Universidade Estadual do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Estudos Sociais e Políticos

Marcia Rangel Candido

Invisibilidade de narrativas e visibilidade de estereótipos: o problema da representatividade das mulheres negras no cinema nacional

Rio de Janeiro
2016

Marcia Rangel Candido

Invisibilidade de narrativas e visibilidade de estereótipos: o problema da representatividade das mulheres negras no cinema nacional

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração curricular: Ciência Política

Orientador: Prof. Dr. João Feres Júnior

Rio de Janeiro
2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA IESP

C217 Candido, Marcia Rangel.
Invisibilidade de narrativas e visibilidade de estereótipos: o problema da representatividade das mulheres negras no cinema nacional / Marcia Rangel Candido. – 2016.
107 f.

Orientador: João Feres Junior.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Sociais e Políticos.

1. Raça - Teses. 2. Cinema – Teses. 3. Feminismo – Teses. 4. Sociologia – Teses. I. Feres Junior, João. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Estudos Sociais e Políticos. III. Título.

CDU 378(043.2)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Marcia Rangel Candido

Invisibilidade de narrativas e visibilidade de estereótipos: o problema da representatividade das mulheres negras no cinema nacional

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração curricular: Ciência Política.

Aprovada em 25 de fevereiro de 2016.
Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Feres Júnior (orientador)
Instituto de Estudos Sociais e Políticos - UERJ

Prof. Dr. Luiz Augusto Campos
Instituto de Estudos Sociais e Políticos - UERJ

Prof.ª Dr.ª Graziella Moraes Dias da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2016

DEDICATÓRIA

Dedico essa dissertação àquela que enfrenta o mundo pelos meus sonhos, que me inspira e me faz plena.

À Jane Rangel, mãe e companheira, maior responsável por todas as alegrias e conquistas da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao longo desses anos de graduação e mestrado tive a sorte de bons encontros, contribuições generosas e convivências amáveis. Sou muito grata pelos pequenos e grandes gestos daqueles que me cercam e ajudam a dar sentido aos meus dias. Nem todas as pessoas tem o privilégio de fazer o que gostam, reconheço no IESP um espaço de excelência e realização nesse tempo de vida.

Ao meu orientador, João Feres Júnior, devo múltiplos agradecimentos. Tanto pelo tempo dedicado aos conselhos acadêmicos, quanto pela oportunidade de me envolver em pesquisas e estudar temas que me são tão caros. O Laboratório de Mídia e Esfera Pública (LEMEP) e, em especial, o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), me proporcionaram momentos de extrema satisfação e proximidade com pessoas muito especiais. Ainda melhor do que ter a oportunidade de trabalhar com o que se gosta, é estar cercada de pessoas boas. Mais uma vez obrigada, João.

Ao Luiz Augusto Campos agradeço pelas discussões, sempre atenciosas, sobre pesquisas, trabalhos e feminismo. Um presente que o GEMAA e o IESP me trouxeram.

Fico imensamente feliz de perceber a quantidade de mulheres maravilhosas que cruzam o meu caminho. À Verônica Toste, uma das pessoas que transformou minha visão de mundo nesses últimos anos, sou grata por todos os gestos de bondade e pelos momentos de convívio desfrutados. A todas as companheiras do Coletivo Feminista do IESP, credito a produção de lembranças intensas de alegria, em especial, agradeço à Flávia Bozza e à Renata Albuquerque, mulheres incríveis desse viver. À Talita Tanscheit, minha amiga tão especial, agradeço por todo carinho e amizade, e desejo que continuemos nossa caminhada juntas. À Lilian Oliveira, garanto sempre um lugar especial no meu coração, por todo o carinho que me dedicou em momentos decisivos da minha vida. "Companheira me ajuda, que eu não posso andar só. Eu sozinha ando bem, mas com você ando melhor!".

Às melhores amigas do IFCS, Rosita, Jojo, Renata e Renatinha, agradeço por terem continuado ao meu lado, sempre com carinho, mesmo com todos esses momentos de ausência. Não conseguir estar perto de vocês foi um dos meus pontos fracos nesses dois anos. Muito amor.

Às professoras Graziella Moraes e Silva (Grazi e o carisma que transborda), Cristina Buarque de Hollanda, Maria Abreu e San Romanelli, minhas referências, agradeço por proporcionarem conhecimento que vai além das salas de aula. A relação que estabelecem com suas alunas e seus alunos, cercada de profissionalismo e afetuosidade, fica pra vida.

Desfrutei de ótimas aulas nesses anos de IESP. Agradeço, sobretudo, aos professores César Guimarães e Breno Bringel, pela relação de grande humildade que mantêm com suas alunas e alunos. As vivências no IESP são enriquecidas com as pequenas doses de carinho diária encontradas nas funcionárias da instituição. À Cris, à Alessandra, e tantas outras, obrigada. Agradeço também a turma que dividiu comigo esses anos, Lidi, Rafa, Lêzinha, Mari, Matheus, Eduardo, Brendinha e Diego, e aos amigos queridos, Alêeee e Rodrigo.

O trabalho no GEMAA também proporcionou diálogos muito satisfatórios. Agradeço à Eloiza e Maria Gabriela, por todas as críticas e trocas produtivas. À Yasmin Thayna e Luana Dias, agradeço não só pelas referências à pesquisa, mas pelo trabalho lindo que dividem com o mundo.

Sem o amor da minha família, nada seria possível. Ao Roberto Candido, meu pai, agradeço pelo grande exemplo de honestidade como princípio elementar da vida profissional. E por desde pequenininha estimular minhas leituras e curiosidade sobre o mundo. Ao seu amor e ao de Rosane espero sempre retribuir e cada vez mais mostrar que as dificuldades são superáveis em plenitude quando há carinho. Ao meu tio Edson e às minhas primas Gisele e Letícia, agradeço a compreensão em meus momentos de isolamento e o afeto com que tratam meus objetivos de vida, mesmo sendo tão distintos de seus interesses.

Duas pessoas foram fundamentais para que meu caminho chegasse até aqui. Ao Ivo Coser, entre o passado e o futuro (rs), agradeço por ter me apresentado à teoria política, por me aconselhar durante todos esses anos e, espero, por seguir como um grande amigo. À minha mãe, maior amor do mundo, retomo a dedicatória e agradeço por toda a minha vida.

Agradeço também à FAPERJ pelo apoio fundamental das bolsas de estudo.

...representações convencionais da mulher negra fizeram violência à imagem.

Bell Hooks

RESUMO

CANDIDO, Marcia Rangel. *Invisibilidade de narrativas e visibilidade de estereótipos: o problema da representatividade das mulheres negras no cinema nacional*. 2016. 107 págs. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

O acesso à cultura, como produção material e simbólica, é um direito amplamente afirmado pelo Estado brasileiro e objeto de políticas públicas. Entretanto, distintas formas de representação permanecem concentradas ao domínio de poucos grupos sociais, expondo o distanciamento entre estatuto legal e realidade. O objetivo desta dissertação é fornecer um panorama acerca dos problemas de representatividade no cinema em relação ao grupo mais atingido por desigualdades sociais, qual seja, o das mulheres negras. A partir da análise quantitativa dos filmes de maior bilheteria entre os anos de 2002 e 2014, apresento a distribuição de gênero e cor dos diretores/as, roteiristas e atores/atrizes. Foram classificados 258 filmes, 267 diretores, 495 roteiristas e 1181 personagens. Em seguida, indo além da constatação da desigualdade dessa distribuição, examino seus aspectos normativos à luz de teorias feministas, do multiculturalismo e do reconhecimento. Divido este debate em quatro âmbitos: (1) a opressão explícita na invisibilidade de narrativas construídas por mulheres negras; (2) a sub-representação desse grupo nos elencos, acompanhada da associação a estereótipos; (3) a defesa de direitos especiais e reconhecimento para grupos em desvantagem; e, por fim, (4) a análise das iniciativas políticas recentes sobre inclusão nos meios de comunicação. Os resultados da pesquisa expressam as falhas na elaboração de políticas públicas voltadas ao audiovisual, que não contemplam a interação entre raça e gênero, e contribuem para a permanência de um cenário de desigualdades.

Palavras-chave: Gênero. Raça. Cinema. Teoria feminista. Reconhecimento. Multiculturalismo.

ABSTRACT

CANDIDO, Marcia Rangel. *Invisibility of narratives and visibility of stereotypes: the problem of the representation of black women in the national cinema*. 2016. 107 págs. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The access to culture, like material and symbolic production, is a right widely affirmed by the Brazilian State and object of public policies. Meantime, the different forms of representation remain concentrated to the power of few social groups, exposing the distancing between legal statute and reality. The objective of this dissertation is to supply a view about the representativeness problems in the cinema regarding the group most reached by social inequalities, namely, black women. From the quantitative analysis of the movies of bigger ticket office between the years of 2002 and 2014, I present the distribution of gender and race of the directors, scriptwriters and actors/actresses. 258 movies were classified, 267 directors, 495 scriptwriters and 1181 characters. Then, based on feminist theories, on multiculturalism and on the theory of recognition, I look to think about the importance of the diversity in the cinema. For such, I divide this discussion in four extents, being they: (1) the explicit oppression in the invisibility of narratives built by black women; (2) the underrepresentation of this group in the casts, accompanied by the association to stereotypes; (3) the defense of special rights and recognition for groups in disadvantage; and, finally, (4) the analysis of the recent political initiatives on inclusion in the media.

Keywords: Gender. Race. Cinema. Feminist theory. Recognition. Multiculturalism.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Gênero Cinematográfico 26

Gráfico 2 - Gênero Cinematográfico por Gênero Masculino 27

Gráfico 3 - Gênero Cinematográfico por Gênero Feminino 28

Gráfico 4 - Direção e Gênero 29

Gráfico 5 - Direção e Cor 30

Gráfico 6 - Direção por Gênero e Cor 31

Gráfico 7 - Roteiristas por Gênero 31

Gráfico 8 - Roteiristas por Cor 32

Gráfico 9 - Roteiristas por Cor e Gênero 33

Gráfico 10 - Elenco por Gênero 34

Gráfico 11 - Elenco por Cor 34

Gráfico 12 - Elenco por Gênero e Cor 35

LISTA DE FIGURAS

Figura I - Linha do Tempo: filmes de maior bilheteria com protagonistas negras (2002-2014) 39

Figura II - Linha do Tempo: Legislações Municipais e Estaduais sobre Representação dos Negros 83

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Distribuição da População Brasileira por Gênero e Cor 36

Tabela 2 - Índice de Representação por Gênero..... 36

Tabela 3 - Índice de Representação por Cor 37

Tabela 4 - Índice de Representação por Cor e Gênero..... 37

LISTA DE SIGLAS

Ancine – Agência Nacional de Cinema

CNPM - Conferência Nacional de Políticas para as Mulheres

FSA – Fundo Setorial do Audiovisual

GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa

IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

OCA – Observatório do Cinema e do Audiovisual

ONU Mulheres - Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres

PNC – Plano Nacional de Cultura

PNPM – Plano Nacional de Políticas para as Mulheres

Pronatec - Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego

PT – Partido dos Trabalhadores

SAV - Secretaria do Audiovisual

SEPPIR - Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial

SPM - Secretaria de Políticas par a as Mulheres

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 16

1 A PESQUISA 23

1.2 **Introdução** 23

1.3 **Metodologia** 23

1.4 **Resultados** 25

1.4.1 Primeira fase da pesquisa 25

1.4.2 Segunda fase da pesquisa 38

1.5 **Conclusões** 39

2 INVISIBILIDADE DE NARRATIVAS E VISIBILIDADE DE ESTEREÓTIPOS 41

2.1 **Introdução** 41

2.2 **Direção e roteirização: invisibilidade das narrativas das mulheres Negras** 43

2.3 **Elenco: visibilidade por um olhar exterior** 47

2.4 **Protagonismo das mulheres pretas e pardas** 49

2.4.1 Estereótipos 50

2.5 **Conclusões** 57

3 CONTRIBUIÇÕES A UMA TEORIA CRÍTICA DO CINEMA 59

3.1 **Introdução** 59

3.2 **Multiculturalismo** 60

3.3 **Teoria do Reconhecimento** 65

3.4 **Conclusões** 70

4 POLÍTICAS DE RECONHECIMENTO NO BRASIL 73

4.1 **Introdução** 73

4.2 **Década Internacional de Afrodescendentes** 75

4.3 **Brasil de Todas as Telas e Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual** 76

4.4 **Plano Nacional de Cultura (PNC)** 77

4.5 **Estatuto da Igualdade Racial** 78

4.6 **Editais especiais para realizadores negros** 79

4.7 **Plano Nacional de Políticas para as Mulheres** 81

4.8 **Editais especiais para mulheres** 82

4.9 **Legislação nos Âmbitos Municipais e Estaduais** 82

4.10 **Conclusões** 84

Considerações finais 87

REFERÊNCIAS 90

ANEXO - Listagem de Filmes Analisados 98

INTRODUÇÃO

Gênero e raça/cor[1] são categorias que nem sempre tiveram centralidade nas pesquisas sobre desigualdade (CALDWELL, 2007). Tal lacuna começou a ser coberta por estudos recentes, específicos, sobre a interação entre raça e gênero, que salientam a exposição das mulheres de cor pretae parda, ou negra, a indicadores sociais mais desfavoráveis do que os de mulheres de cor branca (MARCONDES, 2013; IBGE, 2014). Apesar de serem quase um quarto da população brasileira e maioria entre o gênero feminino, as mulheres negras possuem escolaridade mais baixa em relação às mulheres de cor branca, maior exposição ao desemprego, à precarização do trabalho e menor renda média na população (IPEA, 2011[2]). Além disso, apresentam altos índices de feminicídio e exposição à violência física (WAISELFISZ, 2015).

O impacto do cruzamento entre gênero e cor/raça na posição ocupada pelas mulheres negras também não é novidade na produção cultural brasileira. A mídia de um modo geral (CARNEIRO, 2003), a literatura (DALCASTAGNÈ, 2014) e as telenovelas (CAMPOS et al*.,* 2015[3]; CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2015; ARAÚJO, 2006; 2008) são alguns exemplos de sub-representação deste grupo. Em espaços de representação como os quadrinhos, os estereótipos aparecem com a determinação do lugar do negro "como o *outro*, sendo o campo da paródia e do risível um dos poucos espaços onde é autorizado a transitar" (NETO, 2015: 85). Já o cinema brasileiro tem uma história de oscilações tanto em termos de produtividade, como entre tipos de representação concedidas aos grupos sociais, com maior ou menor participação de mulheres (ALVES et al*.,* 2011) e de negros (CARVALHO, 2005), mesmo que, não obstante, os homens de cor branca tenham sido sempre majoritários.

---

[1] Trabalhos que abordam distintas formas de análise, como dados estatísticos sobre a população, legislações, planos nacionais ou teorias políticas, ocasionam tensões no uso de alguns termos. A presente dissertação oscila entre o uso de "raça" ou "cor". O próprio Estatuto da Igualdade Racial menciona a possibilidade das duas expressões. Segundo o primeiro artigo da legislação, negros são "... o conjunto de pessoas que se autodeclaram pretas e pardas, conforme o quesito **cor ou raça** usado pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)...". (Estatuto da Igualdade Racial, 2010 - grifo da autora). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm>. Acesso em 7 nov. 2015.

[2] O projeto utiliza indicadores oriundos da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), do IBGE, e é fruto de uma parceria entre o Ipea (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), a ONU Mulheres (Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres), a SPM (Secretaria de Políticas para as Mulheres) e a SEPPIR (Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial). Maiores informações disponíveis em: <http://www.ipea.gov.br/retrato/apresentacao.html>. Acesso em 06/11/2015.

[3]Infográfico GEMAA: A Raça e o Gênero nas Novelas dos Últimos 20 Anos. CAMPOS, Luiz Augusto. et al., 2015. Fonte: http://gemaa.iesp.uerj.br/publicacoes/infografico/infografico3.html Acesso em: 8 ago. 2015.

Ainda são poucos os estudos que dedicam atenção à condição do negro no cinema brasileiro. Ademais, em grande medida, os trabalhos direcionados a esse tema empreendem análises qualitativas, com centralidade em filmes e personagens específicos ou comentários gerais sobre o lugar marginalizado dos negros (CARVALHO, 2005; DE, 2005; ARAÚJO, 2008; RODRIGUES, 2011; HIRANO, 2013; 2015). Abordagens sobre as mulheres negras também apresentam cenário semelhante (LAHNI et al., 2007; PENHA DE SOUZA, 2008; BORGES, 2012; MONTORO; FERREIA, 2014). A exceção fica a cargo das questões de gênero, que já foram objeto de pesquisas quantitativas (ALVES et al., 2011; ALVES; COELHO, 2015; ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO CINEMA BRASILEIRO, 2015[4]; SMITH; CHOUEITI; PIEPER, 2015). Entretanto, ao deixarem de atentar para conexões com outras variáveis, essas investigações não desvelam fatores que expõem determinados grupos sociais a lugares de maior desvantagem.

Segundo Kia Lilly Caldwell (2007), o exame dissociado das variáveis gênero e raça, exclui possibilidades de compreensão acerca de como elas são mutuamente formadoras de identidades e influenciam em posições de exclusão, ou de inclusão, em uma sociedade. A valorização da categoria mulher como objeto singular para a análise de opressões é notoriamente criticada na literatura do feminismo negro. Para essas autoras, ignorar as interações entre gênero e raça redunda em uma apreensão falsa da realidade (HOOKS, 1982, 1992; LORDE, 1984; GONZALES, 1984; DAVIS, 1981; CRENSHAW, 1991; COLINS, 2000; CARNEIRO, 2003; CALDWELL, 2007; CARDOSO, 2014).

Em conformidade com as críticas do feminismo negro e com o intuito de preencher a ausência de estudos quantitativos no audiovisual que consideram o cruzamento entre cor/raça e gênero, o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA-IESP), em pesquisa da qual faço parte, apresentou em 2014 um panorama dessas variáveis nas posições de maior prestígio no cinema nacional. No texto de discussão *A Cara do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)*[5], foi examinada a produção no país de um período recente de dez anos.

---

[4] Em 2015, pela primeira vez em estudos quantitativos promovidos pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, a variável gênero apareceu como categoria de análise. Entretanto, as questões de raça ainda ficam de fora. O Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro sobre o ano de 2014 foi publicado este ano e está disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Anuario_Estatistico_do_Cinema_Brasileiro_2014.pdf>. Acesso em 10 de novembro de 2015.

[5] Candido, Marcia Rangel; Moratelli, Gabriela; Daflon, Verônica Toste; Feres Júnior, João. "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, pp. 1-25. Disponível em: <http://gemaa.iesp.uerj.br/images/publicacoes/TpD/TpD6_Gemaa.pdf>. Acesso em 10 out. 2015.

O desenvolvimento de uma análise direcionada à interação entre gênero e cor/raça permitiu constatar a situação de extrema exclusão das mulheres de cor preta e parda nas funções de direção e roteirização, além de sua intensa sub-representação dentre as personagens dos filmes. Esse contexto motivou a delimitação do presente trabalho ao intuito de fornecer um aprofundamento geral na situação das mulheres negras no cinema nacional, tanto no quesito representatividade, como na esfera de promoção de políticas públicas voltadas à participação e à inclusão desse grupo. Qual a atuação das mulheres negras na produção cinematográfica de maior notoriedade dos últimos anos? De que maneira essas mulheres são representadas? Como o Estado brasileiro se posiciona em relação à promoção da diversidade no cinema? São algumas das questões a serem abordadas, a partir do pressuposto que o acesso à cultura é um direito de todas(os). O objetivo é discutir o espaço concedido às mulheres negras no cinema nacional de maior bilheteria recente, bem como as possibilidades de direitos especiais para grupos minoritários em espaços de privilégio e a atuação do Estado.

Alguns autores já salientaram o importante papel do cinema como um espaço de representação no qual se difunde padrões estéticos e costumes que influenciam a percepção das pessoas, tanto sobre os grupos sociais, como de si mesmas (HOOKS, 1982; 1992; HALL, 1997; KELLNER, 2001). Desse modo, o recorte delineado aqui se justifica por duas questões principais: (1) fornecer um panorama sobre o cinema brasileiro, ainda inexistente, que aborda a conexão entre cor/raça e gênero a partir de metodologias quantitativas e qualitativas; (2) contribuir para a elaboração de políticas públicas mais efetivas em relação à inclusão das mulheres negras na produção cinematográfica do país. Entendo que as representações difundidas nesse meio perfazem um espaço de reconhecimento importante para os diversos grupos sociais.

Nos últimos anos, a produção audiovisual nacional tem recebido notoriedade e alcançou posição de destaque entre as indústrias cinematográficas de maior rentabilidade no mundo (THEATRICAL MARKET STATISTICS, 2014; ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO CINEMA NACIONAL, 2014; SMITH; CHOUEITI; PIEPER, 2015)[6]. Tal cenário é acompanhado de

[6] O Gender Bias Without Borders, relatório sobre gênero e audiovisual do Geena Davis Institute em parceria com outras instituições, seleciona os países de análise com base na relevância de cada produção em termos de arrecadação no mercado. Disponível em: <http://annenberg.usc.edu/pages/~/media/MDSCI/gender-bias-without-borders-full-report.ashx>. Acesso em 10 out. 2015.
Segundo listagem do Theatrical Market Statistics (2014), o Brasil ocupa a décima primeira posição em termos de rentabilidade na indústria cinematográfica. Em primeiro lugar aparece os Estados Unidos, seguido da China e do Japão. Disponível em: <http://www.mpaa.org/wp-content/uploads/2015/03/MPAA-Theatrical-Market-Statistics-2014.pdf>. Acesso em 11 nov. 2015.
Dados do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2014 mostram que a produção nacional é responsável por porcentagem considerável dos títulos lançados no país, com 29,5% de filmes. À sua frente, no entanto, está os Estados Unidos, com 37,5%. Depois de ambos, a França com 9,6% e o Reino Unido com 2,3%. Por fim, o

características que o distinguem de outros mercados, como, por exemplo, o estadunidense, líder em lucratividade e dominado por empresas privadas. No Brasil, a indústria audiovisual é substancialmente dependente de incentivos do Estado, seja por meio de isenção fiscal ou de fomento direto (SHAW; DENNISON, 2007; MELO; GALIZA, 2014

Em 2014, o lançamento do programa "Brasil de Todas as Telas", formulado pela Agência Nacional de Cinema (Ancine), em parceria com o Ministério da Cultura (Minc), afirma o projeto de tornar o país uma referência na produção de conteúdos audiovisuais, a partir de um plano de atuação governamental sem precedentes na história nacional. Essa diretriz é acompanhada do intento de aumentar o acesso à produção, com a expansão do parque exibidor (ANCINE, 2014a). Todavia, o discurso de democratização parece limitado ao campo do mercado consumidor, sem maior atenção a quem detém a prerrogativa de construir as representações que são difundidas pelos filmes brasileiros.

Segundo dados do IBOPE MEDIA, nos últimos cinco anos a penetração do cinema cresceu 43% entre os brasileiros e, se a TV aberta é assistida diariamente por 82% da população, 88% desses telespectadores alegam assistir a filmes na TV regularmente[7]. Se a produção audiovisual nacional está em franca ascensão e com atuação determinante do Estado (ANCINE, 2015), faz-se necessário atentar para a representação e a inclusão dos grupos sociais neste espaço. O discurso nacional oficial[8] anunciado para as políticas que mencionam o cinema abarca a diversidade, o respeito às minorias, a integridade das comunidades tradicionais e a valorização da cultura afro-brasileira. No entanto, há distância entre o que se pode entender como país legal, imaginado a partir do que as legislações professam, e país real, condizente com os dados estatísticos sobre a realidade efetiva do país.

Cabe atentar para uma tensão que está presente nos capítulos subsequentes. O trabalho oscila entre o uso da categoria "negro/negra" ou a distinção entre cor "preta" e "parda". A dificuldade em torno da delimitação do que é ser negro no Brasil não é temática recente (RODRIGUES, 2011; ORTIZ, 2012; SILVA, 2015). A utilização das categorias "preto" e "pardo" é acusada por movimentos antirracistas de desestimar a similitude das condições

somatório da pequena participação de outros países, que agrupados ficam com 21,2% dos lançamentos. Em termos de lucratividade, não há quem se igualde aos Estados Unidos, que abarca 83,9% do público dos lançamentos, seguido por Brasil com 10,6%, França com 2%, Alemanha com 1,4% e outros com 2,1%. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Anuario_Estatistico_do_Cinema_Brasileiro_2014.pdf>. Acesso em 10 de nov. de 2015.

[7] Dados disponíveis em: <http://www.ibopemedia.com/da-telona-para-as-telinhas-3/>. Acesso em 24 set. 2015.

[8] Entendo por discurso nacional oficial as narrativas dos planos nacionais de cultura, dos programas formulados pelo governo e legislações.

compartilhadas por esses grupos, bem como fornecer um status incompleto da população afro-brasileira (CALDWELL, 2007).

Os movimentos negros, ao se oporem ao elogio da miscigenação e ao mito da democracia racial, que produz um imaginário de Brasil como nação sem conflitos raciais, afirmam na categoria "negro" um projeto de unidade na luta por direitos. É a partir da conciliação entre a pressão desses movimentos sociais e a semelhança de índices socioeconômicos de pretos e pardos, que algumas instituições do Estado passaram a utilizar a categoria "negro" para agrupar estas duas categorias de cor. O primeiro artigo do Estatuto da Igualdade Racial (2015) define população negra como "... o conjunto de pessoas que se autodeclaram pretas e pardas, conforme o quesito cor ou raça usado pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)...". Segundo o Dossiê Mulheres Negras (2013), apresentado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA):

> Esta junção, porém, não é casuística e tem origem na análise comparada dos indicadores sociais para cada um dos grupos individualmente. Estes se comportam sempre de maneira muito semelhante quando se observam os dados para pretos e pardos e radicalmente distintos quando se consideram estes dois grupos em comparação ao de brancos. Foi a partir destas análises que este, e diversos outros estudos produzidos pelo Ipea ou outras instituições públicas e privadas, optaram por trabalhar na contraposição das realidades socioeconômicas de negros e de branco (MARCONDES, 2013, p.19).

Nesta exposição, o termo "negra/negro" aparece tanto na abordagem de autoras feministas, como nas legislações do país, nos planos nacionais, nas resoluções internacionais e no Estatuto da Igualdade Racial. Segundo Daflon (2014), há inúmeras formas de examinar as classificações de cor usadas no Brasil, tanto do ponto de vista dos movimentos sociais, como do Estado, da academia ou do discurso popular. Para a autora, as especificidades dos indivíduos de cor parda vêm sendo invisibilizadas nesses estudos que os agrupam aos indivíduos de cor preta. Apesar de compartilharem semelhanças socioeconômicas, os pardos reportam menos discriminação do que os pretos (DAFLON, 2014; SILVA, 2015).

De acordo com Silva (2015), argumentos diferencialistas enxergam na não percepção dos pardos sobre discriminação uma "falsa consciência", que os aparta também da identificação como negros. A limitação dessa exposição aparece em exigir um reconhecimento que pode não ser partilhável entre todos os não-brancos (SILVA, 2015). Em síntese, a análise das autoras evidencia a importância, ainda que não desvinculada da consideração sobre a luta dos movimentos negros, de atentarmos para as particularidades do grupo que se auto-identifica como pardo. Desse modo, optei por expor a classificação de cor das funções de direção, roteiro

e atuação, em confluência com as categorias do IBGE (preta, parda, amarela, branca e indígena), a fim de desvelar possíveis diferenças na imagem das mulheres de cor preta ou parda.

