares, tema transversal, oficinas, gerenciamento de equipamentos, utilização do audiovisual como instrumento pedagógico etc; 8. Fomento à integração das universidades públicas, as instituições de comunicação comunitária e o poder público, de modo a estimular pesquisas e o desenvolvimento de ações, especialmente no campo da formação de comunicadores e educadores; 9. Contribuição na construção de um portal nacional com produções audiovisuais que saíram de oficinas e projetos afins com o público de periferia; 10. Desenvolver uma política de educação audiovisual, de modo a agregar os conteúdos e linguagens do audiovisual na escola. (CARTA DA MARÉ, 2007, online)

Os temores de Thiago se materializaram na carta pública, na qual seus cinco itens iniciais mencionavam algumas das fontes de recursos também elencadas pelos *profissionais* do CBC. Assim, retornamos aos comentários de Lapera à mensagem de Barbel, que, como o cineasta, buscava movimentar-se frente o "perigo" dos *não-profissionais*. Após algumas preliminares, Barbel rasgou elogios aos membros da

diretoria da ANCINE, sobretudo o Diretor-Presidente Gustavo Dahl, que, em sua avaliação, deveria ser conduzido a um novo mandato para capitanear o desenvolvimento econômico do setor audiovisual, baseado na concentração de recursos em apenas algumas empresas. Segundo ele:

> Enfrentar um mercado competitivo – tanto na produção, como na distribuição e exibição – com mecanismos de incentivo que são orientados para a individualidade de projetos de produção, que inibem a formação de conglomerados econômicos do setor, que inviabilizem a capitalização de empresas, só pode gerar essa pulverização de recursos...com muitos filmes, atendendo muita gente, mas sem capacidade competitiva!!!!! Isto é o que eu chamo de política de atendimento de demanda.....o resultado é mais demanda!!! (BARBEL *apud* LAPERA, 2007, p. 226)

Berbel também saudou a chegada das produções advindas de projetos sociais e a colaboração de seus novos pontos de vista ao cinema brasileiro. Contudo, ele o fez sem tecer qualquer elaboração acerca de como estes grupos poderiam ser alavancados ao "mercado competitivo". Cabe especular: talvez porque a proposta de "formação de conglomerados econômicos" devesse seguir *critérios profissionais* (mas quais seriam, a quem serviriam?); ou, quem sabe, achasse que as produções advidas de projetos sociais não fossem competitivas – apenas geradoras de mais demandas, pulverizadoras de recursos. O cortejo de Berbel a esses grupos foi assim analisado por Lapera:

> Aliando este discurso à manutenção do lugar de autoridade de agentes já consolidados no mercado cinematográfico, eis um exemplo de apropriação conservadora do ponto de vista multicultural e do potencial de uso da mesma na manutenção de uma esfera pública dominada por uma elite branca. (LAPERA, 2007, p. 33)

Um exemplo de apropriação ultraconservadora de termos pós-modernos como *multicultural* e *diversidade* foi o conflito entre pequenos e grandes agentes *profissionais* do audiovisual, que expôs mais semelhanças do que diferenças entre os grupos.

Em 2014, o movimento *Rio: Mais Cinema, Menos Cenário* divulgou uma carta pública endereçada às autoridades dos poderes executivos fluminense e carioca bem como aos seus subordinados nas pastas da Cultura (RMCMC, 2014, online). Os membros reivindicavam a necessidade de "desconcentrar recursos [para a realização de longas-metragens], tornando possível o encontro dos diversos cinemas brasileiros com o público". Conforme a missiva, a "*diversidade* é a base de uma cultura potente", mas ela se encontrava seriamente afetada, uma vez que "o investimento

público de recursos está concentrado prioritariamente em empresas que já contam com ampla penetração no mercado". Em nenhum momento descreveram o que entendiam por diversidade, ficando patente que para dar conta desta demanda bastava às políticas públicas incorporarem aos seus critérios o perfil dos reivindicantes: basicamente, cineastas de origem universitária, muitos já realizadores de longas-metragens, inclusive premiados em importantes festivais internacionais, que lidavam com orçamentos mais baixos que o grupo hegemônico, com filmes sem penetração no mercado.

Em atendimento à Sérgio Sá Leitão[107], então Secretário Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e Diretor-Presidente da RioFilme, empresa pública da Prefeitura do Rio de Janeiro responsável pelas políticas do setor audiovisual, a reação dos agentes hegemônicos do audiovisual foi imediata e em uníssono. Em reportagem (MIRANDA, 2014, online), anunciaram a confecção de uma carta à Prefeitura do Rio de Janeiro em apoio à política cinematográfica por ela promovida. Como signatários, as produtoras Paula Barreto, Iafa Britz, Mariza Leão, Vilma Lustosa, Rodrigo Letier e Bianca de Filipis, os diretores Cacá Diegues, Andrucha Waddington, Belisario Franca e Gustavo Acioli, o distribuidor Bruno Wainer e o exibidor Gilberto Leal, assim como algumas entidades representativas do setor: o SICAV, a ABPI-TV (Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão), o Sindicato dos Exibidores do Estado do Rio de Janeiro, a ADIBRA (Associação das Distribuidoras Brasileiras) e o Sindicato das Empresas Distribuidoras do Rio de Janeiro.

Avaliamos como um conflito entre *profissionais* que assumiam um mesmo posicionamento ao sequer considerarem a participação de outros agentes que já frequentavam as arenas públicas e políticas nos debates e disputavam acesso aos recursos públicos: população periférica (vide FEPA), pessoas negras (o *Curta-Afirmativo* em sua segunda edição).

A ideologia do mérito e o consequente questionamento acerca da arbitragem de critérios foram intensamente enfatizados por ambos os lados da mesma moeda da

107 "Como O GLOBO revelou em fevereiro deste ano, a mensagem de Sá Leitão foi enviada em 7 de outubro de 2014 para cerca de 15 pessoas, muitas delas profissionais que regularmente buscam recursos nos editais [promovidos pela Riofilme], que na época eram gerenciados por ele. Entre os destinatários estavam o distribuidor Bruno Wainer, o cineasta Cacá Diegues, as produtoras Mariza Leão, Iafa Britz e Paula Barreto, as diretoras-executivas do Festival do Rio, Ilda Santiago e Walkíria Barbosa e o ex-diretor-presidente da Ancine, Manoel Rangel" (FERRO, 2017, online)

ideologia branca. Desta forma, pequenos e grandes agentes do audiovisual foram lançados a um terreno de igualdade que incomodou profundamente ao segundo grupo. Na defesa de interesses, o debate sobre a escassez dos recursos públicos e a forma de sua repartição foi rapidamente levada ao esgarçamento pelos agentes dominantes. A estratégia foi criar uma oposição entre a meritocracia dos grandes e a luta por direitos dos pequenos, talvez pela carta pública do movimento conter o trecho: "Queremos uma política cultural democrática, transparente e atenta à *diversidade*" (RMCMC, 2014). Como última saída, coube a Wainer, dono da distribuidora Downtown Filmes, questionar a própria Constituição, em seu Artigo 215, onde assevera que o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais: "Todo ser humano tem direitos fundamentais. Tem direito a escola e saúde, por exemplo. Mas não é todo ser humano que tem direito a filmar. Para filmar é preciso ter mérito" (WAINER *apud* MIRANDA, 2014). Nada além do que a aplicação política do receituário ideológico das ações propostas pelo CBC.

Portanto, não é de surpreender a atuação estatal por meio de representantes de governos conciliatórios: garantias aos grupos hegemônicos, benesses pontuais e rebaixadas aos subalternizados. Em 2012, Marta Suplicy defendeu os editais afirmativos em todas as ocasiões em que foram questionados, seja pela imprensa, pelas classes artística e política ou pelas instâncias judiciais. Entretanto, ficou registrado sua opção por relegar as ações afirmativas às conveniências e oscilações políticas e orçamentárias inerentes aos editais ao invés de fazê-las constar na revisão em curso da Lei Rouanet – tradicional mecanismo de captação de recursos, mote das críticas Joel Zito Araújo. Disse ela, "Essas coisas não se precisa fazer por lei. Quando se percebe que o Ministério tem uma postura de inclusão social, elas acontecem" (FARAH, 2012, online), evitando turbulências com agentes culturais de maior porte, que já emperravam o processo de alterações à lei. Em julho de 2013, Suplicy esteve em um encontro com produtores culturais negros, no Rio de Janeiro. Na ocasião, reivindicaram a destinação de 40% do orçamento do MinC à produção cultural afro-brasileira bem como a necessidade de especialistas em arte negra nas comissões julgadoras dos concursos de empresas estatais. A ministra recusou a primeira proposta e, quanto a segunda, comprometeu-se em fazer gestão junto às estatais para estabelecer cotas raciais em suas ações de fomento cultural (SILVA, 2013, online).

Como vimos anteriormente, a maior parte das verbas administradas pelo MinC resultavam das leis de incentivo. Disponibilizar 40% dos recursos orçamentários (advindos do Tesouro Nacional) à produção cultural afro-brasileira certamente implicaria em um grande debate nacional que a ministra não estava disposta encarar. Com orçamento tão restrito, o que fazer: preservar edificações sacras ou terreiros? Restaurar ditas grandes obras do cinema brasileiro ou fomentar o audiovisual quilombola? Na realidade, estas questões estão postas todos os dias, mas sob o manto da ideologia branca não geram maiores debates, o que seria exposto por um rearranjo orçamentário racialmente orientado. Sobre o outro ponto, fica evidente sua escolha por controlar a abertura de janelas para agentes negros nas contemplações em detrimento da presença dos mesmos em espaços de tomada de decisão, influindo em resultados.

