



**UnB**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**Cinemas Negros: modelos de negócios  
viáveis às mulheres negras**

Viviane Ferreira da Cruz

Brasília  
2019



**UnB**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**Cinemas Negros: modelos de negócios  
viáveis às mulheres negras**

Viviane Ferreira da Cruz

Trabalho apresentado à Banca de Defesa de dissertação como requisito para obtenção do grau de mestre em Comunicação.

Linha de pesquisa: Políticas de Comunicação e de Cultura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dácia Ibiapina.

Brasília, 2019

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, às energias que me guiam e permitem que minha espada seja afiada na pedra de ouro, e possua um fio de corte banhado no mel. Para depois agradecer:

Ao Coqueiro Grande, por constituir-se em meu imaginário e corpo como o paraíso para o qual sempre poderei retornar em busca de aconchego, acalento e sorrisos.

Ao Terreiro Manso Dandalungua Cocuazenza, por formar a minha conduta ética para circulação no mundo, estabelecendo relações e conexões com as pessoas baseadas na franqueza, solidariedade e cuidado mútuo.

À Família nuclear, Valdinea Ferreira (mamãe), Tiago Cruz (mano Tchê) e Gustavo Ferreira (mano Guis), por compartilharem sonhos de vida, suportar as dores da ausência cotidiana e estarem sempre de prontidão para ao meu lado driblar qualquer obstáculo.

À orientadora Dácia Ibiapina, por ter me proporcionado uma experiência cuidadosa e afetiva na relação orientadora e orientanda, se fazendo presente em todos os momentos necessários no meu processo investigativo, munida de sensibilidade capaz de manter acesa minha chama de liberdade. Com ela aprendi que o “texto” primeiro é constituído em nosso corpo, na sequência aquietado em nossa mente, e só depois estruturado no papel, por isso, no processo de pesquisa estamos escrevendo a todo tempo.

À Maria Luiza Vianna (Biza Vianna), por abrir as portas e dados do Centro Afrocarioca de Cinema para que eu pudesse compreender o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, por tornar-se uma das principais entusiastas dos resultados da presente pesquisa.

Às cineastas Juliana Vicente, Larissa Fulana de Tal, Renata Martins e Sabrina Fidalgo por compartilharem suas trajetórias de maneira tão profunda e sincera, ampliando meu amor e admiração pelas suas existências.

Às inspiradoras mulheres de Odun – Adriana Moreira, Carla Messias, Elcimar Dias Pereira, Cristiane Santana e Regimeire Marcial, por me encorajarem a ingressar na pós-graduação e não me permitir esquecer nem um só dia que nossos feminismos negros nos orientam a ocupar todos os espaços necessários.

À companheira Beatriz Gerolin e ao autoproclamado filho Victor Augusto, por toparem reclusão na acolhedora Ilha de Maré para que eu pudesse ter tranquilidade para reflexão e escrita do que meu corpo e mente gritavam como conceito de cinemas negros.

Às minhas crianças: Kizzi Sakile, Ian Gabriel, Victor Augusto, Ruan Riquelme, Kiluanji Cunha e Rafick, por me permitirem acompanhar seus processos de desenvolvimento e ritos de passagens, partilhando amor e amizade, em encontros gastronômicos e cinematográficos.

À amiga e irmã Michely Ribeiro, por me ajudar a descobrir os caminhos dos céus e parques de Brasília, além de contribuir para aquietar meu coração entre as tensões da burocracia acadêmica e as lutas dos movimentos sociais.

Às amigas Anne Caroline e Gabriella Lima por terem sido ouvidos atentos durante o processo do mestrado, e me permitido compartilhar de uma vizinhança solidária na “seca” Brasília.

Às amigas Jaqueline Fernandes e Thânisia Marcella por terem sido porto seguro nas idas e vindas durante o processo seletivo para ingresso no mestrado.

Aos colegas da linha de Políticas de Comunicação e de Cultura – Pedro Caribé, Luana Ferreira, Luísa Monteiro, Rosa Helena, Natália Teles e Vanessa Negrini – por terem contribuído com as lutas para inserção de Ações Afirmativas no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação – FAC/UnB, e se disposto a garantir um grupo de estudos para pessoas que tinham interesse em ingressar no programa, tendo sido a iniciativa que me deu régua e compasso para tornar-me beneficiada pelas Políticas de Ações Afirmativas na pós-graduação.

Às professoras Dácia Ibiapina, Dione Moura, Elen Geraldês e Janara Sousa e as colegas Luana Ferreira, Luísa Monteiro, Natalia Teles e Vanessa Negrini por se colocarem como pontes mediadoras das tensões burocráticas, diante da necessidade de garantia do meu direito de exercer minha religiosidade de maneira plena.

Às professoras Elen Geraldês e Janara Sousa, e o professor Carlos Eduardo Esch por compreenderem o lugar de inovação da pesquisa apresentada, e contribuírem ao longo das disciplinas com o delineamento do processo investigativo.

Aos amigos Velluma Azevedo e Victor Hugo Leite, por terem encarado a missão de transcrever as entrevistas com o compromisso de sigilo e cuidado com as histórias compartilhadas.

À amiga Tatiana Nascimento, por ter trilhado o caminho de revisão do texto iniciada quando da elaboração do projeto, passando pela pré-qualificação, qualificação, e vivenciando comigo as especificidades temporais do texto final.

À Associação de Profissionais do Audiovisual Negro, por me desafiar cotidianamente à frente da presidência da primeira gestão da instituição, me permitindo vivenciar as transformações e transmutações do movimento de cinemas negros em tempo real.

À Odun Produções de Bens Culturais, por existir na minha vida como o tabuleiro que me permite esquadrihar as narrativas audiovisuais que pulsam do meu desejo de comunicar com o mundo por meio de imagens e som em movimento.

Aos sócios Bruna Anjos e Gustavo Ferreira, por compreenderem minha ausência no cotidiano da empresa, assumindo demandas e tarefas que me caberiam, para que eu pudesse dedicar tempo ao processo de pesquisa.

Por fim, porém não menos importante, agradeço aos meus ancestrais, Eguns que me mantêm fortalecida: meu pai, Lenivaldo Nascimento da Silva; minha bisavó paterna, Zulmira Maria Borges; meus avós paternos, Luciano Ferreira da Silva e Noelia Nascimento da Silva; meus avós maternos, Valdemar Dadinho e Crispiniana Ferreira da Cruz; às amigas Maria da Penha Santos Lopes Guimarães, Fada Pietra Santos Lopes Guimarães e Clara Hartmann; e o pai autoproclamado Zózimo Bulbul.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como tema modelos de negócio utilizados pelos Cinemas Negros. O objetivo é analisar o impacto dos modelos de negócio praticados no âmbito dos Cinemas Negros na permanência das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual. O Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul, na década de 2007 a 2017, se consolidou como principal janela de exibição de cinema negro de África e sua Diáspora no Brasil. E por meio dos seus catálogos é possível perceber a crescente presença das mulheres negras no setor audiovisual brasileiro, no período, e a diversidade de formatos e gêneros cinematográficos que elas têm realizado. Para refletir quais impactos os modelos de negócios praticados no âmbito dos Cinemas Negros têm na permanência das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual é de fundamental importância a lupa do pensamento teórico da Economia Política da Comunicação, em função do seu olhar crítico para as possibilidades de subsistência no sistema capitalista.

**Palavras-Chaves:** Cinemas Negros, Mulheres Negras, Modelos de Negócios.

## ABSTRACT

This research has the theme of business models used by Black Cinemas. The objective is to analyze the impact of the business models practiced in the scope of Black Cinemas in the permanence of black women in the audiovisual production chain. The Black Cinema Encounter: Zózimo Bulbul, in the decade from 2007 to 2017, consolidated as the main window of black cinema exhibition of Africa and its Diaspora in Brazil. And through its catalogs it is possible to perceive the growing presence of black women in the Brazilian audiovisual sector in the period, and the diversity of formats and cinematographic genres that they have performed. In order to reflect what impacts the business models practiced in the scope of Black Cinemas have on the permanence of black women in the production chain of the audiovisual is of fundamental importance the magnifying glass of the theoretical thinking of the Political Economy of Communication, due to its critical look at the possibilities of subsistence in the capitalist system.

**Keywords:** Black Cinemas, Black Women, Business Models.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>18</b>
<b>1 ESQUADRINHANDO O OBJETO</b> .....	<b>21</b>
<b>1.1 Contextualização: sabemos que aqui estamos, precisamos descobrir de onde partimos</b> .....	<b>21</b>
1.1.1 <i>Aos devotos de São Tomé: não me calo, há dados!</i> .....	31
1.1.2 <i>A trilha que conduz as Ações Afirmativas no Setor Audiovisual</i> .....	40
1.1.3 <i>Não damos ponto sem nó: síntese da pesquisa</i> .....	49
<b>1.2 Trajetórias de Mulheres Negras no Audiovisual Brasileiro</b> .....	<b>50</b>
<b>2 CAPÍTULO CONCEITUAL</b> .....	<b>56</b>
<b>2.1 Fundamentos Econômicos que alicerçam a Economia Política da Comunicação</b> .....	<b>56</b>
<b>2.2 Economia da Cultura e Modelos de Negócios Audiovisuais Possíveis</b>	<b>65</b>
<b>2.3 Afinal, o que são Cinemas Negros?</b> .....	<b>74</b>
a) Corpo-negro-território .....	75
b) Poder de Invenção.....	77
c) Liberdade Poética .....	80
<b>3 CAPÍTULO METODOLÓGICO</b> .....	<b>84</b>
<b>3.1 Aproximações entre a EPC e os Feminismos Negros</b> .....	<b>84</b>
<b>3.2 Técnicas e procedimentos</b> .....	<b>86</b>
<b>4 CAPÍTULO ANALÍTICO</b> .....	<b>92</b>
<b>4.1 Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: 10 anos de ex(res)istência</b> .....	<b>92</b>
<b>4.2 Matriz do Odun: trajetórias de cineastas negras no audiovisual brasileiro</b> .....	<b>110</b>
4.2.1 <i>O Ponto de Partida ou a Abolição de mulheres negras no audiovisual</i> .	111
4.2.1.1 <i>Família: de onde venho, se meu nome é, eu sou!</i> .....	111
4.2.1.2 <i>Formação: a estrutura do partir</i> .....	116
a) EIXO 1 – Matriz do Odun de Juliana Vicente .....	117
b) EIXO 1 – Matriz do Odun de Larissa Fulana de Tal .....	121
c) EIXO 1 – Matriz do Odun de Renata Martins .....	123
d) EIXO 1 – Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo.....	125
4.2.2 <i>Encruzilhada – a lente objetiva e a lente subjetiva: o que determina a trajetória de realizadoras negras?</i> .....	128
a) EIXO 2 – Matriz do Odun de Juliana Vicente .....	129
b) EIXO 2 – Matriz do Odun de Larissa Fulana de Tal .....	133

c)	EIXO 2 – Matriz do Odun de Renata Martins .....	136
d)	EIXO 2 - Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo .....	138
	<i>4.2.3 O Foco Embaçado: é possível não identificação racial nos Cinemas Negros?.....</i>	<i>140</i>
a)	EIXO 3 - Matriz do Odun de Juliana Vicente.....	140
b)	EIXO 3 - Matriz do Odun de Larissa Fulana de Tal.....	141
c)	EIXO 3 - Matriz do Odun de Renata Martins .....	144
d)	EIXO 3 - Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo .....	145
	<i>4.2.4 Corte Seco: mulheres negras são incapazes de alterar a situação no setor audiovisual brasileiro? .....</i>	<i>147</i>
a)	EIXO 4 - Matriz do Odun de Juliana Vicente.....	148
a.1)	O Filme Cores e Botas .....	148
a.2)	Cores e Botas: caminho possível para permanência no mercado audiovisual? .....	149
b)	EIXO 4 - Matriz do Odun de Larissa Fulana de Tal.....	154
b.1)	O Filme Cinzas .....	154
b.2)	Cinzas: caminho possível para permanência no mercado audiovisual? .....	154
c)	EIXO 4 - Matriz do Odun de Renata Martins .....	159
c.1)	O filme Aquém das Nuvens.....	159
c.2)	Aquém das Nuvens: caminho possível para permanência no mercado audiovisual?.....	160
d)	EIXO 4 - Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo. ....	164
d.1)	O Filme Personal Vivator .....	164
d.2)	Personal Vivator: caminho possível para permanência no mercado audiovisual?.....	167
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>171</b>
	<b>As dificuldades persistem para mulheres negras garantirem sua permanência no mercado audiovisual brasileiro? .....</b>	<b>171</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>177</b>
	<b>ANEXO I- Entrevista Juliana Vicente.....</b>	<b>182</b>
	<b>ANEXO II - Entrevista Renata Martins .....</b>	<b>239</b>
	<b>ANEXOS III - Entrevista Sabrina Fidalgo .....</b>	<b>278</b>
	<b>ANEXOS IV - Entrevista Larissa Fulana de .....</b>	<b>321</b>

## LISTA DE FIGURAS, QUADROS E TABELAS

Figura 1 – Distribuição da população brasileira em termos de gênero e raça/cor.....	33
Figura 2 – Direção por raça/cor e gênero .....	36
Figura 3 – Associadas/os APAN quanto à formalidade .....	37
Figura 4– Associadas/os APAN quanto à identidade de gênero .....	38
Figura 5 – Associadas/os APAN quanto à faixa etária.....	38
Figura 6 – Obras registradas no catálogo da APAN, por identidade gênero de diretoras/es ...	39
Figura 7 – Obras registradas no catálogo da APAN, por gênero filmico.....	39
Figura 8 – Obras registradas no catálogo da APAN, por identidade duração dos filmes .....	40
Figura 9 – Barack Obama (E) assume presidência dos EUA ao lado de sua esposa Michelle e das filhas Sasha (D) e Malia.....	60
Figura 10 – Dilma Rousseff, ministras/os e deputadas/os e senadoras/es da base aliada, em pronunciamento após votação final do impeachment. ....	62
Figura 11 – Trilha do círculo vicioso esquematizada.....	88
Figura 12 – Títulos nacionais e títulos estrangeiros (%).....	97
Figura 13 – Gênero das/os diretoras/es dos títulos nacionais e títulos estrangeiros (%).....	102
Figura 14 – Origem regional dos títulos dirigidos por mulheres brasileiras em 10 anos (%)	103
Figura 15 – Origem regional dos títulos dirigidos por mulheres brasileiras por encontro (%) .....	104
Figura 16 – Origem estadual dos títulos dirigidos por mulheres brasileiras em 10 anos (%)	105
Figura 17 – Origem estadual dos títulos dirigidos por mulheres brasileiras por encontro (%) .....	106
Figura 18 – Gênero dos filmes dirigidos por mulheres brasileiras (%).....	106
Figura 19 – Formato dos filmes dirigidos por mulheres brasileiras (%).....	107
Figura 20 –Juliana Vicente .....	117
Figura 21 – Larissa Fulana de Tal .....	121
Figura 22 – Renata Martins .....	124
Figura 23 –Sabrina Fidalgo .....	126
Figura 24 – Joana, protagonista de Cores e Botas.....	148
Figura 25 – Toni, protagonista de Cinzas.....	154
Figura 26 – Nenê e Geralda, protagonistas do Aquém das Nuvens .....	159
Figura 27 – Rutger, protagonista de Personal Vivator .....	164
Figura 28 – Rutger (Fabricio Boliveira) e Mariuza (Ana Flavia Cavalcante).....	165
Figura 29 – Cena do filme Personal Vivator: diálogo telepático entre extraterrestres.....	167
Quadro 1 – Comunicado da Seppir sobre editais afirmativos.....	45
Quadro 2 – Síntese da proposta de pesquisa.....	49
Quadro 3 – Pronunciamento de Dilma Rouseff após o impeachment.....	63
Quadro 4 – As “barreiras à entrada” no mercado audiovisual.....	70
Quadro 5 – Procedimentos de pesquisa.....	89
Tabela 1 – Análise de gênero sexual e raça/cor.....	34
Tabela 2 – Análise de região e gênero filmico.....	34
Tabela 3 – Obras x direção por raça/cor e gênero.....	35
Tabela 4 – Origem dos títulos exibidos.....	100
Tabela 5 – Longas-metragens dirigidos por mulheres brasileiras (2007 – 2017).....	108

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AGU	Advocacia Geral da União
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
APAN	Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro
BAFF	<i>Bahia Afro Film Festival</i>
CAC	Centro Afrocarioca de Cinema
CE	Ceará
CEAFRO	Programa de Educação para Igualdade Racial e de Gênero do Centro de Estudos Afro-Orientais
CEPAL	Comissão Econômica para a América Latina
CIVIFILMES	Festival de Cinema Independente
CNAE	Classificação Nacional de Atividade Econômica
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
Concine	Conselho Nacional de Cinema
COPENE	Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros
Cultne	Acervo Digital de Cultura Negra
EICTV	Escola Internacional de Cinema e Televisão ( CUBA)
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes
EPC	Economia Política da Comunicação
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FAC	Faculdade de Comunicação da UnB
FACOM	Faculdade de Comunicação da UFBA
FESPACO	Festival Panafricano de Cinema e TV em Burkina Faso
FESTCINE	Festival de Cinema Curta Pinhais
FestClip	Festival de Videoclip
FICINE	Fórum Itinerante de Cinema Negro
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
Funarte	Fundação Nacional de Artes
FUNCULTURA PE	Fundo Pernambucano de Incentivo a Cultura
GEDIRC	Grupo de Estudos Direito e Regulação do Capitalismo/USP
GEMAA	Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa
GT	Grupo de Trabalho
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

Incra	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
MG	Minas Gerais
MinC	Ministério da Cultura
MNU	Movimento Negro Unificado
NEABI	Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas
PCdoB	Partido Comunista do Brasil
Pibic/CNPq	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica
PROJAC	Projeto Jacarepaguá
Prouni	Programa Universidade para Todos
PT	Partido dos Trabalhadores
RECNOV	Record Novelas
Sade	Sistema de Acompanhamento do Desempenho dos Estudantes do Ensino Médio
SADIS	Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição
SAV	Secretaria do Audiovisual
SEPPIR	Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República
SESC	Serviço Social do Comércio
SPCINE	Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo
TALTV	Televisão da América Latina
TCM	Tribunal de Contas do Município de São Paulo
TEN	Teatro Experimental do Negro
TEPRON	Teatro Profissional do Negro
TRF	Tribunal Regional Federal
Uerj	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo Baiano
UnB	Universidade de Brasília
UNEB	Universidade Estadual da Bahia
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo
VHS	<i>Video Home System</i>

## APRESENTAÇÃO

*“Partimos de nós próprios  
para chegar a nós mesmos”  
Joseph Ki-Zerbo*

Para a religiosidade de matriz africana, firmamento é coluna ereta e pés ligados à terra, a cada passo dado na vida.

O meu é quando a fonte d’água do Terreiro Manso Dandalungua Cocuazenza toca a larga Estrada Velha do Aeroporto, vista do Sítio Santo Antônio, bairro Coqueiro Grande, região periférica de Salvador. Ter consciência de si, direito a existir é uma agenda com a qual aprendemos a conviver desde muito cedo, onde aprendi: “tudo com tempo tem tempo”, e “nem tudo que reluz é ouro”.

A dança das folhas refletidas na fonte de Dandalungua me despertou o desejo de investigar origens e possibilidades de construção imagética. Ali e nas formas-nuvens de animais e objetos eu queria entender os efeitos de desenhos animados e telenovelas da televisão que alimentavam meu gosto pela imagem.

Nos anos 1990, a casa de tia Marlene reunia vizinhos no fim do dia para assistir à única TV no bairro. Com 5 anos, eu não perdia o ritual. Monta-se aí o firmamento do meu ser cinematográfico: o repertório televisivo da retomada do cinema brasileiro, os conteúdos “enlatados” acessíveis a quem tivesse uma TV, as imagens e personagens das vivências no Coqueiro Grande.

Num país de circulação espacial regida por pertencimento racial, saber-se negra importa desde cedo. Dos 10 aos 16 anos meu tempo era dividido entre as atividades do ensino fundamental, a escola de cadetes mirins preparatória para a aeronáutica, o curso de teatro no Programa de Educação para Igualdade Racial e de Gênero do Centro de Estudos Afro-Orientais - CEAFFRO<sup>1</sup> da UFBA. Nesse último, conheci Luiz Orlando, cineclubista baiano e funcionário da FACOM<sup>2</sup>, para quem revelei a vontade de estudar cinema. Ele respondeu me apresentando ao cinema negro, Zózimo Bulbul e a revolução de que esse cinema, fora da TV, era capaz. Quis mais e ele me avisou: sem estudo não há cinema. Eu, que adorava estudar, aos

---

<sup>1</sup> Organização de Mulheres Negras Feministas que oferecia formação a jovens oriundos das periferias de

<sup>2</sup> Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

15 anos fui desafiada a encontrá-lo semanalmente na FACOM para ler algo sobre cinema no acervo da UFBA. Aceitei, e conheci os Lumière, Griffith e outros clássicos.

Fui selecionada para a turma de 2001 do curso Cine, TV e Vídeo da CIPÓ – Comunicação Interativa. No curso, após discutir com outro educando, evangélico, decidimos fazer nosso primeiro trabalho, o videoclipe Impressões do Candomblé<sup>3</sup>, em que atuei, roteirizei e codirigi a fotografia.

Vi ser o cinema minha ferramenta de contribuição política ao meu povo, e sem esquecer que “não existe cinema sem estudo”, busquei formação. Era 2004, eu prestaria vestibular. Não havia curso de cinema na UFBA; comunicação social não bastaria. Ir estudar em uma das escolas de São Paulo me pareceu inevitável. Faltava convencer minha mãe de que me mudaria de cidade e não faria Direito, como combinado; após muita resistência e uma promessa de que estudaria Cinema e Direito ela concordou: “Se é seu sonho, vá, mas volte porque seu lugar é aqui, perto de sua família. Você já fez aquele cinema aqui e pode muito bem fazer outros”.

Partir de casa na certeza de que se pode voltar dá paz ao espírito de quem quer exercer o direito a circular e explorar o mundo. Circulação é poder. Saindo de Salvador para viver em São Paulo acessei informações, visualizei outras possibilidades e caminhos de aprofundar os estudos da linguagem cinematográfica e das ciências jurídicas que à época me eram turvos.

Muitas vezes com Vó Pina<sup>4</sup> embrulhei frutas verdes em palha e jornal, para amadurecer. Mal sabia que tal experiência me talharia aos estudos, dissipando lacunas formativas – assistia aos clássicos excluídos da TV: Fellini, Godard, Glauber enquanto fichava textos jurídicos. Eu amadurecia, cinematograficamente, a “carbureto”, na medida da necessidade.

Estudar direito da família se ligou às demandas do movimento negro sobre representação da família negra na TV. No IV Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros – COPENE refleti sobre a composição familiar de personagens negros da telenovela Malhação.

2008, 4º semestre do curso de direito, 2º ano do curso de cinema. Eu reunia requisitos acadêmicos para pleitear iniciação científica e vivenciara adversidades suficientes como negra estudando cinema. No Grupo de Estudos Transdisciplinares da Herança Africana (CNPq-UNIP<sup>5</sup>), como bolsista Pibic<sup>6</sup> pesquisei “Mulheres negras no cinema brasileiro: uma

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=20xUGTZwOeE>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

<sup>4</sup> Minha avó materna.

<sup>5</sup> Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico – CNPq; Universidade Paulista – UNIP.

<sup>6</sup> Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – Pibic/CNPq.

possibilidade de liberdade de expressão”, focando o feminino negro e a garantia constitucional de fruir sua liberdade de expressão pela linguagem cinematográfica.

Com o direito, conectei práticas acadêmicas à elaboração de alternativas políticas concretas em diálogo com o Estado e os grupos sociais. O curso de cinema me lembrava que “estamos por conta própria” (BIKO, 1971): nos ao menos 3 exercícios práticos de cada semestre, meus roteiros não eram filmados. Minhas personagens, perspectivas e subjetividades destoavam na turma de 14 estudantes brancos em que a única negra, apresentando roteiros sempre diferentes, recebia nota máxima neles, que tecnicamente pontuavam, mas “não serviam” para filmar. Frustrada em dividir os custos de todos os exercícios, e observando o comportamento das produtoras que conhecemos no curso, eu soube: para filmar, teria que ter minha própria empresa. Pois produzir no campo da cultura é

a capacidade de decifrar as formas da produção social e dos valores, da produção das obras de pensamento e das obras de arte e, sobretudo, é a esperança racional de que dessas experiências e ideias, desses valores e obras surja um sentido libertário, com força para orientar novas práticas sociais e políticas das quais possa nascer outra sociedade. (CHAUI, 2006, p. 15).

De minha Avó paterna recebi e guardei o ensinamento de que povos bantos nomeiam “Odú” o destino de cada ser. “Odun”, o caminho, ou estrada, conduz cada indivíduo a seu Odú. O alinhamento entre ambos é a completude do ser.