Para alcançar os objetivos descritos, a organização desta dissertação se divide em quatro capítulos e uma consideração final. O Capítulo I explicita a metodologia e os resultados da pesquisa em torno das principais funções (direção, roteiro e atuação) nos filmes de maior bilheteria entre os anos de 2002 e 2014. Além de evidenciar as desigualdades de gênero e raça/cor, também é apresentado o cálculo do índice de representação de cada grupo social nas distintas funções examinadas e uma linha do tempo com os filmes protagonizados por mulheres negras.

O Capítulo II esboça uma revisão bibliográfica das críticas feministas e antirracistas à produção cultural e aos estereótipos por duas diretrizes: invisibilidade de narrativas construídas por mulheres negras e visibilidade reduzida desse grupo nos elencos dos filmes. Vale notar que analisar criticamente os estereótipos não implica negar que eles apresentam realidades palpáveis, nem conceder lugar pejorativo aos papéis que eles determinam. Outro fator importante é que o cinema nacional possui recorrência de filmes que podem ser considerados como narrativas de crítica social, o que concede um diferencial aos tipos de personagens formatados. No entanto, o problema que norteia esta exposição reside na restrição da representação dos grupos sociais a visões únicas de mundo. O papel exercido pelas protagonistas de cor preta e parda nos últimos anos demonstra a persistência de alguns estereótipos já delineados na literatura, assim como a presença de personagens mulheres em estereótipos usualmente determinados aos homens. Por outro lado, a escravidão, fonte frequente de personagens e arquétipos para os negros e as negras (RODRIGUES, 2011; ARAÚJO, 2008), foi tema ausente no caso das personagens com protagonismo.

Com base em assimetrias e problemas apresentados no primeiro e segundo capítulos, intento refletir sobre a concessão de direitos especiais aos grupos e a importante dimensão do reconhecimento como provedor de estima social, por meio do qual os indivíduos se enxergam como sujeitos jurídicos e portadores de direitos. Para isso, o Capítulo III aborda a teoria política, a partir do multiculturalismo de Will Kymlicka, da proposta de valorização da diferença de Iris Young e da teoria do reconhecimento de Axel Honneth e de Charles Taylor. O objetivo é dimensionar como essas teorias podem proporcionar aportes para a democratização, via participação, dos meios de comunicação, e em especial, o cinema.

Por fim, o Capítulo IV examina a presença das variáveis gênero e raça/cor nas afirmações do discurso nacional sobre cultura, a partir do exame de recentes resoluções internacionais, legislações e planos nacionais. A análise desses documentos mostra como o

multiculturalismo de Kymlicka, com a presença do aspecto da tradição, da concessão de direitos especiais e da defesa da diversidade, a "cidadania diferenciada" postulada por Iris Young, e o reconhecimento como fonte de autoestima, ecoam nas entrelinhas das determinações políticas do governo, sem, entretanto, produzir efetiva garantia de igualdade.

***

Ao tematizar a participação das mulheres negras no cinema nacional, não ignoro minha posição de privilégio enquanto mulher branca que não vivencia o racismo cotidianamente. Não pretendo falar pelas mulheres negras, mas creio que a teoria política e social feminista só alcança êxito em suas críticas quando não desconsidera as variadas formas de opressão.

1. A PESQUISA

1.1 Introdução

A pesquisa "A Cara do Cinema Nacional" desenvolvida no âmbito do Núcleo de Pesquisa do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA-IESP-UERJ), e na qual trabalho, tem como objetivo delinear um panorama da produção cinematográfica brasileira nos últimos anos. A hipótese geral do estudo é que, em oposição à diversidade populacional do país, o mercado audiovisual é marcado pelas mesmas desigualdades que perpassam a sociedade, tais como as de gênero e as de raça. A hipótese mais específica é que mesmo quando grupos marginalizados são incluídos, seus imaginários são difundidos a partir de estereótipos formatados pelo olhar do "outro", no caso os brancos. Desse modo, pretendemos destacar as exclusões que perfazem o campo, proposta que deriva de uma dimensão normativa na qual a equidade de participação é considerada condição necessária aos meios de comunicação. Na presente exposição, atualizo parte dos dados divulgados sobre a primeira fase da pesquisa[9], abrangendo-os até 2014, bem como aplico um recorte sobre a segunda fase, com a análise qualitativa dos filmes com protagonistas do gênero feminino de cor preta ou parda.

1.2 Metodologia

A metodologia da pesquisa foi dividida em duas fases. Na primeira, foram selecionados os 20 filmes de maior bilheteria de cada ano, desde 2002, segundo a listagem disponibilizada no site do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (www.oca.ancine.gov.br). Em um período de doze anos (de 2002 a 2014), o *corpus* total de objetos para estudo foi de 258 obras. Vale salientar que não computamos os filmes infantis e os documentários por eles terem particularidades não compatíveis com uma análise mais geral. As variáveis mensuradas foram cor/raça e gênero dos diretores/diretoras, roteiristas e atrizes/atores em destaque. Com o intuito de não nos restringirmos aos papéis de protagonismo, selecionamos os personagens a partir de três vias: pela presença nos cartazes de divulgação dos filmes e a menção nas sinopses encontradas no site do Cineclick (www.cineclick.com.br). Além disso, as aparições relevantes nos trailers também foram parâmetro.

[9] No texto de discussão do GEMAA. "A Cara Do Cinema Nacional", apresentamos um panorama quantitativo do cinema nacional de maior bilheteria entre 2002 e 2012. Disponível em: <http://gemaa.iesp.uerj.br/images/publicacoes/TpD/TpD6_Gemaa.pdf>. Acesso em 15 set. 2015.

No quesito de imputação da cor dos personagens, aplicamos a heteroclassificação, método pelo qual o pesquisador estabelece definições a partir da visualização de imagens dos indivíduos a serem classificados. Com base em fotografias encontradas por meio de sites de busca, um grupo de pesquisadores determinava a cor dos personagens. O trabalho coletivo ocorreu com o intuito de promover uma classificação mais consensual. A cartela de cor da Pesquisa Social Brasileira (ALMEIDA, 2007) foi utilizada como referencial para a definição da cor de acordo com as categorias usadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): branca, preta, parda, amarela e indígena (OSÓRIO, 2003, p.7). Cabe ressaltar que a categoria indígena acabou ficando de fora pela ambiguidade que ela apresentou durante a classificação dos personagens com a cor parda. A escolha desse método para a definição de cor não ignora seus problemas. No entanto, não é possível conhecer a declaração de cor de todos os indivíduos avaliados. Como destacam Campos e Machado (2015), a heteroclassificação tem defeitos, mas também, vantagens. Se de um lado é difícil definir classificações raciais por elas serem fluidas, com a dificuldade ética de impor identidades sociais, de outro, quando este trabalho ocorre coletivamente, se torna mais fácil formatar definições mais consensuais. Por fim, a autoclassificação teria também o problema de estarmos tratando de personagens e não dos atores em si. Ou seja, se é difícil obter a autoclassificação de cada ator, é impossível obtê-la de seres fictícios, que só existem na trama cinematográfica. Nessa primeira fase, nossa base de dados totalizou 267 diretores/diretoras, 495 roteiristas e 1145 personagens. Ademais, dimensionamos também o gênero cinematográfico de cada filme – drama, comédia, ação, suspense, musical e romance.

A segunda fase da pesquisa foi desenvolvida com o objetivo de prover um aprofundamento maior nas narrativas dos filmes, assim como em seus personagens. Para tal, foi elaborado um questionário por meio do programa Sphinx, no qual analisamos qualitativamente o papel de cada personagem na trama. Nesse estágio, selecionamos os 40 primeiros personagens de cada filme listados em suas respectivas fichas técnicas no site do IMDB (www.imdb.com). Foram estudados apenas os filmes que tinham negros – pretos e pardos - em papéis de destaque, o que compõe um total de 121 produções, ou seja, 47% da produção total em 12 anos de atividade do mercado audiovisual, que foi de 257 *best-sellers*.

Contudo, qual espaço foi esse? Em nosso questionário, indagamos as seguintes questões: posição do personagem - protagonista, coadjuvante ou narrador; gênero – masculino, feminino ou “outro”; orientação sexual – heterossexual, bissexual, homossexual ou “outro”; nível de participação na trama - medido a partir do seu tempo de fala; a faixa-etária, profissão – prestigiosa, subprofissão, média, patrão, empregado ou empresário; local de moradia - região

Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul; posição moral – mocinho, vilão ou "não se aplica"; destino final – morte, felicidade familiar, riqueza, sucesso profissional, prisão ou tristeza; maneira como o personagem é representado – aparição sem roupa, quase sem roupa ou não; relações construídas – inter-raciais ou não; e, por fim, existência ou não de estereótipos de gênero e/ou de raça. Em virtude da amostra da segunda fase ainda não estar completa, como já mencionado, será apresentado o aprofundamento apenas na representação das protagonistas pretas e pardas. Todavia, o interesse nesse recorte também reside em sua junção de condições críticas em relação a machismo e a racismo. As mulheres pretas e pardas são as mais afetadas por desigualdades, sendo excluídas tanto nas principais posições de construções narrativas (direção e roteiro), como nas de atuação e cenário, o que veremos nos resultados apresentados a seguir.

1.3 Resultados

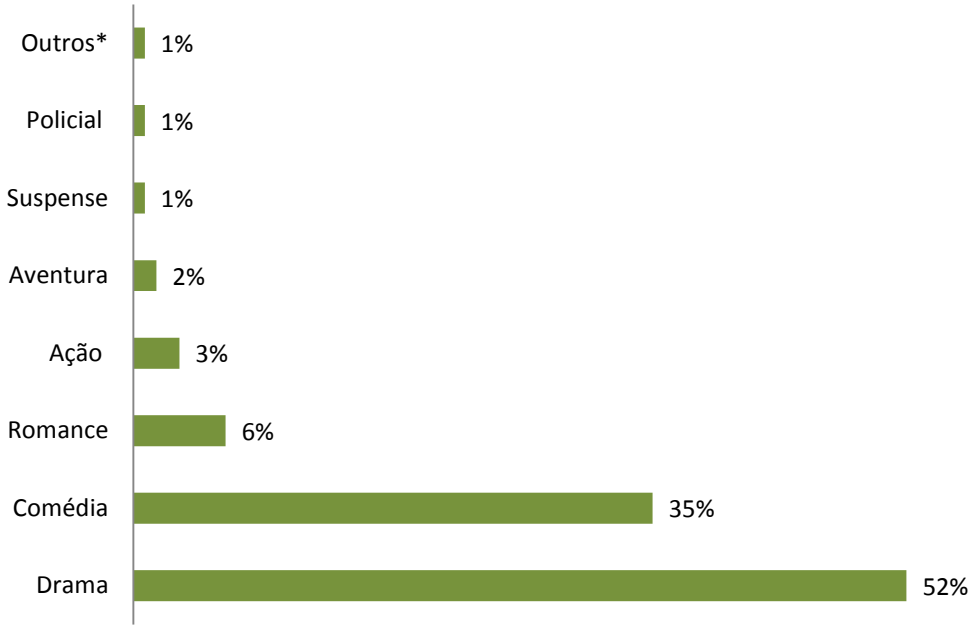
Da primeira etapa da pesquisa, começo com a exposição dos gêneros cinematográficos mais recorrentes nos filmes de maior bilheteria, bem como sua distribuição entre diretores e diretoras. Em seguida, abordo as funções de direção, roteiro e atuação, a partir das variáveis cor e gênero. Por fim, com base no recorte de dados provenientes da segunda etapa, mostro a quantidade de protagonistas pretas e pardas, além da sua quase ausência em filmes do gênero romance.

1.3.1 Primeira fase da pesquisa

A definição de um gênero cinematográfico perfaz, por vezes, uma tarefa complicada, em vista da variedade de características que um filme pode apresentar. Todavia, especialmente quando analisamos as produções de maior bilheteria, conciliadas com uma lógica de mercado, representações específicas são mais recorrentes. Segundo Nogueira (2010, p.3), "género cinematográfico é uma categoria ou tipo de filme que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversas ordens, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas". O Gráfico 1 apresenta a porcentagem de cada gênero cinematográfico, dentro da amostra de filmes de maior bilheteria do cinema nacional entre 2002 e 2014. Como podemos constatar, as produções do gênero drama são as mais recorrentes e abarcam pouco mais da metade de todas as obras. As comédias estão logo em seguida e

representam 35% do total. Esses dois gêneros dominam o mercado, com bastante distanciamento dos romances, que estão logo depois e perfazem apenas 6%[10]. Ação, aventura, suspense, policial, musical e ficção científica são os gêneros menos presentes.

Gráfico 1 - Gênero Cinematográfico



n= 258
Elaboração própria a partir de ddos da Ancine
***outros: musical e ficção científica**

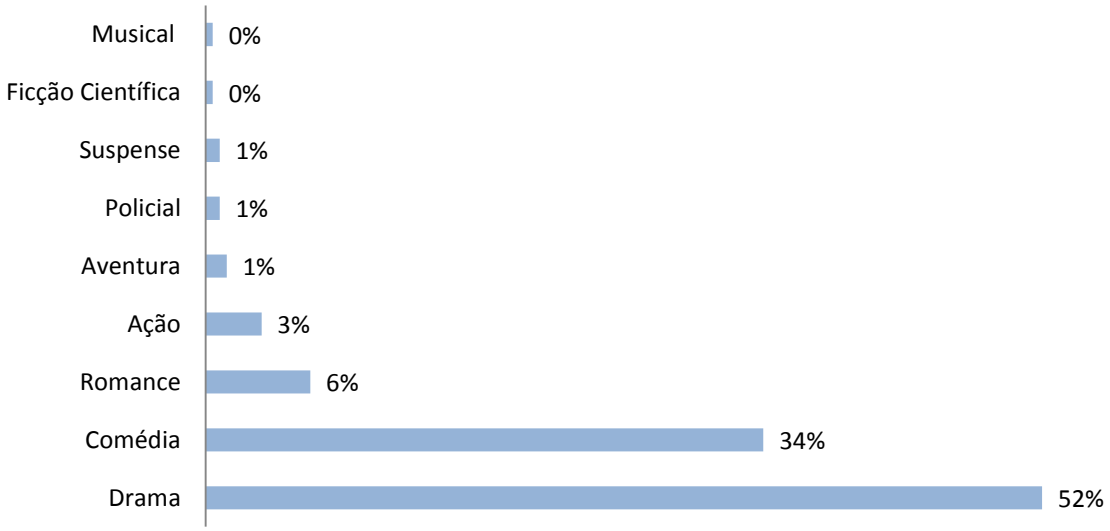
Pesquisas realizadas nos Estados Unidos tematizam o status da mulher na mídia e apontam para a existência de um viés sexista do mercado, no qual o gênero feminino tem maior probabilidade de dirigir filmes documentários, dramas e animações, enquanto o gênero masculino fica a cargo de produções mais rentáveis, tais como as de ação, horror e ficção científica. Tal contexto é dimensionado como proveniente de um sistema desigual que mobiliza mais recursos para gêneros cinematográficos específicos e os determina como avessos a um suposto olhar feminino (KLOS, 2013). Para vislumbrar como esse aspecto é manifesto no Brasil, os gráficos 2 e 3 apresentam proporcionalmente a distribuição dos gêneros cinematográficos de acordo com o gênero masculino (Gráfico 2) e feminino (Gráfico 3). Como podemos observar, a predominância do drama, da comédia e do romance é semelhante tanto para diretores, como para diretoras. Por outro lado, as mulheres não dirigiram nenhuma obra de

[10] De acordo com as fichas técnicas disponíveis no site do Cineclick (www.cineclick.com.br), agrupamos comédias românticas em romances e comédias dramáticas em drama. Tal arranjo foi determinado de maneira instrumental pela proximidade entre os tipos de narrativas e a falta de lógica em mantê-las separadas.

suspense, trama policial ou ação. Todavia, a apresentação desse dado não serve para comprovar a existência ou não de um mercado com acesso limitado a determinadas áreas em função de preconceitos de gênero. Afirmar essa hipótese requer o exame de outras variáveis.

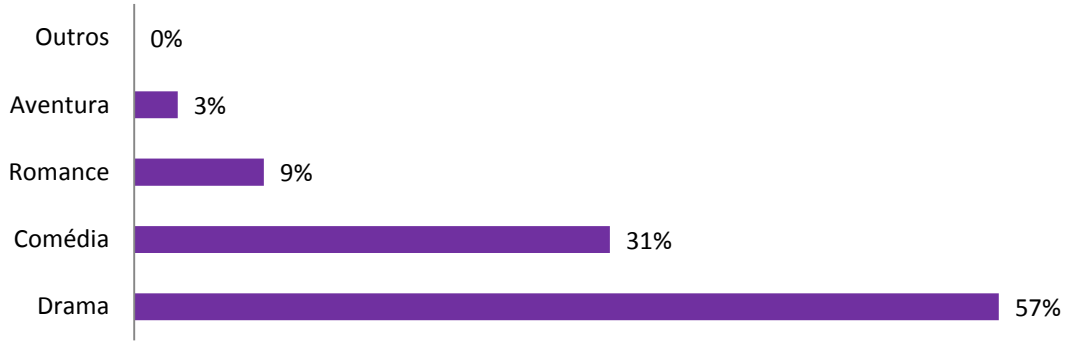
Como observação, saliento que o filme 5x Favela foi considerado um caso desviante a partir dos gráficos a seguir em virtude de sua narrativa diferenciada e composição destoante. A obra é formatada pela apresentação de diferentes histórias, dirigidas por oito pessoas. São elas: Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcelos, Rodrigo Felha, Wagner Novais, Manaira Carneiro e Luciana Bezerra. Além do elevado número de diretores/diretoras, o mesmo ocorre com roteiristas e personagens. Desse modo, nosso total de produções passou a ser de 257.

Gráfico 2 - Gênero Cinematográfico por Gênero Masculino



n diretores = 232
Elaboração própria a partir de dados da Ancine

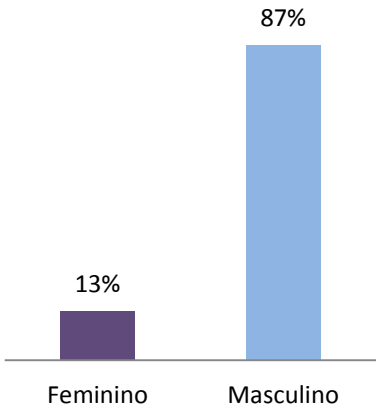
Gráfico 3 - Gênero Cinematográfico por Gênero Feminino



n diretoras = 35
Elaboração própria a partir de dados da Ancine

A semelhança dos gêneros cinematográficos predominantes entre diretoras e diretores não apaga a dominação desse último grupo na área. A função de direção é uma das mais notórias do cinema. O diretor comanda a execução do filme, orienta em relação à narrativa e a atuação dos personagens. O seu olhar é determinante na forma pela qual as representações são construídas. Conforme observamos no Gráfico 4, o gênero masculino perfaz 87% da direção dos *best-sellers* nacionais, com apenas 13% de presença do gênero feminino. Ou seja, para cada filme dirigido por uma mulher, há aproximadamente 6 filmes dirigidos por homens. Não obstante, apesar de compor um pequeno número, 10 filmes foram dirigidos por mais de uma pessoa. Mulheres dividiram a direção em apenas dois desses casos: no filme Linha de Passe, de Walter Salles e Daniela Thomas; e, no já mencionado, 5X Favela, excluído de nossa amostra. A crítica mais recorrente das feministas ao sistema desigual da esfera produtiva audiovisual aponta que a prevalência de homens nesses postos redunda na construção da mulher nos filmes pelo olhar masculino, inclusive com a objetificação e mercantilização do corpo feminino. No capítulo 2 veremos se isto ocorre também no cinema brasileiro.

Gráfico 4 - Direção e Gênero

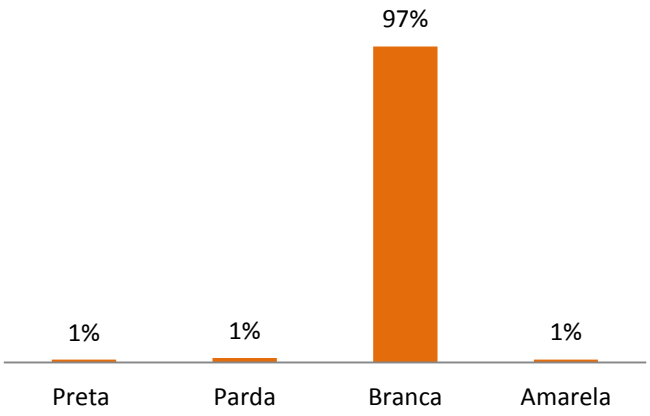


n direção = 267
Elaboração própria a partir de dados da Ancine

A análise da variável cor mostra que, para além da hegemonia masculina, também é possível observar a persistência da exclusão de pretos e pardos nos cargos de maior privilégio do audiovisual. O Gráfico 5 apresenta a porcentagem de diretores por cor e evidencia que 97% daqueles que exerceram essa função nos filmes de maior bilheteria do cinema nacional entre 2002 e 2014 são brancos. Os indivíduos de cor amarela representam, assim como os pretos e pardos, 1% cada, mas em vista da proporção desses grupos na população brasileira[11], a sub-representação dos últimos é brutalmente superior. Para João Carlos Rodrigues (2011), a cor dos diretores direciona a maneira pela qual eles são sensibilizados por determinadas questões, ou seja, se brancos predominam na função de direção, provavelmente haverá um viés na construção do imaginário sobre a representação dos negros. A superação desse padrão dominante, segundo o autor, consiste na efetivação de mais negros por trás das câmeras, na função de realizadores.

[11] Dados do IPEA de 2013 mostram que a população amarela é de 0,5%, enquanto a parda é de 45% e a preta de 8%. Fonte: IPEA. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores_populacao.html>. Acesso em 05 nov. 2015.

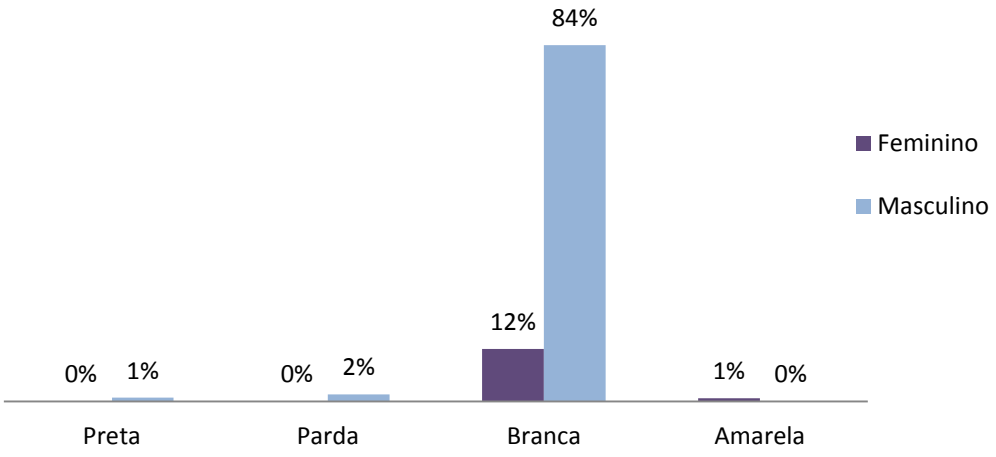
Gráfico 5 - Direção e Cor



n direção = 267
Elaboração própria a partir de dados da Ancine

As análises pautadas apenas em gênero ou cor deixam de apreender especificidades, sobretudo em relação aos aspectos vivenciados por mulheres negras. O feminismo negro tem como principal contribuição evidenciar as mazelas particulares que atravessam o cotidiano e a história das mulheres negras. Diversas autoras destacaram o silenciamento da voz dessas mulheres e de suas perspectivas, bem como o seu lugar especial de sofrimento que as concentra no topo de uma hierarquia de opressões (COLINS, 2000; HOOKS, 1982; DAVIS, 1981). No Brasil, a categoria *negro* é utilizada em algumas abordagens como agregação de pretos e pardos, justificada pelo compartilhamento de condições socioeconômicas ou mesmo pela própria narrativa do movimento negro, que instrumentaliza o termo para lutas políticas por demandas e direitos. Entretanto, ao verificar a proporção desses grupos na população, vemos que a autodeclaração de cor parda excede consideravelmente a de cor preta. Nesse sentido, ao problematizarmos a pequena participação desses grupos em variadas funções, é importante atentar para a maneira como a sua proporção na população reflete sobre a pior condição que o grupo de cor parda se encontra. No Gráfico 6 é possível constatar não apenas a predominância da cor branca, como também a restrição da participação dos do gênero masculino de cor parda e preta. Ainda assim, a porcentagem de pretos e pardos é muito baixa e representa, respectivamente, apenas 1% e 2% do total. Entre 35 diretoras, não foi encontrada nenhuma de cor preta ou parda. A pequena inclusão observada para as mulheres é restrita às de cor branca, que perfazem 13% da amostra.

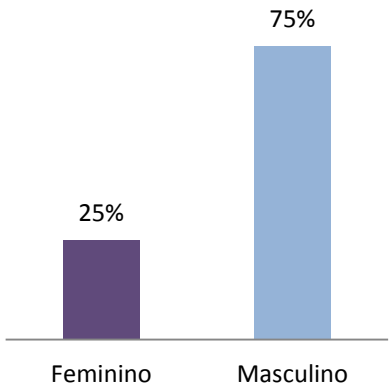
Gráfico 6 - Direção por Gênero e Cor



n direção = 267
Elaboração própria a partir de dados da Ancine

A função de roteiro ocupa, assim como a de direção, um papel importante na construção das representações. É o roteirista que elabora a história. Como podemos observar no Gráfico 7, em semelhança à função de direção, esse campo tem no gênero masculino seu atuante central. O gênero feminino integra apenas 25% dos 495 roteiristas analisados, enquanto o masculino 75%. Isso significa que, para cada mulher roteirista, há cerca de três homens exercendo a mesma função.

Gráfico 7 - Roteiristas por Gênero

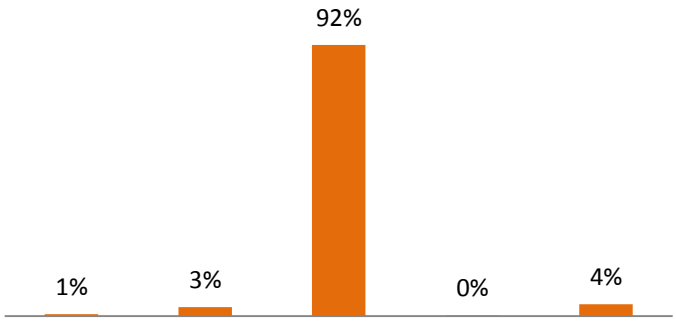


n filmes = 257
n roteiristas = 495
Elaboração própria a partir de dados da Ancine

A elevada presença dos indivíduos de cor branca também é constatada na função de roteirista, como mostra o Gráfico 8. Os indivíduos de cor branca representam 92% do total,

seguidos dos de cor parda, que perfazem 3%; e de 1%, do grupo de cor preta. Cabe notar os 4% de dados sem informação, que correspondem às imagens de roteiristas não encontradas em buscas na internet.