Neste sentido, documentos institucionais tem pouca ou nenhuma influência sobre os representantes estatais – ou corroboram omissões e inações. Por exemplo, o Mapa Estratégico do *Planejamento estratégico para o quadriênio 2017-2020* (2017) da ANCINE, que apresentou como estratégia para "estimular a produção de obras brasileiras independentes de diretores e/ou roteiristas de diferentes gêneros e raças", ações de coleta e análise sobre a participação de mulheres e pessoas negras no setor audiovisual brasileiro, além da formação de grupos de trabalho e de banco de dados para integrantes comissões de seleção a partir de agentes do setor. Não foi mencionada uma ação paralela de financiamento às obras de mulheres e pessoas negras. Exemplo de outra natureza é a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade, composta exclusivamente por servidoras e servidores da agência, impedindo o controle e a participação direta dos grupos interessados – quando até mesmo o Conselho Superior do Cinema, órgão máximo da política cinematográfica, é composto por representantes de diferentes setores da indústria audiovisual nacional, por representantes da sociedade civil e por técnicos e dirigentes governamentais de diversos ministérios.

A efetividade do *Mapa Estratégico* foi posta à prova no dia 11 de dezembro de 2017, durante a 41ª reunião do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA)[108]. Um dos temas foi a revisão de normas e critérios no processo seletivo/automático realizado pela ANCINE. A intervenção do Ministro da Cultura

[108] Todas as atas do CGFSA em disponíveis na página https://fsa.ancine.gov.br/?q=normas/atas-reunioes-cgfsa

Sérgio Sá Leitão fez a pauta "cair pra cima", ou seja, foi retirada e dirigida a um órgão superior – garantindo a manutenção momentânea de normas e critérios que beneficiavam agentes já adequados aos mesmos, sem ameaça de perda de recursos aos entrantes. Consta em ata:

> Dentre as propostas [de pauta] apresentadas, constava a inclusão de indutores de gênero e raça na pontuação das propostas de projetos audiovisuais, considerando a premissa de valorização da diversidade aprovada anteriormente. Após debates sobre os pontos de vista apresentados, o Ministro da Cultura **propôs o encaminhamento da questão para o Conselho Superior de Cinema** avaliar e determinar a necessidade de definição de uma política pública própria de valorização de raça e gênero, em substituição ao estabelecimento de critérios pontuais, dada sua competência para definir a política nacional do cinema. O Ministro solicitou ainda que a ANCINE apresente dados e estudos comparativos de exemplos internacionais para incrementar o debate. A Diretora-Presidente em exercício da ANCINE [Débora Ivanov], por sua vez, defendeu a introdução dos indutores nos processos de avaliação do FSA. Ao final, propôs convidar representantes da Comissão de Diversidade da ANCINE e de entidades dedicadas a pauta de gênero e raça no audiovisual para se manifestarem perante o CGFSA, da mesma forma que outros representantes do setor também foram ouvidos. A proposta acabou não sendo colocada em votação. **A proposta de encaminhamento da consulta ao Conselho Superior de Cinema sem a aplicação imediata dos indutores sugeridos foi levada à votação, sendo aprovada pelos membros presentes,** com exceção do voto contrário da Diretora-Presidente em exercício da ANCINE. (grifo nosso)

Em janeiro de 2018, na 42ª reunião, foram aprovados valores e critérios para editais e chamadas da ANCINE a serem lançadas em março – a segunda etapa do programa #AudiovisualGeraFuturo. Os critérios estabelecidos não incluíam cotas ou indutores de gênero e raça na pontuação das propostas. Os editais promovidos pela SAv/MinC, com lançamento para o mês seguinte, também foram aprovados nessa reunião, registrando-se que "contarão com quotas de raça e gênero para diretores, além de indutor para novos entrantes". Ainda que se possa afirmar que, desde 2012, com a reformulação de suas competências, a SAv/MinC estava subordinada às diretrizes do PNC (dentre elas, fomentar as ações de grupos sociais discriminados), os recursos eram provenientes do Fundo Setorial do Audiovisual, gerido pela ANCINE. Portanto, cabível a deliberação do CGFSA sobre o tema também para os editais da agência – cujas pessoas e grupos historicamente contemplados por eles tinham assento no comitê naquele momento.

O assunto voltou à baila na 43ª reunião, em 2 de março. O Diretor-Presidente da ANCINE, Christian de Castro, apresentou a proposta de cotas de raça e gênero para as chamadas que logo seriam feitas. Segundo ele, havia respaldo nos estudos da ANCINE

sobre a matéria, além do próprio critério de cotas estabelecido pela SAv/MinC, ao invés da adoção de indutores. A decisão foi novamente adiada, alegando-se que na reunião anterior já havia sido determinado o encaminhamento da questão para o CSC.

Em 12 de março, quando do lançamento dos editais da ANCINE, Leitão declarou que:

> O programa #audiovisualgerafuturo é composto por linhas de investimento que se complementam. As 11 linhas sob responsabilidade da Secretaria de Audiovisual do MinC, que estão com inscrições abertas, **visam promover a inclusão e reduzir as desigualdades no audiovisual, têm caráter de política compensatória**. Também buscam estimular a difusão, com o fomento para mostras, festivais e encontros do mercado. **Têm ainda um viés de inclusão e redução da desigualdade** e procuram, sobretudo, elevar o volume de produção audiovisual voltada ao público infantil. Já as linhas operadas pela ANCINE, que estamos lançando agora, **têm um foco mais preciso na promoção do desenvolvimento do mercado de audiovisual** como um todo. (MINC E ANCINE, 2018, online, grifo nosso)

Importante recordar que 9 dos 11 editais da SAv/MinC tinham como critério, "No mínimo 25% dos projetos selecionados deverão ser dirigidos por diretores negros ou indígenas". Nem mesmo o edital 4, destinado a incentivar documentários com temáticas voltadas à cultura afro-brasileira e indígena, era exclusivo a estes grupos sociais. Além do que, o edital para apoio a festivais não era racialmente orientado. A tal "política compensatória", "de inclusão e redução da desigualdade" (1) era tímida, na maior das vezes restringindo-se a 25% dos selecionados; (2) concentrada em formatos de menor prestígio; (3) o menor prestígio era convertido em menores recursos: o único edital de longa-metragem ofertado deveria ser, obrigatoriamente, em animação e para o público infanto-juvenil. Para tanto eram disponibilizados recursos de até R$ 3,5 milhões cada. Na chamada administrada pela ANCINE, a modalidade Livre previa até R$ 6 milhões para filmes de ficção ou animação e a Foco Artístico, R$ 3 milhões, ambos sem temática ou público predefinidos; e (4) colocava em prática as orientações do tripé audiovisual: resguardava-se o mercado aos grupos hegemônicos nas chamadas operadas pela ANCINE e, nos editais realizados pela SAv/MinC, destinava-se recursos mais baixos a formatos de menor prestígio (portanto, de menor poder de comercialização ou retorno financeiro) ao mesmo tempo em que se promovia uma abertura rigidamente medida e controlada de novos agentes na seara do longa-metragem.

No dia 26 de março, na 44ª reunião do CGFSA foi retomada e aprovada a proposta de inclusão de cotas de diversidade de gênero e raça nos editais operados pela ANCINE,

em andamento. Leitão declarou:

> Fiquei muito feliz com a determinação do comitê de incluir as cotas de gêneros e raciais já neste edital seletivo. Isso já havia sido proposto pelo Ministério da Cultura na reunião anterior, mas optou-se por deixar as cotas para a próxima linha seletiva. Mas agora, **diante das demandas apresentadas pelas entidades**, o Comitê mudou de ideia e resolveu adotar as cotas já para esta linha. (grifo nosso)

Conforme ata da 41ª reunião, foi Leitão quem desresponsabilizou o CGFSA pela decisão sobre o tema, sugerindo seu encaminhamento ao CSC, no que foi prontamente acatado, exceto por Ivanov. Na 43ª reunião, os membros do comitê ratificaram a proposta. Contudo, quando a pressão dos grupos interessados se fez sentir, o CGFSA, sem embargo, não só votou como aprovou a aplicação imediata das cotas – sem orientações ou determinações do CSC.

Os articulistas críticos à apologia do mercado citados (Marta Porto, Alexandre Barbalho, Lia Calabre e Antonio Albino Canelas Rubim), em suas análises aqui referenciadas formularam respostas idealistas, mistifcadoras ao problema. Recorreram a conferencias, documentos, legislações, ou mesmo ao suposto caráter isento do Estado e à consciência do setor privado, abstraindo-os todos das relações sociais burguesas que produzem e reproduzem.