O primeiro filme que dirigi, *Dê sua Ideia, Debata*, documentário sobre afrocentrismo, diáspora africana e classificação racial foi, também, filmado no Rio de Janeiro com depoimentos de cineastas negros africanos e diaspóricos participantes do I Encontro de Cinema Negro: Brasil, África, Caribe e América Latina do Centro Afrocarioca de Cinema – CAC, sob curadoria de Zózimo Bulbul. Quando o conheci, em 2007, vendo a emoção no meu olhar ele disse: “O chão que você está pisando é o Centro Afrocarioca de Cinema, aqui ergueremos o quilombo dos cineastas pretos desse país”. Fiz pares. Sem dúvidas, “o grupo, ou a cultura, é imanente ao indivíduo, mas este reencontra-se no grupo” (SODRÉ, 1999).

O CAC foi meu barracão cinematográfico, quilombo imagético onde acessei o melhor da produção do cinema negro de África e sua Diáspora. No II Encontro, exibí *Dê sua Ideia, Debata*, selecionado ainda para o Festival Panafricano de Cinema e TV em Burkina Faso – FESPACO, junto a filmes de Bulbul, Joel Zito Araújo, Jeferson De, Rogerio de Moura, Carmen Luz e Ricardo Brasil.

Após tal experiência, vórtice da criatividade cinematográfica negra, questionava o que mais precisaríamos fazer, como coletividade, para levar aos nossos nossas subjetividades. Aquietei a alma com *Mumbi7CenasPósBurkina*, curta-metragem experimental (2010)<sup>7</sup>.

Daí me dediquei à captação de recursos do curta-metragem *O Dia de Jerusa*. Com elenco totalmente negro, protagonizado por Léa Garcia e Débora Marçal, o filme sobre relação intergeracional e solidão da mulher negra concorreu por 2 anos a todos os editais de fomento federais, estaduais e municipais, até ser selecionado pelo Edital de Fomento ao Cinema da Prefeitura de São Paulo.

*O Dia de Jerusa* abriu o VII Encontro de Cinema Negro no tradicional Cine Odeon lotado, público emocionado. Ao pleitear os maiores festivais de cinema do país e do mundo, algo fez o corpo de jurados dos festivais brasileiros recusá-lo, mas o filme foi selecionado para a edição de 2014 do Festival de Cannes, ganhou visibilidade e forte cobertura midiática, tornou-se objeto de estudos em universidades, e recebeu convites para exibição no circuito alternativo.

Nisso, participando do Grupo de Estudos Direito e Regulação do Capitalismo/USP – GEDIRC, conheci a tese sobre economia da cultura de Celso Furtado e o pensamento da Comissão Econômica para a América Latina – CEPAL sobre desenvolvimento e subdesenvolvimento. Inquietava-me: como o potencial do cinema negro pode ser recepcionado pelo sistema cultural brasileiro e como esse cinema é ou não contemplado pelo arcabouço regulatório das formas de produção cinematográfica?

A eclosão criativa do atual cinema negro brasileiro tem feitura feminina. Em 2010, *Cores e Botas* (SP), de Juliana Vicente, e *Aquém das Nuvens* (SP), de Renata Martins, encantaram as audiências de festivais internacionais e cineclubes nacionais. Em 2014, *Personal Vivator* (RJ), de Sabrina Fidalgo, e *O dia de Jerusa* (SP), de minha autoria, lotaram sessões por onde passaram. Em 2015, *Kbela*, de Yasmin Thainá (RJ), ganhou visibilidade midiática e lotou 3 sessões seguidas no Odeon, além das sessões em todas as capitais por onde passou; e *Cinzas* (BA), de Larissa Fulana de Tal, lotou a sala Walter da Silveira, depois de lotar o Museu Nacional na abertura do Festival Latinidades – Festival da Mulher Negra Afro Latino Americana e Caribenha. As seis produções diferentes têm em comum forte aceitação e identificação do público, o clamor do circuito alternativo e a rejeição do circuito tradicional de exibição no mercado nacional.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HHawwcSqG-s>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

É assim, fruto dessa trajetória, que em 2017 cheguei na aprovação do mestrado neste programa e linha de pesquisa, com intuito de estudar os modelos de negócios experienciados pelo cinema negro e seu impacto na permanência das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual. Na busca por compreender a relação entre modelos de negócio e experiência de mulheres negras no cinema embarco na jornada científica, nada simples, de pesquisa em um contexto no qual minha história está imbricada.

## INTRODUÇÃO

A criação do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA em 2006 e o modelo regulatório por ele aderido evidenciam o montante de recursos financeiros, em torno de R\$ 1 bilhão por ano, disponíveis para produção audiovisual no Brasil.

Neste mesmo período, os movimentos de Cinemas Negros no Brasil se intensificam a partir da criação do evento Encontros de Cinema Negro: Zózimo Bulbul, fundado em 2007, por Zózimo Bulbul (1937-2013), popularmente conhecido como pai do cinema negro brasileiro; e do surgimento de políticas globais de educação com ações afirmativas, Prouni, e novas universidades públicas federais. Transformando assim a paisagem cinematográfica nacional com a evidência de filmes que não estão integrados, em sua maioria, diretamente a modelos de negócios fomentados pela agência responsável pelo desenvolvimento do audiovisual nacional.

Assim, a presente pesquisa se dispôs a investigar quais os modelos de negócios, praticados no âmbito do movimento de Cinemas Negros, capazes de garantir a permanência das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual, por meio da análise de relatos de cineastas negras que tiveram filmes selecionados pelo Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul no período de 2007 a 2017, com objetivo de identificarmos os impactos de tais modelos de negócios na permanência das realizadoras entrevistadas na cadeia produtiva do audiovisual brasileiro.

Entendendo o cinema negro brasileiro como um processo em constante construção, e com uma história ainda alicerçada na memória de viventes, enfrentamos o desafio de mergulhar na produção bibliográfica existente que trazia a intenção de apresentar uma definição do que venha a ser cinema negro, e, por fim, chegamos na necessidade de desenvolver e defender o nosso próprio conceito de cinema negro para seguir no processo investigativo. Ancorando o trabalho no que há de mais consistente e constante como experiência cinematográfica negra brasileira para tornar em objeto de análise os modelos de negócios presentes em obras filmicas realizadas por mulheres negras e integrantes do catálogo de filmes selecionados pelo Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul, de 2007 a 2017.

Para isso, a pesquisa utiliza como referencial teórico a Economia Política da Comunicação – Estruturação, Espacialização e Mercantilização, em diálogo com a metodologia e os estudos negros feministas – mulheres negras investigando sobre suas

próprias trajetórias, amparados pelo conceito de “intelectuais específicas” de Michel Foucault, e entrevistando realizadoras com legitimidade reconhecida publicamente para falar sobre o tema estudado. Nos aproximamos do método da “*trilha do círculo vicioso*”, desenvolvido pelo economista Hélio Santos, para nos ajudar a ler as trajetórias investigadas, nos permitindo a compreensão mais aprofundada dos Cinemas Negros e seus modelos de negócios. Escolhas teóricas que compreendem o cinema, no campo cultural, em sua dimensão simbólica, ideológica e industrial, nos garantindo musculatura para olhar os modelos de negócios praticados no interior do cinema negro.

Como método, escolheu-se trabalhar com duas vias para a coleta dos dados: análise documental (catálogos e filmes), e entrevistas com realizadoras negras que tenham participado do Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul. Para tanto, analisamos o conjunto dos catálogos dos 10 anos de realização do Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul e 4 (quatro) entrevistas com mulheres negras. Do primeiro extraímos os elementos objetivos e subjetivos que nos permitiram traçar o percurso da presença feminina negra na realização cinematográfica e as categorias que nos permitiram identificar quais realizadoras seriam entrevistadas; por conseguinte, nas entrevista com realizadoras, buscamos o relato sobre a trajetória individual de cada uma na aproximação com o cinema como possibilidade profissional, o que as levou escolher ou não o cinema negro como gênero cinematográfico, e a descrição do processo criativo e produtivo de suas respectivas obras.

A dissertação está estruturada em uma apresentação, uma introdução e 4 (quatro) capítulos de desenvolvimento, seguidos de considerações finais e referências bibliográficas. No capítulo Esquadrinhando o objeto apresentamos uma contextualização histórica do setor audiovisual e do movimento de cinema negro, ofertando um termômetro que nos permite perceber a temperatura do ambiente em que localizamos a presença negra feminina. No Capítulo Conceitual, discorremos sobre os Fundamentos Econômicos que alicerçam a Economia Política da Comunicação; as ideias circulantes em torno da Economia da Cultura e Modelos de Negócios Audiovisuais; e conceituamos o que venha a ser o movimento de Cinemas Negros. No Capítulo Metodológico, evidenciamos as aproximações entre a Economia Política da Comunicação e os Feminismos Negros; e apresentamos as técnicas e procedimentos utilizados no curso da investigação. Já o Capítulo Analítico está dividido em duas partes, a primeira atém-se a dados quantitativos colhidos nos catálogos dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul, no período de 2007 a 2017; a segunda finca-se na análise das entrevistas das quatro realizadoras negras que tiveram suas trajetórias estudadas na presente

pesquisa. Por fim, as Consideração Finais nos permitem concluir que os cinemas negros formam um campo em crescimento que instiga à descoberta e criação de novos caminhos para circulação de recursos entre as pessoas negras.

## 1 ESQUADRINHANDO O OBJETO

### 1.1 Contextualização: sabemos que aqui estamos, precisamos descobrir de onde partimos

O mercado audiovisual apresenta-se no Brasil como um setor em desenvolvimento e com grande potencial para a inclusão social através da geração de ocupação e renda. Por se tratar de uma economia relacionada à cultura, é muito importante a participação da sociedade e do Estado para que haja cuidado em se evitar os monopólios comerciais, a exclusão e os impactos destrutivos da exploração predatória dos valores simbólicos associados às culturas nacionais.

Desta maneira, a ruptura provocada pelo Governo Collor, que fez com que os anos 90 entrassem para história como “devastadores para a cinematografia nacional com a extinção da Embrafilme<sup>8</sup> e do Concine<sup>9</sup>” (RIBEIRO, 2016, p.50), significou um retardamento no crescimento e desenvolvimento do setor audiovisual brasileiro. Consequentemente, o contexto dos anos 90, ou a retomada do cinema nacional, como se convencionou denominar, marca a modificação de modelos de negócios possíveis no seio da indústria cinematográfica brasileira, a partir do período em que se instituem as políticas de incentivo fiscal materializadas nas leis Rouanet (8313/91) e Lei do Audiovisual (8685/93).

A criação do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA em 2006 representa um modelo regulatório voltado ao desenvolvimento do mercado audiovisual no qual o Estado passa a ter atuação direta no fomento à cadeia produtiva do audiovisual. A partir da Lei 12.485/2011, o Fundo foi ampliado chegando a um saldo de cerca de R\$ 1 bilhão por ano. Dessa forma, a Agência Nacional do Cinema – ANCINE, principal responsável pela gestão do FSA, o utiliza como referência para propagar um crescimento exponencial e significativo do mercado, investe no discurso desenvolvimentista e, mirando no futuro, estabelece o intervalo temporal de 2011 a 2020 para execução do chamado Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual: o Brasil de Todos os Olhares para Todas as Telas.

---

<sup>8</sup> Empresa Brasileira de Filmes S/A, principal caminho para realização de produções cinematográficas da época.

<sup>9</sup> Conselho Nacional de Cinema – Concine foi um órgão regulador e fiscalizador do cinema brasileiro criado em 1976 e extinto em 1990.

Neste mesmo intervalo de tempo, considerando o período de 2007 a 2019, cresceu o número de obras identificadas como integrantes do cinema negro no Brasil. A luta pela existência do cinema negro é um movimento histórico, presente desde primórdios da cinematografia nos Estados Unidos, e com ramificações na África, Caribe e Europa ao longo dos séculos XX e XXI. São filmes dirigidos por pessoas negras e que costumam abordar temáticas articuladas a perspectivas de superação das desigualdades raciais. No Brasil, este movimento tem como marco a trajetória de Zózimo Bulbul (1937-2013), e atualmente é protagonizado por mulheres jovens. Porém, estes filmes não estão integrados, em sua maioria, diretamente ao modelo de negócio fomentado pela agência responsável pelo desenvolvimento do audiovisual nacional, mesmo com qualidade estética e capacidade de acessar um público que, embora esteja distante das salas de exibição, festivais e até mesmo canais de TV por assinatura, se identifica com um conjunto de signos que o leva a mover-se na direção de circuitos alternativos para consumir obras filmicas que o permita sentir-se pertencente a um grupo social.

É nesta aparente contradição que o problema de pesquisa emerge: quais os modelos de negócios, praticados no âmbito do cinema negro, contribuem com a permanência das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual?

Pesquisar é também um ato de fé. Entendendo o cinema negro brasileiro como um processo em constante construção, e com uma história ainda alicerçada na memória de viventes, busca-se neste trabalho interagir com o que há de mais consistente e constante, como experiência cinematográfica ancorada na compressão de cinema negro, para transformar em objeto de análise os modelos de negócios presentes em obras filmicas realizadas por mulheres negras e integrantes do catálogo de filmes selecionados pelo Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul, de 2007 a 2017. Recorte que dialoga, historicamente, com o cinema negro que surge nos EUA em 1910 com filmes concebidos pela comunidade negra, e tem em Oscar Micheaux o pioneiro e principal expoente. Ao longo de sua trajetória foram cerca de 40 filmes escritos, dirigidos, produzidos e distribuídos, até os anos 1940.

Cabe a *Within our Gates* (1919) a maior relevância, entre os motivos, por realizar explicitamente uma contraposição a *Nascimento de uma nação* (1915), dirigido por W. Griffith, o primeiro longa-metragem lá produzido e apontado por positivar práticas de terror das elites escravocratas do sul a ponto de ser responsabilizado por reativar a organização de ultra-direita Klu Klux Klan – KKK. Aqui cabe destacar que a presença de uma organização como a KKK no cenário das tensões raciais no contexto norte-americano torna-a tema

recorrente na cinematografia; o mais recente trabalho é do cineasta Spike Lee, vencedor do Oscar de melhor roteiro em 2019, pelo filme *Infiltrado na Klan*, que relata a história real de Ron Stallworth, um policial negro que se infiltrou na Klan, no Colorado, tornando-se líder da seita e sendo responsável por sabotar uma série de linchamentos e outros crimes de ódio orquestrados pelos racistas.

Para o mesmo período, 1910 a 1915, no cenário brasileiro, temos a realização do filme *A Vida de João Cândido (1912)*<sup>10</sup>, cuja sinopse informa tratar-se “da vida do marinheiro João Cândido, coordenador da revolta da Esquadra, em 1910”, um longa-metragem, silencioso, de ficção, produzido por “um exibidor não identificado da rua Marechal Floriano (RJ)”, que não chegou a ser exibido – ao menos no Rio de Janeiro nessa época – por ter sido proibido pela censura do Chefe de Polícia Belisário Távora.

João Cândido entrou para o rol de heróis nacionais, e na memória coletiva da população negra brasileira, sob a alcunha de “Almirante Negro”, por ter enfrentado o Estado Brasileiro com o objetivo de pôr fim ao “regime da chibata”, o qual instituía chibatadas como castigo físico a marinheiros que por ventura incorressem em “desvios”, de modo que as faltas graves eram punidas com até 25 chibatadas nas costas do marinheiro. O estopim daquela que ficou conhecida como “Revolta da Chibata” e foi liderada pelo Almirante Negro se deu quando o marinheiro Marcelino Rodrigues, por ter ferido um colega da Marinha, foi castigado com 250 chibatadas. A tripulação do navio de guerra *Encouraçado Minas Gerais*, em trânsito para o Rio de Janeiro, sob liderança de Cândido, se manifestou descontentemente em função da perversidade e desproporção dos castigos suportados pelos marinheiros sob a égide do “regime da chibata”.

Ao longo do percurso, a revolta recebeu adesão da tripulação do navio *Encouraçado São Paulo*, e levaram o revide “às vias de fato” matando o comandante e três oficiais do *Encouraçado Minas Gerais*. O Almirante Negro redigiu uma carta e enviou ao presidente Hermes da Fonseca, reivindicando o fim dos castigos físicos, melhorias na alimentação e anistia para todos os participantes da revolta. Com a gravidade da situação, todas as reivindicações foram atendidas, e a revolta chegou ao fim. No entanto, Hermes da Fonseca, tão logo retomou o controle da situação, autorizou a expulsão de alguns dos marinheiros, dentre eles o Almirante Negro que, além de expulso da marinha, fora internado como louco no Hospital dos Alienados, tendo alcançado sua absolvição apenas no ano de 1912, mesmo

---

<sup>10</sup> Informações da Cinemateca Brasileira, disponíveis em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=001321&format=detailed.pft>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

ano em que se anunciou a exibição do filme *A Vida de João Cândido* (1912) que jamais fora visto, por intervenção direta do Estado Brasileiro.

Se a censura impediu o alimento imagético da memória coletiva nacional acerca do heroísmo do Almirante Negro, as informações oficiais da Cinemateca Brasileira e das pesquisas de Rodrigues (1982) não nos deixam dúvidas sobre a importância de uma obra fílmica dedicada a um herói negro, e, quiçá, com narrativa conduzida pelo próprio – informação que especulamos mas não temos como provar, vide a insistência de agentes do Estado Brasileiro em destruir materialidades que ilustrem e comprovem as insurreições da população negra brasileira. Como a queima de documentos históricos por Rui Barbosa e a proibição de circulação do referido filme por Belizário Távora exemplificam, em consonância com o Almirante Negro, serve a história do filme *A Vida de João Cândido* para dizer que, da perspectiva dos movimentos de Cinemas Negros, “rompemos o negro véu que nos cobria aos olhos do patriótico e enganado povo”<sup>11</sup>. Sendo assim, não nos deve interessar um cinema com a alcunha de “nacional” sem considerar a existências dos corpos e narrativas negras do país.

Dessa forma, além do controle econômico, outro ponto chave para a formulação desta categoria cinematográfica – Cinemas Negros – é a constituição de uma estética e de uma narrativa políticas que disputam com a narrativa hegemônica as formas de representação da população negra. Os Cinemas Negros surgem da necessidade de implementar uma produção cultural que revele “o que nem sempre é visível e [dê] origem a novas representações” (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011, p. 85).

Nos países africanos, os Cinemas Negros são ferramentas a serviço da construção e difusão de discursos nas lutas por independência ou enfrentamento ao colonialismo. O senegalês Ousmane Sembène é considerado o pioneiro, e é seu, com o filme *Borrom Sarret* (1963), o título de primeiro curta-metragem dirigido por um africano; depois, dirigiu o longa-metragem *La Noire de...* (1966), premiado internacionalmente, representando os conflitos de uma jovem africana que migra para a França para trabalhar e vê a sua subjetividade desabar. Um traço forte dos filmes de Sembène é a participação do Estado ou empresas estrangeiras no processo produtivo. Ainda no contexto africano, a fim de constituir um elo entre os produtores do continente e da diáspora, um grupo de realizadores, dentre eles Sembène, criam em 1969 o FESPACO – Festival Panafricano de Cinema e TV de Ouagadougou de Burkina Faso, hoje o maior palco mundial dos Cinemas Negros.

---

<sup>11</sup> João Cândido, em carta ao Presidente Hermes da Fonseca, durante a Revolta da Chibata. Disponível em: <<http://www.gptec.cfch.ufrj.br/pdfs/chibata.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

No Brasil, a constituição de um(ns) cinema(s) negro(s) fora um processo relativamente tardio. Noel Carvalho (2006) sustenta que Zózimo Bulbul tem papel primordial nesse processo, e somente em 1973 ele dirigiu, roteirizou, encenou e produziu o curta *Alma no Olho* (1973). Ao longo de sua trajetória, Zózimo entrou em contato com o cenário internacional, e, inspirado no FESPACO, funda em 2007 o Encontro de Cinema Negro Brasil, África, América Latina e Caribe. O Encontro se tornou um polo aglutinador e formador do cinema negro no Brasil. Neste espaço, novas gerações de cineastas negros, especialmente formadas por mulheres, se encontram uma vez por ano para conhecer as realizações uns dos outros e compartilhar estratégias de sobrevivência na cadeia produtiva do audiovisual.

Importante resgatar, aqui, o trabalho de Rodrigues (1982), que ao investigar 80 (oitenta) anos da história do cinema nacional em busca de obras que apresentassem personagens negros exercendo um papel relevante para a narrativa, excluiu as comédias interpretadas por atores negros como *Grande Otelo*, *Chocolate*, *Gasolina*, *Mussum*; as produções que abordassem diretamente aspectos da cultura afro-brasileira; e aquelas em que a história não se centrasse no negro.

Rodrigues buscou identificar as obras que eram dirigidas por diretores negros, independentemente do formato. Obteve, assim, um total de apenas de 101 filmes que traziam personagens negros em suas narrativas, durante todo o período estudado. Apenas sete são de diretores negros, considerando que um deles é nigeriano. Em sua pesquisa, destacou (RODRIGUES, 1982): Haroldo Costa, *Pista de grama* (1958); Odilon Lopes, *Um é pouco, dois é bom* (1970); Zózimo Bulbul, *Alma no Olho* (1973), *Artesanato do Samba* (1975) e *Dia da alforria* (1981); Waldir Onofre, *As aventuras amorosas de um pandeiro* (1976), *Quarta-feira* (1978) e *Clóvis no carnaval da Zona Oeste* (1980); Antônio Pitanga, *Na boca do mundo* (1978); Joaquim Teodoro, *Um crioulo brasileiro* (1979); e do cineasta nigeriano Ola Balogun, *A deusa negra*, (1979).

A partir dos dados presentes na investigação de Rodrigues, constata-se que há uma concentração da produção de realizadores negros na década de 70, fenômeno explicado pela pujança e interesse do cinema novo em trazer o corpo e cultura negros para as telas, como elementos intrínsecos à identidade nacional. O que faz de Zózimo Bulbul, ainda que não tenha sido o primeiro homem negro brasileiro a assumir a direção de um filme no país, ser legitimado como pai do cinema negro no Brasil. Isso se deve ao fato de ele, ainda integrando o movimento de cinema novo e atuando em muitos filmes cinemanovistas, ter externalizado seu descontentamento com seus pares de movimento, que expunham corpos e cultura negros,

mas mantinham a condução e olhar narrativos nas mãos de homens brancos. Assumiu a condução narrativa do filme *Alma no Olho* com o propósito de desconstruir estereótipos sobre os corpos e existências negras. Assim, no campo do cinema, como integrante da população negra, Zózimo Bulbul se mostrou conectado com o que já havia sido apontado no campo das artes pelo Teatro Experimental do Negro – TEN, fundado em 1944 por Abdias do Nascimento, e responsável por lançar carreiras de atrizes como Ruth de Souza e Léa Garcia.

De acordo com Abdias do Nascimento, o TEN existiu com os objetivos de: a) resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica, pitoresca, ou insignificante; b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocêntrica de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do intérprete; d) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se quebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas; e) desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que a pretexto de estudos sérios focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, e assim por diante, cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade (NASCIMENTO, 2016).

A experiência do TEN, e suas aspirações, nos ajudam a compreender que Zózimo Bulbul, ao propor a narrativa de *Alma no olho* (1973) de forma inovadora e experimental, e bancar o debate político no campo do cinema, nos aponta um caminho de horizonte que poderia propiciar aos realizadores negros, a partir da década de 70, fugirem da sentença de Frantz Fanon, que afirmara que:

nenhuma outra solução resta para ele, o grupo social racializado tenta imitar o opressor e assim desracializar-se. A “raça inferior” nega a si mesma como uma raça diferente. Ela partilha com a “raça superior” as convicções, doutrinas e outras atitudes a respeito dela mesma (FANON, 1964, p. 38 apud NASCIMENTO, 2016, p. 155-156).

Em apenas onze minutos, com *Alma no olho* (1973), Bulbul entrega seu olhar e atuação conduzindo o expectador a embarcar na jornada sensorial de um “corpo negro” masculino, que cruza tempos e territórios, por meio de movimentos mímicos, evidenciando as

transformações desse corpo do momento de chegada dos colonizadores no continente africano, passando pelos tormentos do período escravocrata no além-mar, até a emancipação diaspórica com o romper das correntes brancas que o personagem traz presas ao próprio punho. Tudo acontece em um fundo infinito branco, sob o som em “off” da música Kulu sé mama, de Julian Lewis, executada por Jonh Coltrane, como uma ode à força da imaginação. Alma no Olho é um filme que aponta para o fundo da retina dos olhos de quem o vê e convida para que se imagine e construa um mundo distante das amarras do racismo e seus estereótipos.