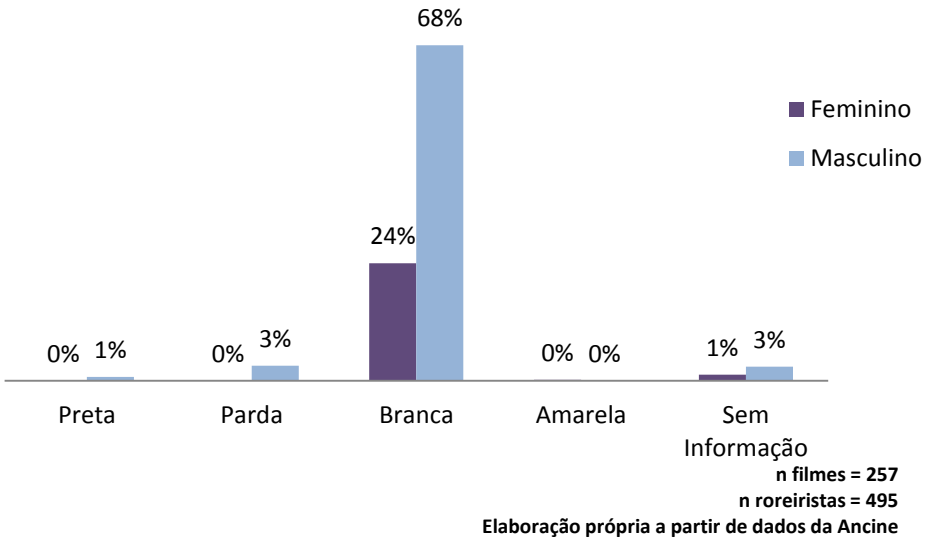
Gráfico 8 - Roteiristas por Cor



n filmes = 257
n roteiristas = 495
Elaboração própria a partir de dados da Ancine

O último dado a ser representado em relação aos detentores da produção de narrativas está no Gráfico 9, que notabiliza a distribuição percentual de roteiristas por gênero e cor. Em congruência com os elementos apresentados anteriormente, notamos que o gênero masculino de cor branca é dominante, sendo 68% do total, seguido de 24% do gênero feminino de cor branca. Mais uma vez as mulheres pretas e pardas estão ausentes nestas posições de privilégio. Esses grupos de cor são representados apenas pelo gênero masculino, com 1% de cor preta e 3% de cor parda. Pode-se notar, também, que o percentual de roteiristas sem informação de cor (4%), ou seja, sem imagens, foi, em sua maioria, do gênero masculino (3%).

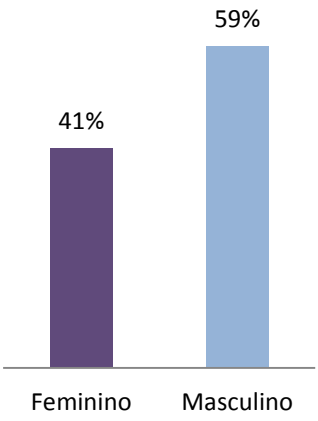
Gráfico 9 - Roteiristas por Gênero e Cor



n filmes = 257
n roreiristas = 495
Elaboração própria a partir de dados da Ancine

Se as funções de direção e de roteiro são posições de privilégio por serem responsáveis pela elaboração das tramas, a tarefa de interpretação de personagens é, sem dúvidas, aquela que detém maior exposição. A composição dos personagens por gênero é exposta no Gráfico 10, com 41% do gênero feminino e 59% do gênero masculino. Esses dados indicam uma desigualdade menos aguda, quando comparada às outras mencionadas. No Capítulo 2, veremos que estereótipos de gênero acompanham as personagens pretas e pardas. Ademais, o próprio fenômeno de criação hipersexualizada da imagem feminina pelo olhar masculino, dominante na função de direção e roteiro, pode ser associado à presença menos escassa das mulheres nesse âmbito.

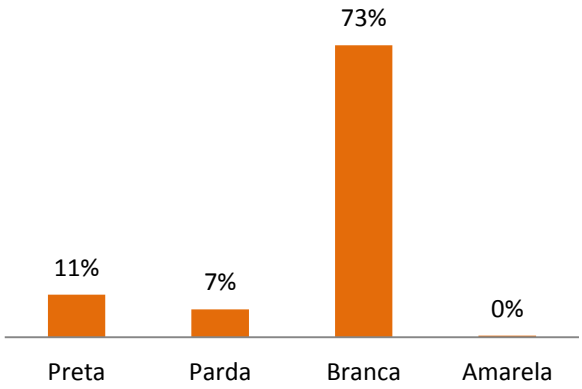
Gráfico 10 - Elenco por Gênero



n filmes = 257
n personagens= 1181
Elaboração própria a partir de dados da Ancine

Ao contrário da mais amena desigualdade de gênero entre os personagens, os brancos representam mais que o triplo do percentual de pretos e pardos, como podemos ver no Gráfico 11, que delineia o percentual de personagens por cor. Os indivíduos de cor branca perfazem 73% de todos os intérpretes com alguma visibilidade nos filmes. É importante lembrar que selecionamos os atores e atrizes em virtude de três fatores: menção em sinopse, presença nos cartazes de divulgação ou aparição relevante no trailer. Desse modo, apreendemos mais do que apenas os protagonistas, o que problematiza o dado de que somente 11% são de cor preta e 7% de cor parda.

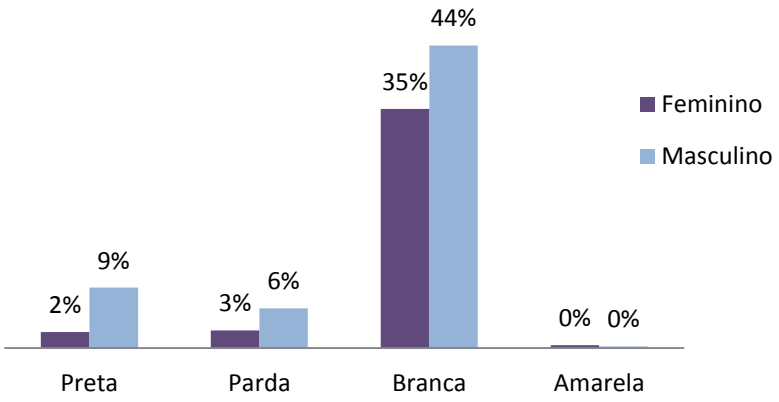
Gráfico 11 - Elenco por Cor



n filmes = 257
n personagens = 1181
Elaboração própria a partir de dados da Ancine

A interseção entre gênero e cor revela mais uma vez a complexa situação das mulheres pretas e pardas. O Gráfico 12 exibe a porcentagem de personagens de acordo com essas duas variáveis. O gênero feminino é majoritariamente representado por personagens brancas, com 35%, seguido bem depois por pardas, 3%, pretas 2%. O dado das mulheres pardas nos remete ao imaginário brasileiro da mulata como símbolo nacional e expõe a contradição dessa celebração com a exclusão. Em 1181 personagens computados, apenas 59 eram pretas e pardas. O gênero masculino também é amplamente dominado pelos brancos, que são 44% dos avaliados; os indivíduos de cor preta, bem atrás, representam 9%; e, por fim, os pardos 6%.

Gráfico 12 - Elenco por Gênero e Cor



n filmes = 257
n personagens = 1181
Elaboração própria a partir de dados da Ancine.

Índice de Representação

Os dados apresentados até o presente momento ressaltam um cenário desigual, em que mulheres e negros, em especial mulheres negras, são alijadas/os dos espaços de representação. Segundo dados apresentados pelo IPEA na pesquisa Retrato da Desigualdade de Gênero e Raça (2011), a maioria da população é de não brancos (53%), ou seja, pardos (45%) e pretos (8%). Já os indivíduos de cor branca são 46% da população. Tanto a cor amarela, como a indígena, não foram consideradas para o presente trabalho por representarem pequena parcela do total, sendo respectivamente apenas 0,5% e 0,3% no país. Com o intuito de constatar em que medida há inclusão para determinadas parcelas da população em áreas específicas, proponho a seguir um índice de representação, estabelecido a partir do cálculo da razão entre a porcentagem da presença de determinado grupo (direção, roteiro ou elenco) na atividade em questão e a porcentagem deste grupo (gênero masculino, gênero feminino, cor branca, amarela, parda e preta) na população.

A tabela 1 apresenta a distribuição geral da população nos gêneros masculino e feminino, bem como na variável cor, nas categorias branca, parda e preta. As mulheres negras, somatório de pretas e pardas, representam o maior grupo percentual da população brasileira (27%), seguidas dos homens negros (26%), das mulheres brancas (24%) e do gênero masculino de cor branca (22%).

Tabela 1: Distribuição da população brasileira por gênero e cor

Gênero	**Cor**		
	Branca	Parda	Preta
Masculino	**22%**	**22%**	**4%**
Feminino	**24%**	**23%**	**4%**

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do IPEA.

A tabela 2 mostra o índice de representação para a variável gênero. Se de um lado o gênero feminino é o maior grupo populacional do país, de outro, nas funções de privilégio do cinema nacional, ele está sub-representado. Apenar entre o elenco dos filmes, o gênero feminino quase atinge uma participação condizente com sua parcela na população, chegando a um índice de representação de 80,39%. Já o gênero masculino é sobrerrepresentado em todas as atividades, sobretudo, na de direção, com um índice de 177,55%.

Tabela 2: Índice de representação por gênero

	Masculino	**Feminino**
Direção	**177,55%**	**25,49%**
Roteiro	**153,06%**	**49,02%**
Elenco	**120,41%**	**80,39%**

Fonte: Elaboração própria.

A análise da variável cor, como descrita na tabela 3, salienta mais uma vez a intensa sobrerrepresentação de um grupo na função de direção. Os indivíduos de cor branca apresentam um índice de representação elevado, alcançando 210,87%. O mesmo também ocorre nas funções de roteiro (200%) e no elenco (158,7%). É curioso notar que o índice de representação para os indivíduos de cor parda foi de 6,67% na atividade de roteirização, maior do que o índice

para os de cor preta (2,22%). Já no elenco, o grupo de cor parda obteve 15,56%, índice menor do que os de cor preta (24,44%).

Tabela 3: Índice de representação por cor			
	Branca	**Parda**	**Preta**
Direção	**210,87%**	**2,22%**	**2,22%**
Roteiro	**200%**	**6,67%**	**2,22%**
Elenco	**158,7%**	**15,56%**	**24,44%**

Fonte: Elaboração própria.

A interação entre cor/raça e gênero, descrita na tabela 4, ressalta a notória posição do gênero masculino de cor branca, com índice de representação de 381,82% na função de direção, 309,9% na de roteiro e 200% no elenco. Os índices para o gênero masculino de cor parda são menores do que os para o grupo de cor preta em todas as funções, com destaque especial para a sobrerrepresentação dos últimos na atividade de atuação (elenco), que chega e exceder, inclusive, o índice de representação dos personagens de cor branca.

A função de direção aparece como a mais restrita a uma parcela da população, uma vez que, apenas o gênero masculino de cor branca alcança um índice de representação superior a 100%. O gênero feminino de cor branca é o segundo grupo com maior índice nessa atividade, entretanto, só atinge 50%. A ausência de mulheres pretas e pardas nas funções de direção e roteiro perfaz um índice de 0% de representação. Na função de elenco, a situação de marginalização dessas mulheres é ressaltada, não só em uma comparação dentro do grupo feminino, onde mulheres brancas possuem índice de 145,83%, pardas 13,04% e pretas 50%, como também dentro do grupo de negros. Se os homens de cor preta são sobrerrepresentados na função de elenco, as mulheres de cor preta não alcançam nem 100%.

Tabela 4: Índice de representação por cor e gênero			
	Masculino Branca	**Masculino Parda**	**Masculino Preta**
Direção	**381,82%**	**9,09%**	**25%**
Roteiro	**309,9%**	**13,64%**	**25%**
Elenco	**200%**	**27,27%**	**225%**
	Feminino Branca	**Feminino Parda**	**Feminino Preta**
Direção	**50%**	**0%**	**0%**

Roteiro	**100%**	**0%**	**0%**
Elenco	**145,83%**	**13,04%**	**50%**

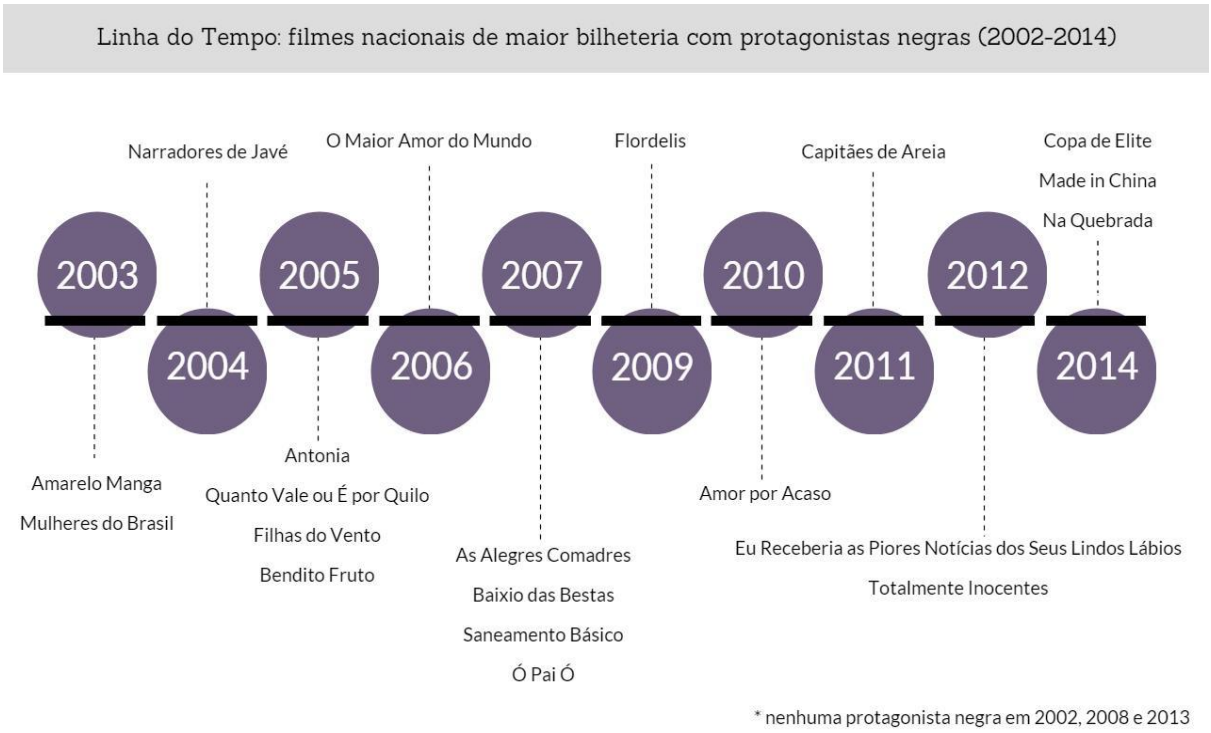
Fonte: Elaboração própria.

Os resultados mostram que, para além da sobrerrepresentação do gênero masculino e dos brancos em relação às suas proporções na população, os indivíduos de cor parda são mais sub-representados que os de cor preta nos elencos dos filmes de maior bilheteria. Tal resultado sugere que a miscigenação e a valorização dos mestiços e das mulatas, enquanto ícones nacionais, não se transpõe para o cinema. O padrão de beleza disseminado no audiovisual privilegia a branquitude como referencial estético (ARAÚJO, 2006).

1.3.2 Segunda fase da pesquisa

A primeira fase da pesquisa demonstrou a imensa sub-representação das mulheres pretas e pardas, não só ausentes nas funções que determinam as construções narrativas, como também em número quase ínfimo no elenco. Com a segunda fase do estudo, que objetiva um aprofundamento maior nas tramas, foi possível evidenciar a quantidade de filmes com protagonistas pretas e pardas nas maiores bilheterias nacionais entre 2002 e 2014. Essa participação foi constatada em apenas 7% das obras cinematográficas. A linha do tempo apresentada a seguir evidencia que, em alguns anos de produção avaliados, a ocorrência de protagonistas negras (pretas e pardas) foi maior do que em outros. Além disso, em 2002, 2008 e 2013, nenhuma atriz preta ou parda exerceu papel de centralidade nas 257 obras avaliadas.

Figura 1:



Fonte: Elaboração própria.

Outro dado interessante que já podemos extrair da segunda fase da pesquisa e também relativo às mulheres pretas e pardas é que os filmes do gênero romance[12] são quase inteiramente compostos por mulheres brancas. Apenas em duas das quinze tramas do gênero, uma mulher de cor preta e uma mulher de cor parda atuaram. Ademais, como veremos no capítulo que descreve as protagonistas, o papel do único caso do gênero feminino de cor preta, pertencente à Zezeh Barbosa, no filme Bendito Fruto de 2005, tem particularidades que não a afastam tanto dos estereótipos de gênero quanto dos raciais.

1.4 Conclusões

Os dados apresentados notabilizam um cenário produtivo contrário à equidade de participação no cinema, espaço importante de visibilidade social e de status. Os homens de cor branca predominam em todas as principais funções do cinema nacional de maior notoriedade. Os negros, maioria da população brasileira, são sub-representados em todos os âmbitos. A desigualdade mais substancial sobressai com a interação entre raça e gênero. As mulheres

[12] Cabe lembrar que os gêneros cinematográficos foram determinados segundo as fichas técnicas apresentadas no Cineclick (www.cineclick.com.br).

negras são excluídas das atividades de direção e roteiro, e possuem poucas aparições como personagens de destaque nos filmes.

Por se tratar de um espaço de produção cultural em franca expansão, o cinema brasileiro necessita de reflexões mais abrangentes sobre o conteúdo que vem difundindo. A baixa participação dos negros contribui para a construção de imagens coletivas e nacionais branqueadas e pouco representativas da população. Os resultados desta pesquisa sugerem a ausência de perspectivas sociais diversas e nos levam a questionar uma possível falta de reconhecimento dos negros enquanto sujeitos morais, portadores de direitos e de estima social. Os próximos capítulos evidenciam problematizações desse contexto a partir de contribuições da teoria política, tanto da feminista e antirracista, como da teoria do reconhecimento e do multiculturalismo. Além disso, a apresentação das protagonistas negras dos últimos anos permitirá ilustrar também os problemas de reconhecimento desse grupo como objeto de afeto.

2. INVISIBILIDADE DE NARRATIVAS E VISIBILIDADE DE ESTEREÓTIPOS

> *Opressão descreve qualquer situação injusta na qual, sistematicamente e por um longo período de tempo, um grupo nega ao outro acesso aos recursos da sociedade.*
>
> *Patricia Hill Colins*

2.1 Introdução

A crítica feminista do cinema foi responsável por uma importante transformação teórica ao questionar o entendimento da produção audiovisual como um mero reflexo da sociedade. Sob a pretensão de expor uma realidade universal e diversa, o cinema reproduz mitos em torno dos gêneros feminino e masculino, criados a partir de um ponto de vista parcial (SMELIK, 2015). A mesma lógica se aplica às questões de raça. Como apresentado no primeiro capítulo, os indivíduos de cor branca dirigiram 97% dos filmes brasileiros de maior bilheteria dos últimos anos (2002-2014) e roteirizaram 92%. Ainda que o gênero feminino seja minoria de uma maneira geral, as mulheres negras estão totalmente ausentes nas funções de direção e roteiro dessas produções, isto é, o privilégio de conduzir as narrativas é predominantemente masculino e de cor branca.

A tese do "olhar masculino", difundida por meio dos estudos feministas e psicanalíticos de Laura Mulvey, aponta para a representação das mulheres por um viés dominante que as objetifica. Segundo a autora:

> O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que se conota a sua condição de "para-ser-olhada" (MULVEY, 1991, p.444).

Entretanto, essa formulação não atenta para as diferenças possibilitadas pela interação entre gênero e raça. As feministas negras notabilizam o problema de considerar o "olhar masculino" como um dado universal e não afetado pelas discriminações contra os homens negros (SMELIK, 2015). De modo semelhante, unificar as mulheres como fontes congruentes de representação impossibilita a compreensão de estruturas narrativas que, além de sexistas, são também racistas (HOOKS, 1992; SMELIK, 2015).

A distribuição de gênero e cor do elenco dos filmes brasileiros mostrou que as mulheres negras são sub-representadas e protagonizam apenas 7% das 257 obras cinematográficas avaliadas. Se, de um lado, as narrativas desse grupo social são invisibilizadas por elas serem excluídas das principais funções de construção de representações (direção e roteiro); de outro, os elencos dos filmes proporcionam-lhe uma visibilidade marginal, construída a partir de estereótipos de gênero e de raça. O objetivo desta exposição é abordar esses problemas com base na literatura feminista e na análise qualitativa das protagonistas negras dos filmes brasileiros nos últimos anos. Como a invisibilização das narrativas das mulheres negras, pela sua ausência em funções de privilégio no cinema brasileiro, pode refletir na maneira como elas são visibilizadas entre as personagens? Qual será o viés de uma produção majoritariamente construída sob o olhar masculino e branco? Compreendo os limites em tentar aferir como visões preteridas poderiam promover representações distintas, mas a ideia de perspectiva social de Iris Young (1990) e a necessidade de democratizar a representação a partir da proposta de Anne Phillips (2001), de conciliação entre uma política de ideias e uma política de presença, fornecem elementos para defender a equidade de participação com apelo à diversidade de visões de mundo.

As vivências compartilhadas por um grupo, de acordo com sua posição social e sua localização no mundo, geram pontos de vista particulares, que são definidos como uma perspectiva social (YOUNG, 1990). Ainda que a presença de mulheres negras nas funções de direção e roteiro não seja considerada garantia absoluta da construção de narrativas diferentes, a ausência desse grupo nessas posições representa a quase absoluta chance de ausência destas narrativas. Para Anne Phillips (2001), que se debruçou sobre os problemas de representação política nas democracias liberais, a oposição entre uma política de ideias e uma política de presença é um dos principais desafios a serem enfrentados na contemporaneidade. Enquanto uma política de ideias defende a proeminência das propostas dos representantes como modos de identificação com os representados, uma política de presença salienta a defesa da participação de grupos sociais em confluência com características como gênero e raça. Refletir sobre representação implica considerar que as ideias não são criações desvinculadas das

vivências pessoais de quem as formula. Mesmo que a abordagem de Phillips esteja pautada em um âmbito particular de representação, o das instituições de governo, seus argumentos, assim como os de Young, são válidos para defender a diversidade em meios de expressão como o cinema.

Com base nesses pressupostos, conduzo o presente capítulo em torno de duas vias, a da invisibilidade de perspectivas sociais e de ideias vinculadas a grupos, e a da visibilidade de imaginários restritos por visões únicas de mundo. Em primeiro lugar, problematizo a ausência de narrativas específicas a partir do conceito de opressão formulado por diferentes autoras feministas. Em segundo lugar, abordo a literatura sobre estereótipos e descrevo os tipos de papéis determinados às protagonistas negras[13] na atualidade. Vale notar que apresento as personagens com menção a sua cor (preta ou parda), em convergência com as categorias propostas pelo IBGE e na tentativa de encontrar distinções nos papéis concedidos a cada grupo. Em grande medida, o padrão de representações das mulheres negras não evidencia mudança significativa nos últimos anos. As exceções ficam a cargo da falta de protagonistas negras em filmes sobre a escravidão e na constatação de algumas personagens destoantes. Se antes a temática da escravidão era amplamente visitada pela produção cinematográfica brasileira (STAM, 1999), dentre os filmes analisados nesta pesquisa, apenas dois davam centralidade a esse período histórico, sem, no entanto, conter protagonistas mulheres.

2.2 Direção e roteirização: invisibilidade das narrativas das mulheres Negras

As assimetrias em distintas áreas produtivas fortuitamente são alvo de explicações superficiais, que atribuem papéis sociais aos gêneros e afirmam o desinteresse de determinados grupos sociais sobre assuntos específicos (BIROLI, 2010). Isso implica justificar a baixa presença de mulheres na política, no cinema, ou em campos predominantemente masculinos, como obra do acaso de escolhas autônomas. Além de desconsiderar as estruturas sociais que limitam a agência dos grupos que são minoritários em posições de privilégio, essa argumentação ignora as atuações que não detêm recursos para serem tão notabilizadas quanto às perspectivas tradicionais e dominantes. A participação na indústria cinematográfica requer a

[13] A categoria "negro" ou "negra" agrupa os indivíduos de cor preta e parda, a partir da justificação de índices socioeconômicos compartilhados (MARCONDES, 2013). Mas alguns estudos mostram que a percepção da discriminação entre pardos é menor do que entre pretos, o que coloca em evidência a necessidade de atentar para as particularidades do grupo de cor parda (DAFLON, 2014; SILVA, 2015).

superação de uma série de fases da cadeia produtiva, desde a realização do filme até a sua distribuição e exibição (RAPOSO; CAMPOS, 2014).

No Brasil, declarações públicas de realizadores/as negros/as do campo audiovisual acusam o racismo como elemento de restrição à produção de representações diversas. Alguns exemplos dessa narrativa são o Dogma Feijoada e o Manifesto do Recife, pronunciamentos de cineastas negros com exigências de oportunidades para maior participação do grupo em todas as funções da produção (CARVALHO, 2005). A Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura publicou em sua página no Facebook[14], durante a semana da consciência negra, uma série de depoimentos sobre a importância de editais públicos especiais que concedam chances para subverter um mercado dominado por homens de cor branca.

A ausência de diretoras e roteiristas negras nos filmes de maior bilheteria dos últimos anos demonstra a invisibilidade de narrativas específicas em espaços de privilégio e sugerem um cenário de opressão no qual vozes são silenciadas. Para Audre Lorde (1984) esse tipo de opressão colabora com a difusão de um mundo homogeneizado, pouco sensível às diferenças. O conceito de opressão é central na teoria feminista e se relaciona à privação de acesso a recursos sociais por um grupo, enquanto outro desfruta dele (YOUNG, 1990; COLLINS, 2000), ou ainda, à redução de escolhas legítimas (HOOKS, 1982).

Patricia Hill Collins (2000), Bell Hooks (1982) e Angela Davis (1981) apresentam a mulher negra no topo de uma hierarquia de opressões. Os resultados desta pesquisa reafirmam este lugar, já que apesar dos negros e das mulheres brancas serem minorias, o único grupo totalmente ausente nas funções de direção e roteiro do cinema brasileiro é o das mulheres negras. As feministas negras ou o feminismo da diferença, como o de Iris Young, contribuem para romper com a essencialização da categoria mulher ao destacar as particularidades geradas pela interação de marcadores sociais da diferença, tal como a ideia de raça e as distinções de gênero.