Por outro lado, parecem-nos mais adequadas as considerações elaboradas por Machado e Rodrigues (2015) sobre a institucionalização dos movimentos negros e LGBT, que podem ser generalizadas a outros segmentos ou grupos sociais, quais sejam: (1) a disputa entre agentes de diferentes grupos de interesse para representar a totalidade do movimento junto aos governos, para gerenciamento da ordem e não sua superação; (2) o enfraquecimento ou extinção da institucionalização do movimento por governos menos ou não alinhados a suas pautas; (3) o caráter não vinculante de conferências de políticas públicas, ficando ao sabor da agenda política governamental o que, como e quando adotar; (4) a falta de uma análise crítica dos agentes ao Estado "enquanto uma instituição historicamente contingente e com uma função regulatória específica num determinado projeto de sociedade" (MACHADO; RODRIGUES, 2015, p. 37); (5) a ideia do Estado como arena política (ratificando o sistema) ao invés de ator político (que intervém para manutenção da ordem) diminui antagonismos entre projetos políticos (em apelos abstratos de *todos* contra a fome, a seca, o racismo, etc.), o que serve aos grupos hegemônicos; (6) o Estado como arena também alimenta percepções políticas mais

individualizadas de e sobre os agentes que o acessam, ressaltando questões como competência e capacidade gerencial, fidelidade ao movimento de origem ou mesmo moralidade; (7) neste sentido, fortalece-se a tendência de privatização dos espaços de interlocução com o Estado, hierarquizando as relações entre agentes e os movimentos representados; (8) a "institucionalização irá legitimar [nos movimentos] um projeto organizacional e estratégico, mais que um processo de articulação enraizado na cultura e no cotidiano da população representada" (MACHADO; RODRIGUES, 2015, p. 38); (9) tal processo pode "afastar as lideranças de suas bases, e os ativistas da população que buscam representar" (MACHADO; RODRIGUES, 2015, p. 38); (10) a institucionalização dos movimentos é absorvida pelo Estado como agenda setorial, descolada da de outros movimentos e mesmo de aspectos mais amplos da vida social, conformando um horizonte político reformista rebaixado; (11) face a todo este cenário, "o papel dos movimentos sociais (ou dos grupos organizados) não poderia ser outro que especializar-se nos trâmites burocráticos estatais e em questões técnicas da administração pública e do desenvolvimento de projetos" (MACHADO; RODRIGUES, 2015, p. 39); (12) a participação dos movimentos em governos progressistas (que não se comprometem pelo fim da desigualdade social) ou mesmo de orientações conservadoras ou reacionárias, que os capturam em troca de uma pretensa política de redução de danos.

Conforme assinalam:

> Um dos antídotos (...) está em garantir que a institucionalização e o estabelecimento de redes de cooperação desenvolvidas pelos movimentos sociais com o Estado **não suplantem a política de conflito e seus repertórios contestatórios**, como marchas e protestos de rua. São ações de confrontação como essas que reforçam os sentimentos de pertencimento em setores mais amplos da população, contribuindo diretamente para a formação de identidades coletivas que permitem o estabelecimento de um tensionamento político que é salutar para manter o projeto democrático-inclusivo vivo. (MACHADO; RODRIGUES, 2015, p. 42-43)

Ao contrário dos autores, conforme procuramos demonstrar, este estudo não compreende a possibilidade de reforma do sistema capitalista. Sendo assim, não entendemos o "projeto democrático-inclusivo" como *fim para resolução de problemas*, pois conserva e corrobora os termos *burgueses*. Para *superação das contradições* da sociedade de classes é fundamental a instauração de uma *nova sociabilidade, a partir do poder popular*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Marx, assinalamos que as relações burguesas de produção (propriedade privada dos meios de produção, exploração da força de trabalho, apropriação privada da riqueza socialmente produzida) se expressam de diferentes formas nos diferentes lugares, pois derivam de condições e processos próprios, ou seja, de acordo com as múltiplas de determinações que particularizam cada formação sócio-histórica. Desta forma, como ex-colônia, a etapa colonial do capitalismo foi uma determinação para o atual capitalismo dependente brasileiro; para a Inglaterra, como metrópole, esta etapa a alavancou para uma posição central no sistema hoje em dia. Os países, ambos capitalistas, expressam diferentes formas do capitalismo.

O período de acumulação primitiva de capital só foi possível com a escravização de pessoas africanas nas colônias americanas, base para o racismo e, depois, para as teorias "raciais". A racialização é um processo que racionaliza a inferioridade. Conforme Moura, foi a refuncionalização ideológica da questão do *escravizado* para a do *negro* que selou a discriminação e subalternização da população negra na sociedade de classes: o *negro* e a *negritude* como marcadores estruturais de inferioridade.

Seguindo a indicação marxiana acima, cabe ao analista não reduzir a categoria classe ao seu aspecto econômico, pois uma das expressões das relações burguesas de produção é a "raça", produto do processo de racialização impetrado por estas relações. Cada modo de produção (escravagista antigo, feudal e capitalista) tem formas ideológicas (relações jurídicas, políticas, familiares, religiosas, artísticas, etc.) próprias. Portanto, as formas ideológicas que garantem as relações burguesas de produção são as afiançadoras da "raça".

O negro (leia-se, pessoa negra) só é *negro* (marcador estrutural de inferioridade), pois antes foi escravizado a serviço da acumulação capitalista; se o ex-escravizado foi refuncionalizado como *negro*, é porque continua servindo à expansão capitalista. Assim, a mobilidade social ascendente de uma pessoa negra não a protege do racismo: não porque ela é negra (entenda-se, cor da pele), mas sim porque ela é *negra* (*símbolo negativo da sociedade de classes* a partir do processo de racialização). No marxismo, compreende-se que as relações raciais se dão, indissociavelmente, nas relações de classe. O que leva, necessariamente, a recusa de esquemas idealizados, mistificadores, que não se baseiam

em qualquer lastro histórico-concreto, como a interseccionalidade, por autonomizarem as categorias classe e "raça", falsamente fazendo crer que é possível observar uma sem o outra.

Moura, em *Sociologia do negro brasileiro* (1988b), propôs um esquema metodológico onde apresentou as categorias de grupos *diferenciados* e *específicos*, derivados dos conceitos de classe *em si* e classe *para si*. A primeira, corresponde ao papel que aquela classe social desempenha no capitalismo, um objeto que compõe a estrutura social, na qual o proletariado se percebe (e é percebido) como tendo interesses comuns em oposição ao capital. A outra, diz respeito à luta pela defesa de interesses próprios, onde o proletariado mobiliza-se para uma nova forma social, onde não seja explorado. No capitalismo dependente brasileiro, por conta da racialização, a população negra é um grupo *diferenciado*, pois se percebe e é percebida como *negra*. A série de embarreiramentos da sociedade de classes à população negra, mobiliza-a para a organização de grupos *específicos*. De acordo com o autor, esse é um papel contraditório, mas funcionalmente relevante, dos grupos *específicos* negros: valorizarem-se e afirmarem-se negros (dimensão tática) para não serem mais *negros* (dimensão estratégica).

Quando os grupos *específicos* procuram suplantar os embarreiramentos, neste:

> (...) momento de ruptura, processa-se uma mudança qualitativa nesses grupos ou em alguns dos seus elementos que passam a aceitar uma ideologia globalizadora dinâmico/radical na qual **a problemática do negro já é vista como um componente da que existe para todas as classes e camadas oprimidas e/ou discriminadas**, ou passam por um processo de regressão e voltam a ser apenas grupos diferenciados. (MOURA, 1988b, p. 122, grifo nosso)

Portanto, entre os grupos *específicos* há vários graus de conscientização:

> Os grupos específicos mais esclarecidos já tinham uma visão projetiva mais nítida do seu papel social, considerando-se parte de um segmento oprimido e discriminado que, por isso mesmo, somente através de uma saída que libertasse **todas as camadas em situação idêntica** teriam o seu problema resolvido. (MOURA, 1988b, p. 113, grifo nosso)

Ora, se as atuais expressões de exploração e opressões assim o são, pois produzem e reproduzem o modo de produção capitalista, somente o fim das relações burguesas de produção podem cessá-las nestes termos.

A questão da representatividade institucional tem espaço de destaque nos debates sobre políticas públicas para o cinema pela centralidade do posto da direção

cinematográfica. Ela se insere em um debate abrangente, no qual configura-se em local de disputa por grupos sociais oprimidos, pois excluídos de posições, funções ou cargos de comando, prestígio, poder no Estado ou no mercado. A questão não se reduz ao econômico. Na luta antirracista, a disputa pela representatividade é também uma luta simbólica para dissociar a imagem da população negra da inferiorização.

> Desde o final da década de 1990, a produção de filmes de diretores que assumem seu pertencimento como sujeitos vinculados à população afro-brasileira cresce e começa a ocupar espaço na cena artístico-cultural, ao mesmo tempo que as demandas dos movimentos sociais negros e da chamada "classe média negra" – setor que reúne um número ascendente de profissionais com formação superior, buscando afirmar um gosto de classe e estilo de vida sofisticado no universo de consumo – ampliam-se e adquirem visibilidade institucional, o que tem contribuído para a construção de um ambiente favorável ao multiculturalismo e à diversidade étnico-racial nos meios audiovisuais. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 2)

A despeito de nossa pesquisa demonstrar que o ambiente permanece extremamente conflituoso, gostaríamos de chamar a atenção para o tema da representatividade negra no Cinema Brasileiro associada à constituição de uma "classe média negra" em tempos de social-liberalismo em um país capitalista dependente.