O ímpeto de Bulbul, e sua militância nos movimentos culturais e negros, fizeram com que seu discurso e postura política se conectassem com outros artistas e iniciativas negras. Afinal, a década de 70 foi marcada por uma efervescência das ações dos movimentos negros, sendo recorrentemente lembrada por ter sido o período no qual, em junho de 1978, nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, se fundou o Movimento Negro Unificado – MNU. O MNU tornou-se a organização que disseminou no país a bandeira unificada que clamava por Ações Afirmativas na Educação, para a população negra brasileira, pois já acreditava que o único caminho possível para emancipação do povo negro era a via educacional. Essa escolha política do MNU nos parece fundamental para, mais adiante, compreendermos os impactos das Políticas de Ações Afirmativas no atual contexto do mercado audiovisual brasileiro.

No final da década de 80, o cineasta Joel Zito Araújo, mineiro radicado no Rio de Janeiro, estreou no cinema com o curta-metragem Memórias de Classe (1989), e seguiu produzindo uma série de curtas e médias metragens ao longo da década de 1990, tornando-se nacionalmente conhecido como um diretor de cinema negro por A Negação do Brasil (2000), filme-manifesto que venceu o festival É Tudo Verdade em 2000. O documentário é uma viagem na história da telenovela no Brasil e uma análise dos papéis encarnados por atores e atrizes negros/as, que sempre representam personagens mais estereotipados e negativos. Em A negação do Brasil, Milton Gonçalves, Ruth de Souza, Zezé Motta e Maria Ceíça, entre outros, contam sua experiência e discutem o preconceito contra os artistas negros.

No final da década de 1990, precisamente no ano de 1999, durante o Festival Internacional de Curtas de São Paulo, os cineastas Jeferson De e Daniel Santiago organizam uma reunião entre diretores negros para discutirem as condições nas quais eles produziam cinema no Brasil. Da reunião, surge o grupo Cinema Feijoada – composto por Jeferson De, Daniel Santiago, Rogério Moura, Celso Prudente, Agenor Alves, Ari Cândido, Valter José, o

poeta Arnaldo Conceição e o fotógrafo Luís Paulo Lima – mantendo reuniões constantes na construção de uma pauta de reivindicação coletiva. Assim, em uma mesa durante o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, no ano 2000, o cineasta Jeferson De assume o lugar de porta voz do grupo e apresenta o Manifesto Dogma Feijoada documento que instituía os “sete mandamentos” para se identificar o cinema negro, quais sejam: 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o **negro comum** (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.

No ano seguinte, foi a vez do lançamento do Manifesto do Recife, durante a 5ª edição do Festival de cinema do Recife. O documento foi assinado por diversos artistas negros – dentre eles: Antônio Pitanga, Antônio Pompêo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul – que reivindicavam: 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira.

As convergências entre os objetivos do Teatro Experimental do Negro (1945), a narrativa do filme Alma no Olho (1973), os sete mandamentos do Manifesto Dogma Feijoada (2000) e as reivindicações do Manifesto de Recife (2001) residem na tentativa de artistas negros informarem à sociedade brasileira sobre a necessidade de se estabelecer condições e ambiente propícios para que as pessoas negras pudessem existir de maneira plena no imaginário social. Os manifestos focados no campo cinematográfico, “Dogma Feijoada” e o “Manifesto do Recife”, ainda que tenham sido movidos por ideais convergentes, apresentam caráter distinto: o primeiro dirige seu discurso ao realizador, interessa aos manifestantes do Dogma Feijoada estabelecer uma conduta a ser seguida pelos realizadores negros no exercício de sua cinematografia; já o segundo, dirige seu discurso ao Estado e a ao Mercado Audiovisual, com um forte direcionamento para o mercado televisivo, considerando a força da TV Globo no contexto audiovisual nacional. Outra diferença entre os dois manifestos é que

o primeiro é proposto por um grupo denominado “Cinema Feijoada”, composto por realizadores negros atuantes no cenário paulista, evidenciando um caráter de ação política coletiva que se propunha uma atuação mais duradoura; já o segundo é proposto por um “ajuntamento de artistas” por força do acaso, com participação de artistas atuantes no cinema e na televisão no cenário carioca, evidenciando um caráter de ação política coletiva fruto da espontaneidade dos encontros.

Olhando para tais momentos históricos, e visitando bibliografias dedicadas aos estudos da presença do negro, na frente e atrás das câmeras, nas décadas de 70, 80, 90 e início dos anos 2000, demonstra-se que as assimetrias nas relações de gênero no interior do cinema nacional, também, estão refletidas nos movimentos de cinemas negros. Só a partir da pesquisa de doutoramento da pesquisadora Edileuza Penha de Souza (2013) é que a bibliografia dedicada a contar a história da cinematografia nacional passará a informar o dado de que a cineasta Adélia Sampaio, em 1984, torna-se a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem de ficção.

À frente do filme *Amor Maldito* (1984), uma narrativa que conta a jornada de um casal de protagonistas lésbicas, Adélia Sampaio, ainda que não tenha integrado nenhum dos movimentos de cinema negro, foi uma profissional atuante durante o cinema novo, trabalhando em diversos filmes dos expoentes do movimento. Sua trajetória, portanto, era fácil de ser identificada e narrada por historiadores do cinema nacional, no entanto, o machismo alinhado ao racismo epistêmico relegou-a ao apagamento, sendo necessário que uma outra mulher negra se dispusesse a reverter tal “heresia histórica”.

Já no interior dos Cinemas Negros, nos chama atenção, também, a ausência de menção aos nomes de Lilian Solá Santiago e Dandara Ferreira, cineastas atuantes a partir da década de 90 e início dos anos 2000, respectivamente. Sobre sua relação com o Dogma Feijoada, Lilian Solá Santiago, diretora de *A Família Alcântara* (2006), *Balé de Pé no Chão* (2006) e *Graffiti* (2008), diz:

Tinha alguns poucos pares negros no audiovisual: meu irmão Daniel, o colega e contemporâneo Jeferson De, e alguns poucos diretores que em seguida formaram o Cinema Feijoada. Juntos fizemos o “I Encontro de Cineastas Negros em São Paulo”, mas nunca fui oficialmente do Cinema Feijoada, que era um grupo de diretores, e eu à época era produtora.” (SANTIAGO, In FREITAS e ALMEIDA, 2017, p. 46)

No caso de Dandara Ferreira, diretora de *Gurufim na Mangueira* (2000), ao ser perguntada pela pesquisadora Janaína Oliveira em entrevista para o catálogo da Mostra *Diretoras Negras* (2017) sobre sua participação nos manifestos do Dogma Feijoada e de Recife, ela afirma que participou da plateia. No Feijoada eu cheguei a ir num evento em SP,

mesmo sem ser convidada. Tenho fotos em algum lugar. No Recife, lembro que não mandei o Gurufim pro Festival, porque tava sem grana para fazer cópias VHS<sup>12</sup>.” (OLIVEIRA, In FREITAS e ALMEIDA, 2017, p.69)

Ao ser questionada sobre a sua compreensão dos movimentos que originaram ambos os manifestos, Dandara Ferreira não tergiversa e é categórica ao afirmar que:

O Feijoada era um desabafo de jovens realizadores em busca de uma estética que os distinguisse e, sobretudo, numa luta muito justa por espaço na mídia e recursos financeiros para seus próprios filmes. [...] O pessoal de Recife percebeu que o Feijoada era muito focado em indivíduos e aproveitou o momentum que os paulistas criaram na mídia para ampliar o escopo da discussão, pensando em todo o Brasil. [...] Ambos os Movimentos falharam em tratar questões de gênero, e não apresentaram lideranças femininas. (OLIVEIRA, In FREITAS e ALMEIDA, 2017, p. 69).

As manifestações das cineastas Lilian Solá Santiago e Dandara Ferreira deixam evidentes as tensões de gênero no interior de duas das ações coletivas que atravessam a história dos Cinemas Negros no Brasil. Depois dos manifestos, teremos, em 2007, a criação do Centro Afrocarioca de Cinema, instituição responsável pela realização do I Encontro de Cinema Negro: Brasil, África, América Latina e Caribe, ambos idealizados por Zózimo Bulbul. O evento, de caráter internacional, sintetizava as aspirações de ambos os manifestos e contava com a experiência acumulada ao longo da vida política de seu idealizador. Bulbul não chamou o evento filmico de Mostra e nem de Festival, chamou de “Encontro”, assumiu a curadoria, e para o evento convidou com pompas todos os realizadores e realizadoras negros e negras brasileiros de que se tinha notícia, para exibirem seus filmes e partilharem experiências com outros/as realizadores/as da África e do Caribe. Após a morte de Bulbul, em 2013, o evento passa a se chamar: Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul.

Os Encontros de Cinema Negro: Zózimo Bulbul, sob os quais nos deteremos em detalhes mais adiante, estão entre os fatores responsáveis pelo crescimento e coesão dos movimentos de Cinemas Negros no Brasil. As Políticas de Ações Afirmativas no campo da educação e da cultura são outros fatores, que unidos à existência da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro – APAN, entidade fundada em 2016 a partir da articulação entre jovens realizadoras e realizadores que estiveram presentes no Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul em 2015 possibilitaram que uma nova geração de realizadores e realizadoras negros se identificassem com uma forma de realização audiovisual orientada pelos movimentos de Cinemas Negros. Para Oliveira<sup>13</sup> (2018):

---

<sup>12</sup> Ou “fita de videotape”, sigla de *Video Home System*.

<sup>13</sup> Janaína Oliveira é pesquisadora e curadora, é doutora em História e professora desta disciplina no Instituto Federal do Rio de Janeiro – campus São Gonçalo, onde coordena o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e

Se durante as três primeiras décadas da história do cinema negro as mulheres diretoras tiveram suas presença e representatividade invisibilizadas, nos últimos sete anos (aproximadamente) a centralidade do cenário é ocupada por uma nova geração de cineastas que ganha destaque não só pela qualidade, mas pelas formas de produção, distribuição e divulgação dos filmes. (OLIVEIRA, 2017, p. 21)

É sobre os processos históricos acima relatados que essa dissertação de mestrado empreende seus esforços, e o faz por meio da análise das trajetórias de realizadoras negras e suas escolhas por modelos de negócios presentes no âmbito dos Cinemas Negros, uma vez que, assim como Oliveira (2017, p.23), acreditamos que a “dimensão formativa direta ou indireta (*stricto sensu* ou não)” é a força motriz para ingresso das mulheres negras no universo das realizações audiovisuais. No entanto, cabe perguntar: como essas diretoras negras se mantêm produzindo?

### *1.1.1 Aos devotos de São Tomé: não me calo, há dados!*

Os estudos do Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa – GEMAA da Universidade Estadual do Rio de Janeiro – Uerj mostram que, de 2002 a 2014, homens brancos dominaram o elenco principal das 20 maiores bilheterias de cada ano. Ao todo, eles representam 45% dos papéis mais relevantes. Depois vêm mulheres brancas (35%), homens negros (15%) e, por último, mulheres negras (apenas 5%). Em 2002, 2008 e 2013, simplesmente nenhum filme analisado pelos pesquisadores foi protagonizado por uma mulher negra. A discrepância é mais gritante quando se olha para os diretores e roteiristas: 84% dos cineastas são homens brancos; 14%, mulheres brancas; e 2%, homens negros. Isso mesmo: nenhuma diretora negra aparece no comando de uma produção de grande bilheteria nos 13 anos analisados pelo estudo.

Considerando que a Agência Nacional do Cinema – ANCINE é o órgão responsável por regular, fomentar e fiscalizar o setor, a repórter da Agência Brasil, Isabela Vieira, buscou posicionamento do órgão diante dos dados apresentados pela pesquisa do grupo GEMAA e recebeu como resposta que “a ANCINE não opina sobre conteúdo dos filmes, elenco ou

qualquer coisa do tipo”<sup>14</sup>. O que gerou descontentamento nos setores progressistas do audiovisual, sobretudo, no campo dos Cinemas Negros.

A repercussão negativa do posicionamento da ANCINE fez com que um grupo de servidoras à frente da Associações dos Servidores passasse a inserir a presença de mulheres negras nos seus seminários anuais; assim, no ano de 2015, contou com a presença de Yasmin Tainá e exibição do filme *Kbela*, e em 2016 foram convidadas para compor a mesa a pesquisadora e curadora Janaína Oliveira, e a cineasta Renata Martins. Ainda que “louvável”, a iniciativa da Associação de Servidores da Agência não resolveria o problema. O pesquisador Adriano Monteiro, sentencia que “a dominação simbólica passa pela invisibilização das desigualdades raciais na estrutura da sociedade brasileira. E a omissão da problematização do racismo e debatê-lo de forma madura reflete nas produções cinematográficas brasileira” (MONTEIRO, 2017, p. 16).

Na busca de caminhos que pudessem orientar um trabalho da ANCINE na direção de reduzir as assimetrias de gênero e raça no setor, a agência instituiu, internamente, a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da ANCINE<sup>15</sup>, que tomou posse no dia 21 de novembro de 2017, em uma cerimônia que contou com homenagem à atriz Ruth de Souza e ao Dia da Consciência Negra. A Comissão, que conta com 14 (quatorze) membros, todos servidores da agência tem competência para: recomendar ações que promovam a inclusão, a diversidade e a igualdade de oportunidades e tratamento aos membros de grupos discriminados em função da cor, raça, etnia, origem, gênero, deficiências, idade, cultura, crenças, orientação sexual e outros; sugerir ações de capacitação voltadas à sensibilização contra discriminação e o preconceito; sugerir ações de capacitação voltadas à necessidade de promoção da inclusão, da diversidade e da igualdade de oportunidades; propor ações em parcerias com outras instituições públicas e privadas, ampliando a consciência da população quanto à promoção da inclusão, da diversidade e da igualdade de oportunidades e vedação da discriminação e preconceito.

Para atenuar a lacuna de dados próprios sobre o acesso aos recursos da agência considerando os recortes de gênero e raça, uma das primeiras ações foi conduzir uma pesquisa nos bancos de dados da ANCINE, tida como primeiro estudo com recorte de raça na instituição. Apresentada em janeiro de 2018, o universo da pesquisa consistiu na análise dos 142 longas brasileiros lançados em 2016, segundo dados do Sistema de Acompanhamento da

---

<sup>14</sup> Pesquisa disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2014-07/pesquisa-revela-que-mulheres-negras-estao-fora-do-cinema-nacional>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/comiss-o-de-g-nero-ra-e-diversidade-da-ancine-toma-posse-em-evento-pela>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

Distribuição em Salas de Exibição – SADIS. Cada filme teve as funções de Direção, Roteiro, Produção Executiva, e Elenco classificadas quanto a identidade de gênero e raça/cor. Já as funções de Direção de Fotografia e Direção de Arte tiveram classificação quanto a identidade de gênero. No total, foram analisadas 1.326 pessoas envolvidas no cinema brasileiro de 2016.

Metodologicamente, a pesquisa da ANCINE, para classificação de gênero, utilizou as categorias do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (masculino; feminino), observando o nome social e fotografias públicas do profissional; e para a classificação de raça, utilizou as categorias do IBGE (branca, preta, parda, indígena e amarela), atribuídas com base na análise dos nomes sociais e de fotografias públicas dos profissionais; valendo-se da metodologia classificatória de hétero-identificação, assumiu a convenção de identificar como pessoas negras o conjunto de pessoas pretas e pardas segundo a classificação do IBGE. Ao nosso ver, a escolha metodológica da pesquisa oficial é imperativa diante da ausência de adesão ao Quesito Cor nos formulários de coletas de informações oficiais para as bases de dados do órgão, uma política de ação afirmativa há muito apontada como necessária pelos movimentos negros, sobretudo pelo MNU a partir de 1978.

Ao olhar para o contingente populacional brasileiro, a pesquisa, irá assumir os dados do IBGE e, conseqüentemente, deparar-se com a realidade de que a população brasileira é majoritariamente negra e feminina, uma vez que composta por 51,5% de mulheres, e 54% de pessoas negras. É com base na realidade dessa proporcionalidade que a pesquisa da própria agência aponta os caminhos de justiça para investimento proporcional, com recorte de gênero e raça, dos recursos e políticas públicas voltadas para o setor.

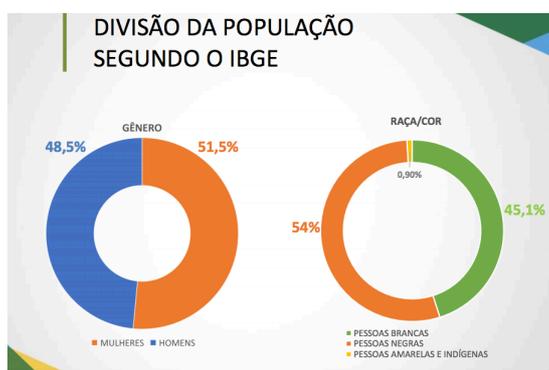


Figura 1 – Distribuição da população brasileira em termos de gênero e raça/cor  
Fonte: apresentação da ANCINE no Cine Odeon, 25 jan. 2018.

Em um contexto no qual foram analisadas informações sobre 142 obras filmicas, e sobre 1326 profissionais do audiovisual, os dados da pesquisa da agência constataam que dentre os profissionais que acessaram os recursos da agência 62% são do gênero masculino e

38% do feminino; ao se racializarem os dados quanto aos profissionais que tiveram seus projetos fomentados, tem-se que 71% são pessoas brancas, 5% pessoas pretas, e 3% pessoas pardas, logo, temos que apenas 8% das pessoas que acessaram recursos, em um universo de 142 obras fomentadas, são negras. Observando apenas a Tabela 03, vemos reiterada a realidade de concentração dos recursos na Região Sudeste, com 80% dos títulos fomentados, bem como predominância de investimentos para filmes do gênero de ficção, que reteve 68% dos recursos investidos. Causa estarrecimento identificar que 66% das obras investigadas, o correspondente a 94 dos 142 títulos, não ultrapassou a marca de 10 mil espectadores. O que nos permite inferir que não é o potencial para desempenho comercial com garantia de público que tem sustentado a tomada de decisão por investir recursos em uma obra ou outra.

### PROFISSIONAIS

Gênero	Nº de pessoas analisadas	%
MASCULINO	822	62%
FEMININO	502	38%
INFORMAÇÃO NÃO ENCONTRADA	2	0%
<b>Total</b>	<b>1326</b>	<b>100%</b>

Raça	Nº de pessoas analisadas	%
BRANCA	938	71%
PRETA	70	5%
PARDA	40	3%
AMARELA	6	0%
INDÍGENA	0	0%
INFORMAÇÃO NÃO ENCONTRADA	272	21%
<b>Total</b>	<b>1326</b>	<b>100%</b>

**1326**  
PESSOAS ANALISADAS

Tabela 1 – Análise de gênero sexual e raça/cor  
 Fonte: apresentação da ANCINE no Cine Odeon, 25 jan. 2018

### OBRAS

Tipo de Obra	Títulos	%
Ficção	97	68%
Documentário	44	31%
Animação	1	1%
<b>Total</b>	<b>142</b>	<b>100%</b>

Nenhuma obra produzida na região Norte

Apenas 1 obra de Animação lançada no ano

Região da Produtora	Títulos	%
Sudeste	114	80%
Nordeste	16	11%
Sul	7	5%
Centro-Oeste	4	3%
Sudeste/Sul	1	1%
<b>Total</b>	<b>142</b>	<b>100%</b>

Faixa de Público	Títulos	%
até 10mil	94	66%
entre 10mil e 100mil	26	18%
entre 100mil e 500mil	10	7%
entre 500mil e 1 milhão	6	4%
acima de 1 milhão	6	4%
<b>Total</b>	<b>142</b>	<b>100%</b>

Apenas 6 filmes ultrapassam a faixa de 1 milhão de espectadores

Tabela 2 – Análise de região e gênero filmico  
 Fonte: apresentação da ANCINE no Cine Odeon, 25 jan. 2018

Diante das informações acerca da ocupação da função de direção nas obras de longa-metragem que tiveram lançamento comercial no ano de 2016, os dados da pesquisa da ANCINE seguem desanimadores, e reafirmam o já identificado pela pesquisa do GEMMA: 97,2% das obras foram dirigidas por pessoas brancas (sendo que, destas, 75,4% sob domínio de homens brancos); apenas 2,1% das obras pesquisadas no período foram dirigidas por pessoas negras, exclusivamente homens negros. Não houve espaço e nem decisão de investimento em obras dirigidas por mulheres negras, que aparecem no gráfico com 0% de presença no mercado de longas metragens lançados comercialmente no ano de 2016.

**DIREÇÃO**

Número de **Diretores** de longas-metragens lançados comercialmente em 2016 com recorte de **gênero e raça/cor**

Filmes lançados em 2016	Homens	% Total	Mulheres	% Total	Gênero Misto	% Total	Total Geral	% Total Geral
Pessoas <b>Branças</b>	107	75,4%	28	19,7%	3	2,1%	138	97,2%
Pessoas <b>Negras</b>	3	2,1%	0	0,0%	0	0,0%	3	2,1%
Informação de raça/cor não encontrada	1	0,7%	0	0,0%	0	0,0%	1	0,7%
<b>Total</b>	<b>111</b>	<b>78,2%</b>	<b>28</b>	<b>19,7%</b>	<b>3</b>	<b>2,1%</b>	<b>142</b>	<b>100,0%</b>

Obs: De 142 filmes, apenas 1 teve informação de raça/cor não encontrada para nenhum diretor(a), contabilizando 0,7% dos títulos.

Tabela 3 – Obras x direção por raça/cor e gênero  
 Fonte: apresentação da ANCINE no Cine Odeon, 25 jan. 2018

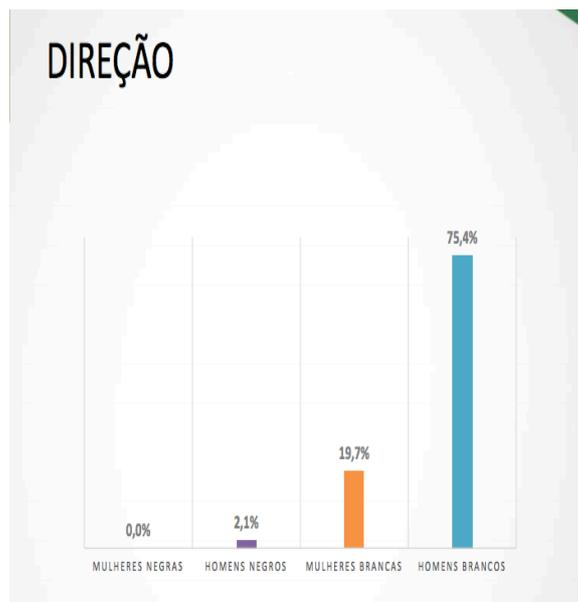


Figura 2 – Direção por raça/cor e gênero  
 Fonte: apresentação da ANCINE no Cine Odeon, 25 jan. 2018.

A pesquisa da ANCINE apresenta dados mais esmiuçados que só reafirmam a realidade já evidenciada pela análise aqui revelada. O que nos permite concluir que não há consonância, e nem justiça, entre o contingente populacional brasileiro e a decisão de investimentos em obras dirigidas por pessoas negras e mulheres. Logo, temos que 54% da população não tem acessado os recursos disponíveis para o setor audiovisual no Brasil.

A invisibilidade e o apagamento histórico, como ocorreu com o filme *A Vida de João Cândido* (1912) e com a trajetória de Adélia Sampaio, recorrentemente têm sido utilizados para exemplificar os impedimentos, por parte do Estado, das pessoas negras acessarem seus direitos. Nesse sentido, a intensificação do movimento de Cinemas Negros tem permitido que o próprio movimento produza seus dados, e mantenha na esteira da história a existência de suas/seus integrantes. Esse é um dos objetivos da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro – APAN, instituição fundada no dia 02 de dezembro de 2016 (não por acaso dia em que se comemora a fundação do samba), que em dados apurados pelo seu GT de Fomento<sup>16</sup> no mês de outubro de 2018 constatou que a organização contava com 329 associadas/os, dos quais 53 são Pessoas Jurídicas; seus integrantes estão em 22 (vinte e dois) Estados da Federação, com representação nas 5 (cinco) regiões do país, com sede em São Paulo, e escritórios locais nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador.

<sup>16</sup> A APAN funciona a partir do trabalho voluntário ou remunerado dos seus integrantes, divididos em um conjunto de Grupos de Trabalhos – GTs a fim de atender às diversas demandas de seus associados. Assim, tem: GT de Formação, GT de Fomento, GT Consultoria de Projetos, GT de Distribuição e GT de Comunicação.

Considerando que pertencer ao grupo de pessoas negras é condição *sine qua non* para integrar a associação, tem-se que do universo das/os associadas/os 53% é do gênero masculino, 46% do gênero feminino, e 1% de gênero não-binário. 61% são pessoas adultas com idade entre 29 e 60 anos, 37% são jovens que têm até 29 anos e 2% são idosos com mais de 60 anos. No que se refere à formalidade, tem-se que 87% das/os associadas/os são Pessoas Físicas e 13% Pessoas Jurídicas, isso porque a associação tem caráter misto, comportando a possibilidade de todo e qualquer profissional do audiovisual se associar, independente da área ou função em que atue, além de permitir que empresas audiovisuais vocacionadas para o audiovisual negro também possam se associar.