As opressões são mais do que meros reflexos de atuações individuais ou isoladas. Por estarem presentes nas rotinas diárias das pessoas em diferentes dimensões requerem uma compreensão estrutural (YOUNG, 1990). Ainda que, em linhas gerais, a essência da opressão seja a ausência de oportunidades, Collins (2000) e Young (1990) descrevem sistematizações

[14] O tema das publicações eram os editais Curta-Afirmativo, lançados em 2012 e 2014, que forneceram financiamento para curtas e média-metragens de realizadoras negras e realizadores negros. Os contemplados descreveram o valor que essa ação teve em sua vida profissional. Detalhes específicos do edital serão abordados no capítulo IV. Disponível em: <https://www.facebook.com/mincaudiovisual/photos/a.330643950342531.73628.330573550349571/963345680405685/?type=3&theater>. Acesso em 21 nov. 2015.

divididas entre áreas, inter-relacionadas com menor ou maior intensidade, de acordo com contextos sociais. Collins (2000) elenca três vertentes de opressão: a econômica, a política e a cultural ou ideológica. De modo mais descritivo, Iris Young (1990) desenvolve as faces da exploração, da marginalização, do *powerlessness*, da violência e do imperialismo cultural. Tendo como base as tipologias oferecidas pelas autoras, proponho um paralelo com o cenário da produção cinematográfica brasileira.

A vertente econômica de Collins (2000) expõe a distribuição assimétrica das mulheres negras no mercado de trabalho, quase sempre majoritárias em posições desprestigiadas. As noções de exploração, marginalização e *powerlessness* de Iris Young (1990) também se referem a aspectos desse âmbito. A exploração aparece como prática que subsiste na própria divisão do trabalho perpetuada pelo capitalismo. O resultado da produção de um grupo é direcionado ao benefício de outro. Sob as mulheres, por exemplo, em especial as negras, pesa a atribuição dos trabalhos domésticos, enquanto os homens obtêm mais tempo para exercerem atividades criativas.

A marginalização, face da opressão apontada por Collins (2000) como a mais perigosa aos grupos vulneráveis, aborda a exclusão dos grupos sociais de esferas, tal qual a do mercado. Além disso, pode corresponder também à ausência de status social e condições que permitam aos indivíduos desenvolverem suas capacidades ou mesmo autoestima. Ainda em relação a aspectos econômicos, o *powerlessness*, envolve a divisão entre profissionais e não-profissionais. Os últimos são caracterizados pela impossibilidade de exercerem autonomia, ou seja, tomarem decisões e até refletirem por si mesmos, em virtude de uma educação precária. No Brasil, o termo que tem sido associado a essas condições é o de "desemponderamento".

O contexto brasileiro expõe as mulheres negras à precarização do trabalho e à obtenção das piores remunerações (IPEA, 2011). O cinema reflete a dimensão econômica da opressão ao não evidenciar mulheres negras em suas posições de maior prestígio nas construções narrativas (direção e roteiro) e expor a sub-representação deste grupo entre o elenco dos filmes de maior bilheteria. Ao considerarmos a exploração, mesmo que isso não signifique uma relação de transferência direta de ganhos do trabalho, a concentração de funções em determinados grupos possibilita a obtenção de ganhos tanto materiais como simbólicos. O gênero masculino de cor branca, em menor grau o gênero feminino de cor branca e o gênero masculino de cor preta ou parda, adquirem notoriedade exercendo cargos de importância. As mulheres negras são marginalizadas ao não encontrarem participação no mercado, o que dificulta a atribuição de status social e afeta possibilidades de autoestima. Os grupos sociais predominantes em funções de poder, caracterizados como profissionais, usualmente recebem maior atenção da mídia e são

tratados de maneira mais lisonjeira. Desse modo, os grupos marginalizados na rotina da sociedade encontram pouco estímulo para desenvolverem suas potencialidades (COLLINS, 2000).

A política, outra dimensão da opressão relatada por Collins, não encontra paralelo na tipologia elaborada por Young. Entretanto, como veremos no capítulo III, Young (1990) estabelece a noção de *cidadania diferenciada*, que prevê direitos especiais aos grupos sociais usualmente excluídos. Nesse sentido, Collins e Young confluem em desvelar os problemas de uma estrutura jurídica cega às diferenças que contribui para manter grupos historicamente discriminados, como as mulheres negras, sem desfrutar de direitos básicos tal qual o acesso à educação ou à participação política. Se a produção cinematográfica brasileira depende substancialmente do Estado (SHAW; DENNISON, 2007; BANDEIRA DE MELO; GALIZA, 2014), a distribuição de recursos alheia a quem os recebe tende a perpetuar situações de desigualdade.

A opressão ideológica ou cultural reside na presença do racismo e do machismo nas estruturas sociais que formatam visões dominantes, as quais atribuem características às mulheres negras que colaboram para a sua permanência em uma posição subordinada. De acordo com Collins, trata-se de uma ideologia, uma vez que reflete os interesses de um grupo particular que, contudo, se apresenta como universal. Os estereótipos negativos forjados para a mulher negra funcionam como fontes de justificativa e legitimação da opressão (COLLINS, 2000). Segundo Young (1990), essa face da opressão é delineada como o imperialismo cultural, configurado pela invisibilização de perspectivas particulares de grupos sociais. Os significados culturais são instituídos por um grupo hegemônico, que prescreve sua visão de modo normativo.

A violência surge, dentre outras contingências, quando há rejeição aos significados dominantes e tentativa de modificá-los. Subverter essa dinâmica de opressão envolve a contestação dos estereótipos associados aos grupos, ou seja, a sua imagem cultural. A representação tem a importância fundamental de proporcionar empatia e contribuir para autoestimas individuais e coletivas. A transformação da visão de um grupo como normativa e representante universal da humanidade cria o imperialismo cultural, no qual os não entrosados com o padrão estabelecido acabam marcados como opostos, sendo facilmente retratados a partir de estereótipos. No cinema brasileiro de maior bilheteria, o imperialismo cultural pode ser constatado pela atuação conjunta entre a dominação de determinados grupos em posições de criação e o modo com que as representações dos excluídos são formatadas. Como veremos a seguir, as protagonistas negras dos últimos anos, quando não incluídas por perspectivas particulares de militância, são reduzidas a papéis sociais específicos.

2.3 Elenco: visibilidade por um olhar exterior

As mulheres negras não encontram espaço enquanto produtoras de narrativas nos filmes de maior bilheteria e são minimamente incluídas nos elencos, o que determina sua visibilidade a partir de um olhar exterior. No intuito de descrever o acúmulo de imagens com significações semelhantes associadas aos negros e pautadas na diferença, Stuart Hall (1997) desenvolve a noção de "regime racializado de representação". A observação das obras cinematográficas dos últimos anos sugere que, além de racializado, esse regime é "generificado".

O cinema nacional foi criticado por ignorar representações mais detalhadas dos negros. João Carlos Rodrigues (2011) aponta que, ao invés de exporem subjetividades complexas, as narrativas das obras brasileiras se limitam a reproduzir arquétipos ou imagens caricaturais dos negros, frutos da influência das religiões afro-brasileiras, das heranças de uma sociedade escravocrata e da imaginação dos brancos. Bell Hooks (1982), em análise semelhante sobre representações das negras e negros na sociedade estadunidense, destaca a formação de mitos e estereótipos negativos. Os mitos diferem dos estereótipos por constituírem realidades restritamente imaginadas pelos brancos para rebaixar os negros.

Os estereótipos, por sua vez, são práticas de representação que funcionam por meio de quatro lógicas: a essencialização, o reducionismo, a naturalização e a formação de oposições binárias. A representação de grupos humanos por meio de poucas e simples características envolve sua essencialização e redução. A naturalização da diferença consiste na permanência de significados, banalizados como cotidianos e intrínsecos à realidade. A produção da diferença por meio da oposição entre normais ou anormais, civilizados ou selvagens, dentre outros, fixa fronteiras simbólicas que dividem os grupos e fomentam a manutenção de uma ordem social. O estabelecimento de diferenças não é uma prática neutra. Impor significados requer uma posição de poder que exerce o controle sobre a determinação do que é normatizado. Os estereótipos podem apresentar tanto formulações ambíguas, como prioritariamente positivas ou negativas (HALL, 1997). Independente desse teor, o problema principal abordado neste trabalho reside na redução de um grupo a características fechadas. Trata-se do perigo de uma determinada narrativa ser a única perspectiva disponível entre várias possíveis (ADICHIE, 2009).

Cabe notar que as imagens não apresentam significados estanques. Interpretar representações é atividade contínua, cumulativa e deve estar atrelada à consideração de contextos sociais e culturais (HALL, 1997). No Brasil, a partir da década de 1930, a ideia de

"democracia racial" foi promovida com a difusão de um imaginário de nação mestiça, na qual os conflitos raciais estariam superados (ORTIZ, 2012). Entretanto, esse projeto nacional foi acompanhado de uma hierarquização entre raças, que promovia o branqueamento da população como ideal a ser alcançado (ARAÚJO, 2006). O racismo incutido nesse processo é hoje exaltado em distintas áreas do país. Joel Zito Araújo (2006) observa que o mito da democracia racial se desconstrói ao observarmos criticamente as representações nas telenovelas e no cinema. A celebração dos mestiços ou dos mulatos não é transposta para os espaços prestigiosos de representação midiática, nos quais a beleza valorizada é a dos indivíduos de cor branca. Apenas 11% dos personagens de destaque nos filmes de maior bilheteria dos últimos anos eram de cor preta e 7% de cor parda[15]. Ao observarmos a interação com gênero, questão usualmente tratada como marginal nos estudos quantitativos sobre representação no audiovisual, esse dado adquire ainda mais relevância com somente 2% de personagens mulheres de cor preta e 3% de cor parda.

A hegemonia do ideal de branquitude, definidora do padrão estético branco como norma, é descrita por Sueli Carneiro (2003) como uma forma particular de violência, que constrange a possibilidade de criação de uma representação positiva que atinge a afetividade e a sexualidade das mulheres negras. O afastamento das personagens pardas e pretas da figura romantizada da esposa é algo presente nos filmes analisados. Das 15 produções do gênero romance ou comédia romântica apenas duas continham atrizes negras, uma de cor parda e outra de cor preta. O cinema comercial reafirma a não associação da mulher negra à esfera da conjugalidade. Apenas uma personagem preta e uma parda protagonizaram filmes do gênero romance, sendo elas, respectivamente, Zezeh Barbosa, em *Bendito Fruto* (2005), e Juliana Paes, em *Mais uma Vez Amor* (2005).

É importante enfatizar que o intuito do presente trabalho não é desenvolver uma análise aprofundada das produções audiovisuais, no que se refere às suas possibilidades de crítica social, mas sim demonstrar que o lugar reservado às poucas personagens pretas e pardas é o de papéis sociais específicos.

[15] Ver capítulo I, p. 33.

2.4 Protagonismo das mulheres pretas e pardas

O método de seleção das obras cinematográficas e das funções analisadas foi explicitado no capítulo de apresentação da pesquisa. Em síntese, separamos os filmes de maior bilheteria entre 2002 e 2014, chegando ao total de 257[16] produções. O protagonismo de mulheres pretas e pardas só apareceu em 7% do total de tramas, sendo elas: *Made in China* (2014), de Estêvão Ciavatta; *Totalmente Inocentes* (2012), de Rodrigo Bittencourt Ramos; *Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios* (2012), de Beto Brant; *Capitães de Areia* (2012), de Cecília Amado; *Amor por Acaso* (2010), de Márcio García; *Flordelis* (2009), de Marco Antonio Ferraz; *Antônia* (2007), de Tata Amaral; *Baixio das Bestas* (2007), de Cláudio Assis; *Saneamento Básico* (2007), de Jorge Furtado; *Ó Pai Ó* (2007), de Monique Gardenberg; *Mulheres do Brasil* (2006), de Malu de Martino; *Filhas do Vento* (2005), de Joel Zito Araújo; *Mais uma Vez Amor* (2005), de Rosane Svartman; *Quanto Vale ou É por Quilo* (2005), de Sérgio Bianchi; *Bendito Fruto* (2005), de Sérgio Goldenberg; *Narradores de Javé* (2004), de Eliane Caffé; *As Alegres Comadres* (2003), de Leila Hipólito; e, *Amarelo Manga,* (2003) de Cláudio Assis.

Em relação à função de direção, algumas observações são relevantes. Na seleção dos filmes com protagonismo de mulheres negras, as diretoras estiveram em proporção maior, representando 39%, enquanto na amostra geral elas foram apenas 13%. Alguns estudos sugerem que filmes dirigidos por mulheres têm maior probabilidade de possuírem protagonistas do gênero feminino (ALVES et al., 2011; ALVES; COELHO, 2015). Os dados desta pesquisa apontam para a confirmação desta tese, já que o protagonismo das mulheres negras esteve presente em 20% das obras dirigidas por mulheres e em apenas 5% das dirigidas por homens. Ainda que pequena, a propensão das mulheres dirigirem produções com protagonismo do gênero feminino de cor preta ou parda é maior do que a dos homens. No entanto, todas essas diretoras são de cor branca. A possibilidade de autorrepresentação das mulheres negras no cinema comercial de maior bilheteria é inexistente.

Ao contrário do recorte abrangente estabelecido para a seleção dos personagens na primeira fase da pesquisa[17], a definição de protagonismo levou em conta o significado literal do termo no dicionário. Segundo o Houaiss (2015), protagonista é o "principal personagem de uma peça de teatro, de um livro, de um filme, uma telenovela etc". De modo que, filmes como

[16]Cabe lembrar que o total inicial era de 258 filmes, mas considerei 5X Favela um caso desviante pelas diversas tramas, diretores, roteiristas e personagens que constituem o filme.
[17]Como mencionado no capítulo I os personagens principais foram selecionados de acordo com 3 critérios: (1) menção em sinopse, (2) presença no cartaz de divulgação do filme, e (3) aparição relevante no trailer.

Noel, o Poeta da Vila e *Garrincha – Estrela Solitária*, apesar de darem destaque significativo às personagens Ceci, de Camila Pitanga, e Elza Soares, de Thaís Araújo, ficaram de fora da quantificação por terem o cerne das suas narrativas em biografias dos homens. Outros casos mais emblemáticos foram *Na Quebrada* e *S.O.S Mulheres ao Mar*. Em ambos, personagens negras têm visibilidade contudo, respectivamente, Jerson, papel de Jorge Dias, e Adriana, papel de Giovanna Antonelli, são referências centrais nas tramas. De qualquer forma, esses dois filmes não destoam do lugar comum dado às protagonistas negras. O filme *Na Quebrada* tem a periferia como cenário e problematiza a escassez de oportunidades profissionais dadas aos jovens. Já *S.O.S Mulheres ao Mar* retrata a sua única personagem negra de relevância como empregada, pouco instruída, com falas em mal português, abordadas por um viés de comicidade.

Nos filmes em que mulheres pretas e pardas foram personagens com protagonismo, a classe social predominante foi a baixa. No entanto, em algumas obras foi possível verificar construções não usuais, mesmo que isso represente um percentual marginal em relação ao total de produções classificadas na pesquisa. Das obras selecionadas, seis tinham protagonistas de cor preta, onze tinham de cor parda e uma tinha duas protagonistas, uma de cor preta e outra de cor parda. A seguir, apresento os estereótipos constatados nos filmes e a recorrência de personagens em cada um deles.

2.4.1 Estereótipos

I. “Mulata” ou “Mulata boazuda”

O estereótipo da mulata foi o mais recorrente entre o somatório de personagens de cor preta ou parda. O papel simbólico da mulata como ícone nacional foi difundido por diferentes meios culturais, da literatura à televisão e ao cinema (CORRÊA, 1996; RODRIGUES, 2011). De modo ambivalente, por um lado, festejam sua sensualidade; por outro, a determinam como produtora de descenso social, vinculada a uma construção amoral e afastada do reino da conjugalidade. Enquanto ao mulato foi creditada a possibilidade de agência na elaboração de uma sociedade nacional, a função da mulata se restringiu a figurar como objeto de desejo. Mariza Corrêa (1996) destaca o processo de invenção da mulata brasileira, que é duplamente exposta a questões de gênero e raça.

Bell Hooks (1982) salienta a formação de estereótipos desumanizadores na associação das mulheres negras como selvagens sexuais, prostitutas, incapazes de relações leais e amorosas, sexualmente permissivas e amorais. No caso das mulatas, em particular, a proximidade com o padrão de beleza da branquitude serviu para exaltar no Brasil a rejeição à negra preta (CORRÊA, 1996). A década de 1950 ofereceu abertura para que as mulatas se transformassem em símbolos sexuais e em referências de beleza. Não obstante, esse processo foi incompleto, uma vez que diversos papéis propícios à representação por mulheres negras acabaram sendo interpretados por mulheres brancas (RODRIGUES, 2011).

Alguns exemplos extremos da construção de um imaginário hiperssexualizado das mulheres mulatas residem nas chanchadas da década de 1970. Filmes como *Uma mulata para todos*, *Como é boa a nossa empregada*, *A mulata que queria pecar*, *Histórias que nossas babás não contavam* e *A gostosa da gafieira* expressam, em seu próprio título, os papéis sociais definidos para essas mulheres, tanto no que toca à sexualidade, como aos tipos de profissão ou lugares de frequência (RODRIGUES, 2011). No cinema brasileiro da atualidade esse estereótipo se encontra em 50% das obras que incluem protagonistas de cor parda. Como define Rodrigues (2011), o arquétipo da "mulata boazuda" é um sucesso sexual nas produções culturais.

A repetição desse estereótipo associado às mulheres pardas é acompanhada também da frequência da atuação das mesmas atrizes. Camila Pitanga interpreta prostitutas, ou o estereótipo da "mulata boazuda", em grande parte das produções das quais faz parte. Em *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios,* a personagem Lavínia é salva da prostituição e das drogas por um pastor evangélico, de cor branca, que se casa com ela. A trama não acaba por aí e gera mais substância ao estereótipo da "mulata boazuda", infiel e não correspondente ao reino da conjugalidade, quando expõe o caso de Lavínia com o amante Cauby, personagem de Gustavo Machado. O marido descobre a traição, agride Lavínia e se mata. Após o ocorrido, a loucura é o fim destinado à protagonista. Outro filme em que Camila Pitanga assume o papel de "mulata boazuda" é *Saneamento Básico,* no entanto, neste filme ela não é prostituta, sendo apenas desejada por todos e tendo sua beleza exaltada. Nessas duas obras, ela aparece sem roupa.

A última personagem de Camila Pitanga a se encaixar nesse estereótipo está no filme *Mulheres do Brasil*, de Malu de Martinho. Esmeralda, interpretada pela atriz, é voluptuosa, moradora de uma cidade de interior, filha de uma família tradicional e mimada pelo pai. Desde cedo, ela namora escondido e não demonstra possibilidades de se envolver de maneira apaixonada com os homens. Ao ir estudar na cidade grande, o filme sugere que a personagem

passa a sobreviver como acompanhante de políticos e homens importantes. O final de Esmeralda é o retorno à casa da mãe após longa depressão, fruto da perda do filho que esperava, após apanhar e ser xingada pelo pai da criança, um político de quem era amante. Vale notar ainda que, em *Redentor* e *Noel, Poeta da Vila*, Camila Pitanga também possui papéis de destaque como prostituta.

Dira Paes, classificada como de cor parda, é outra atriz que interpreta recorrentemente personagens que se encaixam no estereótipo de "mulata boazuda". A personagem Psilene de *Ó Pai Ó* retorna ao seu local de nascimento, a cidade de Salvador, depois de passar anos no exterior tentando ganhar a vida como prostituta. O seu destino é morar de favor no cortiço em que a irmã vive. Já a Bela de *Baixio das Bestas* vivencia um final pior. Ao ir se prostituir com três homens, é violentada sexualmente e aparentemente assassinada, em uma das cenas mais fortes do cinema nacional. A personagem dizia gostar de safadeza e não manifestava nenhuma empatia por suas companheiras de trabalho, hostilizava as mulheres que não gostavam de se prostituir e, inclusive, comemorou a agressão sofrida por uma delas. Esta personagem mostra, mais do que todas as outras, o teor desumanizador afirmado por Hooks (1982) na construção dos estereótipos. Sentimentos complexos não fazem parte do papel de Bela, que parece restrito à sexualidade e à misoginia.

Por fim, em *Totalmente Inocentes*, Gildinha, personagem de Mariana Rios, interpreta uma mulher cobiçada por todos da comunidade em que mora. Ainda que não represente uma prostituta, ela utiliza sua posição de desejada para conseguir uma entrevista com o bandido que é chefe do morro e assim ficar famosa no meio jornalístico. O papel de Mariana Rios neste filme possibilita um paralelo com a associação que João Carlos Rodrigues estabelece entre a construção dos estereótipos no Brasil e as características de Orixás de religiões afro-brasileiras. A Gildinha concilia atributos como a beleza e a sensualidade, associados à Oxum, com a impetuosidade e a altivez de Iemanjá e a irritabilidade de Iansã (RODRIGUES, 2011). Somam-se a essas características a condição de batalhadora, que reside em uma situação de pobreza. Além disso, a presença do estereótipo de "mulata boazuda" também encontra cruzamento com o de "favelada". Gildinha tem personalidade forte, é moradora de favela e se relaciona com os traficantes da região.

II. "Favelada"

Os estereótipos relacionados à favela envolvem temáticas como pobreza, criminalidade, violência, drogas, trabalho e samba. Em geral, o estereótipo do "favelado" é atribuído aos

homens inclusive em filmes que foram marcos no cinema nacional, tais como *Rio 40 Graus* e *Cidade de Deus* (RODRIGUES, 2011). No entanto, a seleção das protagonistas negras mostrou que, dentre as atrizes de cor preta, o estereótipo da "favelada" foi o único a se repetir. Todavia, a quantidade dessas personagens é muito baixa. Afora a personagem de cor parda Gildinha, mencionada anteriormente, o filme *Antônia* expõe o cotidiano de um grupo de mulheres de cor preta que buscam viver do rap. Moradoras de periferia, as personagens têm que lidar com a violência do local e com as dificuldades de sobrevivência em termos de ganhos de trabalho. Apesar do grupo de rap ser composto por quatro amigas, duas personagens têm maior protagonismo: Preta, interpretada por Negra Li; e Barbarah, representada por Leilah Moreno. Preta é batalhadora e sustenta a filha sozinha, enquanto o marido perfaz o estereótipo do malandro. Barbarah, também batalhadora, é presa por envolvimento em um assassinato, ao agredir o jovem que bateu em seu irmão. O final da trama expõe a sua saída da prisão, o reencontro das amigas e o sucesso musical do grupo. O filme é construído com ênfase na força das mulheres, que são esforçadas no dia a dia e não deixam passar provocações. Na linguagem popular, a característica associada às personagens poderia ser descrita pelo termo "barraqueira".

O samba é plano de fundo para outra protagonista que se encaixa no estereótipo da "favelada". No já mencionado, *Mulheres do Brasil*, a personagem Telma, interpretada por Roberta Rodrigues, mora em uma casa pequenina no alto da favela, junto com sua mãe. O objetivo que norteia a vida de Telma é ser porta-bandeira de uma escola de samba vitoriosa no carnaval. Em vista do seu cenário de pobreza, a personagem trabalha dia e noite costurando a sua fantasia, sem se importar com a perda do emprego que garantia o seu sustento. No final do filme Telma tenta suicídio, motivada pela decepção com um incidente no dia do desfile. Mas ela sobrevive e termina feliz com a notícia de que sua escola foi campeã do carnaval.

A última personagem a ser descrita entre as atrizes pretas e pardas que se encaixa no papel de "favelada" corresponde a de uma produção biográfica e interage com outro estereótipo, o de "crente". A produção *Flordelis* narra a história real de uma pastora, cujo nome é o título do filme. A personagem é moradora de favela e se envolve em situações conflituosas, a fim de ajudar as pessoas da comunidade. Relações com tráfico, prostituição e adoção de crianças abandonadas são temas abordados no filme, que termina com a carreira bem-sucedida de Flordelis como líder religiosa. Mesmo que a narrativa da película exiba situações verídicas, a permanência da retratação de personagens negras em cenários de pobreza, drogas, prostituição e enfrentamento de criminalidade confirma mais uma vez a abertura limitada que a produção audiovisual concede para a representação dessas mulheres. Uma observação importante é que

das 16 personagens mulheres que integram o filme, apenas 4 são negras, sendo uma de cor parda e três de cor preta.

III. "Crente"

O estereótipo da mulher "crente" apresenta a religião evangélica como base principal dos seus diálogos. É assim com a personagem de *Flordelis*, classificada como de cor preta; com a Kika, interpretada por Dira Paes em *Amarelo Manga;* e com a Dona Joana, personagem de Luciana Souza em *Ó pai Ó*, ambas de cor parda. O moralismo com apelo à religião conduz a narrativa de Kika e Dona Joana. Kika é casada e fiel ao marido. No entanto, ao descobrir que é traída, o comportamento da personagem muda, ela se vinga da amante do marido e se envolve sexualmente com outro homem. O estereótipo da "crente", que é passiva e subserviente aos desejos do marido, se reverte na imagem de uma mulher com agência, impetuosa e mais condizente com o estereótipo da "mulata boazuda". Já Dona Joana conserva o estereótipo de "crente", ela é moralista e, por vezes, deixa a impressão de ser um pouco dissimulada. O final trágico que acomete a personagem envolve a morte de seus dois filhos, crianças de cor parda que, ao brincar na rua, são confundidas com "trombadinhas" e, assassinadas por um policial corrupto e justiceiro.

IV. "Trombadinha"

A fobia dos brancos é uma das motivações das construções estereotipadas do "outro" (CARVALHO, 2011). O estereótipo do "trombadinha" caracteriza menores de idade negros que efetivam pequenos furtos no seu cotidiano e vivem pelas ruas. Inspirado na obra de Jorge Amado, o filme *Capitães de Areia* conta a história de crianças de rua, sobretudo, de cor parda e preta, em situação de desajuste social. Dora, interpretada por Alessandra Storch, vivencia a pobreza com seu irmão e cuida de todos à sua volta. É importante notar que se trata da única criança parda a protagonizar um filme de maior bilheteria nos últimos anos, e que a sua história é associada ao sofrimento, à criminalidade e a um final trágico: sua morte violenta.

V. "Negra revoltada" ou "Militante politizada"

Não raro, autores excluem as mulheres de papéis sociais mais agressivos ou com poder de agência forte. João Carlos Rodrigues (2011), ao formular sua listagem de arquétipos no

cinema brasileiro, defende que há uma evolução do "Negro revoltado" ao "Militante politizado", em transformação desde os tempos da escravidão até a dinâmica do mundo contemporâneo. Essa caricatura é associada apenas a personagens masculinos, que vislumbram utopias, reagem a situações opressoras e são usualmente destinados ao fracasso. No cinema brasileiro de maior bilheteria, encontramos uma versão feminina desse estereótipo, a personagem Arminda, interpretada por Ana Carbatti, atriz de cor preta, em *Quanto Vale ou é Por Quilo*, que é uma militante e batalhadora. Ao acompanhar a atuação corrupta de organizações da sociedade civil e políticos, ela se revolta e denuncia a exploração cínica dos problemas sociais. O filme termina com o assassinato de Arminda, enquanto os mandantes permanecem impunes.