Atuando como grupo *diferenciado*, o Cinema Negro terá para sua dimensão tática (valorizar-se e afirmar-se negro) uma estratégia às avessas (permanecerá *negro*). Conforme demonstramos, as relações sociais capitalistas são indissociavelmente racializadas. Portanto, uma perspectiva integracionista de combate ao racismo ou de mitigação de seus efeitos através da ideia de igualdade racial não implicará em qualquer transformação substancial ao sistema (continuará excludente e racista, agora legitimado pela vontade de participação negra). Editais exclusivos ou com cotas para pessoas negras são, inegavelmente, grandes conquistas. Contudo, há um grande percurso até a maioridade para participação nestes editais, caminho pelo qual grande parte da população negra terá que passar pelo ensino público precarizado, por um sistema público de saúde atacado por privatistas, por leis trabalhistas que se esvaem a cada ano, etc. É a isso que nos referimos quando dizemos sistema.

Dado tamanho grau de embarreiramento e peneiramento, a população negra passa a viver focada nas urgências do cotidiano, com poucos membros (psicologicamente) dispostos e (formal e materialmente) preparados para encarar as dificuldades interpostas pelas condições, exigências e critérios presentes nos concursos – reduzindo drasticamente o contingente de "ameaça" ao grupo dominante. Os três editais destinados a pessoas

negras praticamente não diferiram dos "universais" – à exceção das passagens que garantiam suas características racialmente orientadas. Em tese, dado o estado de vulnerabilidade social da maioria da população negra brasileira, isto não só favoreceria a concorrência, seleção e contemplação de pessoas das frações de classe de melhores condições materiais, mas também, em continuidade, colaboraria para a constituição de uma *pequena burguesia negra* no audiovisual – não só em termos materiais (pessoas negras que se sustentam através de funções de comando/decisão/prestígio no cinema), mas também ideológicos (pessoas negras que usufruem ou almejam conquistas materiais a partir da ocupação de funções de comando/decisão/prestígio no cinema e que defendem reformas a um sistema fundamentado na desigualdade, inclusive a racial).

Por diversas vezes, o Ministério da Cultura realizou campanhas de inscrições aos seus editais, voltadas a esclarecimentos aos proponentes. O primeiro *Curta-Afirmativo* esteve em meio a esse tipo de inciativa ao lado dos demais concursos com os quais foi lançado, o que não se repetiu com os editais seguintes. A ação do ministério não deveria se resumir a isso e, para uma participação com menos restrições, implicaria em considerar que há (1) uma série de custos processuais (da inscrição até a circulação do filme pronto): cartoriais, burocráticos, correios; (2) insuficiências infraestruturais diversas: materiais de consumo e equipamentos, como papeis, computadores, banda larga; (3) ausência de acompanhamento ou maiores orientações sobre elaboração de contratos, controle de gastos e realização de prestação de contas; dentre outros.

Ainda que adotadas essas medidas, o Cinema Negro permaneceria estrangulado face a própria configuração do Cinema Brasileiro, de alto grau de compressão externa (Hollywood) e interna (os oligopolistas nacionais) garantidas por legislações de fomento e supostos instrumentos protecionistas, em um mercado exibidor hiperconcentrado em *shoppings* de bairros de maior poder aquisitivo, de algumas poucas cidades, a preços que comprometem o salário mínimo. Como estratégia de sobrevivência, o Cinema Negro pode vir a reivindicar mais e maiores representatividades (comitês, comissões, conselhos, júris, etc.), contudo, não proporcionará qualquer abalo às formas conjugadas de imperialismo internacional e oligopólio nacional nos negócios do audiovisual.

Participante da ordem burguesa, mas com a capacidade de expansão restringida, o Cinema Negro pode vir a apelar ao *black money*, ou seja, ao financiamento da própria população negra. Daí podem derivar algumas questões: (1) o chamamento à população

negra através de uma solidariedade racial em abstrato, onde tudo se justifica pela luta por representatividade – omitindo, evitando, desmobilizando ou impedindo debates acerca dos posicionamentos e projetos políticos de técnicos, artistas e obras: se revolucionários, progressistas, conservadores ou reacionários; (2) a reafirmação da "raça", produto do processo de racialização impetrado pelas relações sociais burguesas para inferiorização de determinados grupos sociais; (3) o identitarismo, entendido como a ontologização do *ser negro* e do *ser branco*, que difunde uma perspectiva reacionária, pois toma a identidade como algo essencial, a-histórico, e não como categoria relacional e conjuntural; (4) o desenvolvimento de um culturalismo negro descolado da totalidade que, assim, abandona a luta por superação das contradições das relações capitalistas, produtoras e reprodutoras da racialização; e (5) a valorização de um empreendedorismo negro onde o sucesso material individual é celebrado como *emancipação* do coletivo.

Neste sentido, é preciso ter em vista que todas as relações que permeiam o cinema produzem e reproduzem o capitalismo, beneficiando determinadas experiências individuais e/ou de grupos econômicos constituídos, e não o conjunto de seus trabalhadores. De acordo com a Lei dos Direitos Autorais[109], o poder de conservar a obra inédita ou de modifica-la a qualquer tempo (ou seja, os direitos morais) é atribuída exclusivamente a quem dirigiu o filme. Na questão patrimonial, o "direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra", de forma onerosa ou não, é da pessoa que dirigiu (ou a quem ela cedeu os direitos de exploração).

> Mas o trabalho do proletário, o trabalho assalariado cria propriedade para o proletário? De modo algum. Cria o capital, isto é, **a propriedade que explora o trabalho assalariado e que só pode aumentar sob a condição de gerar novo trabalho assalariado, para voltar a explorá-lo**. Em sua forma atual, a propriedade se move entre dois termos antagônicos: capital e trabalho. (MARX; ENGELS, 2007, p. 52-53, grifo nosso)

Os membros do "primeiro escalão artístico/criativo" são os únicos trabalhadores dos filmes a obter externalidades, como o sistema de premiações em festivais (reconhecimento, prestígio, troféus, recompensas pecuniárias, benefícios para a realização de outras obras), assim como convites para ministrar cursos e palestras, ou mesmo para ocupar cargos de representação institucional no Estado. Porém, do "primeiro escalão artístico/criativo" ou não, os trabalhadores do cinema "são mercadoria, artigo de

[109] Ver Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm

comércio como qualquer outro; em consequência, estão sujeitos a todas as vicissitudes da concorrência, a todas as flutuações do mercado" (MARX; ENGELS, 2007, p. 46). Justamente por essas incertezas (agudizadas pela intermitência da própria atividade), a maior parte dos trabalhadores do cinema têm reduzido ou nenhum poder de escolha sobre quais obras trabalhar, fazendo-o por necessidade: sem gostar do projeto artístico, sem concordar com sua proposta política, sem poder determinar as condições de sua produção (salário, forma de pagamento, com quem se trabalha, os materiais disponibilizados, etc.).

A movimento de integração do Cinema Negro pelo Cinema Brasileiro não contesta a ordem burguesa, mas sim, reafirma-a, ou ainda, pode vir a reproduzi-la como nicho de mercado. Seja como for, apenas podendo garantir compensações simbólicas e materiais diferenciadas a poucos de seus membros (aos que detém os direitos de propriedade e ao "primeiro escalão artístico/criativo").

Atuando como grupo *específico*, o Cinema Negro terá para sua dimensão tática (valorizar-se e afirmar-se negro) uma estratégia emancipatória (a desracialização). O essencialismo tático se trata de positivar a identidade negra nas lutas imediatas com vistas à desracialização de negros e brancos. Sendo as categorias negro e branco criações da modernidade burguesa a serviço da acumulação capitalista, a "raça" comparece como elemento mediador, organizativo, político, de resistência para e em todos aspectos da vida social; assim, a luta antirracialista é indissociável da luta anticapitalista.

Tal pensamento encontra-se na célebre a frase "não se pode ter capitalismo sem racismo"[110], de Malcolm X, e no pronunciamento de Fred Hampton:

> Temos que encarar alguns fatos. Que as massas são pobres, que as massas pertencem ao que vocês chamam de classes inferiores; e, quando eu falo das massas, estou falando das massas brancas, estou falando das massas negras e das massas marrons e das amarelas também. (...) Dizemos que não se combate racismo com racismo. Combateremos o racismo com solidariedade. Dizemos que não se combate o capitalismo com nenhum capitalismo negro; o capitalismo se combate com o socialismo. (HAMPTON, 2020, p. 119)

[110] Importante localizar o contexto no qual a frase se insere: "Enquanto viajava, notei que a maioria dos países que recentemente emergiram para independência se afastaram do chamado sistema capitalista em direção ao socialismo. Portanto, por curiosidade, não resisto à tentação de investigar um pouco onde quer que essa filosofia em particular exista ou que se faça alguma tentativa de trazê-la à existência (...) Não sei. Mas eu sou flexível... Como foi declarado anteriormente, todos os países que estão emergindo hoje, quebrando as correntes do colonialismo, estão se voltando para o socialismo. Eu não acho que seja por acaso. A maioria dos países que eram potências coloniais eram países capitalistas e o último baluarte do capitalismo hoje é a América. É impossível para uma pessoa branca acreditar no capitalismo e não acreditar no racismo. **Não se pode ter capitalismo sem racismo.** E, se você conversa com uma pessoa que expressa uma filosofia que te fazer ter certeza de que ela não tem esse racismo em sua visão, normalmente se trata de um socialista ou de alguém que tem o socialismo como filosofia política." (MALCOLM X, 2020, p 17-21, grifo nosso)

Na interpretação mouriana, essas declarações expressam um alto grau de conscientização, uma vez que clamam pela emancipação negra, a desracialização, através do fim do sistema que a criou, em unidade de luta com outros grupos sociais explorados em suas opressões.