Por empresa vocacionada para o audiovisual negro, a instituição entende aquelas em que o contrato social aponta 50% ou mais das cotas sociais sob titularidade de pessoas negras; e empresas que produzam conteúdos audiovisuais atentas aos esforços narrativos e estéticos do movimento de cinema negro em desconstruir estereótipos. Em caso de empresa que tenha sociedade interracial, esta deve ser representada na instituição por meio d pessoa negra que integrar a sociedade.

### Formalidade (%)

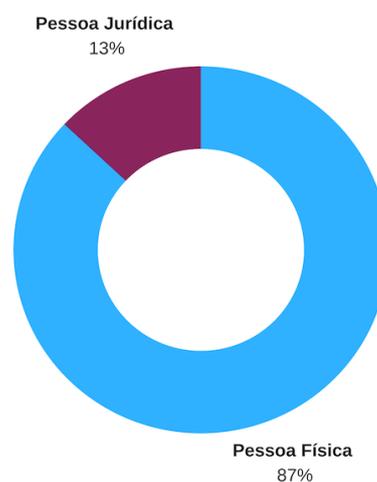


Figura 3 – Associadas/os APAN quanto à formalidade  
Fonte: Levantamento feito pela APAN em 2018

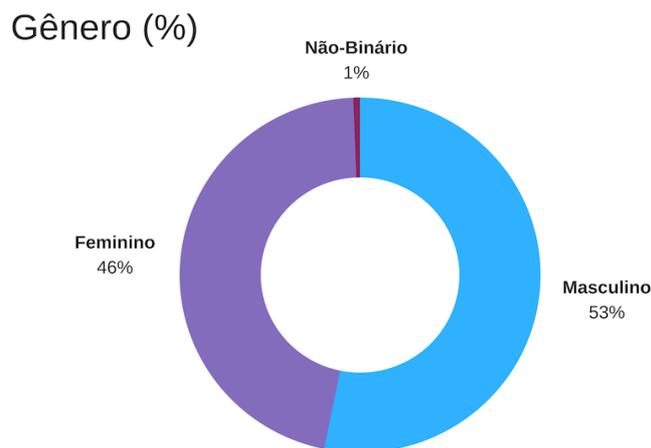


Figura 4– Associadas/os APAN quanto à identidade de gênero  
 Fonte: Levantamento feito pela APAN em 2018

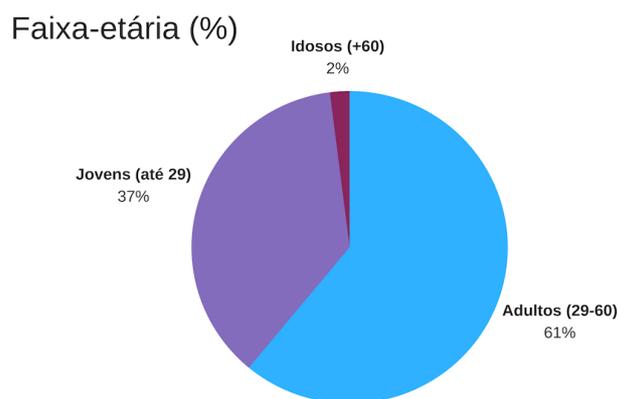


Figura 5 – Associadas/os APAN quanto à faixa etária  
 Fonte: Levantamento feito pela APAN em 2018

Os dados apresentados no mesmo período – outubro de 2018 – pelo GT de Distribuição da APAN com base em um catálogo que contém 50 obras de associados, as quais têm sido distribuídas por meio da instituição para mostras nacionais e internacionais, apontam que quando olhamos para função de direção, identificamos que 54% dos filmes são dirigidos por homens negros, e 46% dirigidos por mulheres negras. Ao observarmos os gêneros dos filmes, que compõem o catálogo, temos 26 (vinte e seis) documentários, 20 (vinte) ficções, 3 (três) filmes experimentais, e 1 (um) filme híbrido. Já a duração dos filmes nos apresenta que 32 (trinta e dois) são curtas-metragens com até 20 min, 11 (onze) são médias-metragens com duração entre 21 e 70 minutos, e 7 (sete) são longas-metragens com duração maior que 70 minutos.

Gênero da direção (%)

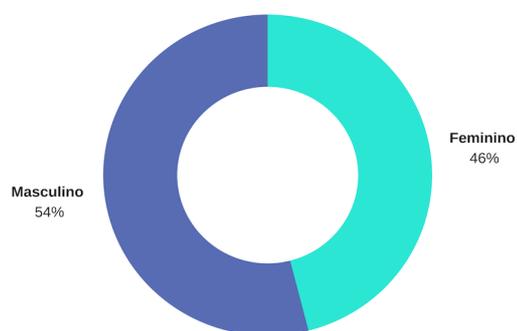


Figura 6 – Obras registradas no catálogo da APAN, por identidade gênero de diretoras/es  
Fonte: Levantamento feito pela APAN em 2018

Gênero dos filmes (N)

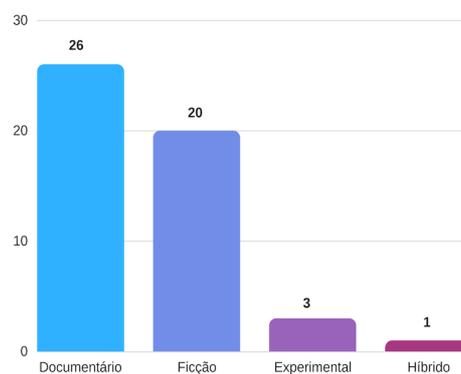


Figura 7 – Obras registradas no catálogo da APAN, por gênero filmico  
Fonte: Levantamento feito pela APAN em 2018

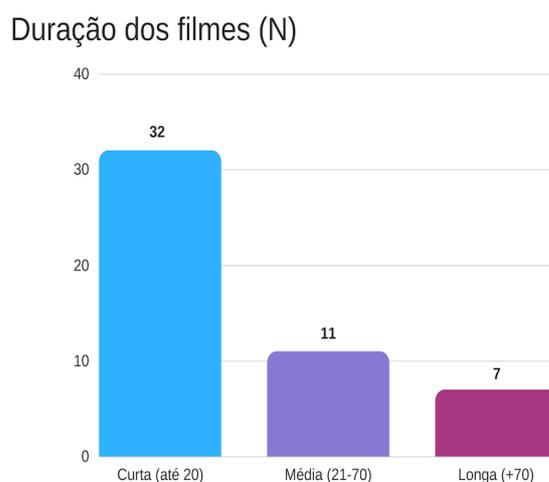


Figura 8 – Obras registradas no catálogo da APAN, por identidade duração dos filmes  
 Fonte: Levantamento feito pela APAN em 2018

Os dados da APAN não nos permitem persistir com o “véu da ignorância” crendo na inexistência de pessoas negras, sobretudo mulheres negras, produzindo no mercado audiovisual brasileiro. Junto aos resultados dos estudos do Geema e da ANCINE, eles nos instigam a investigar como o movimento de Cinemas Negros tem buscado reduzir essas assimetrias de gênero e raça no acesso aos recursos destinados às produções, por meio de modelos de negócios que possibilitem a manutenção das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual.

### *1.1.2 A trilha que conduz as Ações Afirmativas no Setor Audiovisual*

A denominação Ações Afirmativas surge na década de 1960, nos Estados Unidos, referindo-se a um sistema de políticas públicas e privadas voltadas à população negra norte-americana, no pós-luta pelos direitos civis, que trazia a extensão da igualdade a todos como bandeira principal. A experiência das políticas de Ações Afirmativas não se restringiu apenas aos Estados Unidos; sendo tratada desde 1972 na Europa sob a denominação de “ação ou discriminação positiva”, foi inserida no primeiro “Programa de Ação para a Igualdade de Oportunidades” da Comunidade Econômica Europeia, no ano de 1982.

As Ações afirmativas têm em seu foco grupos como minorias étnicas, raciais e mulheres, visando atender as áreas de desenvolvimento educacional, econômico, profissional e cultural. Traz em seu complexo de possibilidades de efetivação o sistema conhecido como

“sistema de cotas”, que estabelece um percentual ou número a ser ocupado em área específica por determinado grupo; o sistema de taxas e metas, que estabelece parâmetros para mensurar progressos obtidos em relação a determinados objetivos, dentro de um cronograma específico, com etapas a serem observadas em um planejamento de médio prazo; dentre tantas outras formas existentes ou a serem criadas. As Ações Afirmativas guardam em si profundas afinidades com a garantia da diversidade cultural e identitária.

Sua definição pode ser traduzida de diversas formas, entretanto, no âmbito do presente trabalho, nos contentaremos com as definições coadunadas com as ciências jurídicas. Dessa maneira, na acepção de Joaquim Barbosa, Ações Afirmativas devem ser sintetizadas como:

conjunto de políticas públicas e privadas de caráter compulsório, facultativo ou voluntário, concebidas com vistas ao combate à discriminação racial, de gênero, por deficiência física e de origem nacional, bem como para corrigir ou mitigar os efeitos presentes da discriminação praticada no passado, tendo por objetivo a concretização do ideal de efetiva igualdade de acesso a bens fundamentais como a educação e o emprego. (BARBOSA, 2017, p. 27).

No âmbito dos estudos do Direito Público no Brasil a autora Carmem Lúcia Antunes Rocha classificou as Ações Afirmativas como a mais avançada tentativa de concretização do princípio jurídico de Igualdade, ao expor que:

a definição jurídica objetiva e racional da desigualdade dos desiguais, histórica e culturalmente discriminados, é concebida como uma forma para se promover a igualdade daqueles que foram e são marginalizados por preconceitos enraizados na cultura dominante na sociedade. Por esta razão desigualdade positiva promove-se a igualação jurídica efetiva; por ela afirma-se uma fórmula jurídica para se provocar uma efetiva igualação social, política, econômica no e segundo o Direito, tal como assegurado formal e materialmente no sistema constitucional democrático. A ação afirmativa é, então, uma forma jurídica para se superar o isolamento ou a diminuição social a que se acham sujeitas as minorias. (BARBOSA, 2017, p. 28).

Sendo assim, a aceitação das ações afirmativas como fórmula jurídica capaz de promover a redução das desigualdades e a defesa da garantia da fruição do direito à cultura é legitimamente constitucional, dentro do ordenamento de um estado democrático de direito como o Estado Brasileiro, reafirmando a necessidade de existência de programas de governo e políticas públicas de estado fundamentadas nas políticas de ações afirmativas.

A historicidade das Ações Afirmativas com foco nas pessoas negras no âmbito nacional começa no regime militar e nos acompanha até a redemocratização. Principia com a manifestação favorável, durante o regime militar no ano de 1968, de Técnicos do Ministério do Trabalho e do tribunal Superior do Trabalho pela criação de uma Lei que obrigasse empresas privadas a manter uma percentagem mínima de empregados “de cor” em seus quadros de funcionários, manifestação frustrada, uma vez que tal Lei não foi criada.

Já na década de 80 circulou na Câmara Federal o projeto de Lei nº 1.332 de 1983, editado pelo então Deputado Federal Abdias do Nascimento, que propunha uma “ação compensatória” à população afro-brasileira após séculos de discriminação, projeto também frustrado pela não aprovação no Congresso Nacional. Na mesma década, no ano de 1988, mesmo ano de promulgação da Constituição Federal, por força das manifestações do centenário da abolição, o Estado Brasileiro criou a Fundação Cultural Palmares, vinculada ao ministério da Cultura, órgão que recebeu a função de apoiar a ascensão social da população negra. Hoje já nos sendo possível conviver com políticas de ações afirmativas em diversos setores, como universidades, partidos políticos, empresas e órgãos governamentais.

Na crista da redemocratização do país e do engajamento dos movimentos sociais na estruturação da institucionalidade, desde a promulgação da Constituição Brasileira em 1988 – que com fim de reduzir as assimetrias de gênero no mercado de trabalho estabeleceu em seu art. 7º, inciso XX indicativos de incentivos para empresas que contratem mulheres –, uma série de legislações apontando medidas de ações afirmativas foi criada, dentre elas: a Constituição Estadual da Bahia, de 1989, que em seu Capítulo XXIII – Do negro, art. 289, institui a obrigatoriedade de inclusão de uma pessoa negra quando é “veiculada publicidade estadual com mais de duas pessoas; a Lei nº 8.112/90, art. 5º, § 2º estabelecendo um sistema de cotas de até 20% para pessoas com deficiência; a Lei nº 8.213/91, que estabelece um percentual na contratação de pessoas com deficiência pelas empresas privadas, com limitação de até 5% para as que têm acima de mil empregados; a Lei nº 8.666/93, que no art. 24, inciso XX (Lei das Licitações) determina a inexigibilidade de licitação para a contratação de entidades filantrópicas para pessoas com deficiência; e a Lei nº 9.100/96, de autoria da deputada federal Martha Suplicy (PT-SP), que reserva um percentual mínimo de 20% das candidaturas nos partidos políticos para as mulheres.

Os anos 2000 ficaram marcados por acolherem iniciativas governamentais que buscaram garantir inserção de pessoas negras em espaços institucionais. Desta maneira, no Ministério do Desenvolvimento Agrário e no Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – Incra foram adotadas cotas de 20% para negros – com meta de 30% a ser atingida em 2003; no Ministério da Justiça (2001) aderiu-se a 20% de cotas para negros, 20% para mulheres, e 5% para pessoas com deficiência na contratação de serviços terceirizados; já o Ministério das Relações Exteriores (2002) criou 20 bolsas de estudos para negros que se candidatem à carreira de diplomata do Instituto Rio Branco.

À medida que o processo de redemocratização ia se estabelecendo e fortificando, os movimentos sociais negros seguiam implementando sua agenda política, com foco na melhoria da vida das pessoas negras no Brasil. Assim conseguiu-se a primeira lei com aprovação de política de ações afirmativas no ensino superior, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro – Uerj, entrando em vigor a partir da seleção de 2002/2003. A lei estadual, estabeleceu que 50% das vagas dos cursos de graduação das universidades estaduais sejam destinadas a alunos oriundos de escolas públicas selecionados por meio do Sistema de Acompanhamento do Desempenho dos Estudantes do Ensino Médio – Sade. Devendo ser aplicada em conjunto com outra medida, decorrente de lei aprovada em 2002, a qual estabelece que as mesmas universidades destinem 40% de suas vagas a candidatos negros e pardos.

Depois, foi a vez da Universidade de Brasília – UnB e da Universidade Estadual da Bahia – UNEB, no ano de 2004, aprovarem o sistema de cotas raciais nos próprios vestibulares. Culminando com a aprovação da lei nº 12.711/2012, regulamentada pelo decreto nº 7.824/2012, sancionada pela Presidenta Dilma Rousseff, popularmente conhecida como “Lei de Cotas”, que instituiu que todas as universidades federais deveriam, até o final de 2016, apontar o regime próprio que garantiria a reserva de 24% das suas vagas para estudantes oriundos da rede pública, com renda igual ou inferior a 1,5 salário mínimo; 25% para candidatos que estudaram integralmente no ensino médio e que possuem renda igual ou superior a 1,5 salário mínimo e, ainda, um percentual para pretos, pardos e indígenas, conforme o último Censo Demográfico do IBGE na região.

A implementação das Políticas de Ações Afirmativas chega no campo da cultura em meio a turbulências políticas. Isso porque a pasta do Ministério da Cultura esteve envolvida em polêmicas desde o primeiro momento do Governo Dilma Rousseff, que teve início no dia 01 de janeiro de 2011. A classe artística brasileira demonstrou sua insatisfação por diversos meios de comunicação e canais abertos de diálogo com o governo. Dentre as reivindicações da classe, encontravam-se reclamações sobre a política do mecenato, por meio da Lei Rouanet, carro-chefe do complexo legislativo cultural brasileiro, sob alegações de que os recursos circulam nas mãos de poucos, sendo esses sempre os grandes produtores culturais, legando aos pequenos produtores condições precárias para concepção, produção e disseminação de seus produtos culturais. Dentre o grupo dos desfavorecidos com a política cultural nacional, destacamos a presença da população negra.

A Presidenta Dilma Rousseff, na expectativa de fazer as pazes com a classe dos

produtores culturais, destituiu a então ministra Ana de Hollanda e entregou a pasta para a Senadora Marta Suplicy. A nova Ministra da Cultura fora provocada pela Ministra Luiza Bairros, titular da pasta da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República – SEPPIR (com *status* de ministério), militante histórica do movimento de mulheres negras e defensora das políticas de ações afirmativas, a dar um giro pelo país se reunindo com os diversos grupos e eixos culturais no campo das artes negras.

Após dialogar com diversos setores das artes negras, sentindo-se inteirada da diversidade cultural da sociedade brasileira, Marta Suplicy, à frente do Ministério da Cultura, convocou à Fundação Cultural Palmares, à época presidida pelo ator e militante do teatro negro Hilton Cobra, a Fundação Nacional de Artes – Funarte, e a Secretaria do Audiovisual, todas subordinadas ao Ministério da Cultura, para que em parceria com a SEPPIR elaborassem um complexo de editais em consonância com as diretrizes das ações afirmativas, a fim de garantir participação do grupo de produtores negros do país no orçamento destinado a cultura.

Assim, no dia 19 de novembro de 2012, foram lançados os editais: Prêmio Funarte de Arte Negra; Apoio à coedição de livros de autores negros; Apoio a pesquisadores negros; e o edital Curta Afirmativo, esse último em parceria com a Secretaria do Audiovisual. Os editais receberam um conglomerado de mais de 4.000 inscrições, de acordo com publicações do Ministério da Cultura, sendo considerados um grande sucesso e reveladores de um universo significativo de produtores culturais negros que encontram dificuldades para acessar os meios de produção cultural permitidos na legislação brasileira. Entretanto, no dia 21 de maio de 2013, os inscritos nos editais foram surpreendidos com comunicado da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República, que dizia:

A Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPPIR-PR) comunica a decisão do Juiz Federal José Carlos do Vale Madeira, do Tribunal Regional Federal – 1ª Região/TRF, publicada em 21 de maio de 2013, que “determina a imediata sustação de todo e qualquer ato de execução dos Concursos que estejam relacionados aos Editais impugnados pela presente ação popular (Edital n. 03, de 19 de novembro de 2012, do Ministério da Cultura, Secretaria do Audiovisual; Edital Prêmio Funarte de Arte Negra; Edital de Apoio à Coedição de Livros de Autores Negros; e Edital de Apoio à Pesquisadores Negros)”. **Entenda o caso:** Os Editais do MinC, realizados em parceria com a SEPPIR, foram impugnados por uma ação popular apresentada por Pedro Leonel Pinto de Carvalho, procurador aposentado do estado do Maranhão. Para a ministra Luiza Bairros (Igualdade Racial), “a decisão judicial demonstra que a vitória jurídica obtida no STF (Superior Tribunal Federal) deverá ser seguida por uma outra batalha, a ideológica, até que as ações afirmativas

sejam entendidas como necessárias em todos os campos da vida social, e não apenas na educação”. A SEPPIR fará todo o esforço, juntamente com a Advocacia Geral da União – AGU e o MinC, para que esta decisão seja revertida; para fazer valer o direito de artistas negros a recursos públicos que assegurem a expressão da nossa diversidade cultural.

Quadro 1 – Comunicado da Seppir sobre editais afirmativos  
Fonte: CRUZ, 2013

Pois bem, o Edital voltado para o audiovisual, Curta Afirmativo, como comum a todo edital de fomento ao setor, trouxe sua fundamentação jurídica no primeiro parágrafo do instrumento, seguido por seu objetivo, da seguinte forma:

A União, por intermédio do Ministério da Cultura – MinC, neste ato representado pela Secretaria do Audiovisual (SAv/MinC), em parceria com a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPPIR/PR), neste ato representada pela Secretaria de Políticas de Ações Afirmativas, no uso de suas atribuições legais e nas condições e exigências estabelecidas neste Edital e seus anexos, em conformidade com o disposto na Lei nº 12.288/2010, na Lei nº 8.313/1991, no Decreto nº 5.761/2006, na Portaria nº 29/2009-MinC e, supletivamente, na Lei nº 8.666/1993 e suas eventuais modificações, torna público o EDITAL DE APOIO PARA CURTA-METRAGEM – CURTA AFIRMATIVO: PROTAGONISMO DA JUVENTUDE NEGRA NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL.

1.1 O presente edital tem por objeto o fomento a 30 (trinta) obras audiovisuais de curta-metragem, a partir de 10 (dez) minutos, dirigidos ou produzidos por jovens negros, de 18 a 29 anos, pessoa física, com temática livre, podendo ser ficção ou documentário, com a possibilidade de utilização de técnicas de animação. (BRASIL, Edital nº 03, Curta Afirmativo, Diário Oficial da União, 2012, p. 1).

O instrumento segue regulando as condições de participação dos candidatos no certame:

3.1. Os projetos audiovisuais de curta-metragem deverão ser inscritos por pessoas físicas autodeclaradas negras (pretos e pardos, de acordo com as categorias do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE), que se apresentem como produtores, diretores ou que, cumulativamente, exerçam as duas funções na obra proposta; 3.2. Os produtores e/ou diretores devem ser jovens negros, de 18 a 29 anos; 3.3. Será permitida a inscrição de apenas 1 (um) projeto por concorrente, independente [sic] de sua apresentação como produtor, diretor ou em ambas as funções; 3.4. As obras audiovisuais de curta-metragem deverão ser inscritas por concorrentes pessoas físicas individualmente que sejam brasileiros natos ou naturalizados. (ibidem).

A vitória jurídica obtida no Superior Tribunal Federal à qual o comunicado da SEPPIR se refere foi o reconhecimento da constitucionalidade da Política de Ações Afirmativas e implementação da Política de Cotas nos vestibulares das Universidades Públicas brasileiras, como instrumento capaz de permitir que o Estado assegure o acesso à educação superior para a população negra. O que demonstra que toda trilha que conduz à implementação das políticas de ações afirmativas no Brasil, até tal decisão do Supremo, já tinha enfrentado diversas batalhas no sistema judiciário, na academia, na mídia e com toda a sociedade para desconstruir os argumentos contrários às políticas de ações afirmativas. Considere-se que o

principal deles trata da proteção à “meritocracia”, um dos aspectos mais enraizados do pensamento liberalizante do sistema capitalismo. Não foi diferente no campo da cultura; o processo se estendeu na justiça até *dezembro de 2013*<sup>17</sup>, o que significou que os realizadores contemplados no Edital Curta Afirmativo só tivessem acesso ao recurso no ano de 2014.

A política se mostrou acertada, e mobilizou o país e setores das artes negras de tal forma que o MinC publicou no ano de 2015 a segunda edição do Curta Afirmativo e o primeiro edital B.O. Longa Afirmativo, este último voltado para premiação de até 3 (três) narrativas audiovisuais de ficção, com orçamento de até R\$ 1.250.000,00 (um milhão, duzentos e cinquenta mil reais) cada um. Em virtude deste edital, por ter sido uma das contempladas para realização do longa-metragem *Um Dia com Jerusa*, pude dirigir meu primeiro longa-metragem de ficção (ainda em fase de finalização), e até o presente momento, os dados de acesso aos recursos audiovisuais por parte de mulheres negras nos mostram que *Um Dia com Jerusa*, é o segundo longa-metragem de ficção dirigido exclusivamente por uma mulher negra no Brasil. Os outros dois realizadores negros contemplados foram Gabriel Renata Martins (MG) e Déo Cardoso (CE).

No ano de 2016, inspirados nas políticas dos curtas e longa afirmativos, e sob pressão dos movimentos culturais negros locais, o estado de Pernambuco aprovou sistema de cotas, combinando reserva de vagas com indução na pontuação, garantindo 20% dos recursos do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura PE investidos em projetos cujos proponentes sejam pessoas negras ou indígenas, e atribuição de maior peso a projetos que apresentassem mulheres e pessoas negras ou indígenas como proponentes. No mesmo ano, na cidade de São Paulo, a SPCINE, lança um edital, o Curta Afirmativo Municipal, com sistema de indução, reservando cotas para mulheres, negros, indígenas, e pessoas periféricas.

Aparentemente, parecia que no audiovisual, de maneira incipiente, o diálogo entre o movimento de Cinemas Negros e os órgãos responsáveis por fomento ao audiovisual estava ocorrendo e apontando horizontes mais democráticos e empenhados em reduzir as assimetrias raciais e de gênero no setor. No entanto, com o advento do golpe configurado no *impeachment* de Dilma Rousseff (2016), o retrocesso se apresentou, também, no campo das políticas do audiovisual.