VI. "Mãe preta" ou "Empregada"

A "mãe preta" é um estereótipo oriundo da escravidão comum tanto no Brasil como nos Estados Unidos. A *mammie* ou "mãe preta" é o papel da mulher inquestionavelmente subserviente, que abdica de sua vida e interesse pessoal para cuidar da família dos brancos (HOOKS, 1982; HALL, 1997; RODRIGUES, 2011). O sofrimento e a conformidade frente à sua posição social acompanham essa representação da mulher negra. No filme *Bendito Fruto*, o única da nossa amostra do gênero romance a conter uma mulher de cor preta como protagonista, é descrita a história de Maria, interpretada por Zezeh Barbosa. Se o filme carrega uma particularidade, ao retratar o romance do patrão branco com a empregada, ele não deixa de imputar a Maria as características usuais da "mãe preta". Maria interpreta o que hoje pode ser considerada uma evolução do estereótipo da "mãe preta", ou seja, a figura da "empregada". A personagem é apaixonada por Edgar, seu patrão, que a trata com carinho apenas às escondidas. Edgar tem vergonha de assumir sua relação com Maria por ela ser negra. A insatisfação de Maria com o tratamento concedido por Edgar só é expressa quando o personagem começa a flertar com um amor do passado, uma mulher de cor branca. No final do filme, descobrimos que Edgar é pai do filho de Maria, mas não o reconheceu como tal. Apesar de todo o racismo explícito presente na trama, o término da obra garante um "final feliz" com a união dos dois.

VII. "Batalhadora"

O estereótipo de "batalhadora" não aparece na literatura usual sobre o assunto. Todavia, além de integrar uma série de estereótipos já listados, ele também define outra personagem parda que aparece como protagonista. Essa caracterização compõe personagens que lutam pelo seu sustento, em constante busca de soluções para adversidades da vida cotidiana. Apesar de não constituir um estereótipo negativo, ele é quase lugar comum na representação de mulheres de cor preta e parda, trabalhadoras e de classe social baixa. Na recente produção *Made in China* Regina Casé interpreta Francis, vendedora de uma loja no Saara, humilde, esperta, com pouco dinheiro e de bom coração. Fora o personagem da atriz, o filme retrata os chineses de forma bem estereotipada e reafirma o imaginário da "popozuda" como representante da mulher ideal brasileira.

Outros casos

Os sete estereótipos listados até agora, quando observados apenas do ponto de vista das questões raciais, apresentam a regularidade do que Stuart Hall (1997) determinou como "regime racializado de representação". Se a "Negra revoltada" ou "Militante política", a "Favelada" e a "Trombadinha" não são caracterizações usuais para personagens mulheres, de um modo geral o são para homens negros. Por outro lado, a "Mulata boazuda", a "Crente" e a "Mãe preta" ou "Empregada" sugerem um "regime generificado de representação", que determina desde a hipersexualização da mulher negra, até a moralização do seu comportamento e a restrição de suas atividades a funções do âmbito privado. Todavia, nem todos os filmes apresentam estereótipos tão claros. Alguns, na verdade, trabalham para romper com esse tipo de construção essencializada. Entre todas as produções analisadas, destacam-se nesse quesito: *Filhas do Vento*, *As Alegres Comadres*, *Narradores de Javé*, *Amor por Acaso e Mais uma Vez Amor*.

Filhas do Vento, de Joel Zito Araújo, tem a particularidade de apresentar a temática das dificuldades impostas pelo racismo à inclusão das mulheres negras nas novelas. Trata-se de um filme dirigido por um militante pela participação dos negros nos meios de comunicação. A construção de personagens mais complexos e a maior participação de protagonistas negras e negros são aspectos destacados em estudos sobre a obra (LAHNI et al., 2006). As personagens Maria da Ajuda e Maria Aparecida, protagonistas de *Filhas do Vento*, e de cor preta, têm suas trajetórias de vida acompanhadas desde sua juventude até a época da maturidade. Quatro atrizes são responsáveis pela interpretação das duas personagens principais em seus diferentes períodos de vida. Maria da Ajuda é representada por Talma de Freitas na juventude e Léa Garcia na

maturidade, e Maria Aparecida é interpretada por Thaís Araújo e Ruth de Souza, respectivamente.

O filme *As Alegres Comadres*, outra produção em que foi constatada a aparição de uma protagonista preta, carrega um teor particular por narrar a amizade entre duas mulheres que partilham da mesma posição social, sendo uma de cor branca e outra de cor preta. Elisa Lucinda interpreta a senhora Rocha, esposa de um rico comerciante. O papel destinado às amigas é igual não só na classe, como também nas relações pessoais. Ambas são mulheres decididas e fiéis aos maridos. Os estereótipos comuns das mulheres negras não integram essa narrativa. Entretanto, em relação aos papéis de gênero, o filme reitera o lugar das personagens mulheres no âmbito privado, preocupadas apenas com aspectos de vida sentimental e doméstica.

Em *Narradores de Javé*, a personagem Deodora foge às representações comuns concedidas às mulheres pardas e pode ser vista como complexa e não estereotipada. No filme dirigido por Eliane Caffé, os personagens formulam histórias sobre a pequena cidade em que vivem, com o objetivo de criar um imaginário de relevância social para evitar a desapropriação do território. Dentre outros protagonistas, a personagem de Luci Pereira, Deodora, mulher de personalidade marcante, conta a sua versão da história da vizinhança com uma perspectiva na qual destaca a participação e a força feminina.

As duas últimas produções com protagonistas pardas mencionadas contaram com Juliana Paes como interprete e merecem atenção por representarem o papel da "mulher ideal". A Márcia, *de Amor por Acaso*, é uma mulher independente, que exerce cargo de chefia e é batalhadora. Também independente, a Lia de *Mais uma Vez Amor* é mãe e é representada como a "encalhada". Tratam-se, respectivamente, de filmes do gênero comédia e comédia romântica. *Mais uma Vez Amor* é o único romance com alta comercialização na produção nacional dos últimos anos a retratar uma protagonista parda. De todas as atrizes elencadas, Paes é a única que interpreta papéis usualmente designados às atrizes brancas, nos quais os estereótipos de gênero são mais presentes. Há de se notar, contudo, que Paes foi uma das atrizes que mais gerou dúvida no processo de heteroclassificação, provavelmente por ter um fenótipo que na sociedade brasileira muitas vezes "passa" como branco.

2.4 Conclusões

A proposta deste capítulo foi apresentar abordagens críticas feministas e antirracistas ao estudo da indústria cultural, marcadamente do cinema, e tecer relações com o cenário desigual e estereotipado no qual a produção audiovisual brasileira de grande bilheteria se encontra. Nesse

sentido, vimos que os estereótipos, demarcados de forma exterior à escolha de mulheres negras, são capazes de produzir violência à autoestima. A literatura especializada postula a ambivalência dos estereótipos, que podem tanto fixar grupos em imaginários descritos de modo pejorativo, como de modo benevolente, paternalista – em ambos os casos subtraindo a agência das pessoas marcadas pelo gênero e pela raça.

Mais da metade das personagens de cor preta foram representadas por meio de estereótipos, sendo eles, a "favelada", a "crente", a "negra revoltada", a "mãe-preta" ou a "empregada". Em outros filmes desse grupo, vale destacar alguns aspectos, tais como, a militância que acompanha o diretor de *Filhas do Vento,* e o tratamento semelhante dado às protagonistas de *As Alegres Comadres*, que não foram expostas aos estereótipos usualmente destinados às mulheres pretas. Já as mulheres pardas, em seu total, tiveram grande incidência de personagens estereotipadas. A "mulata boazuda" foi o papel que mais se repetiu, e na maioria das vezes, em associação à prostituição. O estereótipo da "crente" também esteve presente. E, por fim, o da "trombadinha" e o da "batalhadora".

Sob uma perspectiva de classe e prestígio, vale ressaltar que as personagens em geral pertenciam às classes baixas e dedicavam-se a atividades pouco reconhecidas socialmente. Outro fator importante é lembrar que o percentual de filmes com protagonistas pretas e pardas é de apenas 7%, ou seja, mesmo que possamos exaltar a ausência de papéis negativos em algumas obras, como em *Filhas do Vento* ou *Alegres Comadres*, o número de produções dessa natureza em relação ao total é irrisório.

3. CONTRIBUIÇÕES A UMA TEORIA CRÍTICA DO CINEMA

Qualquer maneira de imaginar é uma maneira
de fazer política.
Georges Didi-Huberman

3.1 Introdução

A teoria política contemporânea acompanha os debates candentes à sociedade e reflete os seus conflitos. As desigualdades de gênero, de raça e/ou de classe são há tempos objeto de escrutínio teórico que, tendo como base um diagnóstico do presente, elabora um conjunto de propostas normativas. A constatação de assimetrias nas estruturas sociais e políticas oferece ensejos à formulação de questionamentos sobre a distribuição de recursos materiais e simbólicos.

A consagração de um indivíduo universal e abstrato pela dominação do regime moral, jurídico e político da democracia liberal é criticada por desconsiderar a diferença entre os grupos sociais. Autoras feministas, como Carole Pateman (1988) e Catharine MacKinnon (1989) apontam a incapacidade do pensamento dominante em contemplar o papel da mulher na construção do Estado moderno, bem como a sua exclusão de formulações jurídicas nas quais o universal reflete apenas o ponto de vista masculino. Iris Young (1989; 1990) destaca que a cidadania universal, ou a concessão de direitos cega às diferenças e assentada na neutralidade, exclui as mulheres, os negros e os grupos minoritários. Tal ponto é central no multiculturalismo de Will Kymlicka, que estabelece uma defesa de direitos especiais para minorias em espaços de poder. Esses dilemas e conflitos criados pela exclusão de diversos grupos sociais são também tema da teoria do reconhecimento.

No Capítulo II, utilizei a crítica feminista e antirracista para elencar os principais problemas dos estereótipos e discorrer sobre os limites de uma produção audiovisual fruto de uma única visão de mundo. Com a análise qualitativa dos filmes protagonizados por mulheres negras foi possível constatar que, além das assimetrias nas posições de destaque no processo criativo do cinema nacional, imaginários restritos sobre o gênero feminino de cor preta ou parda são reafirmados. No presente capítulo, o intuito é esboçar como a teoria do reconhecimento e o multiculturalismo podem dar aportes para pensar os meios de comunicação, sobretudo o

cinema, de maneira democrática. Para tal, começo com a abordagem dos principais aspectos do multiculturalismo a partir do seu mais notório teórico, Will Kymlicka, somado ao feminismo da diferença de Iris Young. Entendo que as formulações do autor são direcionadas a contextos sociais específicos e dialogam com um conceito de cultura baseado na ocupação de um território fixo, no compartilhamento de um idioma e de uma história específica. No entanto, Kymlicka salienta que uma teoria preocupada com direitos especiais e discriminações deve ser compatível com as demandas de todos os grupos sociais em desvantagem (KYMLICKA, 1995).

Em seguida, apresento a teoria do reconhecimento de Charles Taylor e de Axel Honneth. Cabe notar que as fronteiras entre esses grupos de autores mais se confundem do que se fixam. Por fim, estabeleço relações possíveis para reivindicar a equidade de participação na produção audiovisual, entendida como a possibilidade dos diversos grupos sociais integrarem não só no processo de criação das representações, como também no próprio imaginário difundido sobre eles. De objetos de representação, sem possibilidades de agência, os grupos excluídos passariam a ser realizadores, promovendo o deslocamento da sub-representação para a autorrepresentação.

O cinema é política na medida em que há disputa sobre significações do mundo. No Capítulo IV, veremos que as narrativas dos programas de governo incluem em suas diretrizes termos como "reconhecimento", "diversidade cultural", "defesa de minorias" e "respeito às comunidades tradicionais", reproduzindo, em grande medida, argumentos semelhantes aos professados em torno de uma cidadania "diferenciada" ou "multicultural". Entretanto, os mesmos planos se mantêm, com raras exceções, alheios a questões de gênero.

3.2 Multiculturalismo

A defesa de direitos especiais para grupos minoritários é a preocupação normativa central do multiculturalismo. O filósofo político canadense Will Kymlicka é reconhecido como o principal autor dessa vertente. Outra referência notória é a feminista, filósofa e cientista política estadunidense Iris Marion Young. A despeito de ambos criticarem formulações do liberalismo, Kymlicka enfatiza o objetivo de promover uma defesa liberal de direitos especiais para grupos minoritários e demonstrar que concedê-los não é algo incompatível com as democracias liberais. De outro lado, Young nega vinculação ao liberalismo e aos paradigmas das teorias da justiça que pressupõem neutralidade frente às diferenças. A importância dos contextos culturais para determinar direitos é aspecto relevante nos dois, que ressaltam a

influência de particularidades dos grupos sociais na formação de suas demandas (KYMLICKA, 1995; 2001; YOUNG, 1989; 1990).

A circulação dos debates no tempo e as modificações que dela derivam transformaram as articulações do multiculturalismo. Em trabalho mais recente, Kymlicka (2001) divide as abordagens sobre direitos especiais para minorias em três estágios, sendo eles: (1) o comunitarista, entre os anos 1970 e 1980; (2) o do enquadramento liberal; e (3) o da resposta à construção da nação. O estágio comunitarista corresponde basicamente a uma crítica contundente aos pressupostos da teoria do liberalismo. O debate se dava, em grande medida, em torno das noções de indivíduo e comunidade e seu lugar na teoria. De um lado o liberalismo, dando precedência do indivíduo em relação à comunidade, tomando-o como moralmente independente e autossuficiente. De outro, os comunitários postulavam que a identidade do indivíduo e sua existência como sujeito moral dependia de auto-entendimentos, narrativas, valores e instituições coletivas.

A segunda fase do debate multiculturalista é marcada pela tentativa de romper com a oposição entre comunitaristas e liberais, na qual a maior parte dos autores acabaram por aderir ao liberalismo como regime político-moral, sem contudo aceitar suas premissas filosóficas radicalmente individualistas. Para Kymlicka (1995), a adesão ao liberalismo não é algo controverso em relação aos direitos dos grupos minoritários. Nas democracias ocidentais, a maioria dos grupos etnoculturais deseja participar das instituições liberais e reivindicam acesso aos direitos da cidadania liberal, inclusive, educação e meios de comunicação de massa. De acordo com o autor canadense, pesquisas mostram que as minorias nacionais são adeptas dos princípios liberais (KYMLICKA, 2001).

Nesse segundo estágio, um dos desafios principais da teoria reside na tentativa de mostrar que a neutralidade das instituições liberais reflete, na verdade, os privilégios de grupos dominantes. A inclinação das instituições para determinadas formas de interesses e identidades acaba por estigmatizar minorias. Kymlicka (2001) defende a posição liberal culturalista, na qual a importância do pertencimento cultural e da identidade nacional são aspectos fundamentais. A cultura funciona como base a partir da qual os indivíduos constroem suas identidades sociais e, portanto, se constituem como cidadãos plenos. Ao ignorar demandas por reconhecimento da diferença cultural, as teorias liberais acabam por justificar políticas públicas que dificultam a reprodução cultural de minorias, afetando negativamente a capacidade que os indivíduos pertencentes a elas têm de exercer plenamente a cidadania liberal. O autorrespeito das pessoas, bem como seu senso de agência, é mediado pela possibilidade de vislumbrar reconhecimento das suas identidades (KYMLICKA, 2001).

As críticas direcionadas aos direitos das minorias são muitas. Uma das mais recorrentes é afirmar a necessidade de o Estado ser *color-blind*, para que não haja discriminação de determinadas identidades ou atitudes prejudiciais aos que não integram grupos agraciados com direitos especiais, o que refletiria em uma ação moralmente arbitrária (KYMLICKA, 2001). Tais argumentos são semelhantes aos mobilizados no Brasil contra ações afirmativas para pretos e pardos nas universidades[18]. De todo modo, o aprofundamento específico nessa questão não é objetivo da presente exposição. Aos que se opõem aos direitos das minorias, Kymlicka responde que eles não são só formas de compensação por desvantagens injustas, como também condições para que a justiça liberal possa existir. Em uma sociedade na qual alguns grupos são privilegiados enquanto outras identidades são menosprezadas, a ausência de direitos especiais é mais corrosiva do que a garantia deles, ou seja:

> Já que instituições tradicionais privilegiam a cultura e a identidade majoritárias de tantas maneiras, e uma vez que os interesses das pessoas em cultura e identidade são tão importantes, a questão que enfrentamos não é se adotamos o multiculturalismo, mas sim que tipo de multiculturalismo adotar (KYMLICKA, 2001, p.35)[19].

Para Kymlicka (2001), desde o início do debate sobre direitos especiais para grupos minoritários, algumas conquistas foram estabelecidas. Segundo ele, foi possível dar visibilidade ao ponto de que as regras cegas à diferença são responsáveis por criar desvantagens para grupos minoritários, e, desse modo, não efetivar de fato uma neutralidade que redunde em igualdade. Sendo assim, no terceiro estágio da tematização sobre os direitos especiais o enfoque recai sobre a construção da nação e como ela se relaciona com minorias. A promoção da construção da nação pelo Estado decorre de escolhas de idiomas oficiais e fomentos ao senso de pertencimento a uma identidade comum. Nesse contexto, os currículos educacionais e outras instituições públicas são, constantemente, direcionados a uma cultura dominante particular. Os grupos que foram alijados ou marginalizados no processo de formação de nação reivindicam direitos. É necessário saber quais injustiças aparecem na construção da nação e de que maneira podemos proteger as minorias.

Kymlicka (1995) destaca que a criação de direitos diferenciados para grupos deve ser procedente da consideração do contexto em que esses se encontram inseridos, tendo em vista que eles são diversos e as opressões podem aparecer de formas diferenciadas. A criação de

---

[18] Kymlicka, a partir do referencial dos Estados Unidos, aborda as ações afirmativas, mas de maneira ambivalente. Para o autor, a ideia inicial das ações afirmativas é assimilacionista e antimulticuluralista, mas os efeitos que ela gerou foram bons (CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2014).

[19] Texto original: "Since mainstream institutions privilege the majority's culture and identity in so many ways, and since people's interests in culture and identity are so important, the question we face is not whether to adopt multiculturalismo but rather which kind of multiculturalismo to adopt".

equidade prevê que as minorias tenham espaço para manifestar suas opiniões, sendo prioritária a garantia de direitos políticos básicos, tais como direito ao voto, à candidatura política, à liberdade de expressão e à liberdade de se organizar politicamente. Contudo, tal concessão não vem necessariamente acompanhada de uma garantia de representatividade. O reconhecimento de que há limites para a compreensão de determinadas situações por aqueles que não a vivenciam é essencial, o que dá luz à ideia da representação especular. Mas isso não pode ocorrer de maneira a fixar que cada um só compreende as suas próprias demandas. Os indivíduos devem estar dispostos a se colocar no lugar do outro e, assim, criar a possibilidade de uma cultura política que preze realmente o bem-estar coletivo.

As questões de gênero e de orientação sexual não são a ênfase de Kymlicka. No entanto, como já mencionado, o autor ressalta que uma teoria que contemple os direitos das minorias e vise combater discriminações deve ser compatível com as reivindicações de grupos sociais em desvantagem. Ao contrário de Young, que tem os movimentos sociais como objeto principal de análise, Kymlicka dá centralidade aos grupos étnicos e às minorias nacionais. A distinção dos movimentos sociais é que eles são excluídos do corpo de sua própria sociedade nacional ou grupo étnico. Ao escrever sobre feminismo, o autor direciona mais uma crítica ao liberalismo, apontando para sua negligência no que toca à vida familiar, em vista da centralidade na tematização da vida pública. As desigualdades sociais não são delineadas como um problema de discriminação arbitrária, mas sim de dominação. A posição privilegiada dos homens na história submete a mulher à subordinação. As feministas exercem o importante papel de denunciar a criação de um Estado que reflete apenas o ponto de vista masculino, e no qual a divisão burguesa de papéis sociais com as mulheres voltadas para os sentimentos e os homens para a razão determina a separação entre esfera privada, como lugar feminino, e esfera pública, como lugar masculino. As mulheres e os não-brancos partilham, enfim, de uma definição exterior em que o lugar dado a elas/eles é o de oposição à racionalidade dos homens brancos (KYMLICKA, 1995; 2006; YOUNG, 1989; 1990).

Young observa criticamente os paradigmas da justiça liberal a partir das lutas dos movimentos sociais, sem a pretensão de elaborar uma nova teoria da justiça, mas sim de refletir sobre a posição dos grupos excluídos de direitos e alvos de opressões. A cidadania universal, promovida no liberalismo, é apontada pela autora como responsável pela manutenção de um cenário desigual, que incita lutas por emancipação, assim como reivindicações de grupos por tratamento diferenciado. O melhor caminho para resolver o problema da marginalização de grupos minoritários é o fomento de uma cidadania diferenciada, que promova a participação e inclusão dos diferentes grupos sociais, rompendo com a homogeneização que o universalismo

propaga. Segundo a autora, o princípio do tratamento igual perante a lei ignora particularidades dos grupos e os expõe à opressão (YOUNG, 1990).

O elogio à diferença não é só desejável, como inevitável, visto que é impossível conceber existência de uma natureza comum aos grupos. Em face da impossibilidade de neutralidade, não há quem possa falar em nome de um interesse geral. Os grupos sociais, que são fluidos, se formam a partir de afinidades e identificações, pela via de vivências particulares. A representação especial para grupos importa por conceder espaço para que seja dada voz às mais diversas demandas, o que torna, de fato, o espaço público democrático. Young destaca que tornar a democracia inclusiva requer especialmente três pontos: a auto-organização de grupos para aprenderem com a participação, a concessão de voz às mais diversas perspectivas e o poder de veto para grupos minoritários a respeito de políticas que os atingem diretamente. A representação especial deve ser produzida quando os grupos têm perspectivas específicas que estão ausentes dos espaços de expressão. A noção de perspectiva social é fundamental na análise de Young. O objetivo da sua formulação é evitar as essencializações de grupos sociais, ou seja, elaborações de identidades estáticas, redutoras e fechadas. A perspectiva social é definida como um ponto de vista formado a partir das vivências dos grupos nas suas localizações e posições no mundo (YOUNG, 1989; 1990).

As contribuições de Iris Young e Will Kymlicka salientam a consideração de condições contextuais específicas na determinação de direitos especiais aos grupos. De uma maneira geral, ambos problematizam opressões que derivam de exclusões não conciliáveis com os ideais de uma sociedade democrática. Ainda que Kymlicka dê centralidade às minorias étnicas e nacionais, com menção a casos na Europa e na América do Norte, ele também exalta a necessária compatibilidade entre uma teoria que combate discriminações e as reivindicações de grupos desprivilegiados. O autor defende a representatividade dos grupos minoritários nas mais diversas esferas e atenta aos prejuízos gerados por representações estereotipadas[20] na mídia.

É possível vincular os argumentos do multiculturalismo de Kymlicka à posição que as mulheres pretas e pardas ocupam nos filmes de maior bilheteria do cinema nacional. A ausência desse grupo nas atividades que definem as narrativas e a reincidência de estereótipos em suas representações formatam um cenário em que direitos de representatividade estão ausentes. Cabe refletir sobre a maneira como direitos especiais podem ser formatados.

A análise de Young nos possibilita pensar a cidadania diferenciada como meio de promover participação para os grupos que estão distantes de possibilidades de

[20] Ao abordar a questão dos imigrantes o autor destaca que é importante atentar para a retratação estereotipada deles na mídia como uma forma que prejudica uma integração justa (KYMLICKA, 2001).

autorrepresentação. A contribuição da noção de perspectiva social é mostrar a importância de abertura às mais variadas vivências, que produzem olhares singulares sobre o mundo. Um espaço só é democrático na medida em que possibilita a exposição de perspectivas distintas. Enquanto o cinema for território de produção masculina e branca, essencializações de grupos continuarão presentes. Ao entenderemos a cultura, em sua produção material e simbólica, como fonte de bem-estar social, a representação especial, com a cidadania diferenciada proposta por Young, é uma via para possibilitar a expressão de grupos marginalizados socialmente.

A contribuição desses dois autores permite contestar o cenário atual da produção audiovisual brasileira e refletir sobre políticas públicas direcionadas à promoção da diversidade. No país, algumas iniciativas voltadas a realizadores negros já foram estabelecidas, todavia enfrentaram fortes oposições. De todo modo, o que os resultados apresentados no Capítulo I mostram é que essas ações ainda não refletiram de maneira efetiva no mercado cinematográfico.

3.3 Teoria do Reconhecimento

Assim como o multiculturalismo, o debate sobre reconhecimento também sofreu mudanças nos últimos anos. A inspiração para a sua elaboração na contemporaneidade é creditada especialmente a Hegel e à Psicologia Social de George Hebert Mead. A dialética "senhor e escravo" na *Fenomenologia do Espírito* (HEGEL, 1992) é explicitada por Hegel como uma luta por reconhecimento. O encontro entre duas consciências em um contexto não mediado por instituições, um tipo de estado de natureza hobbesiano, tem como resultado o conflito, que por seu turno termina com a submissão de um indivíduo pelo outro. O vencedor torna-se senhor e o vencido escravo. O escravo é forçado a reconhecer o senhor, mas tal reconhecimento não é efetivo, visto que não provém de uma relação mútua e autônoma. O senhor também falha em conseguir reconhecimento pleno, uma vez que deriva seu reconhecimento de alguém que não é autônomo para escolher conferi-lo ou não, e por tornar-se materialmente dependente da produção do escravo. O escravo, contudo, aprende ao ser submetido. Ele não recebe reconhecimento, mas ao trabalhar e transformar as coisas do mundo adquire consciência do seu poder criador e se reconhece como potencial agente de transformação. Todavia, a dimensão da reciprocidade, que é essencial para o reconhecimento, permanece ausente (HEGEL, 1992; FERES JÚNIOR; POGREBINSCHI, 2010).

Inwood (1992, p.275) aborda a luta pelo reconhecimento em Hegel como centrada na questão "... de como nos *tornamos* uma pessoa plenamente desenvolvida pela obtenção do reconhecimento de nosso status por parte de outros". Ou seja, as relações de reconhecimento

formam nossa autoconfiança. Para reconhecer a si mesmo, o indivíduo precisa da aprovação alheia, do contrário, deprecia-se (INWOOD, 1992). Em síntese, o reconhecimento é um ato relacional, necessário à autoconfiança.

A retomada da noção de reconhecimento no debate contemporâneo é creditada ao filósofo canadense Charles Taylor (FRASER; HONNETH, 2003). Em uma palestra proferida na Princeton University em 1990, e posteriormente publicada no livro *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Taylor resgata o conceito de reconhecimento para interpretar as demandas contemporâneas da política da diferença, da política da identidade ou multiculturalismo. Outra reinterpretação importante do conceito de reconhecimento foi feita por Axel Honneth, a partir da publicação de *Luta por Reconhecimento: A Gramática Moral dos Conflitos Sociais*, em 1992 (MENDONÇA, 2009). Como apontam Feres Júnior e Pogrebinschi (2010), as referências bibliográficas presentes na obra de Honneth mostram que o autor já trabalhava com o conceito de reconhecimento mesmo antes da palestra seminal de Taylor, contudo sua produção naquele momento estava restrita à língua alemã e, em grande medida, à academia de seu país de origem, a Alemanha.