Ou seja, não se trata do cinema brasileiro fazer frente ao cinema estadunidense em reformas de cotas de tela que não reconfiguram substantivamente a circulação de filmes no país; não se trata das pequenas produtoras brasileiras disputarem recursos com as de maior porte através de reformas que não garantem amplo acesso à população brasileira aos subsídios estatais; não se trata de garantir verbas específicas a pessoas negras em uma sociedade de classes que não cessa o peneiramento. As reformas, entendidas como *um fim em si mesmas*, são mecanismos frágeis, vem e vão ao sabor dos grupos dirigentes, disfarçadas em lutas por direitos (ALMEIDA, 2018) – que jamais estão plenamente garantidos – e que não desmantelam a ideologia da pessoa negra como *símbolo negativo da sociedade de classes*. Pelo contrário, reforçam a retórica da meritocracia, do esforço individual, na atual fase do neoliberalismo progressista de captura das lutas centradas nas identidades (FRASER, 2018).

Conforme Moura, o papel do negro, seja através de reformas ou da revolução, não pode ser outra senão *orientado* pela emancipação, entendida como:

> (...) todos os movimentos sociais ou com quaisquer outros objetivos que visem, através de formas organizacionais e manifestações autoconscientes, ou apenas contestadoras, **modificar ou transformar o sistema de estratificação social existente**, no sentido de livra-se dos restos das relações coloniais. (MOURA, 1977. p. 90)

Em tempos não revolucionários, a afirmativa de Moura nos convida a não ficar parados e a elevar o tensionamento, mesmo nos marcos da ordem, *para fortalecimento para outras etapas de lutas*. Ainda que anos de institucionalização de movimentos negro e cultural tenham importância, a entrada da população negra nas disputas por recursos para a produção de longas-metragens não se deu por conta da aplicação formal de documentos, mas sim por pressão real sobre os agentes que definem as políticas públicas.

Uma radicalidade burguesa aplicada à garantia constitucional de direitos culturais terá, no audiovisual, o objetivo de tornar todas as suas práticas (ensino, pesquisa, crítica, preservação, cineclubismo, produção, festivais, etc.) acessíveis e vinculadas aos

interesses da maior parte da população (de renda mais baixa, tendencialmente negra) nos marcos de um *circuito cultural de cinema.* Ao mesmo tempo, far-se-á necessário que as políticas públicas para o *circuito comercial de cinema* passem por uma intensa reformulação. Apenas alguns exemplos: de um lado, as medidas de proteção de mercado frente ao produto estrangeiro (cota de tela, taxações, etc.) deverão chegar a dígitos que realmente correspondam à finalidade para qual foram criadas; de outro, a quebra de oligopólios estará ladeada de debates de como se dará a ocupação das telas pela *real* diversidade dos filmes que finalmente serão produzidos.

> Quando os problemas foram definidos nos anos 1960 – a ocupação do mercado pelo filme importado; a evasão de divisas; a descaracterização da cultura nacional, entre outros – também definiu-se um espaço para que sua solução fosse desenhada por um grupo específico de atores. Estes acionaram dispositivos econômicos – a produção regular de filmes e a industrialização do cinema brasileiro – sob o manto protetor da burocracia cultural do Estado, restringindo as alternativas disponíveis. Ao público – objetivo final da política adotada – caberia reconhecer-se nas imagens assumidas como um espelho da identidade nacional. Mas **esse público nunca foi convidado a deliberar sobre as políticas de cinema historicamente adotadas no Brasil**. (ESTEVINHO, 2014, p. 167-168, grifo nosso)

Está em jogo uma nova política para o cinema brasileiro na qual profissionais e especialistas devem estar ao lado de representantes do poder popular (sindicatos e movimentos sociais).

Pelas condições de exploração e opressão da população negra, é ela, como grupo *específico*, quem melhor pode dinamizar as transformações no audiovisual do país.

REFERÊNCIAS

ABERTAS AS inscrições para Prêmio Palmares de Comunicação. TELA VIVA News. 20 set. 2004. Disponível em: https://telaviva.com.br/20/09/2004/abertas-as-inscricoes-para-premio-palmares-de-comunicacao/. Acesso em 20 mar. 2019.

ALBINATI, M. L.; BOUILLET, R. F. Cidadania e reconhecimento cultural: pistas de uma trajetória institucional no MinC. VI Seminário Internacional de Políticas Culturais, 2015, p. 1002-1014. Disponível em: https://www.academia.edu/12755890/Cidadania_e_Reconhecimento_Cultural_Pistas_de_uma_Trajet%C3%B3ria_Institucional_no_Minist%C3%A9rio_da_Cultura. Acesso em 20 jul. 2021.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, A. A. C. (Org.). Políticas culturais no Brasil. Salvador: Edufba, 2007, p. 61-86.

ALMEIDA, S. L. de. O que é racismo estrutural? Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AMANCIO, T. Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000.

___. Sob a sombra do Estado: EMBRAFILME, política de desejo de indústria. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). Nova história do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, v. 2, p. 290-321.

AMORIM, C. Cotas nas telas: artistas e técnicos de cinema e TV pedem reserva de 30% para negros no mercado de trabalho audiovisual. Jornal do Brasil, Caderno BI, 16 jun. 2003. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_12/81851. Acesso em 19 ago. 2021.

ANCINE. Inscrições abertas para os editais do Programa #AudiovisualGeraFuturo da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Agência Nacional do Cinema, 26 fev. 2018. Disponível em: https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/inscri-es-abertas-para-os-editais-do-programa-audiovisualgerafuturo-da. Acesso em 21 ago. 2021.

A.P.A.N – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro. Sítio da A.P.A.N na Internet. Sobre. Disponível em: https://apan.com.br/sobre/. Acesso em 21 ago. 2021.

___. Carta Aberta da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro à Secretaria do Audiovisual. 2017 (SAv: Secretaria do Audiovisual - MinC // MinC: Ministério da Cultura). Disponível em https://www.facebook.com/associacaoapan/photos/a.1078704718912949.1073741828.1077757012341053/1333275893455829/?type=3&theater. Acesso em 26 nov. 2017.

ARAÚJO, J. Z. A força de um desejo - a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. Revista USP, [S. l.], n. 69, p. 72-79, 2006. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13514. Acesso em 9 jun. 2021.

___. Onde está o negro na TV Pública?. Pesquisa apresentada no Fórum Nacional de TVs Públicas em Brasilia-DF, no dia 09 de maio de 2007. Fundação Cultural Palmares/Ministério da Cultura. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/?p=2018. Acesso em 18 jul. 2021.

AUGUSTO, H. Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem. In: SIQUEIRA, A. [et al]. Festival internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018, p. 149-153.

BAHIA, L. Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural: Illuminuras, 2012.

BAIRROS, L. H. de. O enfrentamento ao racismo foi inserido no planejamento governamental. In: ALVES, D. S.; SOUZA, E. P. de; SANTOS, I.; SANTOS, K. R. da C. (Orgs.). Promovendo a igualdade racial para um Brasil sem racismo. Brasília: Editora IABS, 2018, p. 50-58

BARBALHO, A. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, A. A. C. (Org.). Políticas culturais no Brasil. Salvador: Edufba, 2007, p. 37-60.

___. O segundo tempo da institucionalização: o Sistema Nacional de Cultura no governo Dilma. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A; CALABRE, L. (Orgs). Políticas culturais no governo Dilma. Salvador: Edufba, 2015, p. 49-68.

BERNARDET, J. C. Historiografia clássica do cinema brasileiro. São Paulo: Annablume: 1995.

BETHENCOURT, F (recurso eletrônico). Racismos. Das cruzadas ao século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BRASIL. Construindo a democracia racial. 1998. Disponível em: http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/fernando-henrique-cardoso/publicacoes/construindo-a-democracia-racial/view. Acesso em 11 jul. 2021.

___. Ministério da Cultura. Relatório de gestão da Secretaria do Audiovisual (2003-2006). Brasília: Secretaria do Audiovisual, 2006.

___. Ministério da Cultura. Relatório de gestão da Secretaria do Audiovisual (Nov/2007Abr/2010). Brasília: Secretaria do Audiovisual, 2010.

CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In: RUBIM, A. A. C. (Org.). Políticas culturais no Brasil. Salvador: Edufba, 2007, p. 87-108.

___. Políticas culturais no Brasil do século XXI. In: COSTA, F. L. da (Org.). Política e gestão cultural: perspectivas Brasil e França. Salvador: Edufba, 2013, p. 35-50.

___. Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A; CALABRE, L. (Orgs). Políticas culturais no governo Dilma. Salvador: Edufba, 2015, p. 33-48.

CALDEIRA, J. P. Concurso de filmes para jovens é suspenso. GGN. 12 mai. 2014. Disponível em: http://jornalggn.com.br/noticia/concurso-de-filmes-para-jovens-negros-e-suspenso. Acesso em 26 nov. 2017.