E o ano de 2017 foi momento do movimento de Cinemas Negros empunhar a bandeira das Ações Afirmativas no Audiovisual como principal agenda, para enfrentar os retrocessos

---

<sup>17</sup> Disponível em: <[https://www.agu.gov.br/page/content/imprimir/id\\_conteudo/265552](https://www.agu.gov.br/page/content/imprimir/id_conteudo/265552)>. Acesso em: 16 mar. 2019.

políticos trazidos pelo golpe. O primeiro foi a suspensão do Edital Curta Afirmativo SPCINE, por parte do Tribunal de Contas do Município de São Paulo – TCM. O órgão fiscalizador questionava a metodologia utilizada pela empresa para garantia das reservas de cotas, dando um prazo de 15 (quinze) dias para que a metodologia fosse revista, sob o risco de cancelamento do edital sem pagamento dos contemplados. Parecia, aos olhos do movimento de Cinemas Negros, uma repetição de tudo que já havia sido vivenciado pelos contemplados do Edital Curta Afirmativo do MinC. Em carta aberta<sup>18</sup> à SPCINE, no dia 16 de fevereiro de 2017, a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro – APAN se posicionou, pondo-se em vigilância dos questionamentos e respostas no processo em curso, entre o TCM e a SPCINE. Na comunicação citada, a APAN afirma que:

os debates políticos pela consolidação das políticas de ações afirmativas no Brasil, passam pela desconstrução das interpretações enviesadas do arcabouço legal que regulamentou os processos licitatórios no país. Fortalecer um “Sistema de Ações Afirmativas no Setor Audiovisual” não se trata de manutenção de privilégios e, sim, garantia de diretos. E o direito positivado não pode e nem deve estar a serviço da exclusão de grande parte da população em acessar seus direitos.<sup>19</sup>

A batalha se seguiu, e a SPCINE conseguiu responder todos os questionamentos do TCM e garantir o pagamento dos contemplados no edital. Mas os impactos do golpe não acabavam por aí. No dia 10 de julho de 2017 foi o dia da APAN editar uma *carta aberta*<sup>20</sup>, endereçada à Secretaria do Audiovisual – MinC, expondo o descontentamento do movimento de Cinemas Negros com a ausência dos editais Curta Afirmativo e Longa Afirmativo no conjunto de editais que foram lançados no dia 07/07/2017, e que a secretaria anunciou como Programa Nacional de Fomento ao Audiovisual. Dentre suas ponderações a carta dizia que:

A APAN tem dialogado com diversos entes do audiovisual brasileiro como a ANCINE, SPCINE, além de secretarias estaduais, sempre no intuito de constituir diversas iniciativas que contemplem ações afirmativas no audiovisual brasileiro. Desta forma, a APAN entende que a ausência dos editais afirmativos marca RETROCESSO na política audiovisual brasileira e, nesse sentido, solicitamos agenda com a Ilustríssima Senhora Mariana Ribas, Secretária do Audiovisual, para que possamos retomar a existência dos editais afirmativos e elaborar em conjunto outras importantes ações afirmativas relacionadas à SAV.

Sob pressão do movimento de Cinemas Negros, e a dinâmica própria de uma gestão conduzida ao poder por meio de um golpe de estado, em 2018 a ANCINE anuncia *aprovação*

---

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/notes/associa%C3%A7%C3%A3o-dxs-profissionais-do-audiovisual-negro/carta-aberta-%C3%A0-spcine/1186736084776478>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/associacaoapan/photos/carta-aberta-da-associa%C3%A7%C3%A3o-de-profissionais-do-audiovisual-negro-%C3%A0-secretaria-do/1333275893455829/>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

<sup>20</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/associacaoapan/photos/carta-aberta-da-associa%C3%A7%C3%A3o-de-profissionais-do-audiovisual-negro-%C3%A0-secretaria-do/1333275893455829/>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

*de cotas raciais e de gênero*<sup>21</sup> no edital destinado a produção cinematográfica, reservando, de um total de R\$ 100.000.000,00 (cem milhões de reais), o percentual de 35% dos valores para projetos propostos por mulheres, e 10% para projetos propostos por pessoas negras e/ou indígenas. A pegadinha do edital está na ausência de obrigatoriedade de aprovação de projetos que atinjam os valores reservados, uma vez que não há reserva de vagas entre os projetos selecionados. O que permite que os recursos reservados possam retornar para os cofres do Fundo Setorial do Audiovisual sob a alcunha de ausência de projeto para serem fomentados com o recurso reservado.

Já a Secretaria do Audiovisual – SAV, no mesmo ano, em resposta às reivindicações presentes na carta da APAN e à insatisfação do movimento de Cinemas Negros, anunciou o Programa Audiovisual Gera Futuro<sup>22</sup>, com um pacote de oito editais, dentre eles um específico para produções voltadas a temáticas negras, e instituindo “*se possível*” uma reserva de 25% dos projetos contemplados para pessoas negras, de modo que a seleção deveria acontecer em duas etapas: na primeira não se aplicariam critérios de cotas raciais, se na segunda etapa houvessem projetos cujos proponentes fossem pessoas negras; aí, “*se possível*”, deveria-se aplicar a ação afirmativa. Até o presente momento desta pesquisa, não foi publicado o resultado de tais editais, o que nos impede de saber o resultado de tais “políticas afirmativas”.

Não obstante, como último ponto da trilha que guia a construção das políticas de Ações Afirmativas do Audiovisual Brasileiro, temos a atuação da APAN junto ao Congresso Nacional para a propositura do projeto de lei nº 10516/2018, pela Deputada Federal Jandira Feghali (PCdoB/RJ) e Deputado Federal Paulo Teixeira (PT/SP<sup>23</sup>), que dispõe sobre políticas de ação afirmativa para o setor audiovisual, determinando reserva de vagas para negros, indígenas e mulheres em processos seletivos financiados com recursos públicos federais. O projeto segue em tramitação na casa, e até este momento do trabalho aguarda parecer do relator da Comissão de Cultura da Câmara Federal.

Por fim, entendemos que ao criar políticas públicas no audiovisual, apoiadas nas políticas de ações afirmativas, o Estado brasileiro reconheceu o potencial da indústria cinematográfica como ferramenta de construção e disseminação de convicções e discursos culturais, e a realidade de inacessibilidade, por parte das pessoas negras, a recursos que lhes

---

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/aprovadas-cotas-para-mulheres-negros-e-ind-genas-em-edital-para-produ-o>>. Acesso em 16 mar. 2019.

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2018-02/programa-audiovisual-gera-futuro-abre-inscricoes-para-oito-editais>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

<sup>23</sup> PT é a sigla do Partido dos Trabalhadores; PCdoB é Partido Comunista do Brasil.

permitam a fruição de seu direito cultural por meio do audiovisual. No entanto, o atual cenário de retrocesso político do país impõe aos movimentos de Cinemas Negros coesão e energia para seguirem enfrentando as tensões sociais e políticas para implementação de Políticas Afirmativas satisfatórias.

### *1.1.3 Não damos ponto sem nó: síntese da pesquisa*

<b>Elemento</b>	<b>Descrição</b>
<b>Tema:</b>	Modelos de Negócios praticados por realizadoras negras no âmbito do movimento de Cinemas Negros.
<b>Problema de pesquisa:</b>	Quais modelos de negócios, praticados no âmbito do movimento de Cinemas Negros, garantem a permanência das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual?
<b>Objeto de pesquisa:</b>	Análise dos modelos de negócio praticados por realizadoras negras, no âmbito do movimento de Cinemas Negros, presentes nos relatos de cineastas negras que tiveram filmes selecionados pelo Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul de 2007 a 2017.
<b>Objetivo principal:</b>	Analisar os impactos que os modelos de negócio, praticados no âmbito do movimento de Cinemas Negros, têm na permanência das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual.
<b>Abordagem teórica:</b>	Estudo dos princípios da Economia Política da Comunicação, dialeticamente com os conceitos do feminismo negro e o contexto histórico do cinema negro.
<b>Hipótese:</b>	Os modelos de negócio praticados no âmbito do movimento de Cinemas Negros possibilitam a apresentação do potencial, mas não garantem a permanência das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual.

Quadro 2 – Síntese da proposta de pesquisa  
 Fonte: autora, para pesquisa em tela, 2019

## 1.2 Trajetórias de Mulheres Negras no Audiovisual Brasileiro

As sociedades atuais vivem em um cenário dominado pelo fluxo intenso de informações, transformando a própria informação em moeda estruturante das relações de troca e de poder, em estrutura produtiva capitalista na qual “o mercado e a sociedade civil ocupam um lugar decisivo em relação a tomada de decisão relativa aos investimentos e na luta pelo controle deste mercado de informação” (LYOTARD, 1986). Desta forma, acesso às informações se tornou uma das habilidades mais importantes para indivíduos se manterem ativos e produtores na sociedade. Michel Foucault afirmara que:

um novo modo de ligação entre a teoria e a prática foi estabelecido, os intelectuais se habituaram a trabalhar não no “universal, no exemplar”, no “justo-e-verdadeiro-para-todos”, mas em setores determinados, em pontos em que os situavam, seja suas condições de trabalho, seja suas condições de vida (a moradia, o hospital, o asilo, o laboratório, a universidade, as relações familiares ou sexuais). Certamente com isso ganharam uma consciência muito mais concreta e imediata das lutas. E também encontraram problemas que eram específicos, ‘não universais’, muitas vezes diferentes daqueles do proletariado ou das massas (as multinacionais, o aparelho jurídico e o policial, as especulações imobiliárias, etc.). É o que chamaria de intelectual ‘específico’ em oposição ao intelectual “universal”. (FOUCAULT, 1992, p. 09).

É na fresta desse “novo modelo de ligação entre teoria e prática” que o “movimento de Cinemas Negros” interpela a universalização da ideia de cinema nacional, e a partir das informações e habilidades que seus integrantes possuem, propõe um novo sistema de produções de “verdades” sobre o fazer cinematográfico, tencionando as relações sociais e forçando uma reorganização da dinâmica de poder. Adiante, apresentaremos o nosso entendimento sobre a definição que acolhemos do que venha a ser “movimento de Cinemas Negros”, no entanto, o percurso da atual investigação não nos deixa dúvidas de que o movimento se abstém de definições singulares e melhor se enquadra em uma definição que o defina no plural, cabendo acolher como uma de suas facetas o que a pesquisadora Edileuza Penha Souza (2017) chamou de “cinema negro no feminino”.

Para a autora, “o cinema negro no feminino” designa uma concepção de cinema que floresce da territorialidade e dos princípios de coletividade e de comunidade, redimensiona o fazer cinema e possibilita às diretoras negras recriarem os espaços-territórios silenciados pelo racismo e pela heteronormatividade, por meio de ensinamentos ancestrais e do respeito às experiências de vida da comunidade onde estão inseridas, edificando, assim, formas plurais de abordar a diversidade. Por isso, constitui-se símbolo de empoderamento negro feminino.

Tendo em vista que o “movimento de Cinemas Negros” é um processo em curso, do qual faço parte, assumo a responsabilidade política e explicito que na presente pesquisa ora interagiremos com a minha identidade de pesquisadora e ora com a minha identidade de *intelectual-específica* no campo do cinema negro, uma vez que sigo afirmando que:

Sou resultado de um projeto político idealizado por mulheres negras. Entre o feminismo branco e o feminismo negro, decidimos montar nosso exército. E fui estudar cinema. [...] A linguagem audiovisual é uma forma de construir poder e discurso político. O audiovisual constrói personagens com quem as pessoas vão se identificar, em quem vão se projetar. (SOUZA, 2017).

Compreendendo que *intelectuais específicos* são figuras que uniram a competência do fazer e o saber, considerando que “a extensão das estruturas técnico-científicas na ordem da economia e da estratégia lhe deram sua real importância, todavia destaca a necessidade de se reelaborar esse papel, que é, acima de tudo político”. (FOUCAULT, 1992, p. 11).

Ao reconhecer o papel político da/o “intelectual específica/o” em um cenário social em transformação, a presente pesquisa entende o audiovisual brasileiro como um campo em transformação, ao receber intervenções diretas do movimento de Cinemas Negros. Vez que em toda sociedade

[...] a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. O discurso não é simplesmente aquilo que manifesta o desejo, é, também, aquilo que é objeto de desejo. Ele não é simplesmente aquilo que traduz lutas ou sistema de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar. (FOUCAULT, 1996, p.10).

Ao buscar analisar os relatos de cineastas negras, decorrentes de entrevistas semiestruturadas por nós conduzidas, se busca averiguar se esse grupo de “*intelectuais-específicas*”, que constroem discursos por meio da produção de imagens, apresenta contraponto, ou construções imagéticas que se diferenciem em algo, se afastem ou dialoguem com o que a feminista negra Patrícia Hill Collins (1990) conceituou como “imagens controladoras” (*controlling images*).

Ao nos dispormos a analisar os relatos das cineastas sobre suas trajetórias e processo de realização de suas obras, nos detivemos nos enunciados que constituem o principal ponto de debate, ou seja, as possibilidades de permanência das mulheres negras no mercado audiovisual brasileiro, a partir da análise das vivências que as distanciaram ou aproximaram da trilha do círculo vicioso, modelo desenvolvido pelo economista Hélio Santos para pensar e entender as possibilidades de desenvolvimento da pessoa negra brasileira. Ao defender o “*ênfoque sistêmico*” da trilha do círculo vicioso, Santos (2003) afirma que:

essa maneira de compreender tem como base o entendimento das diversas partes que compõem o todo da questão. Para que esse entendimento de fato flua é fundamental observar a relação que cada parte do conjunto estabelece com as demais. Isso comprova um conhecimento que é popular: nada é isolado. (SANTOS, 2003, p. 175).

Aproximando o modelo da trilha do círculo vicioso da análise discursiva da perspectiva foucaultiana, os relatos das “intelectuais-específicas”, suas entrevistas serão lidas por meio dos quatro elementos básicos sintetizados por Fischer (2001, p. 214):

um referente (ou seja, um princípio de diferenciação), um sujeito (no sentido de “posição” a ser ocupada), um campo associado (isto é, coexistir com outros enunciados) e uma materialidade específica – por tratar de coisas efetivamente ditas, escritas, gravadas em algum tipo de material, passíveis de repetição ou reprodução, ativadas através de técnicas, práticas e relações sociais.

Compreensão que nos levará a assumir para cada entrevistada: a “trajetória individual”, como princípio de diferenciação; a posição ocupada no cenário do movimento de Cinemas Negros como elementos do “sujeito”; o mercado audiovisual a partir dos Cinemas Negros como campo associado; e, por fim, suas obras filmicas como materialidade específica.

Por tanto, partimos da noção de “intelectual específica” de Foucault (1992) para identificarmos entre as cineastas negras que tiveram suas obras selecionadas ao longo dos 10 anos de encontro de cinema negro e que seguem em outros espaços – mesas de debates, festivais etc. – legitimando-se e sendo legitimadas como no curso do “movimento de Cinemas Negros”.

Desta forma, chegamos aos nomes de: (1) Juliana Vicente, e o filme Minas do Rap; (2) Larissa Fulana de Tal, e o filme Cinzas; (3) Renata Martins, e o filme Aquém das Nuvens; (4) Sabrina Fidalgo, e os filmes Personal Vivator e Rainha; e (5) Yasmin Thainá, e o filme Kbelá. Das quais recebemos retorno positivo de 4 (quatro) – Juliana Vicente, Larissa Fulana de Tal, Renata Martins e Sabrina Fidalgo – para participação da pesquisa; Yasmin Thainá, em função das inconsistências de agenda, não pôde nos conceder entrevista, o que não apaga a importância de sua atuação e da trajetória do filme Kbelá no interior do movimento de Cinemas Negros.

Assim, as quatro “*intelectuais-específicas*” entrevistadas são reconhecidas na área da produção audiovisual e estiveram em processos organizados por instituições estruturantes do campo audiovisual nacional, dentre outras: ANCINE; Festival de Brasília; Festival de Curtas de São Paulo; Festival de Cinema do Rio de Janeiro; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; Festival de Gramado; Cachoeira Doc; Mostra Competitiva – Adélia Sampaio; Organizações Globo; Centro Afrocarioca de Cinema; APAN – Associação dos Profissionais

do Audiovisual Negro; Coletivo Tela Preta; Fórum Itinerante de Cinema Negro – FICINE; e Acervo Digital de Cultura Negra – Cultne.

**Juliana Vicente**<sup>24</sup> é produtora, diretora e fundadora da Preta Portê Filmes. Seu trabalho tem sido visto em diversos festivais, como o curta Avós no Festival de Berlim – 2010, Os Sapatos de Aristeu no Festival de Clermont-Ferrand – 2009, e Filme Para Poeta Cego no *International Film Festival of Rotterdam* – 2013, tendo recebido mais de 50 prêmios. Juliana Vicente estudou Cinema na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP e na Escola Internacional de Cinema e Televisão - EICTV (Cuba). Dirigiu o curta-metragem Cores e Botas (*Festival Iberoamericano de Huelva* – 2011 e Festival de Havana – 2010) e o documentário média-metragem Leva (Festival de Havana – 2011 e premiado no *New York Film Festival*). Juliana também produziu Anna K., do artista José Roberto Aguilar, o primeiro longa da Preta Portê Filmes, em fase de pós-produção. Atualmente desenvolve o projeto de longa-metragem Lili e as Libélulas, do roteirista e diretor René Guerra. Este projeto dá continuidade à parceria dos dois, iniciada em Os Sapatos de Aristeu e no documentário Quem tem medo de Cris Negão? (2012). Com esse projeto de longa, a dupla participou dos laboratórios de desenvolvimento BrLab (Brasil), *Taller Colón – Fundación Typa* (Argentina), *Rotterdam Lab*, parte do *International Film Festival of Rotterdam* (Holanda), e do *EAVE Puentes Australab*, no qual recebeu o prêmio de melhor projeto; e em 2013 a dupla foi selecionada para o *Torino FilmeLab Framework*, um dos principais laboratórios de desenvolvimento de roteiros do mundo.

**Larissa Fulana de Tal**<sup>25</sup>, diretora e roteirista de Cinzas, é realizadora no movimento de cinema negro TELA PRETA, organização do movimento negro que produz obras com a temática racial, em diversas perspectivas. Graduanda do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo Baiano – UFRB. Em 2013, recebeu o prêmio de Menção Honrosa no 3º Festival de Videoclip – FestClip – São Paulo/ SP, com a direção do videoclipe Axé (2012), do grupo de Rap Conceito Articulado. Diretora do documentário Lápis de Cor (2014), projeto contemplado pela I Chamada de Curtas Universitários do Canal Futura. Decidiu-se pelo pseudônimo artístico “Larissa Fulana de Tal” em referência aos inúmeros sujeitos comuns da história. A Fulana carrega no corpo e transpõe para a sua arte o “fardo da representação” enquanto mulher e negra, identidades por tantas vezes estereotipadas, marginalizadas e folclorizadas no campo cinematográfico. E é daí que ela olha, propõe, dirige e produz.

---

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://pretaportefilmes.com.br/a-produtora/>>. Acesso em 16 mar. 2019.

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://filmow.com/larissa-fulana-de-tal-a400815/>>. Acesso em 16 mar. 2019.

**Renata Martins**<sup>26</sup> é cineasta formada pela Universidade Anhembi Morumbi e pós-graduada em Linguagens da Arte pela USP. Em 2010 dirigiu e roteirizou o curta-metragem *Aquém das Nuvens*, que foi exibido em mais de dez países e premiado no *Festival Unasur* na Argentina, assim como venceu o concurso Televisão da América Latina – TALTV em 2014. Renata é uma das roteiristas da premiada série *Pedro e Bianca*, ganhadora do *Emmy Internacional Kids Awards 2013*, na categoria Melhor Série Infante Juvenil, e do *Prix Jeunesse Iberoamericano 2013* e Internacional em 2014 na categoria “ficção para o público de 12 a 15 anos”. De 2013 a 2014 atuou como diretora audiovisual na Cia os Crespos onde dirigiu e produziu os vídeo-cenários dos espetáculos *Engravidei*, *Pari Cavalos* e *Aprendi a Voar sem Asas*, e *Cartas a Madame Satã* ou *me desespero sem notícias suas*. Coordenou o desenvolvimento da série televisiva ficcional *Rua Nove* e compôs a equipe de criação no desenvolvimento da série *Lulina* e a *Lua* do estúdio Teremin, coordenada por Gabriella Mancini, da Conspiração Filmes. O projeto da série infantil foi selecionado para o *Festival Annecy 2015*. É criadora dos projetos *Empoderadas* e *Blábláobá*, websérie documental e webprograma voltado para valorização das mulheres negras. Desde 2017, integra a equipe de consultores da novela *Malhação* da TV Globo.

**Sabrina Fidalgo**<sup>27</sup> é cineasta, roteirista, atriz e produtora brasileira. Foi eleita em março de 2018 pela publicação norte-americana *Bustle* uma das 36 *Female Filmmakers Across the Globe Who Are Breaking Ground In Their Own Country*, ficando em oitavo lugar. Filha do dramaturgo Ubirajara Sabrina Fidalgo e da produtora Alzira Sabrina Fidalgo, estreou nos palcos aos 2 anos de idade como atriz-mirim da companhia Teatro Profissional do Negro – TEPRON, fundada por seus pais, onde permaneceu até os 8 anos de idade. Estudou Teoria do Teatro e Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e, no final do ano 2000, se radicou em Munique, Alemanha, onde estudou alemão e concluiu o curso de Humanidades e Estudos Sociológicos no *Studienkolleg bei den Universitäten des Freistaates Bayern*. Posteriormente iniciou seus estudos no curso de documentário da *Hochschule für Fernsehen und Film München* e foi agraciada com uma bolsa de estudos de especialização em roteiro cinematográfico promovido pela instituição espanhola de roteiros *ABC Guionistas na Universidad de Córdoba* (Espanha). De volta ao Brasil no ano de 2008, abriu no ano seguinte junto com sua mãe a produtora independente de cinema Sabrina Fidalgo Produções e passou a produzir e coproduzir seus próprios projetos.

---

<sup>26</sup> Disponível em: <[https://www.huffpostbrasil.com/author/renata-Renata Martins/](https://www.huffpostbrasil.com/author/renata-Renata%20Martins/)>. Acesso em: 16 mar. 2019.

<sup>27</sup> Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Sabrina\\_Sabrina Fidalgo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sabrina_Sabrina_Fidalgo)>. Acesso em: 16 mar. 2019.

Estreou no cinema escrevendo, dirigindo, atuando e coproduzindo o curta-metragem *Sonar – Special Report* (2006). Em seguida, igualmente escreveu, dirigiu, atuou e produziu os curta-metragens *Das Gesetz des Staerkeren* (2007), *Black Berlim* (2009), *Cinema Mudo* (2012) e *Personal Vivator* (2014). Ainda no ano de 2014 realizou o documentário musical de média-metragem para a televisão *Rio Encantado*. Com *Black Berlim* ganhou o prêmio especial do júri no *Bahia Afro Film Festival – BAFF* e o filme foi escolhido como filme síntese sobre migração e imigração pelo *Lateinamerika-Institut* da *Freie Universitat Berlin*. Seu curta-metragem *Rainha* (2016) estreou no Festival Ver e Fazer e levou os prêmios de melhor atriz, melhor ator coadjuvante, melhor figurino e melhor som. Ainda em 2016 *Rainha* ganhou o prêmio de melhor filme pelo Júri Popular da competição do Panorama Carioca do Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – *Curta Cinema*. Em 2017 o filme recebeu o prêmio de melhor filme de média-metragem do 8º Festival de Cinema Independente CIVIFILMES de São Paulo e no ano seguinte levou os prêmios de Melhor Atriz no 6º Festival de Cinema Curta Pinhais – *FESTCINE*, o troféu *FISCINE* de Melhor Filme de média-metragem no Festival de Cinema de Jaraguá do Sul e Melhor Atriz no VI Tudo Sobre Mulheres – Festival de Cinema Feminino da Chapada dos Guimarães. Entre 28 de abril de 2015 e março de 2016, Sabrina Fidalgo comandou o programa de web TV *SuperBapho* produzido pela Mídia Ninja e transmitido em tempo real na internet através do Canal Pós TV. A partir do ano de 2017 ela subiu uma série de episódios do programa independente sobre música eletrônica, o *House of Lady Sabrina*, pioneiro no *stories* da rede social Instagram.

Por fim, salientamos que aqui apresentamos as “intelectuais-específicas” que foram entrevistadas, no curso desta investigação, com informações encontradas a partir de buscas feitas na internet a fim de identificar quais são as informações circulantes sobre a trajetória profissional destas cineastas na rede e, posteriormente, comparar com a forma como cada uma se apresentou durante a entrevista para esta pesquisa. Uma vez que, para se realizar todo e qualquer “negócio” a apresentação é um dos principais elementos a serem cuidados, sendo, portanto, um dos aspectos a ser lido de modo *sistêmico* à luz da trilha do círculo vicioso no transcorrer do presente trabalho.

## 2 CAPÍTULO CONCEITUAL

### 2.1 Fundamentos Econômicos que alicerçam a Economia Política da Comunicação

A configuração econômica da sociedade contemporânea, na maior parte do mundo, está sob a égide do neoliberalismo. Refere-se a uma teoria econômica que opõe as instituições “Estado” e “Mercado”, legando ao segundo a melhor capacidade para gerir as relações econômicas, compreensão fundamentada nas ideias de Adam Smith na obra *A Riqueza das Nações* (1776) da qual se origina o pensamento liberal, a partir da crença de que o capitalismo conta com uma “mão invisível” capaz de autorregular as relações socioeconômicas da sociedade.