Charles Taylor (1994) identifica o uso do conceito de reconhecimento na linguagem comum e argumenta que seu ressurgimento foi possível devido a condições contextuais do Ocidente. A colisão entre democracia liberal, objeto de críticas em relação à promoção de uma neutralidade que mantém privilégios, e multiculturalismo, base de reivindicação da necessidade de proteção a grupos desprivilegiados, trouxe à tona as demandas por reconhecimento. De uma perspectiva histórica, o autor salienta que o fim do Antigo Regime europeu e a implantação do capitalismo moderno trouxeram o colapso das hierarquias sociais. Uma das manifestações desse fenômeno foi a modificação do conteúdo dado à noção de honra. As identidades estáticas, frutos de uma ordem hierárquica da sociedade estamental do Antigo Regime, deram lugar a novas relações sociais pautadas na expectativa do igual respeito, abrindo assim caminho para a luta por reconhecimento. Se no Antigo Regime as posições sociais definiam o quão honrados os indivíduos eram, na atualidade, a noção de dignidade assume um sentido igualitário e universal. A importância do reconhecimento mudou e foi intensificada também com a projeção de uma identidade individual que adveio no final do século XVIII, relacionada à ideia de autenticidade. Presente em autores como Rousseau, a autenticidade é vista como um mergulho em si mesmo em busca das motivações internas para as decisões individuais. Segundo Taylor, foi Hegel que fez uma virada epistêmica ao mostrar a centralidade do caráter relacional na formação de identidades. Ou seja, ao invés de constituir um mergulho dentro de si, a individuação moderna, a constituição de uma identidade individual, se dava por meio da socialização. Uma das

evidências claras que corroboram essa hipótese é o caráter central da linguagem na produção de auto-entendimentos e de entendimentos mútuos - linguagem esta que é construída socialmente.

O entendimento de que o reconhecimento é algo necessário à vida das pessoas é aspecto central tanto em Taylor quanto em Honneth. Este segundo autor, responsável por uma apresentação mais sistemática da teoria do reconhecimento, é um importante representante da teoria crítica da Escola de Frankfurt, que tem como figura líder o filósofo Jürgen Habermas. Honneth critica a falta da dimensão dos conflitos sociais na obra de Habermas, que para ele devem ser objeto central de atenção em uma teoria que objetiva a emancipação. É importante conhecer a gramática moral das lutas por reconhecimento, uma vez que elas estruturam a intersubjetividade. Ademais, as experiências de desrespeito incitam ações de lutas por reconhecimento que são capazes de promover desenvolvimento social (NOBRE, 2003).

Honneth (1992) parte dos estudos de Ernst Bloch sobre as experiências de desrespeito para postular três formas básicas de negação do reconhecimento às quais corresponderiam três formas íntegras, por oposição. Em termos de sociologia moral, a experiência de desrespeito pessoal projeta, segundo Honneth, a dignidade humana enquanto objetivo normativo importante na história, ou seja, como uma forma de desenvolvimento societal. A teoria do reconhecimento proposta por ele vem complementar, então, o trabalho feito por Bloch, que não chega ao ponto de propor uma teoria normativa da formação íntegra do reconhecimento intersubjetivo.

Honneth (1992) salienta que receber aprovação e respeito dos outros é algo necessário à integridade humana, tão vulnerável à injúria e ao desrespeito. O desrespeito manifesta a possibilidade de colapso na identidade de uma pessoa, uma vez que a imagem normativa que ela faz de si depende de construções positivas. O critério relacional de formação de identidades e a importância da linguagem são norteadores fundamentais para entender o reconhecimento, visto que:

> Sujeitos capazes de linguagem e ação são constituídos como indivíduos exclusivamente pela aprendizagem, a partir da perspectiva dos outros que oferecem aprovação, para relacionar a si mesmos como seres que possuem certas qualidades e habilidades positivas (HONNETH, 1992 p.189, tradução da autora)[21].

A elaboração metódica que Honneth (1992; 2003) empreende a partir da distinção tripartite de desrespeito e de reconhecimento intersubjetivo nos proporciona um quadro

[21] Texto original: "Subjects capable of language and action are constituted as individuals solely by learning, from the perspective of others who offer approval, to relate to themselves as beings who possess certain positive qualities and abilities".

abrangente para observar os conflitos sociais atuais e as demandas dos movimentos sociais. O momento que antecede as lutas por reconhecimento e que contribui na formação do indivíduo é o do desrespeito, que está ligado à dor e ao impacto negativo na auto-relação do indivíduo advindo da socialização.

A negação da primeira forma de reconhecimento é também chamada de "morte psíquica". Ela consiste na violação da integridade física e psíquica do indivíduo, que é resultado de práticas como a agressão, a tortura e o estupro. Ao roubar do indivíduo o controle sobre seu próprio corpo essas práticas infligem uma ferida psíquica que redunda na perda autoconfiança e da própria confiança no mundo, além de interromper a possibilidade de construção de imagens positivas que os indivíduos fazem de si e de seus corpos.

A segunda forma de desrespeito corresponde à negação de direitos. O pressuposto moral dos indivíduos que habitam uma sociedade democrática liberal é de que todos dispõem de acesso igual a direitos. Na medida em que esses direitos são negados, os indivíduos ficam expostos a uma forma de degradação que corrói o sentimento de valor moral que eles têm de si. A exclusão de direitos viola as expectativas intersubjetivas de cada um, impõe o ostracismo social e afeta o autorrespeito moral dos cidadãos. De uma maneira geral, esta forma de desrespeito constitui uma ameaça à integridade social e é apontada como "morte social" dos indivíduos ou grupos que não detém o reconhecimento de seus direitos.

Por fim, a terceira forma de desrespeito corresponde à degradação do valor do estilo e práticas de vida de grupos e indivíduos. Na linguagem cotidiana, essa forma de desrespeito é atrelada a insultos e à disposição hierárquica entre os modos de vida que são tidos como positivos, normais ou padrão e aqueles que são percebidos como aberrantes, adjetos ou inferiores. Segundo Honneth, essa forma de desrespeito produz a perda da autoestima. As subjetividades que são desprovidas das características necessárias para receber aprovação pública ficam sem possibilidades de autorrealização e de atribuição de valor social às suas capacidades e propriedades. O "status" aparece como uma "medida de estima social que é concedida a sua maneira de autorrealização no horizonte da tradição cultural" (HONNETH, 2003, p.217).

As formas de desrespeito são provenientes de um "reconhecimento recusado" e afligem as percepções do mundo social com sofrimento (HONNETH, 2003, p.213). Como vimos nos três tipos elencados, as maneiras de degradação e injúria são delineadas pelas vias emotiva, de caráter jurídico-moral e de estima social. É importante salientar que, para Honneth, o desenvolvimento dessa tipologia pretende ultrapassar a abordagem de Ernest Bloch, que só expôs a negação do reconhecimento intersubjetivo, mas não sua positivação. Do mesmo modo,

permite ir além dos pontos sobre reconhecimento presentes em Hegel e Mead e perceber quais as motivações que as experiências de desrespeito provêm para as lutas por reconhecimento. De Hegel vem o entendimento sobre a formação da identidade humana em um caráter relacional que pressupõe o reconhecimento intersubjetivo, enquanto de Mead vem a comprovação empírica disto. Ambos fornecem elementos que são aprofundados por Honneth por meio de uma tipologia tripartite do reconhecimento. O conteúdo moral dos conflitos sociais é retomado pela via do reconhecimento. O reconhecimento é um ato moral, jurídico e público. Ele envolve um conteúdo positivo, na medida em que se apresenta sempre por uma perspectiva de relação mútua (HONNETH, 1992).

Das três formas de reconhecimento, a primeira é caracterizada como a esfera do amor e da aprovação emocional, ou seja, da dedicação afetiva. Ela é concebida a partir de relações primárias, tais como as de amizade, família ou namoro. Seu contraponto é a relação de desrespeito que degrada a autonomia física, como mencionamos acima, aquela que ameaça a integridade física e aliena o indivíduo de seu próprio corpo. É a partir das relações afetivas e do reconhecimento emocional que os indivíduos são capazes de assumir atitudes positivas sobre si, experimentar autoconfiança e autorrespeito, e dessa forma, conquistar confiança básica no mundo (HONNETH, 1992; 2003).

A exclusão e o ostracismo social promovidos pela ausência de direitos corroboram para a formação do segundo modo de reconhecimento, que é fruto da afirmação da igualdade de todos perante a lei. A concessão de direitos permite aos indivíduos reconhecerem sua capacidade moral e autônoma, o que gera autorrespeito. A ausência de reconhecimento nas relações jurídicas é a forma de desrespeito que afeta a integridade social dos indivíduos. Em relação à primeira forma de reconhecimento, esta contrasta por sair da dimensão subjetiva e abranger grupos sociais (HONNETH, 1992; 2003).

A terceira forma de reconhecimento possui a particularidade de ter sido modificada na obra de Honneth após receber críticas, em especial no debate com Nancy Fraser. A autora afirma que as abordagens sobre reconhecimento não dão a devida atenção à redistribuição. Não é objetivo aqui expor em detalhes os contrapontos de Fraser à teoria do reconhecimento, todavia de maneira sintética, o que importa para entender a transformação da terceira forma de reconhecimento é que ela foi alvo de acusações de promover o relativismo cultural. Ao repensar sua formatação, Honneth se afasta do multiculturalismo (FRASER; HONNETH, 2003; HONNETH, 1992; 2003; FERES JÚNIOR; POGREBINSCHI, 2010).

A transformação operada nesse tipo de reconhecimento deslocou a ênfase dada à cultura para a centralidade no trabalho. Ou seja, o que passa a determinar a constituição de autoestima

dos indivíduos é a sua posição no mercado competitivo do trabalho. Se antes a coletividade era objeto principal, agora é a individualidade. As habilidades e talentos pessoais, reconhecidos publicamente, passam a ser determinantes na aquisição de status social (FERES JÚNIOR; POGREBINSCHI, 2010). O autor recorre a Dewey para mostrar que a divisão do trabalho social cria cooperação social e estímulo aos indivíduos (MENDONÇA, 2009). Em sua reflexão anterior, Honneth (1992; 2003) abordava o desrespeito aos estilos de vida das coletividades, ou grupos sociais, com a resposta do reconhecimento que proporcionaria a valorização das distintas vivências. O reconhecimento direcionado até aos modos de vida coletivos pouco convencionais seria responsável por possibilitar encorajamento mútuo a diferentes subjetividades.

Até aqui esboçamos alguns pontos principais na teoria do reconhecimento, sobretudo, em Axel Honneth. Em síntese, as formas de desrespeito que degradam a integridade física, excluem direitos e desvalorizam modos de vida, correspondem, respectivamente, ao reconhecimento na forma da afetividade e do amor, do usufruto de direitos e da solidariedade entre os grupos. Apesar da preocupação de Honneth e Taylor com as demandas dos grupos sociais por reconhecimento, os autores não defendem o relativismo cultural. A abordagem da cultura tem como cerne tratar da possibilidade dos sujeitos alcançarem estima social sem serem desrespeitados, e não a valorização de uma determinada tradição (MENDONÇA, 2009).

3.4 Conclusões

A principal contribuição dessas teorias é mostrar como as estruturas da democracia liberal, com a valorização da neutralidade e do universalismo frente às diferenças, incorre na exclusão de diversos grupos sociais e na opressão a eles. Mesmo que alguns desses autores priorizem a questão cultural a despeito das desigualdades de gênero e cor, os argumentos que eles utilizam fornecem instrumentos gerais para refletirmos sobre exclusões de minorias. Se no cinema brasileiro de maior bilheteria a dominação é dos homens brancos, com pouco espaço para a representação de mulheres pretas e pardas, podemos falar em falta de reconhecimento para esses grupos. A ausência de reconhecimento caracteriza um tipo de opressão no qual os indivíduos não vislumbram formas variadas de existência e ficam delimitados aos padrões que lhes são proporcionados. Segundo Feres Júnior e Pogrenbinschi (2010, p.118):

> ...o problema identificado em Taylor não é o da violência e o da opressão em si, mas o da introjeção, por parte de grupos estigmatizados socialmente, de uma identidade

> maculada produzida pelo próprio processo de discriminação. Assim, a adoção de uma identidade inferiorizada contribui para bloquear a emancipação dos indivíduos.

Em análises sobre o cinema Bell Hooks (1992) destaca a perspectiva da mulher negra como espectadora que recebe a representação estereotipada de si, muitas vezes, em uma dinâmica de dor e sofrimento por não se sentir identificada com a maneira como ela é estabelecida. A observação sobre a tipologia de Honneth nos leva a questionar a ausência de reconhecimento por três vias - dimensão afetiva, direitos e solidariedade - posteriormente modificada para posição no mercado de trabalho, habilidades e talentos publicizados. Em todas essas dimensões, podemos esboçar problemas em uma esfera do mercado na qual apenas um grupo predomina, sobretudo, por se tratar de um espaço no qual se reproduz imaginários para a sociedade.

O Capítulo II mostrou que, para além das assimetrias nas funções de direção, roteiro e atuação, as mulheres pretas e pardas são retratadas em papéis sociais restritos, determinados de maneira exterior a elas, o que formata uma visão estereotipada sobre o grupo. Na primeira forma de reconhecimento, que é relacionada à afetividade e às relações pessoais, vemos que apenas duas protagonistas negras foram retratadas em filmes da temática romance, e mesmo assim, em um desses papéis, a atriz assumia a posição de empregada e mulher não reconhecida do patrão. Desse modo, podemos problematizar a baixa presença de papéis que tratam das relações amorosas das mulheres de cor preta ou parda. Ainda que não seja uma violência direcionada ao corpo, a ausência de tematização sobre relações primárias de amor e amizade pode ser dimensionada também como fonte de uma "morte psíquica" que desampara as pessoas de autoconfiança e inflige a primeira forma de desrespeito.

Os valores de igualdade e liberdade que acompanham as democracias contemporâneas pressupõem as mesmas chances de expressividade dos mais variados grupos. Todavia, como as teorias acima mostraram, o apelo à neutralidade que proporciona substância à igualdade de direitos mostrou-se incongruente com a efetivação de sociedades mais igualitárias. Em relação ao cinema, a perspectiva de livre mercado ajuda a velar as desigualdades mais profundas da sociedade. Se a liberdade de expressão é entendida como um direito, as mulheres negras estão destituídas dele na produção audiovisual que encontra maior notoriedade, ou seja, na que tem mais investimentos em publicidade e maior alcance ao público. Em uma sociedade democrática, a constatação de que as áreas de maior prestígio no mercado de trabalho mantêm cor e gênero determinado nos aponta para uma falha básica em produzir direitos elementares e a contemplação da segunda forma de reconhecimento de Honneth.

Ao tratarmos do terceiro tipo de reconhecimento em sua primeira formulação podemos argumentar que, mesmo não delineados sobre uma cultura específica, a dominação de determinados grupos sociais como definidores de padrões, aliada à restrição de outros grupos, no caso das mulheres negras, a papéis sociais estereotipados, reduz as possibilidades de autoestima coletiva. Enquanto isso, na segunda formulação, que corresponde ao reconhecimento das habilidades e talentos no mercado de trabalho, e possui uma perspectiva individualizada, explicitamos a ausência das mulheres pretas e pardas nas posições de direção e roteiro e sua sub-representação na função de atuação, assim como a baixa presença dos homens pretos e pardos em todas essas três funções.

Apesar de não ser temática considerável nas abordagens da teoria do reconhecimento e do multiculturalismo, à exceção de Young, a mídia transformou as relações sociais nos últimos anos e assumiu papel de protagonismo nas trocas entre grupos. Diversos autores trataram de explicitar a sua contribuição e influência na produção de identidades e autoestima (HOOKS, 1992; HALL, 1997; KELNNER, 2001). O cinema nacional, mesmo com o aumento de sua circulação, não pode ser definido como uma esfera de máxima influência na formação dos indivíduos. Por outro lado, a constatação de um cenário de ausência de diversidade e recorrência de papéis sociais pejorativos atribuídos a grupos é marca de falta de equidade de participação nesse ramo de atividade. Isto é particularmente problemático se levarmos em conta o farto apoio estatal do qual ela goza. Trataremos desse assunto no capítulo que se segue.

4. POLÍTICAS DE RECONHECIMENTO NO BRASIL

> *Na atualidade, a preocupação com o valor simbólico dos conteúdos veiculados nos diferentes meios de comunicação é também uma preocupação do Estado, pois esses conteúdos atuam na construção simbólica dos marcadores de gênero, etnia, raça, geração e classe. (...) Alterar os processos de construção de relações assimétricas de poder a partir dos campos de cultura e comunicação é um dos objetivos do PNPM.*
>
> *Plano Nacional de Políticas para as Mulheres (2013, p.74).*

4.1 Introdução

O principal problema evidenciado neste trabalho é que as assimetrias nas posições de maior relevância do cinema nacional são prejudiciais, não apenas pela exclusão de determinados grupos, como também pela imagem distorcida gerada sobre eles. No capítulo anterior, destaquei como o reconhecimento em suas dimensões afetiva, de direitos e de estima social pode ser pensado para a representação produzida pelo audiovisual. Na medida em que as mulheres negras estão ausentes nas posições que constroem as narrativas, elas não desfrutam do direito à expressão e também não estão em par de igualdade de oportunidades com os outros segmentos da população. A representação estereotipada fornecida, sobretudo, às mulheres de cor parda, que não as inclui em relações romantizadas ou com subjetividades complexas, afasta o reconhecimento delas enquanto sujeitos morais portadores de dignidade, respeito e autoestima.

Além disso, com o aporte de dois autores principais do multiculturalismo, Will Kylimcka e Iris Young, ressaltei a relevância da crítica ao universalismo cego às diferenças. O multiculturalismo de Kymlicka (1995; 2001) debate substancialmente a maneira como o Estado deve agir em relação à concessão de direitos especiais aos grupos minoritários nos espaços de poder. Young (1990), com um enfoque diferente do autor, reflete especialmente sobre a condição das mulheres, e ainda que não intente formular uma nova teoria da justiça, questiona

a opressão derivada da ausência de direitos pautados na consideração da diferença. Ambos fornecem subsídios para reflexões sobre políticas públicas direcionadas a corrigir desigualdades de gênero e raça.

Mesmo que o multiculturalismo de Kymlicka tenha em vista as especificidades do Canadá ou de países europeus, a sua reflexão é facilmente aplicável à narrativa mobilizada no discurso nacional oficial[22] do Brasil. A valorização da cultura, em sua riqueza e diversidade, bem como o reconhecimento a contribuições específicas da população negra, é dimensão relevante nas legislações do país. O objetivo deste capítulo é ponderar como o Estado brasileiro, nos anos mais recentes, atua em relação a direitos especiais para grupos no audiovisual. Para tal, busco identificar a presença de políticas da diferença, que tematizem o lugar do gênero e da raça na produção cinematográfica, ou na mídia, com uma perspectiva de inclusão. Entendo por políticas da diferença formulações que associam grupos a características particulares e projetam sobre eles demandas específicas.

No Brasil, o apelo à diferença é algo presente nas políticas públicas voltadas aos meios de comunicação. No entanto, de um modo geral, predominam iniciativas que discutem questões de inclusão racial. Quando essas formulações descrevem perspectivas peculiares para as quais estão voltadas, raramente a dimensão de gênero é considerada. Em outros casos, mais próximos ao universalismo abstrato, a abordagem de inclusão é vaga, sem nenhuma caracterização especial de grupos sociais.

A relação do Estado brasileiro com a cultura não é hodierna, mas apresentou diferentes configurações ao longo do tempo (ORTIZ, 2012). Nesta exposição, pretendo comentar, de maneira sintética, aspectos mais recentes que configuram a atuação estatal nesse campo, sobretudo em âmbito Federal. Isso implica levar em conta que as políticas abordadas são provenientes da atuação do governo de um único partido, o Partido dos Trabalhadores (PT), no poder desde 2003. Entretanto, não ignoro que os investimentos em cultura são mais relevantes nos orçamentos municipais e estaduais (IBGE, 2013), que também serão comentados de acordo com suas legislações especiais para grupos na mídia. Qual, afinal, é o espaço das políticas de diferença na atuação do governo em relação ao cinema?

As iniciativas políticas que mencionam a mídia são apresentadas a partir de três perspectivas: (1) a internacional, (2) a federal e (3) a estadual e municipal. Em primeiro lugar, comento a resolução que criou a *Década Internacional de Afrodescendentes*. Em seguida, apresento a síntese das ações recentes do Governo Federal, como o programa *Brasil de Todas*

[22] Como já mencionado na introdução, entendo por discurso oficial a narrativa presente em legislações, planos nacionais e resoluções internacionais sancionadas pelo país.

as Telas, o *Plano Nacional de Cultura*, o *Estatuto da Igualdade Racial*, os editais especiais para curtas e médias-metragens de realizadores negros (*Curta Afirmativo*), o *Plano Nacional de Políticas para as Mulheres* e o *Edital Carmen Santos*. Por fim, abordo as legislações que tematizam a representação dos negros ou das mulheres em âmbitos estaduais e municipais. Cada uma dessas propostas apresenta formulações distintas, que serão comentadas nas conclusões.

4.2 Década Internacional de Afrodescendentes

A Organização das Nações Unidas (ONU), por meio da Resolução nº 68/237[23], proclamou a Década Internacional de Afrodescendentes, de 2015 a 2024, com o tema "Povos Afrodescendentes: reconhecimento, justiça e desenvolvimento". Aprovada em Assembleia Geral da instituição, a ação intenta produzir mudanças em um quadro de direitos, a partir do reforço de uma cooperação internacional. O lançamento da iniciativa no Brasil ocorreu durante o Festival Latinidades[24], que tinha como temática o Cinema Negro. Uma das diretrizes centrais da resolução é promover o reconhecimento dos afrodescendentes, com centralidade na garantia de igualdade, de não discriminação e de educação para conscientização. Não há nenhuma menção direta ao audiovisual como importante vertente de reconhecimento, contudo os meios de comunicação são destacados enquanto instrumentos de combate ao racismo e à discriminação racial. Vale ressaltar ainda a defesa de medidas especiais, como as políticas de ação afirmativa, por serem fontes para compensação de desigualdades estruturais frutos de circunstâncias históricas. Segundo a resolução, os Estados devem promover a diversidade:

> Por meio de, entre outros, ações e estratégias afirmativas ou positivas... planos [nacionais] devem visar à criação de condições para que todos participem efetivamente nas tomadas de decisões e que exerçam seus direitos civis, culturais, econômicos políticos e sociais em todas as esferas da vida com base na não discriminação. (ONU, 2015a).

As diretrizes apresentam também ênfase na remoção de obstáculos que impossibilitem o desfrute de direitos culturais, além da necessidade de combater os estereótipos presentes em

23 Década Internacional de Afrodescendentes. Disponível em: <http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/68/237>. Acesso em 07 nov. 2015.

24 O Festival Latinidades (Festival da Mulher Afro-Latino-Americana e Caribenha) é apontado como o "maior Festival de Mulheres Negras da América Latina". Disponível em: <http://nacoesunidas.org/onu-e-governo-do-brasil-lancam-nesta-quarta-feira-22-em-brasilia-a-decada-internacional-de-afrodescendentes/>. Acesso em 07 nov. 2015.

materiais educacionais. A narrativa do reconhecimento é construída tendo centralidade em uma cultura compartilhada pelos afrodescendentes, incluindo as heranças do passado escravocrata. A questão de gênero não é deixada de lado e aparece como variável que, associada à raça, promove possibilidades de uma "discriminação múltipla" (ONU, 2015b), que deve ser objeto de atenção dos Estados.

4.3 Brasil de Todas as Telas e Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual

O programa *Brasil de Todas as Telas*, lançado em 2014 pela Agência Nacional de Cinema (Ancine) em parceria com o Ministério da Cultura (Minc), a partir de recursos do Fundo Setorial de Audiovisual (FSA), é apontado como a maior política da história nacional voltada à democratização e expansão do cinema brasileiro. A meta principal da ação governamental é "transformar o País em um centro relevante de produção e programação de conteúdos audiovisuais" (ANCINE, 2014a). Em seu folheto de divulgação, disponível no site da Ancine (2014a), os principais desafios descritos podem ser considerados unicamente como questões mercadológicas.

A centralidade do programa é abranger o caráter industrial da produção nacional, por meio de parcerias público-privada. A perspectiva da inclusão aparece como um aspecto marginal, sob a ênfase de universalização do acesso ao cinema, ou seja, com centralidade no aumento do mercado consumidor. Um eixo (ANCINE, 2014b) importante considerado no projeto é o de capacitação profissional, que destina recursos ao PRONATEC para a formação técnica em áreas com menos disponibilidade de mão-de-obra no setor audiovisual. Ainda assim, não há uma atenção especial às assimetrias mais acentuadas que compõem a sociedade brasileira. Em 2015, o balanço feito da iniciativa, junto ao lançamento da sua segunda fase (ANCINE, 2015), ressaltou as frentes de atuação do Estado e o reavivamento da iniciativa pública que, todavia, não promove interferências no conteúdo produzido.

No *Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual*, que antecede o *Brasil de Todas as Telas*, o audiovisual é apontado pela então ministra da cultura, Marta Suplicy (2013, p.10), como:

> ...ferramenta fundamental de inclusão social, de exercício da cidadania e de manifestação de nossa identidade nacional. Daí a importância do desenvolvimento desse mercado, processo que já está em curso, por meio do estímulo à produção e da

> universalização do acesso a conteúdos audiovisuais que expressem a diversidade da cultura brasileira". (ANCINE, 2013, p.10).

Neste documento ainda é possível ver a diversidade cultural associada à "...necessidade de participação dos múltiplos sujeitos e interesses na produção audiovisual para um ambiente de democracia e pluralidade" (2013, p.81). Além disso, aspectos como a "proteção de minorias", aparecem associados à "liberdade de expressão", à "defesa da competição" e aos "direitos individuais" (2013, p.90). Podemos sugerir que há certo contrassenso na mobilização desses argumentos, sobre os quais operam tanto uma perspectiva multicultural, aberta aos direitos de minorias e à defesa da diversidade, quanto um ideal de não interferência e de livre mercado. Como vimos nos capítulos anteriores, o cinema nacional de maior bilheteria não reflete a diversidade da população, ao contrário, expõe severas sub-representações e papéis estereotipados. A formulação de diretrizes abstratas voltadas à diversidade não garante sua efetividade. Como curiosidade, cabe ressaltar, ainda, que no *Plano Nacional de Diretrizes e Metas para o Audiovisual* as imagens ilustrativas com personagens dos filmes nacionais eram majoritariamente compostas por atrizes e atores de cor branca, que representaram 24 de um total de 27 observações.

4.4 Plano Nacional de Cultura (PNC)

Os Planos Nacionais são responsáveis por fornecer princípios para orientar a formulação de políticas públicas, legislações e atividades governamentais (BRASIL, 2010a). Instituído em 2010 pela Lei n. 12.343 (BRASIL, 2010b), o Plano Nacional de Cultura (PNC) estabelece metas a serem atingidas até 2020 (BRASIL, 2011) e requer a participação dos estados e cidades. A elaboração dessa política foi feita a partir de participação popular em conferências nos âmbitos Municipal, Estadual e Federal. A concepção de cultura apresentada é esboçada enquanto um processo vivo, que interpõe as dimensões simbólica, cidadã e econômica, sendo, sobretudo, um direito que deve ser acessível a todas e todos. Em semelhança aos programas comentados acima, a narrativa de promoção da diversidade está presente, com menção especial à defesa dos povos tradicionais, exemplificados, dentre outros, como afro-brasileiros e indígenas.