CALIL, R. O festival de besteiras que assola o cinema nacional. Portal IG, 27 jul. 2006. Disponível em http://ricardocalil.ig.com.br/index.php/2006/07/27/o-festival-de-besteiras-que-assola-o-cinema-nacional/. Acesso em 30 jul. 2019.

CANDIDO, M. R.; MORATELLI, G.; DAFLON, V. T.; FERES JÚNIOR, J. "A Cara do Cinema Nacional": gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). Textos para discussão GEMAA (IESP-UERJ), n. 6, 2014. Disponível em: http://gemaa.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/tpd6/. Acesso em 09 jun. 2021.

___; CAMPOS, L. A.; FERES JUNIOR, J. "A Cara do Cinema Nacional": gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014). Textos para discussão GEMAA (IESP-UERJ), n. 13, 2016. Disponível em: http://gemaa.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/tpd13/. Acesso em 09 jun. 2021.

___ ; DAFLON, V. T.; FERES JÚNIOR, J. Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria. Revista do Centro de Pesquisa e Formação. São Paulo, nº 3, nov. 2016. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/files/artigo/bc5c90df-72f3-4c64-94a1-53fe7f8e82f0.pdf. Acesso em 9 jun. 2021.

___ ; MARTINS, C. R. Perfil do Cinema Brasileiro (1995-2016). Boletim GEMAA, n.1, 2017. Disponível em: http://gemaa.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-perfil-do-cinema-brasileiro-1995-2016/. Acesso em 9 jun. 2021.

___ ; ___ ; RODRIGUES, R.; FERES JUNIOR, J. Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016). Boletim GEMAA, n.2, 2017. Disponível em: http://gemaa.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/. A Acesso em 9 jun. 2021.

CARVALHO, N. dos S. O negro no cinema brasileiro: O período silencioso. Plural, [S. l.], v. 10, p. 155-179, 2003. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/68073. Acesso em 10 jun. 2021.

___. Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul. 2005. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005a.

___. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson. Dogma feijoada – o cinema negro brasileiro. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005b, p. 17-101. Disponível em: http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.813.132.pdf. Acesso em 24 mar. 2018.

___. O cinema em negro e branco (prefácio). In: SOUSA, E. P. de (Org.). Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006, p. 11-30.

___; DOMINGUES, P. Dogma feijoada a invenção do cinema negro brasileiro. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 33, n. 96, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092018000100506&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 07 nov. 2018.

CARTA DA MARÉ. 2017. Disponível em: http://www.observatoriodefavelas.org.br/noticias_antigas/arquivos_noticias/File/Carta_da_Mare_Visoes_Perifericas.pdf. Acesso em 16 out. 2009.

CASTELO, R. O social-liberalismo: auge e crise da supremacia burguesa na era neoliberal. São Paulo: Expressão Popular, 2013a.

___. O canto da sereia: social-liberalismo, novo desenvolvimentismo e supremacia burguesa no capitalismo dependente brasileiro. In: Revista Em Pauta. nº 31, 2013b. p. 119-138. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaempauta/article/view/7562. Acesso em 9 ago. 2021.

___. Supremacia rentista no Brasil neoliberal e a violência como potência econômica. In: Universidade e Sociedade, Ano XXVII, nº 60, julho de 2017, ANDES-SN, p. 58-71. Disponível em: https://www.andes.org.br/img/midias/676edb965130e08df9dfd63efe095891_1548264721.pdf. Acesso em 9 ago. 2021.

I CNC – I Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura. Secretária de Articulação Institucional do Ministério da Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. Disponível em: http://cnpc.cultura.gov.br/i-conferencia-nacional-de-cultura/. Acesso em 21 jul. 2021.

II CNC – II Conferência Nacional de Cultura (de 11 a 14 de março de 2010: Brasília, DF). Conferindo os conformes: Anais [da] II Conferência Nacional de Cultura/organização, Vera Rotta, Maria José H. Coelho. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2010. Disponível em: http://cnpc.cultura.gov.br/ii-conferencia-nacional-de-cultura/. Acesso em 21 jul. 2021.

III CNC – III Conferência Nacional de Cultura (27 de novembro a 1º de dezembro 2013). Anais [da] III Conferência Nacional de Cultura – Uma política de Estado para a Cultura: desafios do Sistema Nacional de Cultura. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2010. Disponível em: http://cnpc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/3/2017/04/ANAIS-IIICNC_-RF.pdf. Acesso em 21 jul. 2021.

I CONAPIR – I Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial: Brasília, 30 de junho a 2 de julho de 2005: Relatório Final/ Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial. Brasília: Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2005. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/Igualdade_Racial/relatorio_1_conferencia_promocao_igualdade_racial.pdf. Acesso em 20 jul. 2021.

II CONAPIR – II Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial: Brasília, 25 a 28 de junho de 2009: Resoluções da II CONAPIR / Secretaria Especial de Políticas de

Promoção da Igualdade Racial, Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial. Brasília: Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2009. Disponível em: https://www.gov.br/mdh/pt-br/centrais-de-conteudo/igualdade-racial/resolucoes-da-ii-conapir. Acesso em 20 jul. 2021.

III CONAPIR – III Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial: Brasília, 5 a 7 de novembro de 2013: Resoluções / Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial. Brasília: Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2013. Disponível em: https://nacaomestica.org/blog4/wp-content/uploads/2017/02/resolucoes-iii-conapir.pdf. Acesso em 20 jul. 2021.

CONVENÇÃO NACIONAL do negro pela constituinte, 1986. In: SANTOS, N. M. Movimento negro em Brasília: memórias da ditadura. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019, p. 231-242. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/37575. Acesso em 20 jun. 2021.

COSTA, F. C. Figuras populares no documentário silencioso brasileiro. IMAGOFAGIA - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires, v. 8, p. 1-24, out. 2003. Disponível em: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/493/42. Acesso em 24 mar. 2018.

CUNHA FILHO, F. H.; TELLES, M. F. de P.; COSTA, R. C. Direitos culturais no governo Dilma: 7 pecados do capital, 7 virtudes do social. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A; CALABRE, L. (Orgs). Políticas culturais no governo Dilma. Salvador: Edufba, 2015, p. 97-126.

DAHL, G. Mercado é cultura. In: Cultura, Brasília, v. VI, n. 24, jan./mar., 1977.

___. A re-politização do cinema brasileiro. In: Discussões e resoluções do 3º. Congresso Brasileiro de Cinema. Porto Alegre: FUNDACINE, 2000, p. 8-16.

DE, J. Metrópolis: Amuleto de Jefferson De. Metrópolis. 27 mai. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bdcx7rbO638. Acesso em 13 jun. 2021.

DECLARAÇÃO e Programa de Ação da Conferência Mundial Contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata. Durban, de 31 de agosto a 8 de setembro de 2001. Disponível em: http://www.unfpa.org.br/Arquivos/declaracao_durban.pdf. Acesso em 11 jul. 2021.

DIVERSIDADE DE GÊNERO E RAÇA nos lançamentos brasileiros de 2016. Agência Nacional do Cinema, 2018. Disponível em https://www.ancine.gov.br/pt-br/publicacoes/apresentacoes/diversidade-de-g-nero-e-ra-nos-lan-amentos-brasileiros-de-2016. Acesso em 10 dez. 2018.

DOMINGUES, P. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. Tempo [online], v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007. Acesso em 9 jun. 2021.

DOMINGUES, J.; LOPES, G. Economia criativa e trabalho cultural: notas sobre as políticas culturais brasileiras nos marcos do capitalismo contemporâneo. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A; CALABRE, L. (Orgs). Políticas culturais no governo Dilma. Salvador: Edufba, 2015, p. 201-224.

DÓRIA, C.A. Os federais da cultura. São Paulo: Biruta, 2003.

ECNZB-BAC 2010. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe 2010. Disponível em: http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/iv-encontro-de-cinema-negro-brasil-africa-e-caribe-2010/. Acesso em 10 dez. 2018.

ECNZB-BAC 2018. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe 2018. Disponível em: http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/encontro-de-cinema-negro-zozimo-bulbul-brasil-africa-e-caribe-11-anos/. Acesso em 10 dez. 2018.

EDITAL PRODUÇÃO de Cinema terá cotas para mulheres e negros. 26 mar. 2018. Disponível em: antigo.cultura.gov.br/web/guest/o-dia-a-dia-da-cultura/-/asset_publisher/waaE236Oves2/content/edital-producao-de-cinema-tera-cotas-para-mulh. Acesso em 19 abr. 2019.

ENGELS, F. Esboço para uma crítica da economia política. Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas. Rio das Ostras, v. 26, n. 2, p. 263-87, jul./dez. 2020. Disponível em: http://verinotio.org/sistema/index.php/verinotio/article/view/589. Acesso em 23 fev. 2021.

ESTEVINHO, T. A. D. (Re) atando políticas: sociedade, Estado e cinema no Brasil. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3593. Acesso em 17 ago. 2021.

EVOLUÇÃO DO NÚMERO de salas de exibição 1971 a 2019. Agência Nacional do Cinema, 10 jul. 2020. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/cinema. Acesso em 10 jun. 2021.

EXAME. Melhores e maiores 2020 – Globo. 2020. Disponível em: https://mm.exame.com/globo/. Acesso em 10 jun. 2021.