Marx (2017), ao se debruçar sobre a mercadoria como objeto central de estudos, constrói um pensamento crítico à economia política, por conseguinte ao liberalismo. Ele alerta que o faz por considerar que no sistema capitalista a riqueza do mundo é constituída por “uma coleção de mercadorias”. E aponta que a mercadoria existe para satisfazer todo tipo de necessidade humana, não importando se essas necessidades “provêm do estômago ou da imaginação” (MARX, 2017, p. 113), compreensão que fundamentará o surgimento do campo da Economia Política da Comunicação.

Com esse pressuposto, o pensamento marxista é esculpido no escopo de sua teoria do valor e funda o que se convencionou chamar do pensamento heterodoxo, no campo da economia política. Desta forma, antes de chegarmos ao debate em torno da economia política da comunicação, se faz necessário definirmos e distinguirmos a ortodoxia da heterodoxia, no campo da economia política, para que nos seja possível compreender na sequência os impactos do pensamento liberalizante vigente na sociedade contemporânea.

A distinção entre ortodoxia e heterodoxia pode ser apresentada de diversas perspectivas aqui; nos ancorando nos estudos de Molo (2004), compreendemos que a principal diferenciação entre os termos está atrelada “à aceitação ou à negação da Teoria Quantitativa da Moeda<sup>28</sup> e da Lei de Say<sup>29</sup>”. Assim, a aceitação do principal axioma da teoria

---

<sup>28</sup> É uma identidade contábil ( $M \cdot V = P \cdot Y$ ) e a partir dela os monetaristas concluem que, quanto maior M (meio de pagamento), maior P (Preços); “portanto, aumentos na oferta de moeda são inexoravelmente acompanhados por elevação de preços, ou seja, inflação” (PAULANI, 2000, p. 201).

econômica é legada à corrente ortodoxa, já a negação do axioma é assumida pela corrente heterodoxa.

A aceitação do axioma, por parte da ortodoxia, crendo que o “bem-estar individual provém do consumo de bens e serviços” (VAL; LINHARES, 2008), leva seus teóricos à defesa de ideias como: o livre ajuste do mercado, sem necessidade de pressão externa para equilibrar seu funcionamento; a defesa de um equilíbrio geral que se apoia no livre funcionamento do mercado para flexibilização de preços e fatores de produção em busca de uma eficácia máxima; a assunção no campo político da faceta do liberalismo, que defende um mercado livre e mínima presença do Estado, além de livre concorrência nos mercados internos e externos; a defesa, no âmbito dos mecanismos econômicos, de que para qualquer nação crescer é preciso acabar com a inflação, controlando-a com políticas fiscais e monetárias contracionistas, além de redução dos gastos públicos em nome do controle da demanda geral.

Ao passo que a negação do axioma, por parte da corrente heterodoxa, ocorre de forma heterogênea, uma vez que dentro da heterodoxia há diversas tendências, incluindo aquelas que negam o axioma de maneira parcial. Assim, conseguimos definir que a heterodoxia parte do pressuposto de que o sistema não tende ao equilíbrio de maneira espontânea, como querem fazer crer os ortodoxos, ou seja, nem sempre haverá “a cada oferta adicional uma demanda adicional”, logo, esse suposto equilíbrio no mínimo seria temporário ou às vezes imperceptível.

Em contraponto à ideia do mercado como entidade central no sistema, os heterodoxos exaltam o papel das instituições, o Estado, como agente regulador e capaz de promover o crescimento econômico da nação. Para eles, o governo pode estimular o crescimento por meio de gastos públicos, desde que não financiados por impostos, aceitando que essa é uma medida que pode levar ao agravamento da inflação sob determinados aspectos. No entanto, essa inflação pode ser corrigida e controlada por meio da regulação dos preços, salários, contratos e políticas de câmbio.

Isto posto, por hora, pontuamos que os estruturalistas, no campo da heterodoxia, atribuem ao Estado um papel central e pujante na economia, além do social. Em função da crença de que o crescimento pleno de uma nação deve ser pautado não só pela perseguição ao crescimento econômico, mas também, e tão importante quanto, ao desenvolvimento social.

---

<sup>29</sup> Apresenta como pressupostos que: a moeda, per si, não é objeto de desejo; e que há uma relação de causalidade entre oferta e demanda, de acordo com a Lei de Say, toda oferta adicional gera uma demanda adicional e isso garante o equilíbrio geral do sistema econômico (MOLO, 2004).

Para Furtado,

a teoria do desenvolvimento serve para explicar, numa perspectiva macroeconômica, as causas e o mecanismo do aumento persistente da produtividade do fator trabalho e suas repercussões na organização da produção e na forma como se distribui e se utiliza o produto social. (FURTADO, 2009, p. 25).

Não obstante, Hélio Santos, aponta que é necessário:

ter claro que o tráfico humano foi uma atividade fundamental para o capitalismo mercantilista, o qual acumulou de forma extraordinária o capital que alavancaria o comércio e a subsequente riqueza de países como Portugal, Espanha, França, Inglaterra e Holanda. (SANTOS, 2003, p. 68).

Olhando para outro momento da história econômica da humanidade, Bresser Pereira afirma que o cenário da globalização “mudou o quadro econômico internacional de competição para uma nação crescer, tornando-se, por isso, necessário uma atualização das ideias” (idem). Considerando que no final dos anos 1960 a América Latina ficou encurralada pela teoria da dependência, alicerçada no pensamento liberal, chegando nos anos de 1980 com uma “grande crise da dívida externa causada pela política de crescimento com poupança externa, o que tornou os países da região vulneráveis à hegemonia conservadora” (ibidem).

Esse conservadorismo foi globalmente epidêmico após o consenso de Washington, que propunha reformas institucionais e de políticas econômicas por meio da adesão da “receita para retomada do crescimento”, pregando: disciplina fiscal, redução de gastos públicos, reforma tributária, juros e câmbio pró-mercado, abertura comercial, aceitação de investimentos estrangeiros sem restrições, privatização de estatais, desregulação ou afrouxamento de leis econômicas e trabalhistas e controle do direito de propriedade intelectual. Como sintetiza a filósofa Sueli Carneiro, “vivemos em um mundo em que ele [o neoliberalismo] segue entre nós” (CARNEIRO, 2017).

É importante sinalizar que nas tensões entre ortodoxia e heterodoxia no seio do pensamento econômico, figurou-se, também, o duelo entre as ideias do *laissez-faire* – mercado autorregulador; e do *welfare state* – estado garantidor ou provedor do bem-estar social. A primeira enraizou-se nos Estados Unidos, ao passo que a segunda vigorou particularmente na Europa.

A crise de 2008 impôs uma encruzilhada à economia internacional: como garantir desenvolvimento, ao mesmo tempo em que se promove inclusão, possibilitando sustentabilidade? Imperativa é a falência das regras do funcionamento do mercado, e a necessidade de restabelecimento de novas diretrizes.

Enquanto novas alternativas não são legitimadas, o mundo caminha para o estabelecimento de velhos embates, travestidos da “estética do novo”, como saída para os

conflitos que emergiram com a erupção da crise dos títulos imobiliários que levou à falência tradicionais bancos estadunidenses, em 2008.

A ascensão de Barack Obama à presidência estadunidense significou para o mundo aceno histórico em direção ao rompimento de construções simbólicas que impediam as pessoas de imaginarem a possibilidade de uma pessoa negra ocupar o cargo de presidente dos Estados Unidos, dada a realidade que o sistema escravocrata impôs às relações sociais naquele país e em todos os outros que cresceram economicamente sobre seus alicerces. Se a presença de Barack Obama e sua família, na casa Branca, era capaz de produzir imagens acalentadoras que conduziam o mundo a imaginar trilhas relacionais mais inclusivas e igualitárias, foi também por meio da evidência e vigilância midiática dessa “imagem do corpo negro no poder” que pudemos identificar que nas relações de poder entre a sociedade e o Estado os movimentos de massa demonstravam fragilidades. Para Angela Davis (2018, p. 20):

O problema foi que as pessoas que se associaram a tal movimento [movimento virtual que elegeu Obama] não continuaram a exercer aquele poder coletivo de pressão que poderia ter compelido Obama a tomar rumos mais progressistas. [...] O que nos fez falta nos últimos cinco anos não foi o presidente correto, e sim movimentos de massa bem organizados.

A fragilidade, ou desorganização como apontou Angela Davis, dos movimentos de massa somada ao poder econômico dos setores ultraconservadores da sociedade estadunidense possibilitaram que Donald Trump pudesse utilizar as ferramentas das novas tecnologias de comunicação e a estética dos movimentos virtuais para defender ideias e valores ultraconservadores; conclamando todos aqueles que desejavam restabelecer o crescimento e equilíbrio econômico por meio da defesa da propriedade privada, do ideário de nação e da família (nos moldes conservadores), ameaçados pela imagem do “corpo subalterno” no poder, representação máxima dos oito anos de governo de Obama.



Figura 9 – Barack Obama (E) assume presidência dos EUA ao lado de sua esposa Michelle e das filhas Sasha (D) e Malia  
Fonte: site Último Segundo iG, 2013<sup>30</sup>

Utilizando-se de narrativas desmoralizantes dos movimentos sociais de massa, movimentos de artistas e intelectuais que atuam em defesa dos direitos humanos e por políticas que garantam sustentabilidade e inclusão; ancorado na esteira da crise; e reivindicando sua reputação de empresário bem sucedido, envolto numa embalagem narrativa de que representaria o novo na seara política e colocaria a administração pública no prumo, assistiu-se, assim, em 2016, a Casa Branca ser habitada por Donald Trump, em uma transferência feita por Barack Obama, em respeito ao poder do sufrágio.

Trump suceder a Barack Obama significou dizer aos progressistas ao redor do mundo que o próximo passo não seria “ajustar” o interior do progresso em curso, uma vez que o caminho da inclusão estava acertado. Seria preciso retornar para o início do “tabuleiro”, fazer o dever de casa, e reorganizar as massas. A eleição de Donald Trump significou voltar no tempo e ouvir o discurso de Angela Davis (2018, p. 147) apresentado no ano de 1983, na cerimônia de graduação na *Berkeley High School*, ao se referir à administração Reagan como:

a mais brutalmente contrária à juventude em toda a história [dos EUA]. Houve cortes maciços na maioria dos programas que traziam algum benefício para a população jovem – formação profissional, empregos temporários de verão, saúde, educação, orientação e lazer. Os recursos desses programas foram transferidos para as forças armadas.

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/2013-01-21/apesar-de-menor-em-relacao-a-2009-festa-da-posse-de-obama-ainda-sera-grandiosa.html>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

É no tempo histórico de administrações como a de Reagan que os ultraconservadores vão buscar inspirações para permanecer na dianteira do poderio econômico, alimentando “um minúsculo segmento populacional que usurpou grande parte da riqueza no mundo capitalista” (DAVIS, 2018, p. 147). E forçar a imposição do *laissez-faire*, dessa vez, garantindo que agentes do mercado acessem as estruturas do Estado por meio do sufrágio democrático.

No contexto brasileiro, setores ultraconservadores da sociedade também dão um passo atrás na história. E encampam uma campanha de deslegitimação da classe política, com forte participação do setor judiciário e da mídia, na tentativa de desconstruir a imagem de progresso produzida pela realidade, gerada pelos movimentos de massa, de ter-se alcançado a proeza de levar “um corpo operário” e na sequência “um corpo feminino” à presidência do país; dois tipos de “corpos subalternos” que batem de frente com o ideário dos defensores do liberalismo econômico.

Para combater 14 anos de políticas econômicas que visavam o crescimento econômico garantindo sustentabilidade e inclusão, os ultraconservadores assumiram a estética de movimento de massa, utilizaram as novas tecnologias e possibilidades de movimentos virtuais, foram às ruas e apresentaram “quadros militares” e “agentes do mercado” como “novas alternativas” para garantia do crescimento econômico do país. E sem disposição para disfarçar suas aspirações de dominação perene, produziram um contexto de crise institucional e política que levou a sociedade brasileira a assistir: seu primeiro presidente operário atrás das grades e sua primeira presidenta mulher impeachmada, ambos injustamente, por meio de “ficções jurídicas” e interpretações enviesadas da legislação.

Na prisão do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que esteve na presidência do país de 2003 a 2010, as instâncias jurídicas abdicaram de provas, e produziram sentenças condenatórias por meio de “evidências” e delações premiadas de réus com responsabilidade comprovada materialmente nos processos que ficaram popularmente conhecidos como: mensalão, petrolão e tríplex.

Já no caso da Presidenta Dilma Rousseff, que esteve à frente da presidência do país de janeiro de 2011 a agosto de 2016, o Congresso Nacional, por meio de interpretações enviesadas da legislação que estabelece regras para condução das finanças públicas, no processo que ficou popularmente conhecido como “pedaladas fiscais”, interrompeu seu mandato e proclamou o impeachment com votos de parlamentares que em seus discursos diziam estarem convictos de que votavam: pela família; por Jesus; por Deus; e até por Brilhante Ustra, torturador do período de ditadura militar enfrentada pela sociedade brasileira.



Figura 10 – Dilma Rousseff, ministras/os e deputadas/os e senadoras/es da base aliada, em pronunciamento após votação final do impeachment.

Fonte: Sputnik News, 2016<sup>31</sup>

Em discurso<sup>32</sup> no Palácio da Alvorada, duas horas após o Senado aprovar seu impeachment, Dilma Rousseff afirmou:

Hoje, o Senado Federal tomou uma decisão que entra para a história das grandes injustiças. Os senadores que votaram pelo impeachment escolheram rasgar a Constituição Federal. Decidiram pela interrupção do mandato de uma Presidenta que não cometeu crime de responsabilidade. Condenaram uma inocente e consumaram um golpe parlamentar. [...]

É o segundo golpe de estado que enfrento na vida. O primeiro, o golpe militar, apoiado na truculência das armas, da repressão e da tortura, me atingiu quando era uma jovem militante. O segundo, o golpe parlamentar desfechado hoje por meio de uma farsa jurídica, me derruba do cargo para o qual fui eleita pelo povo. [...]

O projeto nacional progressista, inclusivo e democrático que represento está sendo interrompido por uma poderosa força conservadora e reacionária, com o apoio de uma imprensa facciosa e venal. Vão capturar as instituições do Estado para colocá-las a serviço do mais radical liberalismo econômico e do retrocesso social.

Mas o golpe não foi cometido apenas contra mim e contra o meu partido. Isto foi apenas o começo. O golpe vai atingir indistintamente qualquer organização política progressista e democrática.

O golpe é contra os movimentos sociais e sindicais e contra os que lutam por direitos em todas as

<sup>31</sup> Disponível em: <<https://br.sputniknews.com/brasil/201608316202786-dilma-impeachment-luta-continuum-/>>. Acesso em: 27 jan. 2019.

<sup>32</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gKkpe53jaPk>>. Acesso em: 27 jan. 2019. Transcrição própria.

suas acepções: direito ao trabalho e à proteção de leis trabalhistas; direito a uma aposentadoria justa; direito à moradia e à terra; direito à educação, à saúde e à cultura; direito aos jovens de protagonizarem sua história; direitos dos negros, dos indígenas, da população LGBT, das mulheres; direito de se manifestar sem ser reprimido.

O golpe é contra o povo e contra a Nação.

O golpe é misógino.

O golpe é homofóbico.

O golpe é racista.

É a imposição da cultura da intolerância, do preconceito, da violência.

[...]

Quadro 3 – Pronunciamento de Dilma Rousseff após o impeachment

Fonte: Youtube, 2016

Se, no contexto norte-americano, a eleição de Donald Trump nos remete às preocupações de Angela Davis durante a administração Reagan e seu empenho em promover a expansão bélica no mundo por meio de armas nucleares; no cenário brasileiro, os agentes do impedimento da presidenta Dilma Rousseff apostaram nos argumentos, ideários e contornos políticos-estéticos da ditadura militar, recentemente atravessada pela sociedade brasileira, para defender com “unhas, dentes e armas” o liberalismo econômico, e a mitigação da soberania nacional submetendo o mercado interno aos interesses do mercado externo.

Disseminar e arraigar práticas políticas e comportamentos sociais globalmente não é uma tarefa fácil, tampouco possível, sem lançar-se mão das disputas por dominação das compreensões e percepções simbólicas das populações, a fim de construir-se um imaginário social em que pretensões – tais quais as do consenso de Washington – tornem-se viáveis. Razão pela qual a disputa por bens e símbolos culturais tornam-se mola propulsora de qualquer sistema econômico que conduza as sociedades. Para Bourdieu:

Os símbolos são os instrumentos por excelência da <<integração social>>: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social. A integração <<lógica>> é a condição da integração <<moral>>. (BOURDIEU, 1989, p. 11, grifos do autor).

A Economia Política da Comunicação – EPC, segundo Vincent Mosco, é o “estudo das relações sociais, em especial das relações de poder, que constituem a produção, distribuição e consumo de recursos, incluindo os recursos da comunicação” (MOSCO, 1999, p. 98). A partir da qual, de forma mais ampla, o autor define a economia política como “o estudo do controle e a sobrevivência na vida social”. Ao observar o embate ideológico entre a ortodoxia e a heterodoxia, da perspectiva da EPC, Mosco afirma que:

A economia ortodoxa, que começou a emergir em oposição à economia política no final do século XIX, tendia a colocar de lado esta preocupação com a dinâmica da história e a mudança social para transformar a economia política na ciência da economia, cujas afirmações em forma de leis eram mais adequadas para satisfazer condições sociais estáticas do que dinâmicas. Os economistas políticos contemporâneos, ocupando várias posições heterodoxas distintas daquilo que se tornou a ortodoxia econômica, prosseguem a tradição de se interessarem pela transformação social. (MOSCO, 1999, p. 99).

Assim, Mosco nos ajuda a compreender que, enquanto as heterodoxias buscam explicar a totalidade social a partir dos aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais de forma dialógica, a ortodoxia econômica tende a observá-los em separado, confinados em “caixinhas” distintas, cada disciplina seguindo suas próprias leis e regras sem interlocução entre os campos. Razões pelas quais, na concepção de Mosco, a economia política:

tem constantemente salientado o objetivo de compreender a mudança social e a transformação histórica. Para os economistas políticos clássicos, como Smith, Ricardo e Mill, isto significava compreender a grande revolução capitalista, a vasta convulsão social que transformaria as sociedades inicialmente assentes no trabalho agrícola em sociedades comerciais, de transformação e, por fim, industriais. Para Marx, significava observar as forças dinâmicas dentro do capitalismo e entre este e outras formas de organização político-econômica, de modo a compreender os processos da mudança social que iriam, por fim, transformar o capitalismo em socialismo. (MOSCO, 1999, p. 99).

As tensões ideológicas entre as concepções ortodoxas e heterodoxas – como evidenciado no discurso supracitado de Dilma Rousseff – têm origem na disputa entre a manutenção ou estabelecimentos de “novas” regras de relações sociais na transição de sociedades com economias baseadas no sistema escravocrata para sociedades com economias baseadas no sistema industrial. A filósofa Angela Davis, em seus estudos sobre família negra durante a escravidão, afirma que “a clivagem entre economia doméstica e economia pública, provocada pelo capitalismo industrial, instituiu a inferioridade das mulheres com mais força do que nunca” (DAVIS, 2016). A partir do pensamento liberalizante do capitalismo industrial, na concepção do que a autora chama de “propaganda vigente”, “mulher” se tornou sinônimo de mãe e “dona de casa”, termos com carga semântica da “marca fatal da inferioridade”. Ângela Davis pontua ainda que:

Os arranjos econômicos da escravidão contradiziam os papéis sexuais hierárquicos incorporados na nova ideologia. Em consequência disso, as relações homem-mulher no interior da comunidade escrava não podiam corresponder aos padrões da ideologia dominante. (DAVIS, 2016, p. 25).

As reflexões de Ângela Davis nos impõem pensar a economia política à luz dos impactos do que nomeei de “matrimônio perfeito” em artigo escrito ao veículo Brasil247, apontando o sistema de “triângulo amoroso” na aliança entre o racismo, o machismo e o capitalismo:

O matrimônio firmado entre o racismo e o machismo é uma das relações mais duradouras da história. A concentração e a manipulação do poder, ópio que alimenta essa relação, permitiram inclusive que o casal evoluísse para um triângulo amoroso: racismo, machismo e capitalismo (CRUZ, 2015).

Ao definir a propagação das ideias liberais capitalistas como “propaganda vigente”, Ângela Davis evidencia o papel dos meios de comunicação e das linguagens comunicacionais nas disputas ideológicas no campo político, econômico, social e cultural. Desta forma, não há incoerência em afirmar que há profundas aproximações entre a perspectiva dialógica de se pensar as relações – políticas, econômicas, sociais e culturais – por parte do pensamento negro feminista e as tendências às concepções heterodoxas presentes no campo da Economia Política da Comunicação, afinal:

Tão antigo quanto o matrimônio de ‘R.M.C.’<sup>33</sup>, alicerçado num cinismo histórico, é o pacto de irmandade do movimento de mulheres negras, em passos que vêm de muito longe. Isso nunca é demais lembrar. Estamos irmanadas, regendo a sinfonia que executará com maestria a canção de morte de R.M.C. Nessa orquestra, o cinema é o instrumento que sopra cada suspiro do meu pensar. Meu cinema toca a canção de morte do ‘matrimônio perfeito’. (CRUZ, 2015).

É na aproximação dialética entre os estudos do campo da Economia Política da Comunicação e os estudos no campo dos feminismos negros que a presente pesquisa se ampara conceitualmente para compreender os caminhos emancipatórios apontados pelo movimento dos Cinemas Negros visando a manutenção das mulheres negras na cadeia produtiva do mercado audiovisual.

## **2.2 Economia da Cultura e Modelos de Negócios Audiovisuais Possíveis**

Economia é a ciência que estuda a produção, distribuição e consumo de bens e serviços na sociedade; sendo assim, a Economia da Cultura trata dos negócios culturais e do potencial econômico que os fluxos e relações de troca do ciclo das atividades culturais podem gerar. É uma economia menos concentrada no tradicional, na qual o valor está na geração de ideias que se transformam nos bens, serviços e manifestações culturais. Seu modo de produção e de circulação é baseado na criatividade e não se enquadra nos moldes da economia industrial clássica. Enquadra-se no que Pierre Bourdieu denominou de “economia das trocas simbólicas” (BOURDIEU, 2007). E no que Stuart Hall, no campo da comunicação, da perspectiva dos estudos culturais, sintetizou como “complexa estrutura em dominância”

---

<sup>33</sup> Racismo. Machismo. Capitalismo.

(HALL, 2006, p. 365) levando em conta a “complexa estrutura de relações” (HALL, 2006) necessária ao processo de emissão e recepção de discursos sob a “forma de veículos simbólicos constituídos dentro das regras de linguagem” (idem) . Consideramos, assim, que:

o processo, desta maneira, requer, do lado da produção, seus instrumentos materiais – seus meios – bem como seus próprios conjuntos de relações sociais (de produção) – a organização e combinação de práticas dentro dos aparatos de comunicação. Mas que é sob a forma discursiva que a circulação do produto se realiza, bem como sua distribuição para diferentes audiências. (HALL, 2006, p. 366).

O termo Economia da Cultura começou a ser usado a partir de meados do século XX, quando o capitalismo encontrou nas especificidades culturais um significativo impacto socio-produtivo criado a partir do processo produtivo dos bens e serviços culturais. Desta maneira, reafirmando que a economia baseada no capital humano criativo, ou simplesmente economia criativa, é o que estabelece a relação entre “a criatividade, a cultura, a economia e a tecnologia, manifestando-se na habilidade de transformar ideias em produtos ou serviços criativos dotados de valor cultural e econômico, e assim, criar e distribuir capital intelectual”. (DUISENBERG, 2009, p. 41).

Com o surgimento da Indústria Cultural e os avanços tecnológicos, os recursos movimentados pelo setor cultural tornaram-se bastante significativos, chamando a atenção dos governos e de outros setores da sociedade.

Não obstante, da perspectiva da demanda rege-se que identificar-se com o “produto cultural” a ser consumido é um dos principais elementos observados. Uma vez que é por meio do “valor-identidade” que se gera representatividade, amparando a decisão dos agentes demandantes em consumir ou não determinado produto cultural. Por tanto, exige-se dos agentes que se movimentam da perspectiva da oferta de bens culturais entendendo e se relacionando com o fator “identidade” como um alto valor agregado ao produto cultural.

Por cultura se tratar de um bem simbólico, todo bem ou serviço cultural é gerado a partir de um ato criativo. Assim, todo produto cultural agrega em si valor cultural, social, econômico e valores agregados (tal qual valor-identidade) que, quando estão no fluxo econômico cultural, além da geração de valor econômico, estão disseminando discursos e ideologias neles embutidos.