O plano também dá atenção aos aspectos de mercado da produção, como o aumento da produtividade nacional e da venda de ingressos para filmes brasileiros. Em relação à inclusão e democratização dos espaços culturais, em especial dos cinemas, duas metas têm importância especial. A primeira concerne à promoção da acessibilidade para portadores de deficiência

física. E a segunda, de teor redistributivo, versa sobre a entrega do vale cultura para trabalhadores, que pode ser gasto de variadas formas, inclusive como ingressos de cinema.

Apesar dessas importantes questões, a preocupação com o conteúdo dos filmes no que concerne a questões de gênero e raça permanece ausente. As metas instituídas para o plano definem a dimensão simbólica da cultura como produtora de bem-estar para as pessoas, enquanto seres individuais e coletivos, e apontam o reconhecimento dos grupos sociais como fortalecedor de laços de identidade e de aumento de autoestima. Entretanto, não há menção à possibilidade de ações afirmativas ou políticas pautadas na diferença para a mídia. A única cota mencionada no documento diz respeito à Lei n° 12.485/2011, que estabelece a obrigatoriedade de exibição de conteúdos brasileiros independentes em canais de TV por assinatura.

Ao destacar a defesa de povos tradicionais, exaltar o caráter relacional da produção de identidades e a importância do reconhecimento para a autoestima, as metas do *Plano Nacional de Cultura* aproximam-se de aspectos centrais em uma defesa de políticas da diferença. Por outro lado, o esboço dessas ideias sem o acompanhamento de propostas diretas, tais como ações afirmativas para produções audiovisuais, dá margem à permanência de um discurso sem modificações palpáveis na realidade.

4.5 Estatuto da Igualdade Racial

O *Estatuto da Igualdade Racial* foi instituído em 2010 pela Lei nº 12.288. Com este documento, a população negra passa a ser reconhecida oficialmente pelo Estado como alvo de direitos especiais, justificados pela sua posição de maior vulnerabilidade social. Fruto de um Projeto de Lei apresentado dez anos antes, o Estatuto foi alvo de intensa polêmica, sendo aprovado após inúmeras modificações em suas propostas iniciais. Dentre as alterações estabelecidas, foram recusadas ações afirmativas para a publicidade, o cinema e a televisão, que estavam entre as principais proposições do debate (SILVA, 2012).

Apresentado pelo deputado do Partido dos Trabalhadores (PT) Paulo Paim, em 1998, o Projeto de Lei nº 4.370, versava sobre cotas na mídia e era justificado pela posição marginal que os negros ocupavam nesse meio, não só excluídos de possibilidades de autorrepresentação, como também acompanhados por estereótipos. Ao determinar um percentual de vagas aos negros na televisão, nos filmes e na publicidade, as cotas trariam possibilidade para este grupo da população ocupar um setor do mercado de trabalho e de representação pouco permeável à diversidade, bem como conquistar reconhecimento. De acordo com Paulo Paim:

> O trabalho de resgate da autoestima do afrodescendente é fundamental para que ele assuma sua negritude por inteiro e passe a interagir como alguém que é tão capaz, tão bonito, tão inteligente, tão politizado, tão consciente como qualquer outro. Queremos que o negro entenda que as cotas não visam dar privilégios, mas retirar privilégios" (Pronunciamento do deputado Paulo Paim em 9 de dezembro de 2001)[25].

No entanto, as determinações que acabaram sendo aprovadas para o Estatuto de Igualdade Racial sobre os meios de comunicação reafirmam o teor abstrato das políticas voltadas ao combate às discriminações, que explicitam propensões claras à promoção do reconhecimento à população negra, mas não traduzem isso em medidas efetivas. Os artigos que seguem ilustram essa perspectiva:

> Art. 43. A produção veiculada pelos órgãos de comunicação valorizará a herança cultural e a participação da população negra na história do País. (ESTATUTO DA IGUALDADE RACIAL, 2015, p.24).
>
> Art. 44. Na produção de filmes e programas destinados à veiculação pelas emissoras de televisão e em salas cinematográficas, deverá ser adotada a prática de conferir oportunidades de emprego para atores, figurantes e técnicos negros, sendo vedada toda e qualquer discriminação de natureza política, ideológica, étnica ou artística" (ESTATUTO DA IGUALDADE RACIAL, 2015, p.24).
>
> Art. 46. Os órgãos e entidades da administração pública federal direta, autárquica ou fundacional, as empresas públicas e as sociedades de economia mista federais deverão incluir cláusulas de participação de artistas negros nos contratos de realização de filmes, programas ou quaisquer outras peças de caráter publicitário (ESTATUTO DA IGUALDADE RACIAL, 2015, p.24).

É possível evidenciar o quão abertas essas formulações foram estabelecidas, o que facilita o seu não cumprimento. Segundo Silva (2012), as modificações empreendidas nas propostas originais transformaram ações de caráter mais impositivo em teor autorizativo, o que gerou o enfraquecimento do potencial de redução de desigualdades e insatisfação dentro do movimento negro.

4.6 Editais especiais para realizadores negros

Se, por um lado, o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Estatuto de Igualdade Racial não apresentaram medidas impositivas para a inclusão dos negros no audiovisual, por outro as suas elaborações foram determinantes na instituição de políticas especiais, como os editais para realizadores negros. O Ministério da Cultura (Minc), em parceria com a Secretaria de Políticas e Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), a Funarte, a Fundação da Biblioteca Nacional, a

[25] PRONUNCIAMENTO DO DEPUTADO PAULO PAIM – PT/RS. EM 19 DE DEZEMBRO DE 2001. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/sileg/integras/29988.doc>. Acesso em: 07 nov. 2015.

Secretaria do Audiovisual (SAV) e a Fundação Palmares, promoveu o lançamento de dois editais especiais para realizadores negros. O Edital de Apoio para Curta-Metragem – Curta-Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual, de 2012, e o Edital Curta Afirmativo 2014: Protagonismo de Cineastas Afro-Brasileiros na Produção Audiovisual Nacional. As iniciativas tiveram como objetivo a valorização do trabalho cultural de afro-brasileiros, com o financiamento da produção de curtas e médias-metragens.

Há importantes distinções entre esses dois editais, qual seja, enquanto o de 2012 tinha centralidade na juventude negra, com limitação de idade entre 18 e 29 anos, o de 2014 não possuiu determinação de faixa-etária. Além disso, o Curta Afirmativo para a juventude negra fomentou apenas 30 curta-metragens, sem restringir temáticas para as obras (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2012). Já o edital de 2014, fomentou 21 obras de curta-metragem, com narrativas livres, e 13 média-metragens que deveriam abordar assuntos relativos a "culturas de matriz africana" (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2014a; 2014b). Segundo Ana Wanzeler, ministra da Cultura interina na época de promoção do segundo edital, o intuito de políticas como essas é "... dar voz e protagonismo a produtores negros e à cultura negra, tão essenciais à nossa raiz brasileira, tão fundamentais na formação de nossa identidade como país, mas que historicamente ficaram excluídos das políticas públicas" (WANZELER, 2014).

Esses editais foram um marco nas políticas voltadas à inclusão dos negros no audiovisual. Todavia, alguns setores da sociedade reagiram mal à projeção de direitos especiais para grupos. Para a Justiça Federal, que mandou suspender o edital Curta Afirmativo de 2012 e outras políticas voltadas à participação dos negros na arte, na literatura e na pesquisa acadêmica (MIRANDA; RODRIGUES, 2013), esse tipo de incentivo promove o racismo e prejudica as pessoas não contempladas nele. O ministério da Cultura (Minc) apelou de tal decisão e, posteriormente, conseguiu dar continuidade aos editais.

O êxito desse tipo de política reside em dar oportunidades a segmentos da população minoritários em determinadas áreas. A Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (Minc) publicou, em sua página no Facebook, uma série de depoimentos de realizadoras/es contempladas/os no Edital Curta Afirmativo. Caracterizada como o "edital da autoestima" (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2015), a política é ressaltada como uma fonte de referência para a população negra, que oferece chances de rompimento com as representações e os estereótipos dominantes[26]. Em sinalização de continuidade e transformações, a Secretaria também anunciou

[26] Disponível em: <https://www.facebook.com/mincaudiovisual/photos/a.330643950342531.73628.330573550349571/963538630386390/?type=3&theater>. Acesso em: 19 nov. 2015.

o futuro lançamento de editais afirmativos para longas-metragens (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2015), setor no qual o fomento especial para grupos ainda é inédito.

4.7 Plano Nacional de Políticas para as Mulheres

A Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM), com base nas contribuições da 3ª Conferência Nacional de Políticas para as Mulheres (3ª CNPM), lançou o *Plano Nacional de Políticas para as Mulheres* (PNPM) 2013-2015 (BRASIL, 2013). O documento propõe um novo jeito de formulação de políticas públicas, que fomente a participação das mulheres nos espaços de poder de maneira igualitária e "multirracial" (2013, p.53). O intuito é que as instituições incorporem a perspectiva de gênero nas formulações sobre políticas públicas, compreendendo as desigualdades de modo transversal.

O Plano Nacional de Políticas para as Mulheres (PNPM) ressalta o papel da cultura como fonte de bem-estar individual e coletivo. Ademais, determina que a mesma, enquanto produção material, influencia aspectos imateriais, tais quais a disseminação de valores e a formação de identidades. A mídia aparece como importante meio de difusão cultural e combate à discriminação. No entanto, destacando-se das outras declarações recentes, o PNPM salienta em seu *Capítulo 8: Cultura, Esporte, Comunicação e Mídia,* a importância de visibilizar a contribuição das mulheres na cultura, a fim de romper com a reprodução de estereótipos de gênero, raça, dentre outros.

A atenção à dimensão do conteúdo produzido pelos meios, negada em programas como o *Brasil de Todas as Telas*, ou sequer problematizada em outras declarações, é uma das ênfases que distingue as metas propostas na PNPM. Outrossim, dentre as vias apresentadas para o estímulo do acesso à participação das mulheres na cultura estão: (1) o fomento da produção e prospecção de conteúdos femininos e (2) ações afirmativas. O contorno fundamental das diretrizes propostas pelo PNPM para o espaço midiático é o combate à reprodução de estereótipos e o aumento da participação das mulheres na indústria.

Em termos de políticas da diferença voltadas às questões de gênero, o PNPM é a melhor exposição de discurso oficial que destaca particularidades na atuação das mulheres. Um dos exemplos principais está no apontamento de que a produção cultural das mulheres propicia o rompimento com a reprodução de estereótipos de gênero, raça, etnia e orientação sexual. Desse modo, a participação do gênero feminino aparece como fonte de diversificação não só em termos de presença, mas também de ideias.

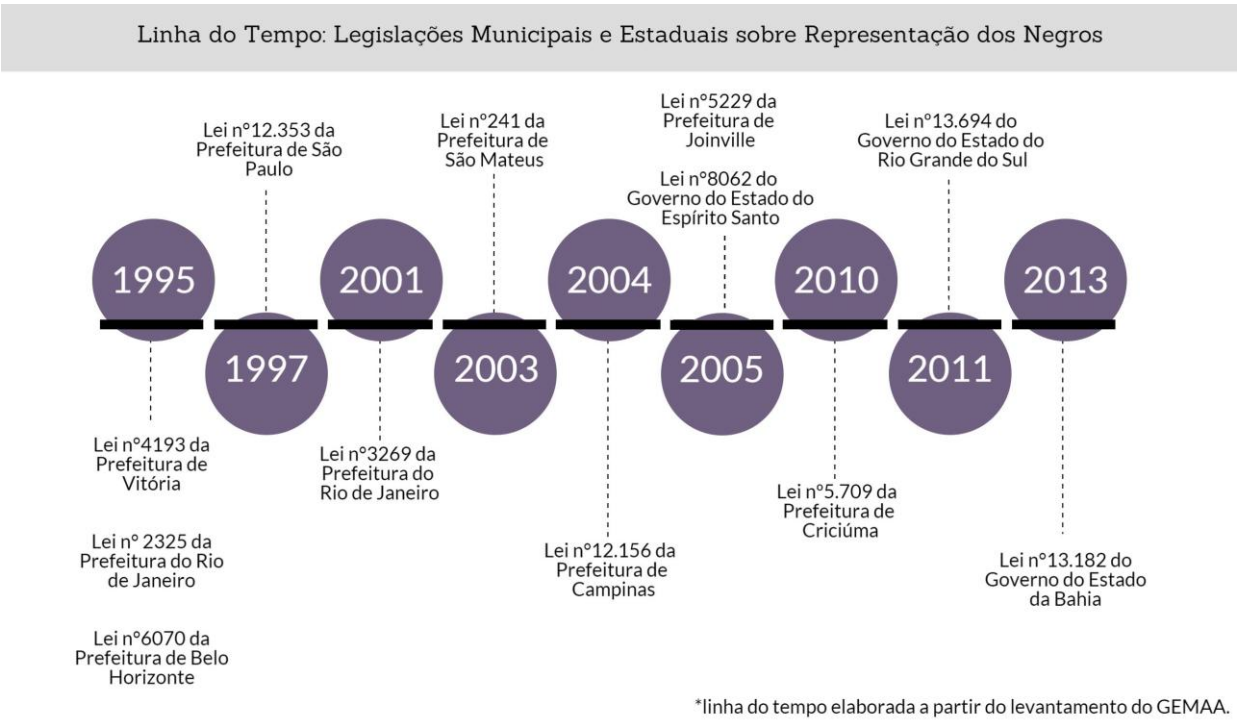
4.8 Editais especiais para mulheres

O Plano Nacional de Políticas para as Mulheres (PNPM), lançado em 2013, estabeleceu importantes metas para a inclusão e não discriminação das mulheres na mídia. Todavia, a definição de políticas especiais para o gênero feminino nos meios de comunicação ainda é rara. O *Edital Carmen Santos* (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013), fruto do PNPM e publicado no mesmo ano, representa um caso isolado nesse cenário. Estabelecido em trabalho conjunto do Ministério da Cultura (Minc), da Secretaria do Audiovisual e da Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República, a iniciativa promoveu o apoio à curtas e médias-metragens produzidos por mulheres. O conteúdo requerido para os filmes foi limitado a questões sobre igualdade de gênero, com especial atenção à diversidade das mulheres, associada às noções de região (“campo/floresta”), etnia (“indígenas”), raça/cor (“negras”) e cultura (“povos tradicionais”). É importante observar a quantidade de obras audiovisuais fomentadas, que é a menor em relação aos editais especiais. Foram destinados recursos apenas para dez curtas e seis médias-metragens.

4.9 Legislação nos Âmbitos Municipais e Estaduais

Até agora demos centralidade à atuação do Governo Federal. Não obstante, como mencionado, os gastos direcionados ao setor cultural são mais abrangentes nas esferas municipais e estaduais, o que torna importante a consideração sobre políticas empreendidas nessas regiões. Um levantamento, do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (CANDIDO; MORATELLI; DAFLON; FERES JÚNIOR, 2014), do qual participei, analisa as legislações voltadas à representação da população negra nos meios de comunicação. A linha do tempo a seguir apresenta as leis que tematizaram o assunto desde 1995.

FIGURA II:



No âmbito Municipal foram encontradas nove leis que versam sobra a participação dos negros na mídia. Dos oito municípios mapeados (São Mateus, Vitória, São Paulo, Rio de Janeiro – duas leis -, Belo Horizonte, Campinas, Joinville e Criciúma), cinco tinham cotas para artistas negros (Rio de Janeiro – duas leis, Belo Horizonte, Campinas, Joinville e Criciúma). Já no âmbito Estadual foram encontradas três leis: na Bahia, no Rio Grande do Sul e no Espírito Santo. Em todos esses casos são usadas cotas. Nos dois primeiros, relativas à proporção da população em suas respectivas regiões; e, no último, com a determinação de 40% de vagas[27]. Contudo, apenas uma dessas legislações refere-se diretamente ao conteúdo dos filmes. A Lei nº 3.269, do município do Rio de Janeiro, determina que filmes subvencionados ou coproduzidos pela Prefeitura incluam 40% de atores e modelos negros. As outras leis abordam a publicidade, em comerciais ou anúncios fotográficos.

[27] Para maiores detalhes sobre cada legislação consultar o levantamento do GEMAA. Disponível em: <http://gemaa.iesp.uerj.br/images/publicacoes/TpD/TpD6_Gemaa.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2015.

4.10 Conclusões

As propostas apresentadas oscilam entre menções diretas ao cinema, ou referência aos meios de comunicação e à mídia. Referentes aos âmbitos internacional, nacional, estadual ou municipal, elas carregam em comum a valorização da possibilidade de representação enquanto importante fonte de reconhecimento. Três ênfases distintas podem ser definidas para dividir as iniciativas elencadas em relação a sua atuação para os meios de comunicação: (1) formulações brandas sobre inclusão; (2) medidas afirmativas para negras/os, e; (3) políticas afirmativas para as mulheres. Entendo como integrantes do primeiro grupo as ações que têm caráter sugestivo, mas não estipulam obrigatoriedade. Exemplos[28] de formulações assim se encontram na Resolução da Década Internacional de Afrodescendentes, no programa Brasil de Todas as Telas, no Plano Nacional de Diretrizes e Metas para o Audiovisual, no Plano Nacional de Cultura e no Estatuto da Igualdade Racial. Sobre as medidas afirmativas na mídia para negras(os), se destacam os editais Curta Afirmativo (2012 e 2014) e legislações nos âmbitos municipais e estaduais. Já em relação às políticas afirmativas para as mulheres, o Plano Nacional de Políticas para as Mulheres delimitou o fomento de produções culturais afirmativas e ocasionou a elaboração do *Edital Carmen Santos.*

A atuação da Organização das Nações Unidas, com as diretrizes da Década Internacional de Afrodescendentes, tem a especificidade de ser uma cooperação internacional e, portanto, possuir limites para a instituição de legislações. Todavia, a resolução defende a execução de políticas da diferença, como ações afirmativas, para a reparação de desigualdades históricas. Se Kymlicka (1995) explicita em seu conceito de cultura a necessidade de um

[28]1) "Promover o papel positivo que líderes políticos e partidos políticos, líderes de comunidades religiosas e os meios de comunicação podem desempenhar no combate ao racismo, à discriminação racial, à xenofobia e à intolerância correlata, através, *inter alia*, do reconhecimento e respeito público pela cultura, história e patrimônio dos povos afrodescendentes". (Década Internacional de Afrodescendentes, 2013. Disponível: <http://decada-afro-onu.org/recognition.shtml>. Acesso em: 25 nov. 2013).
2) "...universalizar o acesso da população aos serviços audiovisuais..." (Brasil de Todas as Telas, 2014. Fonte: <http://ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/brasildetodasastelas-folheto.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2015)
3) "A menção ao princípio da diversidade cultural lembra, entre outros indicativos, a necessidade de participação dos múltiplos sujeitos e interesses na produção audiovisual para um ambiente de democracia e pluralidade". (Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual, 2013, p.81. Disponível em: http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/PDM%202013.pdf Acesso 07 nov. 2015)
4) "Por meio da mídia e dos meios de comunicação, pode-se conhecer a variedade de modos de ser do brasileiro. Por isso, é importante fomentar iniciativas que ampliem o exercício do direito humano à liberdade de expressão cultural e do direito à comunicação. (...) O público desta meta são: mulheres, negros e negras, indígenas, quilombolas, ribeirinhos, rurais, pessoas com deficiência, LGBTs (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais), entre outros". (As Metas do Plano Nacional de Cultura, 2012, p.121. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/colegiadossetoriais/As-Metas-do-Plano-Nacional-de-Cultura.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2015).
5) Rever exemplos do Estatuto da Igualdade Racial no ponto subitem 4.4 desta dissertação.

território fixo, uma comunidade intergeracional e uma história compartilhada, a narrativa desta política rompe com a questão territorial, ao mesmo tempo em que enfatiza a existência das vivências e heranças comuns dos "afrodescendentes" em todo o mundo.

Alguns aspectos podem ser ressaltados nos casos apresentados que determinam a proximidade dessas narrativas oficiais com as teorias políticas apresentadas nessa dissertação. Trata-se da promoção da diferença, da defesa de direitos especiais para grupos e da ênfase na cultura, enquanto bem material e simbólico, como um direito. Na tipologia desenvolvida por Axel Honneth (1992) para descrever as formas de reconhecimento necessárias à formação íntegra da identidade social das pessoas, a segunda modalidade afirma o acesso a direitos como meio de garantia de integridade social e de autorrespeito. O reconhecimento pelos modos de vida pessoais e a estima provinda de posições no mercado de trabalho compõem as distintas formulações da terceira forma de reconhecimento, e também são perspectivas passíveis de ligação com as propostas políticas descritas. Estímulos à participação e à inclusão, bem como o combate aos estereótipos e às discriminações, são atividades que promovem reconhecimento.

Os resultados da distribuição de gênero e cor/raça no cinema brasileiro de maior bilheteria dos últimos anos (2002-2014) ilustram a ineficiência das políticas propostas para inclusão de grupos minoritários em posições de privilégio nessa área. A pouca eficácia dessas formulações pode ser sugerida por alguns aspectos. Além das formulações brandas, o orçamento direcionado aos editais especiais ainda é muito baixo. Em âmbito municipal, a lei de cotas instituída para produções audiovisuais pela Prefeitura do Rio de Janeiro é um caso isolado na atuação dos governos, todavia isso não quer dizer que a participação dos negros seja efetivada, uma vez que não há indicação sobre como essa inclusão deve ser feita. Com o pretexto de preenchimento das cotas, os realizadores podem separar papéis de figuração para os negros, sem conceder efetiva relevância à participação do grupo. Os dados apresentados no presente trabalho mostraram que a baixa inclusão das mulheres pretas e pardas vem acompanhada da sua representação dentro de papéis sociais específicos, que fornecem uma visão restrita e estereotipada sobre elas.

Por outro lado, essas políticas também dão espaço a avaliações positivas. A presença da valorização da diferença, como uma perspectiva de construção de direitos, fornece abertura para reivindicações mais impositivas dos grupos sociais por políticas de participação. O anúncio, este ano, do lançamento de editais afirmativos para longas-metragens, pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (Minc), sugere a continuidade e a expansão de medidas especiais para grupos em desvantagem. Outro aspecto importante é que editais especiais para grupos no audiovisual são políticas de governo recentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma palestra intitulada *Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história*, proferida em 2009, na série TED Talks, a escritora nigeriana chamou atenção para as reduzidas visões de mundo que advém da hegemonia de narrativas específicas. Dentre diversos casos comentados sobre a sua trajetória, a autora menciona a viagem para estudar nos Estados Unidos e o choque com a imagem que sua companheira de quarto na universidade tinha dela. Com o tempo, Adichie percebeu que aquele imaginário era fruto de uma história única, veiculada cotidianamente pela mídia, e que legava aos africanos o lugar da obscuridade, da ausência de sentimentos complexos e da incapacidade de falarem por si.

A representação majoritária difundida na indústria cinematográfica brasileira também espelha histórias únicas. Afastadas de possibilidades de autorrepresentação nas produções nacionais de maior bilheteria, as mulheres negras são objeto de imaginários restritos, associados a construções estereotipadas. Tal condição reflete um cenário de opressão não condizente com uma sociedade democrática que propaga como seus pilares a liberdade de expressão e a igualdade de oportunidades. Esta dissertação teve como objetivo apresentar um panorama das mulheres negras no cinema nacional contemporâneo, tanto na dimensão das representações produzidas, como do ponto de vista do direito à participação.

O primeiro capítulo apresentou dados quantitativos provenientes de uma pesquisa empírica que avaliou 258 filmes, 267 diretores, 495 roteiristas e 1181 personagens. O intuito de preencher a lacuna de estudos que não consideravam a interação entre raça e gênero permitiu evidenciar não só a predominância de homens brancos nas funções de direção e roteiro, mas também a inclusão do gênero feminino, mormente entre as mulheres brancas, com ínfima participação de homens negros e exclusão total de mulheres negras. A ausência desse grupo nas posições de maior relevância para a construção de obras cinematográficas motivou o aprofundamento desta exposição nos tipos de papéis definidos para as personagens. Sub-representadas entre os elencos dos filmes nacionais, as mulheres negras chegaram a passar anos inteiros sem protagonizar nenhuma produção de grande notoriedade.

Os estereótipos, fontes de preconceitos e discriminações, mostraram-se recorrentes na análise das poucas protagonistas negras dos últimos anos. O Capítulo II destacou a opressão existente em uma indústria que silencia perspectivas de vida e as coloca em exposição de olhares exteriores. Na pequena parcela de filmes que concederam protagonismo às mulheres negras foi possível constatar a presença de diretores compromissados com a militância pela

inclusão de negros no cinema, ao exemplo de Joel Zito Araújo[29] e Jorge Furtado[30]. No caso do último diretor, seu comprometimento com a participação dos negros não apareceu desvinculado a uma representação estereotipada, visto que as duas protagonistas de *Ó Pai Ó* foram retratadas segundo os papéis de "crente" e de "mulata boazuda". A separação entre mulheres de cor "parda" e "preta" permitiu ressaltar a permanência de um imaginário hipersexualizado associado às mulheres pardas, condizente com a recorrência do estereótipo da "mulata boazuda". Os outros estereótipos foram o da "favelada", da "mãe-preta", atual "empregada", da "trombadinha", da "negra revoltada" e da "batalhadora".

A seriedade desse panorama deve ser enaltecida não só pela pequena participação das mulheres negras e sua associação a estereótipos, como também por se tratar de uma produção amplamente dependente de fomento estatal. O Estado brasileiro tem professado o intuito de elevar a produção cinematográfica do país ao patamar de grande polo industrial. No entanto, essa narrativa é acompanhada da exaltação da não interferência nos conteúdos produzidos (ANCINE, 2015). O Capítulo III expôs a crítica à neutralidade frente a direitos, com a defesa de direitos especiais para grupos. Ainda que as formulações políticas brasileiras em âmbito internacional, nacional, estadual e municipal variem em relação aos tipos de propostas direcionadas à promoção da igualdade, o acesso à cultura como um direito é consenso, bem como sua capacidade de prover bem-estar individual e coletivo. A mídia, e o cinema como um desses meios, é hoje campo profícuo para fornecer autoestima e reconhecimento. Em contextos nos quais as mulheres e os negros residem nas piores posições políticas, sociais e econômicas, subverter situações de opressão requer políticas da diferença, tais como cotas e editais especiais.

Negros e mulheres têm sido objetos de políticas públicas no audiovisual, como pudemos constatar nas iniciativas ilustradas no Capítulo IV. Todavia, o alcance dessas iniciativas ainda é muito baixo, como os números que mostrei aqui demonstram. No que se refere às mulheres negras, apesar da interação entre raça e gênero constar em alguns documentos oficiais, a elaboração de medidas direcionadas a elas é inexistente. A invisibilidade da situação particular das mulheres negras em face do tratamento dissociado entre questões de classe, de raça ou de gênero é problema exposto pelas principais teóricas do feminismo negro (DAVIS, 1981; HOOKS, 1982; COLINS, 2000). No Brasil, os poucos editais de fomento especiais para grupos marginalizados concentraram-se ou em questões de raça (Curta Afirmativo 2012 e 2014), ou

[29] Autor do livro "A Negação do Brasil", que expõe as desigualdades de raça nas telenovelas brasileiras, o cineasta publica inúmeros artigos problematizando o racismo na mídia.