FANON, F. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARAH, T. MinC investe R$ 10 milhões em editais de cultura negra". Jornal O Globo. 20 nov. 2012. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/minc-investe-10-milhoes-em-editais-de-cultura-negra-6778476. Acesso em 26 nov. 2017.

FARIAS, R. Recursos para o cinema brasileiro. In: VELOSO, J. P. R. (coord.). Teatro mágico da cultura, crise global e oportunidades do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 325-334.

FERNANDES, F. A integração do negro na sociedade de classes. São Paulo: Globo, 2008.

FERNANDES, L. M. S. de M. O Estado aos 'cinemanovistas': inserção em redes sociais e multiposicionalidade. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/14693. Acesso em 24 mar. 2018.

FERREIRA, R. África durante o comércio negreiro. In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F dos S. (Orgs.). Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 49-55.

FERRO, M. Novo ministro da Cultura chamou cineastas independentes de 'black blocs'. O Globo, Rio de Janeiro, 20 jul. 2017. Disponível em: https://oglobo.globo.com/politica/novo-ministro-da-cultura-chamou-cineastas-independentes-de-black-blocs-21611088. Acesso em 16 ago. 2021.

FIGUEIREDO, P. K. Recônditos da belleza: as práticas corporais em Cinearte e Scena Muda (1921-1941). Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/251797. Acesso em 24 mar. 2018.

FRAGA, P. "Os editais do MinC para produtores culturais negros em debate". Jornal O Globo, 18/11/2012. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/os-editais-do-minc-para-produtores-culturais-negros-em-debate-6759486. Acesso em 8 set. 2017.

FRASER, N. Do neoliberalismo progressista a Trump. Política & Sociedade. Florianópolis - Vol. 17 - Nº 40 - Set./Dez. de 2018, p. 34-64. Disponível em: http://dx.doi.org/10.5007/2175-7984.2018v17n40p43/. Acesso em 07 mar. 2021

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. Ministério da Cultura lançará editais para produção cultural realizada por negros. 5 out. 2012. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/?p=23671. Acesso em 26 jul. 2017.

FVP. Festival Visões Periféricas 2017. Disponível em: http://imaginariodigital.org.br/visoes-perifericas/2017/apresentacao. Acesso em 10 dez. 2018.

GATTI, A. P. O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil vistos através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras e filmes de longa-metragem (1966-1990). Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999a.

___. Cinema brasileiro em ritmo de indústria (1969-1990). São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1999b.

GETINO, O.; SOLANAS, F. Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. In: RUA – Revista Universitária do Audiovisual. 15 set. 2010. Disponível em: http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/. Acesso em 28 jun. 2021.

GIL, G. Pronunciamento do ministro Gilberto Gil no Seminário cinema negro no Brasil: reflexões e perspectivas, na USP. 13 nov. 2003. Disponível em: https://web.archive.org/web/20140302114436/http://www.cultura.gov.br/discursos/-

/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/pronunciamento-do-ministro-gilberto-gil-no-seminario-cinema-negro-no-brasil-reflexoes-e-perspectivas-na-usp-35911/10883. Acesso em 19 ago. 2021.

GOMES, F dos S; SCHWARCZ, L. M. Indígenas e africanos. In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F dos S. (Orgs.). Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 274-282.

GOMES, F.; PAIXÃO, M. Raça, pós-emancipação, cidadania e modernidade no Brasil: questões e debates. Revista Maracanan, [S.l.], v. 4, n. 4, p. 171-194, nov. 2014. Disponível em: http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/13231. Acesso em 24 mar. 2018.

GEDIC – Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica. Pré-projeto de planejamento estratégico da indústria cinematográfica (em elaboração) 4ª versão em 7/2/2001. In: VELOSO, J. P. R. (coord.). Teatro mágico da cultura, crise global e oportunidades do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 239-276.

GRUPO DE TRABALHO sobre Diversidade de Gênero e Étnico-racial no Audiovisual se reúne na ANCINE. 10 out. 2018. Disponível em: https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/grupo-de-trabalho-sobre-diversidade-de-g-nero-e-tnico-racial-no-audiovisual. Acesso em 21 ago. 2021.

HAMPTON, F. Onde quer que o povo esteja. In: MANOEL, J.; LANDI, G. (Orgs.). Raça, classe e revolução: a luta pelo poder popular nos Estados Unidos. São Paulo: Autonomia Literária, 2020, p. 115-125.

IBGE. Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira: 2018. Rio de Janeiro: IBGE, 2018. (Estudos e pesquisas. Informação demográfi ca e socioeconômica; n. 39). Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101629. Acesso em 12 jun. 2021.

JOHNSON, R. The film industry in Brazil. Pithsburgh: Pithsburgh University Press, 1987.

LAPERA, P. V. A. Brasis imaginados: a experiência do cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=93431. Acesso em 17 ago. 2021.

___. Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/12759789/Do_preto-e-branco_ao_colorido_ra%C3%A7a_e_etnicidade_no_cinema_brasileiro_dos_anos_1950-70. Acesso em 24 mar. 2018.

LEAL, H. Orlando Senna: o homem da montanha. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado

de São Paulo, 2008.

LIMA, P. A. M. A Convenção da Unesco sobre diversidade cultural e a agenda internacional da cultura. In: MIGUEZ, P.; BARROS, J. M.; KAUARK, G. (Orgs.). Dimensões e desafios políticos para a diversidade cultural. Salvador: Edufba, 2014, p. 25-40.

LISTAGEM de filmes brasileiros e estrangeiros lançados 2009 a 2019. Agência Nacional do Cinema, 16 set. 2020. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/cinema. Acesso em 10 jun. 2021.

LISTAGEM de filmes brasileiros lançados 1995 a 2019. Agência Nacional do Cinema, 04 nov. 2020. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/cinema. Acesso em 10 jun. 2021.

LUZ, M. A. Cultura negra e ideologia do recalque. Salvador: Edições SECNEB, 1983.

LUXEMBURGO, R. Reforma ou revolução? São Paulo: Expressão Popular, 1999.

MACHADO, F. V.; RODRIGUES, C. S. Movimentos negros e LGBT no Governo Lula: desafios da institucionalização segmentada. In: MACHADO, F. V.; MASSOLA, G.; RIBEIRO, M. A. T. (Orgs). Estado, ambiente e movimentos sociais. Florianópolis: ABRAPSO Editora; Edições do Bosque CFH/UFSC, 2015, p. 22-45

MAGENTA, M.; NOBILE, L. MinC anuncia edital para negros e gera debate no meio cultural; leia repercussão. Folha de S. Paulo – Ilustrada. 06 out. 2012. MinC anuncia edital para negros e gera debate no meio cultural. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1164941-minc-anuncia-edital-para-negros-e-gera-debate-no-meio-cultural-leia-repercussao.shtml. Acesso em 02 ago. 2019.

MALCOLM X. O terror da “guangue do ódio” do Harlen. In: Malcolm X. Há uma revolução mundial em andamento: discursos de Malcolm X. São Paulo: Lavrapalavra, 2020, p. 17-22.

MARCHA Zumbi contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida. Por uma política nacional de combate ao racismo e a desigualdade racial. 1995. Disponível em: http://memorialdademocracia.com.br/card/marcha-zumbi-reune-30-mil-em-brasilia/docset/910. Acesso em 10 jul. 2021.

MARQUESE, R de B. Economia escravista mundial. In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F dos S. (Orgs.). Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 212-219.

MARX, K. Manuscritos econômico-filosóficos. São Paulo: Boitempo, 2008.

___ (recurso eletrônico). A miséria da filosofia: resposta à Filosofia da miséria, do sr. Proudhon. São Paulo: Boitempo, 2017a.

___ (recurso eletrônico). O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2017b.

___ (recurso eletrônico). O capital: crítica da economia política: livro III: o processo global da produção capitalista. São Paulo: Boitempo, 2017c.

___; ENGELS, F. Manifesto comunista. São Paulo: Boitempo, 2007.

MATURANA, M. Lei Sarney foi pioneira no incentivo à cultura. Agência Senado. 20/12/2011. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2011/12/20/lei-sarney-foi-pioneira-no-incentivo-a-cultura. Acesso em 21 jun. 2021.

MFL. Mostra do Filme Livre 2019. Disponível em: http://mostradofilmelivre.com/19/. Acesso em 10 dez. 2018.

MIGUEZ, P. Algumas notas sobre economia da cultura. In: COSTA, F. L. da (Org.). Política e gestão cultural: perspectivas Brasil e França. Salvador: Edufba, 2013, p. 145-158.

MINC DEBATE políticas afirmativas em editais de audiovisual. 2017. Disponível em http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/minc-debate-politicas-afirmativas-em-editais-de-audiovisual/10883. Acesso em 26 nov. 2017.

MINC E ANCINE anunciam investimento de R$ 471 milhões no setor audiovisual. 12 mar. 2018. Disponível em: antigo.cultura.gov.br/web/guest/o-dia-a-dia-da-cultura/-/asset_publisher/waaE236Oves2/content/minc-e-ancine-anunciam-investimento-de-r-471. Acesso em 14 abr. 2019.