Através do talento e da criatividade, um ato criativo de dimensão simbólica ganha o status de empreendimento criativo; nesse sentido, a economia criativa torna-se peça fundamental para garantia de crescimento e desenvolvimento econômico e social para as nações. E segue em intensa disputa no planeta, sobretudo após a crise de 2008, em que o mundo assistiu às ausências de liquidez e crédito do sistema imobiliário estadunidense – que

provocou recessão nos países desenvolvidos e desaceleração das taxas de crescimento dos países subdesenvolvidos –, quando as tensões entre setores conservadores e progressistas das sociedades encontraram na disputa pela narrativa e estética das economias criativas um palco para exercício e defesa dos seus “poderes”.

Apontar a nossa lupa investigativa para o que acontece com o mercado audiovisual, no campo da economia cultural, observando a relação estabelecida entre as decisões de estruturas, regimes de funcionamento e modelos de negócios audiovisuais, nos possibilitará compreender como essas “disputas de poderes” no campo da economia criativa se relacionam com a possibilidade de permanência das mulheres negras no mercado audiovisual brasileiro.

A cadeia produtiva audiovisual está alicerçada em 4 eixos estruturantes: a produção, a infraestrutura, a distribuição e a exibição. Sendo assim, cada um desses eixos guarda em seu interior modelos de negócios específicos; se tomarmos como exemplo as empresas de estrutura, há uma diversidade de modelos de negócios: locação de equipamentos restritos a câmeras e a lentes; locação de equipamentos restritos a refletores e acessórios de iluminação; locação de equipamentos restritos a microfones e acessórios de áudio; venda e compra de equipamentos audiovisuais usados; venda e locação de equipamentos audiovisuais de espécies variadas; serviço de fornecimento de alimentação em “quentinha”; serviço de fornecimento de alimentação em buffet; a lista é enorme.

Se olharmos para o eixo da produção, parte do objeto de estudo da presente pesquisa, precisamos dividir os modelos de negócios em duas esferas: a da instituição e a do produto. A instituição, ou seja, a produtora, pode escolher como modelo de negócio a produção de conteúdo audiovisual: exclusivamente para publicidade; para videoclipes; para canais de TV; para plataformas da internet; para salas de cinema; ou para todas as janelas anteriores ou até mesmo para uma mescla entre as janelas. Já o produto, ou seja, o conteúdo audiovisual, também pode ter o seu modelo de negócio especificamente desenhado, a partir do seu “plano de produção-distribuição-exibição”.

Quando se trata de olharmos para as possibilidades de modelos de negócio, a partir do “plano de produção-distribuição-exibição” do conteúdo audiovisual, o que se faz é identificar as relações sociais e institucionais mobilizadas com o fim de garantir a realização do produto. Dessas relações emergem os papéis desempenhados pelo Estado e pelo Mercado na estruturação de “modelos de negócios” viáveis ao setor audiovisual. É delas que tensões históricas, como as existentes entre o “público” e o “privado”, “individualidade” e “coletividade”, “direitos” e “privilégios” se revelam.

Neste sentido, a presente pesquisa não confunde “modelos de negócios” com “modalidades de financiamento”, uma vez que compreende as “modalidades de financiamento” – público, privada, vaquinha on line – como parte de algo maior, qual seja, os “modelos de negócios”, compreendidos aqui como um gênero gestor de relações sociais no interior dos processos produtivos. Desta maneira, no interior dos processos produtivos culturais, o gênero “modelo de negócios” pode ser desdobrado em diferentes espécies, que no caso da produção audiovisual podem ser nomeadas e explicadas a partir do “plano de produção-distribuição-exibição” executado na realização de cada produção audiovisual.

Toda e qualquer pessoa, diante da ideia de entrar em um determinado negócio, põe-se a refletir sobre suas reais possibilidades de se dar bem no campo empreendedor de desejo. Uma das ferramentas, do ponto de vista da economia, que permite empresários e empreendedores tomarem a decisão de entrarem ou não em um determinado mercado é o estudo e análise das chamadas “barreiras à entrada”. Brittos e Kalikoske tomaram como ponto de partida a investigação sobre estruturas de mercado, desenvolvida por Bain nos anos 30, e aplicaram ao mercado audiovisual a noção de “barreiras à entrada” formulada por Bain. De acordo com os autores, Bain:

Desloca determinadas barreiras para o centro de sua análise sobre estruturas de mercado, classificando-as em mecanismos que evitam a proliferação de novos atores nos mercados dominados por oligopólios; frente a essa concepção, a noção de preço-limite passa a denominar, para Bain, o acordo comum estabelecido entre os oligopólios, que viria a garantir um limite máximo para o preço. (BRITTOS; KALIKOSKE, 2009, p. 107).

Seguindo a trilha de Bain, apresentamos o quadro, elaborado no curso da presente pesquisa, com a síntese das “barreiras à entrada” no mercado audiovisual a partir dos estudos de Brittos e Kalikoske. Levando em conta que as “barreiras à entrada” não se restringem ao mercado audiovisual, uma vez que se trata de um dos elementos constitutivos do sistema capitalista, as principais “barreiras à entrada” que mulheres negras, ou qualquer outra pessoa que queira entrar no mercado audiovisual na qualidade de produtoras, enfrentarão são:

BARREIRA À ENTRADA	FUNÇÃO DA BARREIRA
<b>1. Preço-limite</b>	Assegura às empresas líderes a manutenção de seus negócios com maior lucratividade, sem induzir a entrada de outras firmas no mercado.
<b>2. Barreiras Absolutas</b>	Torna impraticável movimento de empresas entrantes, por motivo de

	força maior. No mercado televisivo, a concessão ou permissão apresentam-se como uma barreira absoluta.
<b>3. Custos Irrecuperáveis</b>	Trata-se dos investimentos em aparelhamento específico para realização de um produto, que dificilmente possa vir a interessar companhias de outros setores, em caso de descontinuidade do negócio.
<b>4. Custo de Troca</b>	Torna o negócio dispendioso. Nem sempre são custos financeiros, mas sempre igualmente dispendiosos. Por exemplo: o produto audiovisual brasileiro pode gerar uma troca dispendiosa ao espectador habituado aos <i>blockbuster</i> norte-americanos, no caso de filmes e séries. Tal qual o chamado “padrão globo de qualidade” também pode ser uma barreira desse nível.
<b>5. Reputação</b>	No setor audiovisual, a capacidade do telespectador em avaliar a reputação de um produto provém de diversos fatores, tais como conhecimento sobre o realizador, impressões pessoais e identificação com outros títulos de seus distribuidores.
<b>6. Dumping</b>	Consiste na venda de produtos a preços extraordinariamente baixos, muitas vezes inferiores ao seu custo de fabricação. Tal ação gera perdas para a empresa, mas resulta na eliminação progressiva da concorrência.
<b>7. Mercado em contração</b>	Redução das principais fontes e/ou volumes de investimentos no setor. Comum, em períodos de desestabilização, crise ou recessão.
<b>8. Padrão Tecnológico</b>	De extrema relevância para o mercado audiovisual, o padrão tecnológico expressa o conjunto de formas de fazer de uma dada indústria cultural, envolvendo elementos relativos ao domínio tecnológico, estética, recursos humanos e capital, dentre outros. No cenário brasileiro, o chamado “padrão globo de qualidade” pode ser lido como uma “barreira à entrada” da perspectiva do padrão tecnológico.
<b>9. Diferenciação do produto</b>	Determina a relação de confiança que o consumidor deposita em determinada marca, relação essa desenvolvida por meio de esforços passados com publicidade, serviços de atendimento e suporte, diferenciais de produto ou pioneirismo de mercado.

<p><b>10. Necessidade de Capital</b></p>	<p>Quando se necessita fazer frente a empresas já estabilizadas no mercado, a carência de capital caracteriza-se em uma forte barreira à entrada. O risco é ainda maior quando o capital é necessário para ser destinado a atividades irrecuperáveis ou de alto risco, como publicidade inicial e investimentos em pesquisa e desenvolvimento.</p>
<p><b>11. Políticas Governamentais</b></p>	<p>O governo pode limitar ou impedir a entrada de novas empresas em determinados setores, utilizando controles como licenças de funcionamento e limitação ao acesso de matéria-prima. Em contrapartida, também pode beneficiar grupos a ingressarem em determinado setor.</p>
<p><b>12. Economia de escala</b></p>	<p>Na presença acirrada de concorrentes, determinadas empresas passam a produzir seus bens em larga escala, visando à redução nos custos de produção. Tal ação atinge especialmente as empresas em declínio, nos custos unitários de seus produtos. À medida que o nível de produção aumenta, este obriga os entrantes a ingressarem com uma produção em larga escala (arriscando-se a uma reação das empresas já estabelecidas), ou ingressar em pequena escala (submetendo-se a uma desvantagem de custo).</p>

Quadro 4 – As “barreiras à entrada” no mercado audiovisual  
Fonte: Brittos; Kalikoske, 2009

Conhecidas as “barreiras à entrada”, ao observarmos o mercado audiovisual brasileiro, e exemplificarmos as telenovelas como “modelo de negócio”, reconhecemos que a Rede Globo de Televisão é a principal “firma” do campo. Tendo estabelecido as principais “barreiras à entrada” na teledramaturgia brasileira. A empresa rege uma central de produção que contou com investimento inicial de 110 milhões de reais, erguendo uma cidade cenográfica de 160 mil m<sup>2</sup> – os Estúdio Globo chamados anteriormente e ainda conhecidos como PROJAC, sigla de Projeto Jacarepaguá – com capacidade para produção de 6 novelas, com média de 200 capítulos por produto.

A rede Record (RecordTV), em 2005, decide aderir à teledramaturgia como um dos modelos de negócios a serem praticados pela empresa. E constrói estratégias para quebrar as barreiras impostas pela líder Rede Globo. A primeira ação é o investimento de US\$ 100 milhões no que chamou de RECNOV – sigla para Record Novelas, nome inicial do complexo de produção de teledramaturgia da emissora, agora chamado de Estúdios Casablanca – , um

complexo de 75 mil m<sup>2</sup> com 3 estúdios destinados à produção de novelas. A outra medida foi trazer para seus produtos o “padrão tecno-estético” utilizado pela líder do mercado. Por fim, retirou da sua principal concorrentes quadros significativos – atores e atrizes, diretores e roteiristas – com contratos com preços acima ou condições mais vantajosas do que os praticados pela líder, a fim de que o “time de estrelas” lhe conferisse uma reputação junto à audiência. O conjunto de estratégias comerciais da Rede Record de Televisão, no negócio das telenovelas, acaba lhe conferindo a possibilidade de disputa acirrada por audiência, garantindo-lhe a liderança de audiência por mais de uma vez, quando da veiculação das novelas: Prova de Amor (RecordTV, 2005) e Vidas opostas (RecordTV, 2006).

Ao se referirem à investida da Rede Record no negócio da teledramaturgia, Brittos e Kalikoske afirmam que “seu maior mérito, no entanto, foi o de reconfigurar o mercado brasileiro de televisão aberta, congruente há mais de duas décadas”. No que se refere às outras emissoras, como o SBT, os autores afirmam ainda que:

Para driblar as barreiras estabelecidas pela Globo, e consequentemente aumentar sua participação neste mercado, as demais emissoras buscaram, por inúmeras vezes, a transnacionalização e a coprodução com grupos internacionais, especialmente as redes que não contavam com uma produção em escala. (BRITTOS; KALIKOSKE, 2009, p. 114).

O duelo de “titãs” pelo modelo de negócio da teledramaturgia travado entre empresas já consolidadas no mercado audiovisual brasileiro nos mostra a complexidade do mercado, e o quão dispendioso pode ser a um/a estreante crescer e se estabelecer. É preciso, além de visão de mercado, ambiente, estrutura e condições de concorrência para decidir por qual negócio começar. Uma vez que a Rede de Televisão é a instituição, a empresa. E os negócios praticados por essa empresa são os diversos tipos de produtos audiovisuais entregues à sua audiência. Com tudo isso, o questionamento que nos persegue é: quais são as possibilidades de negócios no campo do mercado audiovisual brasileiro, para além do conteúdo para tv ou estabelecimento de uma emissora de radiodifusão?

A ANCINE, no art. 1º da Instrução Normativa nº 91, de 01 de dezembro de 2010, destinada a regulamentar o registro de agentes econômicos atuantes no mercado audiovisual brasileiro, elenca uma série de atividades econômicas que podem ser compreendidas como o conjunto de nichos possíveis para se promover negócios no campo audiovisual. Dentre essa série de atividades econômicas, encontramos: agência de publicidade, locação de vídeo doméstica, locação de equipamentos para produção audiovisual, exibição cinematográfica, agenciamento de transferência de direitos de distribuição ou comunicação pública, pós-produção cinematográfica, produção de obra audiovisual não publicitária, distribuição

cinematográfica e programas de televisão, empacotamento de mídias móveis (canais de programação a serem distribuídos por assinatura), e tantas outras. Esse panorama já nos mostra a complexidade e tamanho do mercado audiovisual, além de nos apontar a infinidade de caminhos possíveis para se estabelecer negócios neste campo.

Para se constituir como um/a entrante no mercado audiovisual brasileiro, tomando por exemplo o nicho de *produção de obra audiovisual não publicitária*, é preciso: garantir uma constituição de pessoa jurídica, que seja registrada na ANCINE, como produtora independente, sob o CNAE 59111-1/99<sup>34</sup>; ser enquadrada no nível de classificação de empresa produtora – nível 1: de 0 a 1 (uma) obra produzida, nível 2: a partir de 2 (duas) obras produzidas, nível 3: a partir de 4 (quatro) obras produzidas, nível 4: a partir de 6 (seis) obras produzidas, e nível 5: a partir de 12 (doze) obras produzidas; por fim se dispor a produzir obras audiovisuais em um ou mais formatos – videoclipes, curta-metragem, média-metragem, longa-metragem ou seriada. Em um ou mais dos gêneros documentário, ficção, reality-show [sic], variedades e animação.

Para classificação de nível das empresas produtoras independentes, é necessário ainda observar o disposto no art. 6º da Instrução Normativa nº 119, de 16 de junho de 2015, que regulamenta os tipos de obras audiovisuais que podem ser consideradas para classificação de nível das empresas produtoras independentes que podem acessar os recursos de fomento por meio disponibilizados pela ANCINE, assim como tipos de obras possíveis de atribuir pontuação. Tem-se:

- a) obra audiovisual não seriada com duração superior a 50 (cinquenta) minutos, dos tipos ficção, documentário, animação;
- b) obra audiovisual seriada, com mínimo de 4 (quatro) capítulos ou episódios, e duração total mínima de 90 (noventa) minutos, dos tipos ficção, documentário, reality-show ou variedades;
- c) obra audiovisual seriada, com mínimo de 4 (quatro) capítulos ou episódios, e duração total mínima de 20 (vinte) minutos, do tipo animação.

O nível de classificação da empresa produtora se torna importante, porque determinará o limite máximo autorizado para a captação de recursos de fomento indireto administrado pela ANCINE. Desta maneira, as empresas nível 1 podem buscar até R\$ 5.000.000,00 (cinco milhões de reais), as de nível 2 até R\$ 15.000.000,00 (quinze milhões de reais), nível 3 até 35.000.000,00 (trinta e cinco milhões de reais), as de nível 4 até 70.000.000,00 (setenta milhões de reais) e as de nível 5 até 100.000.000,00 (cem milhões de reais).

---

<sup>34</sup> CNAE – Classificação Nacional de Atividade Econômica.

Acontece que, no contexto brasileiro, como já pudemos ver nos dados apresentados na pesquisa da própria ANCINE, há uma concentração de recursos na Região Sudeste, e em poucas das empresas atuantes no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Isso se dá por ter-se estabelecido como modelo de produção cinematográfica um modelo equivalente ao televisivo, em uma mescla de elementos do mercado estadunidense, do mercado europeu (especificamente francês), e do mercado televisivo nacional. Em diálogo com a presença massiva da produção norte-americana nas salas de exibição brasileiras, a produção nacional busca naquele modo de fazer cinema a referência técnica e estética, enquadrando suas estruturas narrativas, linguagens fotográficas e ritmos de narrar a história ao padrão estabelecido por Hollywood. Da experiência francesa, capta o Estado como principal fomentador da produção audiovisual, e numa relação ainda íntima com a ideia de cinema como um bem próprio das elites, busca no elemento do “cinema de autor” a força motriz, que revela e aponta os profissionais confiáveis para receberem investimento como sendo aqueles que tenham uma vasta e bem sucedida trajetória de acúmulo de prêmios em festivais, dos universitários aos internacionais. Já da experiência televisiva nacional, herda a prática de exploração das “estrelas globais”, trazendo cada vez mais para as telas do cinema um elenco que tenha sido conhecido pela audiência das telenovelas; e enquadramento das temáticas locais em visões estereotipadas como: Sudeste rico versus Nordeste pobre, favelas violentas versus áreas nobres ameaçadas, crises existenciais de “pobres” meninas/meninos brancos/os ricos/as, ou ainda, passado colonial com personagens brancos bondosos e pessoas pretas escravizadas.

Desta maneira, para produção de um filme no Brasil, é preciso atender todas as exigências burocráticas, estabelecidas legalmente, para acessar o recurso disponível ao fomento do setor audiovisual, na sequência ter acesso a um parque de equipamentos que seja condizente com o padrão tecnológico estabelecido por Hollywood, enquadrar a narrativa e proposta estética a um padrão norte-americano, perseguir a missão de convencer uma estrela da globo a viver o personagem principal de sua história, e, por fim, apresentar temáticas que não interfiram no status quo das relações raciais, de gênero e regionais da sociedade brasileira. O que nos mostra que as “barreiras à entrada” agem, em todos os nichos do mercado audiovisual, com o mesmo impacto impeditivo à entrada de novas empresas que visem praticar negócios neste campo. E de que forma as Políticas de Ações Afirmativas podem ser um instrumento que favoreça pessoas negras e seus empreendimentos audiovisuais no rompimento das barreiras de acesso ao capital financeiro e políticas governamentais.

Assim, é da compreensão de “modelos de negócios” como uma ação aglutinadora e gestora de relações sociais que buscaremos compreender os modelos de negócios, praticados no âmbito dos Cinemas Negros, que favorecem a permanência das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual.

### **2.3 Afinal, o que são Cinemas Negros?**

O processo de produção do conhecimento e conceituação das práticas vivenciado organicamente é tão dinâmico quanto o próprio ato de existir ativamente. Na última década, com o aumento da presença de estudantes negras/as nas universidades buscando os cursos de cinema ou audiovisual, a consolidação dos Encontros de Cinema Negro: Zózimo Bulbul e o surgimento de uma diversidade de mostras e festivais voltados especificamente para a produção negra audiovisual de norte a sul do país, reacendeu-se o interesse e a busca por definições do que venha a ser Cinemas Negros. Ou, de forma mais abrangente, o que é audiovisual negro?

A bibliografia consolidada em torno dos estudos do cinema negro, ou da presença “do negro” no cinema dá conta de atribuir a Zózimo Bulbul a paternidade do cinema negro, como podemos verificar nos estudos de Noel de Carvalho. Dá conta, ainda, de nos proporcionar o exercício reflexivo sobre a neblina que imbrica as noções de: cinema negro; negro fazendo cinema; e o cinema sobre e com negros. Passa por estudos comparados com o conceito de cinema africano, buscando semelhanças e diferenças que os acomodem na mesma “caixa”. E nos leva até estudos de obras específicas classificadas como: “obra cinematográfica negra”. No entanto, nenhum dos trabalhos ou estudos no âmbito desta pesquisa apresenta uma definição do que venha a ser cinema negro.

Muitos se debruçam sobre o esforço de responder a questionamentos objetivos sobre a legitimidade e real possibilidade de se olhar para autoria, representatividade racial e produção audiovisual de maneira autônoma, bem como na impossibilidade de responder de maneira objetiva questões que perpassam a subjetividade humana, não avançando em uma definição que estabeleça limites e recortes de maneira inteligível do conceito de cinema negro. Mora aqui, em nosso entender, o cerne da disputa das relações de poder em torno das práticas cinematográficas negras.

Para tanto, enfrentamos a tarefa de apresentar uma definição de Cinemas Negros, uma vez que reconhecemos que estes acontecem de múltiplas formas, pormenorizando cada um dos seus núcleos constitutivos: corpo-negro-território, poder de invenção e liberdade poética.

#### a) Corpo-negro-território

Tendo em vista a disposição para consolidar-se, na presente pesquisa, um retrato que nos permita compreender o conceito de Cinemas Negros e reconhecê-lo como um campo de estudos em constante fortalecimento, buscamos refletir sobre os impactos da aproximação do conceito de negritude como elemento constitutivo do que venha a ser Cinemas Negros. Para tanto, tomando como ponto de partida o pensamento de Aimé Césaire (1971, p. 15, tradução própria), alerto que:

Minha negritude não é uma pedra, surdez arremessada contra o clamor do dia.  
Minha negritude não é uma mancha de água morta sobre o olho morto da terra.  
Minha negritude não é uma torre ou uma catedral.  
Ela mergulha na carne vermelha do solo.  
Ela mergulha na carne ardente do céu.  
Ela rompe o desânimo opaco com a sua justa paciência.

Para Aimé Césaire, foi no Haiti onde, pela primeira vez, a Negritude se pôs em pé, no curso da Revolução (1791-1804), estabelecendo um marco temporal ancorado numa experiência histórica de insurgência contra a colonialidade, legando ao território haitiano a honra do reconhecimento de nascedouro do conceito de Negritude.

Em consonância, Moore aponta que a revolução haitiana elaborou – pela primeira vez e de maneira global – uma resposta do mundo africano escravizado pelo mundo ocidental, hegemônico e escravagista, tendo sido a negritude colocada de maneira radical e inequívoca diante do mundo dominado pelo capitalismo predador do século XIX. Desta forma se apreende o conceito de negritude cunhado por Césaire como: “fruto do amadurecimento gradativo de toda uma linhagem de pensamento, de ambos os lados do Oceano Atlântico, sobre a condição dos africanos no seu continente e de seus descendentes na diáspora.” (MOORE, 2010, p. 8).

A definição de negritude cunhada por Moore a partir de Césaire nos apresenta armadilhas interpretativas, uma vez que ao mesmo passo em que nos permite navegar

superficialmente sobre ideias essencialistas e cristalizadoras do “self negro” nos convida para uma análise mais profunda sobre o lócus de assentamento do “ser negro”.

A ideia de negritude não corporifica a cisão ou o antagonismo do “self negro” a um “corpo não negro”, ela estabelece o Oceano Atlântico como referencial corporificado que ao mesmo tempo em que separa conecta dois lados. Transcende o paradigma da nacionalidade, e localiza a “linhagem de pensamento” nos corpos africanos e nos corpos dos seus descendentes. Estabelece como objetivo a reflexão e proposição de ação sobre a condição *desses corpos* no continente e na diáspora. Ancora-se na Revolução Haitiana, como evento histórico alicerce, estabelecendo, assim, o corpo-negro-território como principal arma de insurgência contra a colonialidade, o escravagismo, as hegemonias ocidentais, e o capitalismo predador. Desafiando o lado sombrio do iluminismo, que como nos lembra Mbembe (2014):

via no signo africano algo único, e até mesmo indestrutível, que o separava de todos os outros signos humanos. A melhor testemunha desta especificidade era o corpo negro, que supostamente não continha nenhuma forma de consciência, nem tinha nenhuma das características da razão ou da beleza.

Se pararmos no chamariz interpretativo primaz corremos o risco de sermos fígadas/os pela visível armadilha da superficialidade interpretativa do “basta ser negra/a” para tornar-se assentamento do “self negro”, presente na ideia de “negritude”. É indiscutível que habitar um “corpo-negro” é um elemento de identificação entre aqueles que figuraram, como escravizados ou descendentes desses, no advento do tráfico negreiro. Contudo, em uma visão crítica, não é possível ignorar a contribuição de corpos negros à facilitação da sucessão de saques, promovidos pelos colonizadores, aos recursos humanos, naturais, materiais, culturais e políticos do continente africano no período escravagista. Portanto, não basta “portar um corpo negro” para fazer jus ao “self negro” presente na ideia de negritude cunhada por Césaire, é preciso contrapor-se às ideias e práticas coloniais e ao capitalismo predatório, reconhecendo o próprio corpo como território de insurgência.

Tal compreensão em nada se confunde com o paradigma iluminista que separa a humanidade entre os que detêm ou não o estatuto da “razão”, ou impõe uma autoridade sobre o que legitima mais ou menos um corpo negro em relação a outro corpo negro.

Acolher a compreensão de “corpo-negro-território”, presente no conceito de negritude, é tão somente reconhecer o exercício da liberdade de escolha por qual caminho trilhar ou quais ideais perseguir que todo e qualquer corpo humano possui.