[30] A importância de personagens negros na construção de um país civilizado. ZH Caderno, PrOA, 07 nov. 2015. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/proa/noticia/2015/11/a-importancia-de-personagens-negros-na-construcao-de-um-pais-civilizado-4896592.html>. Acesso em: 07 nov. 2015.

em questões de gênero (Curta Carmen Santos). Distintas áreas de pesquisa têm mostrado, com base em dados empíricos, a maneira mais severa com que as desigualdades afetam as mulheres negras. No cinema não é diferente. As representações dominantes sobre esse grupo não fornecem reconhecimento nas dimensões do afeto, do direito, do respeito por modos de vida ou do espaço ocupado no mercado de trabalho.

A dominação da indústria cinematográfica de grande porte por homens de cor branca nos depara com o problema da exclusão das mulheres, sobretudo de cor preta ou parda, e se reflete na permanência e reprodução de estereótipos. A indústria cultural do país reafirma a condição de opressão das mulheres, que é ainda maior para as mulheres negras, silenciadas em suas subjetividades diversas. Inúmeros autores salientam a ligação direta dos estereótipos com preconceitos e discriminações (YOUNG, 1990; HALL, 1997; CARNEIRO, 2003; ENTMAN; ROJECKI, 2000; DAFLON, 2001). Os espaços midiáticos precisam ser modificados a fim de não mais reproduzirem imagens negativas dos grupos sociais. Isso só é possível com a promoção da diversidade de perspectivas sociais e da representação pensada a partir da aliança entre uma política de ideias e uma política de presença.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história. **TED Global 2009**, jul. 2009. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br>. Acesso em: 10 ago. 2015.

ALMEIDA, Alberto Carlos. **A Cabeça do Brasileiro.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

ALVES, Paula. ALVES, José. SILVA, Denise. Mulheres no Cinema Brasileiro. **Cad. Esp. Fem.**, Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, p. 365-394, Jul./Dez. 2011.

ALVES, Paula. COELHO, Paloma. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres. **ACENO**, Vol. 2, N. 3, p. 159-176. Jan. a Jul. de 2015.

ANCINE. Plano de Diretrizes e Metas Para o Audiovisual. **Agência Nacional de Cinema**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/PDM%202013.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2015

_____. Brasil de Todas as Telas - Folheto. **Agência Nacional de Cinema**, 2014a. Disponível em: <http://ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/brasildetodasastelas-folheto.pdf>. Acesso em 07 nov. 2015.

_____. Conheça o programa Brasil de Todas as Telas. **Agência Nacional de Cinema**, 02 jul. 2014b. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/conhe-o-programa-brasil-de-todas-telas>. Acesso em 07 nov. 2015.

_____. Brasil de Todas as Telas 2. **Agência Nacional de Cinema**, 2015. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Manoel%20Lan%C3%A7amento%20BrTT%202.pdf>. Acesso em 07 nov. 2015.

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. **REVISTA USP**, São Paulo, n.69, p. 72-79, março/maio, 2006.

_____. O Negro na Dramaturgia: um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**, v.16, n.3, pp. 979-985, 2008.

BIROLI, Flávia. Gênero e política no noticiário das revistas semanais brasileiras: ausências e estereótipos. **Cadernos Pagu**, n. 34, p. 269-299, janeiro-junho de 2010.

BORGES, Roberto Carlos da Silva. Representação de mulheres negras: cinema, ethos e identidades. **R. Educ. Públ. Cuiabá**, v. 21, n. 46, p. 243-260, maio/ago. 2012.

BRASIL. Perguntas frequentes relacionadas ao Plano Nacional de Cultura. **Ministério da Cultura**, 2010a. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/plano-nacional-de-cultura-pnc>. Acesso em: 07 nov. 2015.

_____. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e IndicadoresCulturais - SNIIC e dá outras providências. Ministério da Cultura, 2010b. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/Lei+12.343++PNC.pdf/e9882c97-f62a-40de-bc74-8dc694fe777a>. Acesso em: 07 nov. 2015.

_____. Metas do Plano Nacional de Cultura. Ministério da Cultura, 2011. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/11294/METAS_PNC_final.pdf/>. Acesso em: 07 nov. 2015.

_____. **Plano Nacional de Políticas para as Mulheres**. Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2013. Disponível em: <http://www.compromissoeatitude.org.br/wp-content/uploads/2012/08/SPM_PNPM_2013.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2015.

CALDWELL, Kia Lilly. Introduction. In: **Negras in Brazil**: Re-envisioning Black Women, Citizenship, and the Politics of Identity. New Jersey: Rurgers University Press, 2007.

CAMPOS, Luiz Augusto. FERES JÚNIOR, João. Ação afirmativa, comunitarismo e multiculturalismo: relações necessárias ou contingentes?. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 29, n. 84, pp. 103-118, 2014.

CAMPOS, Luiz Augusto. MACHADO, Carlos. A Cor dos Eleitos: determinantes da sub-representação política dos não brancos no Brasil. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 16. Brasília, pp. 121-151, janeiro - abril de 2015.

CAMPOS, Luiz Augusto. CANDIDO, Marcia Rangel. FERES JÚNIOR, João. **Infográfico GEMAA**: A Raça e o Gênero nas Novelas dos Últimos 20 anos (1995-2014). Disponível em: <http://gemaa.iesp.uerj.br/publicacoes/infografico/infografico3.html>. Acesso em 16 nov. 2015.

CAMPOS, Luiz Augusto. FERES JÚNIOR, João. Televisão em cores? Raça e sexo nas telenovelas "Globais" dos últimos 30 anos. **Textos para discussão GEMAA**, n. 10, 2015, pp. 1-23.

CANDIDO, Marcia Rangel; MORATELLI, Gabriela; DAFLON, Verônica Toste; FERES JÚNIOR, João. "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, pp. 1-25.

CARDOSO, Claudia. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro de 2014.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, p. 117-132, 2003.

CARVALHO, Noel. Introdução: Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In: DE, Jefferson. **Dogma Feijoada**: O Cinema Negro Brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta: Coleção aplauso. Série cinema Brasil. pp.17-101, 2005.

COLLINS, Patricia. **Black Feminist Thought**. New York: Routledge, 2000.

CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. **Cadernos Pagu (6-7)**, Campinas-SP, Núcleo de Estudos do Gênero-Pagu/Unicamp, pp.35-50, 1996.

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

DAFLON, Verônica Toste. Tão longe, tão perto: pretos e pardos e o enigma racial brasileiro. 2014. Originalmente apresentado como Tese de Doutorado em Sociologia. Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.42, n.4, p.18- 31, dezembro 2007. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4110/3112>. Acesso em: 05 ago. 2014.

DAVIS, Angela. **Women, Race and Class**. New York: Vintage Books, 1981.

DE, Jeferson. **Dogma Feijoada**: O Cinema Negro Brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta: Coleção aplauso. Série cinema Brasil. pp.17-101, 2005.

ENTMAN, Robert. ROJECKI, Andrew. Race at the Movies. In: **The Black Image in the White Mind**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

_____. Violence, Stereotypes, and African Americans in the News. In: **The Black Image in the White Mind**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

ESTATUTO DA IGUALDADE RACIAL. **Centro de Documentação e Informação**. Brasília: Ed 4° Câmara, 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/marcinha/Downloads/estatuto_igualdade_racial_4ed_reimp%20(1).pdf>. Acesso em 10 out. 2015.

FERES JÚNIOR, João. POGRENBINSCHI, Thamy. **Teoria Política Contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Elsevier, 2010.

FRASER, Nancy. HONNETH, Axel. **Redistribution or Recognition?** A Political-philosophical Exchange. Londres: Ed Verso, 2003.

GALIZA, Cleide; BANDEIRA DE MELO, Patricia (Org.). Alta Intervenção Estatal: o caso do Brasil, da Argentina e da França. In: **O Financiamento do Cinema**: os níveis de intervenção estatal na produção mundial. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2014.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. **Ciências Sociais Hoje**, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1984.

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

HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do espírito – parte I**. Petrópolis: Vozes, 1992.

HIRANO, Luis Felipe. O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950). **Revista Aceno**, v.2, n.3, 2015.

_____. O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua perfomance artística. **Afro-Ásia**, n. 48, p. 77-125, 2013.

HONNETH, A. **Luta por Reconhecimento**: A Gramática Moral dos Conflitos Sociais. São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. Integrity and disrespect: principles of a conception of morality based on the theory of recognition. **Political Theory**, v. 20, n. 2, pp. 187-202, 1992.

HOOKS, Bell. Oppositional Gaze. In: **Black Looks**: Race and Representation. Boston: South End Press, p. 115-131, 1992.

_____. **Ain't I a Women?** Black Women and Feminism. London: Pluto Press, 1982.

HOUAISS, Antonio (Ed.). **Dicionário Houaiss Online**. Uol, 2015. Disponível em: <www.houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 02 out. 2015.

IBGE. Sistema de Indicadores Culturais 2007-2010. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE,** Rio de Janeiro, n.31, 2013.

____. Estatísticas De Gênero: uma análise dos resultados do censo demográfico 2010. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE**, Rio de Janeiro, 2014.

INWOOD, Michael. **A Hegel Dictionary**. Oxford, Cambridge: Blackwell. Verbete "Recognition", 1992.

IPEA. Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça. **Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada,** Brasília, 4ºed. 2011. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/revista.pdf>. Acesso em 19 ago. 2015.

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

KLOS, Diana Mitsu. The Status of Women in the U.S. Media. **WMC**. Disponível em: <http://womensmediacenter.com>. Acesso em: 01 jul. 2014.

KYMLICKA, Will. O Feminismo. In: **Filosofia Política Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Politics in the vernacular**: nationalism, multiculturalism, and citizenship. Oxford, UK New York: Oxford University Press, pp. 17-38, 2001.

_____. **Multicultural Citizenship**. Oxford, Oxford University Press, 1995.

LAHNI, Cláudia. ALVARENGA, Nilson. PELEGRINI, Mariana. PEREIRA, Maria. A mulher negra no cinema brasileiro: uma análise de Filhas do Vento. **Rev. Cient. Cent. Univ. Barra Mansa - UBM**, Barra Mansa, v.9, n. 17, p. 80, jul. 2007.

LORDE, Audre. **Sister outsider**: essays and speeches. Berkeley: Crossing, 1984.

MACKINNON, Catharine A. **Toward a feminist theory of the State**. Cambrigde: Harvard University Press, 1989.

MARCONDES, Mariana et al. (Org.). Introdução. In: **Dossiê Mulheres Negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil**. Brasília: IPEA, pp. 160, 2013.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. Dimensão intersubjetiva da auto-realização. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 24, n. 70, 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Edital de Apoio para Curta-Metragem – Curta-Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual. **Ministério da Cultura**, 20 nov. 2012. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10889/781472/Curta+Afirmativo+Vers%C3%A3o+Completa+Retifica%C3%A7%C3%A3o+em+2013+_30+obras.pdf/c1f13352-b323-4cdb-971f-a177b15420ee>. Acesso em: 07 nov. 2015.

_____. Edital Carmen Santos Cinema de Mulheres 2013. **Ministério da Cultura**, 16 dez. 2013. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-sav/-/asset_publisher/QRV5ftQkjXuV/content/edital-carmen-santos-cinema-de-mulheres-2013/10889>. Acesso em: 25 nov. 2015.

_____. Edital Curta Afirmativo 2014: Protagonismo de Cineastas Afro-Brasileiros na Produção Audiovisual Nacional. **Ministério da Cultura**, 12 nov. 2014a. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1171222/Edital_Curta_Afirmativo_2014_publicar-1711.pdf/dd448747-de99-4821-9b7b-5a74860652db>. Acesso em: 07 nov. 2015.

_____. Ministério da Cultura lança edital de apoio à produção audiovisual afro-brasileira. **Ministério da Cultura**, 13 nov. 2014b. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/inscricoes-encerradas/-/asset_publisher/OGlsXHWKcSB5/content/ministerio-da-cultura-lanca-edital-de-apoio-a-producao-audiovisual-afro-brasileira/10883?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Finscricoes-encerradas%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_OGlsXHWKcSB5%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_pos%3D2%26p_p_col_count%3D4>. Acesso em: 07 nov. 2015.

_____. Curta Afirmativo: “o edital da autoestima”. **Ministério da Cultura**, 20 nov. 2015. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/banner-1/-/asset_publisher/G5fqgiDe7rqz/content/curta-afirmativo-%E2%80%9Co-edital-da-autoestima%E2%80%9D/10883?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fbanner-

1%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_G5fqgiDe7rqz&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-1&p_p_col_count=4>. Acesso em: 20 nov. 2015.

MIRANDA, André; RODRIGUES, Eduardo. Editais do Minc para Cultura Negra são Suspensos. **O Globo**, 22 jun. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/editais-do-minc-para-cultura-negra-sao-suspensos-8454747>. Acesso em: 07 nov. 2015.

MONTORO, T.; FERREIRA, C. Mulheres negras, religiosidades e protagonismos no cinema brasileiro. **Galaxia (São Paulo, Online)**, n. 27, p. 145-159, jun. 2014.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. 2. ed.. Rio de Janeiro: Graal, p. 435-453, 1991.

NOBRE, Marcos. Luta por reconhecimento: Axel Honneth e a Teoria Crítica. In: HONNETH, A. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. Ed. 34, p. 07-19, 2003.

NOGUEIRA, Luis. **Gêneros Cinematográficos**. LabCom Books, 2010.

OLIVEIRA NETO, Marcolino Gomes de. Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil. **Revista Brasileira de Ciência Política**, v. 16, p. 65, 2015.

ONU. Década Internacional de Afrodescendentes. Justiça. **Organização das Nações Unidas**, 2015a. Disponível em: <http://decada-afro-onu.org/justice.shtml>. Acesso em: 07 nov. 2015.

____. ONU. Década Internacional de Afrodescendentes. Discriminação. **Organização das Nações Unidas**, 2015. Disponível em: <http://decada-afro-onu.org/discrimination.shtml>. Acesso em 07 nov. 2015b.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

OSÓRIO, Rafael Guerreiro. O Sistema Classificatório de "Cor ou Raça" do IBGE. Texto para discussão. **IPEA**, 2003.

PATEMAN, Carole. **The sexual contract**. Stanford: Stanford University Press, 1988.

PENHA DE SOUZA, Edileuza. Mulheres Negras no Cinema Brasileiro – estratégias de afeto, amor e identidade. In: **Anais Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder**, 2008. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Edileuza_Penha_de_Souza_69.pdf>. Acesso em 10 out. 2015.

PHILLIPS, Anne. De uma Política de Ideias a uma Política de Presença? **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 1, pp. 268-290, segundo semestre, 2001.

RAPOSO, Isabel. CAMPOS, Luís Henrique Romani. BANDEIRA DE MELO, Patricia (Org.). Alta Intervenção Estatal: o caso do Brasil, da Argentina e da França. In: **O Financiamento do Cinema**: os níveis de intervenção estatal na produção mundial. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2014.

RODRIGUES, João Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema**. 4°ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SHAW, Lisa. DENNISON, Stephanie. **Brazilian National Cinema.** New York: Routledge, 2007.

SILVA, Tatiana Dias. O Estatuto da Igualdade Racial. Texto para Discussão. **IPEA**, Rio de Janeiro, Fevereiro/2012. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/1249/1/TD_1712.pdf>. Acesso em 07 nov. 2015.

SILVA, Graziella Moraes. After racial democracy: Contemporary puzzles in race relations in Brazil, Latin America and beyond from a boundaries perspective. **Current Sociology**, pp.1-19, 2015

SMELIK, Anneke. Teoria Feminista do Cinema- Parte I. **Revista Usina**, 2015. Disponível em: <http://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>. Acesso em: 20 jul. 2015.

_____. Teoria Feminista do Cinema- Parte II. **Revista Usina**, 2015. Disponível em: <http://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>. Acesso em: 20 jul. 2015.

_____. Teoria Feminista do Cinema- Parte III. **Revista Usina**, 2015. Disponível em: <http://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>. Acesso em: 20 jul. 2015.

SMITH, Stacy L.; CHOUEITI, Marc; PIEPER, Katherine. **Gender Bias Without Borders**: An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries. Califórnia: Media, Diversity, & Social Change Initiative, 2015. Disponível em: <http://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf> Acesso em: 30 out. 2015.

STAM, Robert. **Tropical Multiculturalism**: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture. N.C. Duke University Press, 1999.

TAYLOR, Charles. The politics of recognition. In: **Multiculturalism**: Examining the Politics of Recognition. Edited by C. Taylor and A. Gutmann. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência no Brasil 2015**: Homicídio de Mulheres no Brasil. 1ºed. Brasília, 2015. Disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2015.

YOUNG, Iris Marion. **Justice and the Politics of Difference**. Princeton: Princeton University Press, 1990.

_____. **Polity and Group Difference**: A Critique of the Ideal of Universal Citizenship Ethics, v. 99, n. 2, pp.250-274, 1989.

ANEXOS

ANEXO I: Listagem de Filmes Analisados

QUANTIDADE	ANO	VINTE FILMES DE MAIOR BILHETERIA DE CADA ANO (Exceto produções do gênero documentário e infantis)
1.	2014	O Candidato Honesto
2.	2014	Os Homens são de Marte... E é para lá que eu vou
3.	2014	S. O. S. Mulheres ao Mar
4.	2014	Muita calma nessa hora 2
5.	2014	Vestido pra Casar
6.	2014	Alemão
7.	2014	Confissões de Adolescente - o Filme
8.	2014	Tim Maia
9.	2014	Os Caras de Pau em o Misterioso Roubo do Anel
10.	2014	Copa de Elite
11.	2014	Getúlio
12.	2014	Made in China
13.	2014	A Noite da Virada
14.	2014	Trash - A Esperança vem do Lixo
15.	2014	Na Quebrada
16.	2014	Hoje eu quero voltar sozinho
17.	2014	Irmã Dulce
18.	2014	Julio Sumiu
19.	2014	Boa Sorte
20.	2014	Praia do Futuro
21.	2013	Minha mãe é uma peça
22.	2013	Meu Passado me Condena
23.	2013	Vai que dá certo
24.	2013	Somos tão jovens

25.	2013	Crô - O Filme
26.	2013	Faroeste caboclo
27.	2013	O Concurso
28.	2013	Mato sem cachorro
29.	2013	Até que a Sorte nos Separe 2
30.	2013	O Tempo e o Vento
31.	2013	Cine Holliúdy
32.	2013	Odeio o dia dos namorados
33.	2013	Serra Pelada
34.	2013	Se puder...dirija!
35.	2013	Tainá - A Origem
36.	2013	A Busca
37.	2013	Flores Raras
38.	2013	Giovanni Improtta
39.	2013	Colegas
40.	2013	Casa da mãe Joana 2
41.	2012	De Pernas pro Ar 2
42.	2012	Até que a Sorte nos Separe
43.	2012	E Aí, Comeu?
44.	2012	Os Penetras
45.	2012	Gonzaga - De Pai para Filho
46.	2012	As Aventuras de Agamenon, o Repórter
47.	2012	Totalmente inocentes
48.	2012	Paraísos Artificiais
49.	2012	Xingu
50.	2012	E a Vida Continua
51.	2012	Dois coelhos
52.	2012	Na Estrada - On The Road
53.	2012	Billi Pig
54.	2012	O Diário de Tati

55.	2012	À Beira do Caminho
56.	2012	Reis e Ratos
57.	2012	Heleno
58.	2012	Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios
59.	2012	Corações Sujos
60.	2012	Área Q
61.	2011	De Pernas pro Ar
62.	2011	Cilada.com
63.	2011	Bruna Surfistinha
64.	2011	Assalto ao Banco Central
65.	2011	O Palhaço
66.	2011	O Homem do Futuro
67.	2011	Qualquer Gato
68.	2011	Vips
69.	2011	As Mães de Chico Xavier
70.	2011	Desenrola
71.	2011	O Filme dos Espíritos
72.	2011	Onde Está a Felicidade?
73.	2011	Capitães da Areia
74.	2011	Não se Preocupe, Nada Vai Dar Certo
75.	2011	Família Vende Tudo
76.	2011	Todo Mundo Tem Problemas Sexuais
77.	2011	Meu País
78.	2011	Broder
79.	2011	Estamos Juntos
80.	2011	Lope
81.	2010	Tropa de Elite 2
82.	2010	Nosso Lar
83.	2010	Chico Xavier
84.	2010	Muita Calma Nessa Hora

85.	2010	O Bem Amado
86.	2010	Lula, o Filho do Brasil
87.	2010	High School Musical - o Desafio
88.	2010	As Melhores Coisas do Mundo
89.	2010	Quincas Berro D'Água
90.	2010	Aparecida, o Milagre
91.	2010	A Suprema Felicidade
92.	2010	5X Favela – Agora Por Nós Mesmos
93.	2010	400 Contra 1 – A História do Comando Vermelho
94.	2010	Eu e Meu Guarda-Chuva
95.	2010	Federal
96.	2010	Amor por Acaso
97.	2010	Em teu Nome
98.	2010	Como Esquecer
99.	2010	Segurança Nacional
100.	2010	Antes que o Mundo Acabe
101.	2009	Se Eu Fosse Você 2
102.	2009	A Mulher Invisível
103.	2009	Os Normais 2
104.	2009	Divã
105.	2009	O Menino da Porteira
106.	2009	Besouro
107.	2009	Salve Geral
108.	2009	Jean Charles
109.	2009	O Contador de Histórias
110.	2009	Verônica
111.	2009	Budapeste
112.	2009	Tempos de Paz
113.	2009	À Deriva
114.	2009	Do Começo ao Fim

115.	2009	É Proibido Fumar
116.	2009	Embarque Imediato
117.	2009	Bela Noite para Voar
118.	2009	Apenas o Fim
119.	2009	Flordelis - Basta uma Palavra para Mudar
120.	2009	A Festa da Menina Morta
121.	2008	Meu Nome não É Johnny
122.	2008	Ensaio Sobre a Cegueira
123.	2008	Era uma Vez...
124.	2008	Última Parada – 174
125.	2008	A Casa da Mãe Joana
126.	2008	Bezerra de Menezes – o Diário de um Espírito
127.	2008	Sexo com Amor?
128.	2008	A Guerra dos Rocha
129.	2008	Romance
130.	2008	Chega de Saudade
131.	2008	Os Desafinados
132.	2008	Linha de Passe
133.	2008	A Mulher do Meu Amigo
134.	2008	Entre Lençóis
135.	2008	Polaróides Urbanas
136.	2008	Estômago
137.	2008	Orquestra dos Meninos
138.	2008	Pequenas Histórias
139.	2008	O Banheiro do Papa
140.	2008	O Signo da Cidade
141.	2007	Tropa de Elite
142.	2007	A Grande Família - o Filme
143.	2007	O Primo Basílio
144.	2007	O Homem que Desafiou o Diabo

145.	2007	Ó Pai Ó
146.	2007	Cidade dos Homens – o Filme
147.	2007	Caixa Dois
148.	2007	Saneamento Básico, o Filme
149.	2007	O Passado
150.	2007	O Cheiro do Ralo
151.	2007	O Magnata
152.	2007	Não Por Acaso
153.	2007	Antônia
154.	2007	Inesquecível
155.	2007	Batismo de Sangue
156.	2007	Noel, Poeta da Vila
157.	2007	Baixio das Bestas
158.	2007	Podecrer!
159.	2007	Proibido Proibir
160.	2007	Cão sem Dono
161.	2006	Se eu Fosse Você
162.	2006	Zuzu Angel
163.	2006	Casseta e Planeta - seus Problemas Acabaram
164.	2006	Muito Gelo e Dois Dedos D'Água
165.	2006	Trair e Coçar é Só Começar
166.	2006	O Ano em que meus Pais Saíram de Férias
167.	2006	Fica Comigo esta Noite
168.	2006	Irma Vap - o Retorno
169.	2006	O Maior Amor do Mundo
170.	2006	Gatão de Meia Idade
171.	2006	Anjos do Sol
172.	2006	O Céu de Suely
173.	2006	A Máquina
174.	2006	Tapete Vermelho

175.	2006	Mulheres do Brasil
176.	2006	Cafundó
177.	2006	Acredite! Um espírito baixou em mim
178.	2006	Depois daquele Baile
179.	2006	Vinho de Rosas
180.	2006	Crime Delicado
181.	2005	Dois Filhos de Francisco: a História de Zezé Di Camargo & Luciano
182.	2005	O Casamento de Romeu e Julieta
183.	2005	O Coronel e o Lobisomem
184.	2005	Mais uma Vez Amor
185.	2005	Casa de Areia
186.	2005	Cidade Baixa
187.	2005	Cinema, Aspirina e Urubus
188.	2005	Coisa de Mulher
189.	2005	Quase Dois Irmãos
190.	2005	Gaijin II
191.	2005	Bendito Fruto
192.	2005	Quanto Vale ou é por Quilo?
193.	2005	Cabra Cega
194.	2005	Vida de Menina
195.	2005	Jogo Subterrâneo - Underground Games
196.	2005	Sal de Prata
197.	2005	Filhas do Vento
198.	2005	Diário de um Novo Mundo
199.	2005	Garrincha, Estrela Solitária
200.	2005	O Diabo a Quatro
201.	2004	Cazuza - o Tempo Não Para
202.	2004	Olga
203.	2004	Sexo, Amor e Traição

204.	2004	A Dona da História
205.	2004	Irmãos de Fé
206.	2004	Meu Tio Matou um Cara
207.	2004	Redentor
208.	2004	Viva Voz
209.	2004	Um Show de Verão
210.	2004	Benjamim
211.	2004	O Outro Lado da Rua
212.	2004	Os Narradores do Vale de Javé
213.	2004	Como Fazer um Filme de Amor
214.	2004	Onde anda você
215.	2004	A Cartomante
216.	2004	O Vestido
217.	2004	Contra Todos
218.	2004	Cama de Gato
219.	2004	Nina
220.	2004	Querido Estranho
221.	2003	Carandiru
222.	2003	Lisbela e o Prisioneiro
223.	2003	Os Normais
224.	2003	Maria, Mãe do Filho de Deus
225.	2003	Deus é Brasileiro
226.	2003	Casseta & Planeta - a Taça do Mundo é Nossa
227.	2003	O Homem que Copiava
228.	2003	O Caminho das Nuvens
229.	2003	Amarelo Manga
230.	2003	Cristina quer Casar
231.	2003	Dom
232.	2003	O Homem do Ano
233.	2003	Desmundo

234.	2003	Separações
235.	2003	Durval Discos
236.	2003	Dois Perdidos numa Noite Suja
237.	2003	Seja o que Deus Quiser
238.	2003	Apolônio Brasil - Campeão da Alegria
239.	2003	As Alegres Comadres
240.	2003	Histórias do Olhar
241.	2002	Cidade de Deus
242.	2002	Avassaladoras
243.	2002	Madame Satã
244.	2002	A Paixão de Jacobina
245.	2002	Invasor
246.	2002	Houve uma Vez Dois Verões
247.	2002	Bellini e a Esfinge
248.	2002	Sonhos Tropicais
249.	2002	Uma Onda no Ar
250.	2002	O Príncipe
251.	2002	Dias de Nietzsche em Turim
252.	2002	Uma Vida em Segredo
253.	2002	As Três Marias
254.	2002	Latitude Zero
255.	2002	Duas Vezes com Helena
256.	2002	Gregório de Mattos
257.	2002	Lara
258.	2002	Eu não Conhecia Tururu

Elaboração própria a partir de dados disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual.

Fonte: ANCINE. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm>. Acesso em 08 ago. 2015.