MIRANDA, A. Profissionais do audiovisual se juntam para responder ao movimento Rio: Mais Cinema, Menos Cenário. O Globo, Rio de Janeiro, 13 out. 2014. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/profissionais-do-audiovisual-se-juntam-para-responder-ao-movimento-rio-mais-cinema-menos-cenario-14225931. Acesso em 16 ago. 2021.

MONTEIRO, A. D. Os territórios simbólicos do cinema negro: racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufes.br/handle/10/6931. Acesso em 17 ago. 2021.

MOSCO, V. The political economy of communication. London: Sage, 2009.

MOURA, C. Rebeliões da senzala. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988a.

___. Dialética radical do negro. São Paulo: Editora Anita, 1994.

___. Brasil: raízes do protesto negro. São Paulo: Global, 1983.

___. O negro – de bom escravo a mau cidadão? Rio de Janeiro: Conquista, 1977.

___. Sociologia do negro brasileiro, São Paulo, Ática, 1988b.

NETTO, J. P. Apresentação à edição brasileira. In: MARX, K. (recurso eletrônico). A miséria da filosofia: resposta à Filosofia da miséria, do sr. Proudhon. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 11-49.

OLIVEIRA, J. Kbela e Cinzas: o cinema negro no feminino do "Dogma Feijoada" aos dias de hoje. In: FLAUZINA, A; PIRES, T (Orgs.). Encrespando – Anais do I seminário internacional: refletindo a década internacional dos afrodescentendes (ONU, 2015-2024). Brasília: Brado Negro, 2016, p. 175-198. Disponível em: https://bradonegro.com/Encrespando.pdf. Acesso em 19 jul. 2021.

OSORIO, R. G. A desigualdade racial no brasil nas três últimas décadas. Brasília: Ipea, 2021. (Texto para Discussão, n. 2657). Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=38083&Itemid=457. Acesso em 12 jun. 2021.

PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO para o quadriênio 2017-2020. Agência Nacional do Cinema, 05 mai. 2017. Disponível em https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-divulga-planejamento-estrat-gico-para-o-quadri-nio-2017-2020. Acesso em 02 ago. 2019.

PLANO DE DIRETRIZES e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. 1ª edição, julho/2013. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013.

PNC. Brasil. Ministério da Cultura. As metas do Plano Nacional de Cultura. São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: MinC, 2012. Disponível em: http://portalsnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/32/2018/04/As-metas-do-Plano-Nacional-de-Cultura_3%C2%AA-ed_espelhado_3.pdf. Acesso em 21 jul. 2021.

PNDH 1 – Programa Nacional de Direitos Humanos. In: BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República. Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3). Brasília: SEDH/PR, 2009, p. 183-198.

PNDH 2 – Programa Nacional de Direitos Humanos. In: BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República. Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3). Brasília: SEDH/PR, 2009, p. 199-222.

PORTO, M. Cultura para a política cultural. In: RUBIM, A. A. C. (Org.). Políticas culturais no Brasil. Salvador: Edufba, 2007, p. 157-179.

PORTO, B. Audiovisual contraria expectativa pessimista. O Globo, Rio de Janeiro, 26 jul. 2006.

PRADO, F. C. A ideologia do desenvolvimento e a controvérsia da dependência no Brasil contemporâneo. Marília: Lutas Anticapital, 2020.

QUANTIDADE DE COMPLEXOS por número de salas 2007 a 2019. Agência Nacional do Cinema, 10 jul. 2020. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/cinema. Acesso em 10 jun. 2021.

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

Paz e Terra, 1983.

RELATÓRIO FINAL do 3º. Congresso Brasileiro de Cinema. In: Discussões e resoluções do 3º. Congresso Brasileiro de Cinema. Porto Alegre: FUNDACINE, 2000, p. 161-216

RIBEIRO, M. Institucionalização das políticas de promoção da igualdade racial no Brasil: percursos e estratégias, 1986-2010. Tese (Doutorado em Serviço Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/17640. Acesso em 20 jun. 2021.

___. Nos órgãos do governo federal a questão racial não estava credenciada como prioridade para as ações das políticas. In: ALVES, D. S.; SOUZA, E. P. de; SANTOS, I.; SANTOS, K. R. da C. (Orgs.). Promovendo a igualdade racial para um Brasil sem racismo – Brasília: Editora IABS, 2018, p. 26-40. Disponível em: http://www.dedihc.pr.gov.br/arquivos/File/2018/LIVROSEPPIRWEB_14NOV.pdf. Acesso em 12 jul. 2021.

RIOS, F. M. A institucionalização do movimento negro no Brasil contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-29102009-170307/pt-br.php. Acesso em 20 jun. 2021.

___. Elite política negra no Brasil: relação entre movimento social, partidos políticos e Estado. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-04022015-124000/pt-br.php. Acesso em 20 jun. 2021.

RMCMC – Rio: Mais Cinema, Menos Cenário. Rio, mais cinema menos cenário: políticas democráticas para o audiovisual, 2014. Disponível em: https://www.avaaz.org/po/community_petitions/Prefeitura_e_Governo_do_Estado_do_Rio_de_Janeiro_Politicas_democraticas_para_o_audiovisual/. Acesso em 31 jul. 2017.

RODRIGUES, J. C. O negro brasileiro e o cinema. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, A. A. C. (Org.). Políticas culturais no Brasil. Salvador: Edufba, 2007, p. 11-36.

___. Crise e políticas culturais. In: BARBALHO, A.; CALABRE, L.; MIGUEZ, P.; ROCHA, R. (Org.). Cultura e desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas. Salvador: Edufba, 2011, p. 13-26.

___. Políticas culturais: estado da arte no Brasil. In: COSTA, F. L. da (Org.). Política e gestão cultural: perspectivas Brasil e França. Salvador: Edufba, 2013, p. 51-72.

___. Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A; CALABRE, L. (Orgs.). Políticas culturais no governo Dilma. Salvador: Edufba, 2015, p. 11-32.

SÁ NETO, A. A. F. de. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro. 2004. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em:

http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285100. Acesso em 28 ago. 2021

SALGADO, G. M.; PEDRA, L. S.; CALDAS, R. dos S. As políticas de financiamento à cultura. In: RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no governo Lula (Org.). Salvador: Edufba, 2010, p. 87-110.

SANTOS, N. P. dos. Manifesto por um cinema popular. Depoimento a Marcelo Beraba. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro / Cineclube Macunaíma / Cineclube Glauber, 1975.

SANTOS, S. A. dos. Movimentos negros, educação e ações afirmativas. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/1973. Acesso em 12 jul. 2021.

___. Ações Afirmativas nos Governos FHC e Lula: um Balanço. Revista Tomo, nº 24, Sergipe, 2014, p. 37-84. Disponível em: https://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/view/10854. Acesso em 19 ago. 2021.

SENNA, O. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. In: Revista de Cultura Vozes. São Paulo, vol. LXXXIII, nº 3, 1979, p. 211-226.

___. Seminário Nacional do Audiovisual – Relatório. 2012. Disponível em: http://www.cinebrasiltv.com.br/pdf/relatorio.pdf

SERFERT, T. A. Da exceção cultural à diversidade cultural: a questão dos bens e serviços culturais no comércio internacional. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31415. Acesso em 29 jun. 2021.

SCHWARTZ, S. B. Escravidão indígena e o início da escravidão africana. In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F dos S. (Orgs.). Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 227-234.

SICAV – Sindicato da Indústria Audiovisual. Em defesa da indústria brasileira. 28 abr. 2019. Disponível em https://www.facebook.com/sicavrj/posts/1414010398741115. Acesso em 29 jun. 2021.

SILVA, M. Criadores e produtores negros. 9 jul. 2013. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/o-dia-a-dia-da-cultura/-/asset_publisher/waaE236Oves2/content/criadores-e-produtores-negros/10883?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fo-dia-a-dia-da-cultura%3Fp_p_id%3. Acesso em 1 set. 2017.

SILVA, R. C. Protagonistas e figurantes na construção e direcionamento da política nacional do cinema e do audiovisual no Brasil (2001 a 2016). Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322444. Acesso em 1 set. 2018.

SILVA NETO, A. L. da. Dicionário de filmes brasileiros: Longa-metragem. São Paulo:

Ed. do Autor, 2002.

SIMIS, A. Estado e cinema no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SOARES, C. G. Raça, classe e cidadania: a trajetória do debate racial no Partido dos Trabalhadores (1980-2003). Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280601. Acesso em 20 jun. 2021.

SOUZA, C. R. de. Cinema em tempos de Capanema. In: Constelação Capanema: intelectuais e políticas. Helena Bomeny (Org.). Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed Universidade de São Francisco, 2001.

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

STIC/SICAV. Convenção coletiva de trabalho para o ano base de 2020/2021. 01 dez. 2020. Disponível em: http://stic.com.br/plus/modulos/convencoeseacordos/?catid=1. Acesso em 13 jun. 2021.

VENCEDORES DO Prêmio Palmares de Comunicação. NCE-USP. 03 out. 2005. Disponível em: http://www.usp.br/nce/?wcp=/novidades/informe,7,449. Acesso em 19 ago. 2021.

VIEIRA, C. Crítica e organismos culturais cinematográficos. I Convenção nacional da crítica cinematográfica. 27 out. 1960.

WILLIAMS, R. Meios de comunicação como meios de produção. In: Cultura e materialismo. São Paulo: Unesp, 2011, p. 69-86.