Estabelecer o corpo como âncora é não perder de vista a objetividade e urgência posta, pela ideia de negritude, de insurgir-se contra o paradigma iluminista de que os corpos negros não seriam dotados de razão, conseqüentemente, também não seriam dotados de

subjetividades. Foi na distinção entre os corpos que se construiu ideias e práticas colonizadoras. E é na defesa de um determinado corpo, o corpo-negro-território, que a negritude propõe insurgir-se contra os efeitos nefastos da colonialidade e suas práticas.

A acepção do corpo-negro-território expõe duas correntes distintas e antagônicas na compreensão dos rumos que movimentos ancorados no conceito da negritude devem tomar, e isso se dá sobretudo pelo antagonismo de pensamentos sobre as relações possíveis e passíveis de serem estabelecidas, estrategicamente, entre dominadores e dominados; ou ainda, de um lado as ideias de “coexistências pacíficas” e “civilização universal”, e do outro as ideias de “mediação de conflitos”, “autonomia” e “civilização diversa”.

Logo, é humanamente possível portar um corpo negro e não se dispor a engendrar-se pela trilha existencial proposta pela negritude. É crível a possibilidade de ter um corpo negro e não se dispor a conectar-se com outros corpos-negros-territórios. Assim como é possível portar-se um corpo negro e não crer na possibilidade de insurgência contra a colonialidade e suas práticas, preferindo aderir às práticas e ideias hegemônicas dominantes.

Portanto, o “self negro” ao qual a negritude se refere trata-se de um “self político”, não se refere ou se confunde com um ser negro essencializado ou metafísico, trata-se de um ser negro que conscientemente põe o próprio corpo como território de insurgência, e a partir dele propõe conexão com outros “corpos-negros-territórios” dispostos a compreender, imaginar, e prospectar sobre as condições de existência dos africanos e seus descendentes em todo e qualquer lugar no qual exista um corpo-negro-território.

Diante do questionamento de “quem pode realizar os Cinemas Negros?” podemos responder sem melindres: todo e qualquer corpo-negro-território, em pleno exercício imaginativo, livre para permanecer, ir ou vir, portanto, circular em qualquer estética, linguagem ou lugar.

## b) Poder de Invenção

*A experiência de convivência em uma sociedade civil* (MBEMBE, 2001) impõe ao sujeito reflexões e adesão a posturas específicas diante da noção de poder por ele apreendida.

Veza que a noção de civilidade deve ser flexibilizada, contextualizada e observada nos limites da coletividade que compõe cada sociedade específica.

A forma organizativa de cada sociedade será determinante para esquadrihar as possíveis trilhas a serem percorridas por “corpos-negros-territórios” que por ventura a componham. Consequentemente, tornam-se ponto focal de observação para que se possa analisar e/ou prospectar as possíveis condições de existência das pessoas negras e suas subjetividades no interior de cada sociedade.

A geopolítica mundial, ancorada no ideal de Estado-Nação, alicerça-se no binarismo-estéril, composto de um lado pelos “Estados Democráticos de Direito” e do outro os “Estados Totalitários”, mantendo a política econômica mundial orientada pelo duelo entre “progressistas” e “conservadores”. Com o ônus dos “progressistas” permanecerem orientados pelas ideias marxistas represadas numa “falta de reflexividade e uma concepção instrumental do conhecimento e da ciência, no sentido de que nenhuma delas é reconhecida como autônoma.”, como observa Mbembe (2014). Para Mbembe, os impactos de tal ônus nas possibilidades representativas do que chamamos de “corpo-negro-território” significam:

Considerar-se que a dificuldade de o sujeito africano representar a si mesmo(a) como o sujeito de uma vontade livre, resulta [de uma] longa história de subjugação. Isto leva a uma atitude ingênua e acrítica diante das chamadas lutas pela libertação nacional e dos movimentos sociais; à ênfase na violência como o melhor caminho para a autodeterminação; à fetichização do poder estatal; à desqualificação do modelo liberal de democracia; e ao sonho autoritário e populista de uma sociedade de massa.

É nesse mar de complexidade que o *poder de invenção* se estabelece, ao lado do *corpo-negro-território*, como um núcleo estruturante do conceito de Cinemas Negros. A partir dele, observa-se a necessidade dialética entre as práticas cinematográficas negras e a organização institucional da sociedade, para que se possa reiterar ou inventar estruturas e/ou figuras representativas dos ideais defendidos pelos *Cinemas Negros*. Uma vez que é preciso compreender com o que e em quais condições insurgem-se as práticas negras cinematográficas.

Condicionantes econômicas se impõem como uma das principais barreiras para o exercício de práticas negras cinematográficas, sejam essas práticas alinhadas ou não ao ideal emancipatório entranhado na ideia de negritude de Césaire. Elas determinam o acesso às condições materiais e estruturais para exercício do *poder de invenção*, consequentemente se apresentam como uma baliza entre o que é e o que não é representativo, ou quem é e quem não é representado. Transformando a representatividade em um elemento em constante disputa. Djamila Ribeiro (2016), ao interpretar Angela Davis, afirma que:

a representação é importante, sobretudo no que diz respeito à população negra, ainda majoritariamente fora dos espaços de poder. No entanto, tal importância não pode significar a incompreensão dos seus limites. Para além de simplesmente ocupar espaços, é necessário um real comprometimento em romper com lógicas opressoras.

Djamila Ribeiro, ao desnudar o pensamento de Angela Davis, nos revela que a pensadora *traz inquietações necessárias para que o conformismo não nos derrote*. Angela Davis, “pensa as diferenças como fagulhas criativas que podem nos permitir interligar nossas lutas e nos coloca o desafio de conceber ações capazes de desatrelar valores democráticos de valores capitalistas. Essa é sua grande utopia.” (RIBEIRO, 2016, p. 12).

Acolhendo o entendimento de que as diferenças podem permitir interligar lutas, uma vez que é na diferença que se evidenciam os pontos de conexões entre realidades distintas, é que melhor explicamos os aspectos que envolvem o núcleo “poder de invenção”, no interior do conceito de Cinemas Negros, aqui cunhado, a partir da realidade da sociedade brasileira: organizada sob a égide do Estado Democrático de Direito; e comprometida com as fronteiras e os pressupostos dos ideais nacionalistas. Sem perder de vista, no entanto, que é completamente possível observar como o núcleo “poder de invenção” se comporta em outras coletividades, ao nos depararmos com outros Cinemas Negros praticados em sociedades compostas por características diferentes das presentes na sociedade brasileira.

Pois bem, afirmamos que o “poder de invenção” é elemento constituinte do conceito de Cinemas Negros, porque é por meio dele que em cada sociedade poderemos ler a dialética presente entre cada prática cinematográfica e a economia, o Estado e o poder político, a organização social, a hierarquia das classes e a cultura.

Tomando por finta o fato histórico de que os corpos negros chegam à sociedade brasileira na condição de corpos escravizados, temos que, da perspectiva econômica, a primeira forma que esses corpos assumiram no interior da sociedade brasileira foi a de mercadoria. Quando a Lei 3.353 de 13 de maio de 1888 espirra que foi “*declarada extincta a escravidão no Brasil*”, expondo o esforço do legislador em expandi-la na síntese do “parágrafo único: revogam-se as disposições em contrário”, percebemos um Estado e um Poder Político completamente descompromissados com a forma como esses corpos, antes mercadorias, passariam a integrar a organização social. Consequentemente, esses corpos oriundos de uma experiência de escravização e mercantilização passam a integrar a base na hierarquia das classes e sua cultura segue sendo negada. Aviltando, assim, todo e qualquer poder de invenção desses corpos negros permanecerem existindo em território brasileiro.

É fato que a forma como se deu a abolição da escravatura, e o milagre de contarmos nos dias de hoje com mais de 54% de pessoas negras na população do Brasil, só provam que a escritora Conceição Evaristo (2018, p. 107) tem razão, ao dirigir-se aos pares raciais, e afirmar: “eles combinaram de nos matar, mas a gente combinamos [sic] de não morrer”!

O “poder de invenção” inerente aos Cinemas Negros é o que os caracteriza como um movimento político. Ele impõe aos corpos-negros-territórios o desafio de além de percorrer o objetivo de atingir inovações estéticas e narrativas, como tantos outros movimentos cinematográficos, se movimentar politicamente a fim de garantir aos seus adeptos mobilidade social suficiente para “inventar” e “lançar nas telas” suas narrativas.

O Poder de Invenção é que garante que os Cinemas Negros se tornem capazes de abrir fendas nas estruturas sociais, o que no caso do Brasil, para o economista Hélio Santos, é como se o corpo-negro-território “tivesse que funcionar como um craque do futebol. Trata-se de um grande driblador especializado em dar fintas desconcertantes, o tempo todo, em seu marcador implacável: a sociedade” (SANTOS, 2003).

Santos contribui para nossa reflexão sobre as condições do exercício do “poder de invenção” ao nos alertar que “Esse verdadeiro ‘Garrincha’ que o negro é obrigado a ser em seu cotidiano o debilita muito. As brechas que ele abre são arrancadas, quase sempre, com muitas dificuldades. O pouco que se conquista é tirado a ferro e fogo, com muita garra e, evidentemente, bastante estresse” (SANTOS, 2003).

Portanto, o “poder de invenção” assume uma dupla função para os Cinemas Negros, pois ao mesmo tempo em que busca formas de fortalecer os corpos-negros-territórios pode leva-los à exaustão, uma vez que: orienta uma agenda política capaz de criar condições de existências das narrativas negras; e propõe que as/os realizadores/as se lancem no desafio de articular estéticas e subjetividades capazes de fortalecer trilhas e caminhos que conduzam os corpos-negros-territórios à utopia do “bem viver” no imaginário coletivo social.

### c) Liberdade Poética

Ao nos depararmos com pessoas entusiastas, ou até mesmo ressabiadas, com a ideia de existência dos Cinemas Negros, é comum recebermos questionamentos como: qual é a

estética dos Cinemas Negros? Qual é a diferença narrativa entre os Cinemas Negros e as outras práticas cinematográficas? Em suma, o que os Cinemas Negros têm que outros cinemas nacionais não têm?

Em última instância, recebemos dos impacientes reflexivos a sentença de que reconhecer a existência de Cinemas Negros é bobagem, porque fazer cinema é pura e simplesmente se expressar artisticamente. E a arte, assim como a água, não tem cor. Sua diferença está restrita a forma ou gênero. Se a água pode ser conhecida em seus estados: sólido, líquido ou gasoso; o cinema, pode atingir diversas formas a partir dos seus restritos gêneros. A beleza artística está, única e exclusivamente, na arte de manipular as formas e gêneros cinematográficos e em nada mais.

Lançar tais questionamentos ou sentenciar prematuramente a inexistência dos Cinemas Negros, em nome de um “fazer artístico comum a toda humanidade”, é expressão direta da tensão gerada diante do confronto por reivindicação do “poder de invenção” por parte de coletividades distintas que integram a mesma sociedade. O grupo em situação de privilégio, em relação ao “poder de invenção”, antecipa-se impacientemente em sentenciar a inexistência da necessidade de garantia do “poder de invenção” do outro. Ou ainda, se empenha para compreender o que constitui essa “nova forma de expressão artística”, para que possa se apropriar de seus elementos característicos e incorporá-los ao próprio fazer artístico, e assim destituir o outro de especificidade, referendando a sentença e a premissa de que: “arte é arte”, independentemente de quem a faça.

É essa tensão, e a disputa pelo “poder de invenção”, que põem em risco a “liberdade poética” dos corpos-negros-territórios, que se expressam por meio das práticas artísticas inerentes aos Cinemas Negros. A tentativa de medir os Cinemas Negros por meio da “régua” das práticas cinematográficas autodenominadas como universais visa enquadrá-lo em caixas e guetos estéticos aos quais eles não se propuseram.

E para se distanciarem dessa armadilha, os Cinemas Negros, para além de reconhecer os “corpos-negros-territórios” e o “poder de invenção”, reconhecem também a “liberdade poética” como núcleo constitutivo de sua espinha dorsal. Isso porque a partir da “liberdade poética” é possível articular elementos indispensáveis aos Cinemas Negros: a interdisciplinaridade, o ponto de vista narrativo ancorado em corpos negros, e o inconsciente coletivo da negritude como fonte narrativa.

Ao propor a “interdisciplinaridade” a partir da “liberdade poética”, os Cinemas Negros, assim como Malcom-X, acreditam que “*por todos os meios necessários*” é preciso que os

corpos-negro-territórios se expressem cinematograficamente. Portanto, não há rigidez ou predileção por utilização de método, forma, escola estética, gênero ou janela específica como destino. O importante é a liberdade de propor narrativas do ponto de vista dos corpos-negros-territórios utilizando a tecnologia, a arte, a ciência, a técnica e a sensibilidade no tom da necessidade de cada realizador/a e sua obra.

Ancorar o ponto de vista narrativo em “corpos-negros-territórios” é não se distanciar do exercício de refletir, imaginar e criar as condições de existência dos corpos negros no mundo, seja em relação a outros corpos negros ou a outras existências tangíveis e/ou intangíveis. O importante é o exercício de reflexão e imaginação em torno das existências negras.

Para tanto, quando os Cinemas Negros se valem da liberdade poética de beber no inconsciente coletivo da negritude como fonte narrativa, é por coadunar com a compreensão de Jung (2000), que aponta o inconsciente coletivo como

Uma parte da psiquê que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. [...] Ele não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tomar-se conscientes, conferindo uma fonte definida dos conteúdos da consciência.

Por fim, é na liberdade de aproximar as ideias de inconsciente coletivo e negritude que nos é possível esquadrihar o ponto de firmamento das potencialidades dos Cinemas Negros em combater “imagens controladoras” e propor, ainda que imagética e imaginariamente, condições de existências aos corpos negros que tenham o “bem viver” como centro.

Portanto, Cinemas Negros: É um conjunto de movimentos cinematográficos, estético-políticos, integrados por corpos-negros-territórios, munidos de poder de invenção e orientados pela liberdade poética para articular estéticas e subjetividades capazes de fortalecer trilhas e caminhos que conduzam corpos-negros à utopia do “bem viver” no imaginário coletivo social.

Sem prejuízo de nenhum dos núcleos ou elementos apresentados como constituintes do conceito de Cinemas Negros, afirmo que os mesmos podem ser aplicados e interpretados no âmbito dos audiovisuais negros. Assim, quando nos referirmos ao movimento de Cinemas Negros, na presente pesquisa, estamos compreendendo os produtos audiovisuais produzidos no formato de “filmes”, e quando nos referirmos ao movimento de audiovisuais negros, estamos nos referindo ao conjunto de produtos audiovisuais possíveis de serem criados por meio desta linguagem:

O audiovisual relaciona-se a curtas e longas-metragens, documentários, programas de TV, arquivos digitais de vídeo e outros materiais que incorporem som e imagem,

exibidos em salas de cinema, auditórios, na televisão e internet. (BRITTOS; KALIKOSKE, 2009, p. 101).

Acrescentaríamos à definição de audiovisual de Brittos & Kalikoske filmes, os produtos nos formatos de séries, games; e nas janelas de consumo os aparelhos de celulares, tablets, e computadores conectados ou não à rede de internet. Uma vez que compreender o complexo mercado audiovisual nos permitirá perceber os diversos modelos de negócios audiovisuais existentes, as formas como os diversos grupos sociais interagem com os produtos provenientes desse mercado, e, sobretudo para os objetivos desta pesquisa, como as mulheres negras interagem com as distintas possibilidades de modelos de negócios no interior da cadeia produtiva do mercado audiovisual.

### 3 CAPÍTULO METODOLÓGICO

#### 3.1 Aproximações entre a EPC e os Feminismos Negros

O tema “modelo de negócios audiovisuais”, no contexto do Brasil, vem sendo discutido no campo da comunicação e das políticas públicas a partir de abordagens variadas. No entanto, a abordagem do tema relacionando-o aos estudos de raça e gênero ainda é pouco explorada na comunicação. Isso atribui à presente pesquisa a oportunidade de contribuir com o desenvolvimento de um campo de estudos que vem se mostrando necessário para a compreensão das relações desiguais de raça e gênero no setor audiovisual brasileiro.

O referencial teórico metodológico que envolve esta pesquisa está apoiado nos aspectos político-econômicos e socio-históricos da Economia Política da Comunicação – EPC (Mosco), e nos estudos do feminismo negro (Curiel e Collins).

Para Mosco (2006) existem processos iniciais para realização de uma pesquisa acerca da EPC:

**a) Mercantilização:** como compreender a transformação das experiências de ser mulher negra na produção cinematográfica sendo o filme um ativo valorado e produto comercializável que pode se obter por meio de uma troca?

**b) Espacialização:** quais são os processos utilizados pelo audiovisual negro no feminino para transcender os limites geográficos? Quais são os elementos simbólicos utilizados para comunicar globalmente a experiência de ser mulher negra produtora de imagens simbólicas?

**c) Estruturação:** quais são os processos de criação de relações sociais no audiovisual? Como essas relações estão organizadas em torno das questões de classe, gênero, raça e sexualidade?

Assim, será importante uma aproximação aos aspectos conceituais capazes de influenciar a pesquisa à luz da Economia Política da Comunicação (MOSCO, 2006) como envolvimento teórico para análise das práticas discursivas acerca dos “modelos de negócio” vivenciados no âmbito do cinema negro no feminino, e também dos elementos e procedimentos metodológicos, trazidos pelo feminismo negro, para análise das *complexas relações derivadas de raça, sexo, sexualidade, classe e geopolítica de forma imbricada*, em

processos investigativos, nos termos propostos por Ochy Curiel (2014), atentando-se para: a) a historicidade do fenômeno estudado; b) as experiências político-econômicas; c) a realidade material; d) a relação sujeito-objeto; e) o reconhecimento e legitimação dos saberes subalternizados; f) a problematização das condições de produção de conhecimento.

Desta maneira, buscando compreender os principais aspectos e processos que envolvem o cinema negro no feminino no contexto da EPC (a história, a totalidade social, a filosofia moral e a práxis) e a importância de uma reflexão sobre os impactos dos fatores econômicos, políticos, culturais, raciais e de gênero no campo da comunicação e do audiovisual negro, no que diz respeito à suficiência dos “modelos de negócios” praticados no âmbito do cinema negro, chegamos ao quadro síntese da proposta de pesquisa (já visto anteriormente):

<b>Elemento</b>	<b>Descrição</b>
<b>Tema:</b>	Modelos de Negócios praticados por realizadoras negras no âmbito do movimento de Cinemas Negros.
<b>Problema de pesquisa:</b>	Quais modelos de negócios, praticados no âmbito do movimento de Cinemas Negros, garantem a permanência das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual?
<b>Objeto de pesquisa:</b>	Análise dos modelos de negócio praticados por realizadoras negras, no âmbito do movimento de Cinemas Negros, presentes nos relatos de cineastas negras que tiveram filmes selecionados pelo Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul de 2007 a 2017.
<b>Objetivo principal:</b>	Analisar os impactos que modelos de negócio praticados no âmbito do movimento de Cinemas Negros têm na permanência das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual.
<b>Abordagem teórica:</b>	Estudo dos princípios da Economia Política da Comunicação, dialeticamente com os conceitos do feminismo negro e o contexto histórico do cinema negro.
<b>Hipótese:</b>	Os modelos de negócio praticados no âmbito do movimento de Cinemas Negros possibilitam a apresentação do potencial, mas não garantem a permanência das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual.

Quadro 2 – síntese da proposta de pesquisa (reprise)  
Fonte: autora, para pesquisa em tela, 2019

### 3.2 Técnicas e procedimentos

Em primeira monta, buscou-se a revisão bibliográfica dos estudos da economia política da comunicação como aporte teórico e do cinema negro como conceito. Considerando ser o “movimento de Cinemas Negros” um conceito em desenvolvimento e a incipiência de trabalhos interseccionando os temas “modelos de negócio” e “movimento de Cinemas Negros”, a escolha da trilha do círculo vicioso, a ser apresentada mais adiante, a partir do autorreferenciamento como método para leitura e entendimento da realidade cotidiana se mostrou o caminho mais viável.

Na sequência, seguimos o percurso da pesquisa exploratória para melhor esquadrihar o objeto e o problema da pesquisa, chegando-se à delimitação do trabalho no âmbito dos 10 anos de realização dos Encontros de Cinema Negro: Zózimo Bulbul, a partir de entrevistas com 4 (quatro) das realizadoras que tiveram filmes selecionados pelo evento ao longo dos seus 10 anos. E que tenham circulado em outros espaços de “legitimidade” do setor audiovisual, representando o “movimento de Cinemas Negros”.

No contexto do audiovisual brasileiro, Souza (2017), ao olhar sobre os estudos de Caldwell (2007) sobre discursos dominantes sobre raça e os processos de subjetivação das mulheres negras no Brasil, reafirma que representações estereotipadas da figura negra feminina no papel de criada e/ou hipersexualizada [imagens controladoras] servem para naturalizar as desigualdades de gênero e raça no seio da sociedade brasileira. Partindo da noção de “imagens controladoras” de Collins, observamos as produções fílmicas das participantes da pesquisa – em seus aspectos formais, narrativos e estéticos – buscando identificar aproximações ou subversões frente ao conceito de “imagens controladoras” pelas imagens de personagens femininas por elas construídas, a fim de analisar o relato de cada realizadora sobre o processo de produção dos “textos-imagem” em suas obras.

O historiador Joseph Ki-Zerbo, ao explicar sociedades africanas de tradição oral, afirma que “a palavra tem um poder. Dizer ou nomear é fazer. As palavras criam coisas, o nome é a coisa. A oralidade é uma atitude diante da realidade” (2013, p. 52). Partindo dessa compreensão, recorreremos às entrevistas com quatro realizadoras a fim de extrair de suas práticas discursivas o relato sobre experiências de “modelos de negócios” vivenciados no interior do cinema negro no feminino. Para tanto, a entrevista está estruturada em cinco eixos de perguntas:

I) EIXO 1 – Ponto de Partida – Forma de Abolição

- a) Quem é você? De onde você vem? Quem é responsável pela sua existência?
- b) Qual a trajetória da sua formação? Pode descrevê-la?

II) EIXO 2 – Lente Objetiva – Visão da Sociedade

- a) Por que fazer cinema?
- b) Existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho?
- c) Existe relação entre “herança” ou “heranças” e o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho?
- d) Qual é sua concepção política de cinema?
- e) Qual sua concepção de cinema, como linguagem artística?
- f) Você acredita que arte e política são coisas distintas? Por quê?

III) EIXO 3 – Lente Subjetiva – Introjeção do Racismo e Preconceitos e Foco Embaçado – Não Identificação Racial

- a) Você faz Cinema Negro? Por quê?
- b) O que é cinema Negro para você?
- c) Cinema Negro no feminino, como defini-lo?
- d) Qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua carreira?

IV) EIXO 4 – Corte Seco – Incapacidade de Alterar a Situação e Looping Manutenção das Dificuldades

- a) Como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto, da ideia até a captação de recursos?
- b) Pode descrever o processo de produção, da pré-produção à finalização?
- c) Como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme?
- d) Pode descrever suas escolhas estéticas no filme e por quê?
- e) Pode descrever suas escolhas narrativas?
- f) Você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado?
- g) O que é modelo de negócio audiovisual para você?
- h) Qual modelo de negócio audiovisual garante a sua permanência no mercado audiovisual?

Ao discorrer sobre práticas investigativas feministas da perspectiva decolonial, Ochy Curiel, em *Construyendo metodologias feministas desde el feminismo decolonial*, comenta a noção de “matriz de dominação” de Patricia Hill Collins para destacar dois aspectos fundamentais a processos investigativos que tenham por base o feminismo negro como campo de estudos, alertando que:

- a) Se a consciência feminista negra surge da experiência, se [as feministas afrodiáspóricas e não apenas afrodiáspóricas, podemos estendê-la a outros subalternizadxs sujeitxs] a partir de sua realidade são quem melhor pode interpretá-la, é porque a experiência vivida é uma fonte de conhecimento e deveriam ser elas mesmas quem investiga isso.

b) Se a interpretação dessa realidade supõe entender como atua a matriz de opressão sobre suas próprias vidas, caracterizada por como por opressões como o racismo, a heterossexualidade, o colonialismo e o classismo as afetam, com suas expressões estruturais, ideologias e aspectos interpessoais, então tudo isso [...] precisa de um profundo entendimento de como se produziram. Portanto, não se trata de descrever que elas são negras, que são pobres e que são mulheres, é sobre entender porque elas são racializadas, empobrecidas e sexualizadas. [...] É isso que nos interessa como feministas decoloniais, porque nos permite mostrar que essas condições foram produzidas pelo colonialismo. (COLLINS apud CURIEL, 2014, p. 54, tradução própria).

A trilha do círculo vicioso, proposta por Hélio Santos, articula seis passos, ou diríamos situações, às quais a pessoa negra é submetida ao viver no Brasil, e poderá nos ajudar a compreender as partilhas das cineastas sobre suas especificidades raciais e compressão do movimento, e de si, dentro do movimento de Cinemas Negros. O esquema abaixo, sintetizado pelo autor, elucida o que vem a ser a trilha do círculo vicioso:

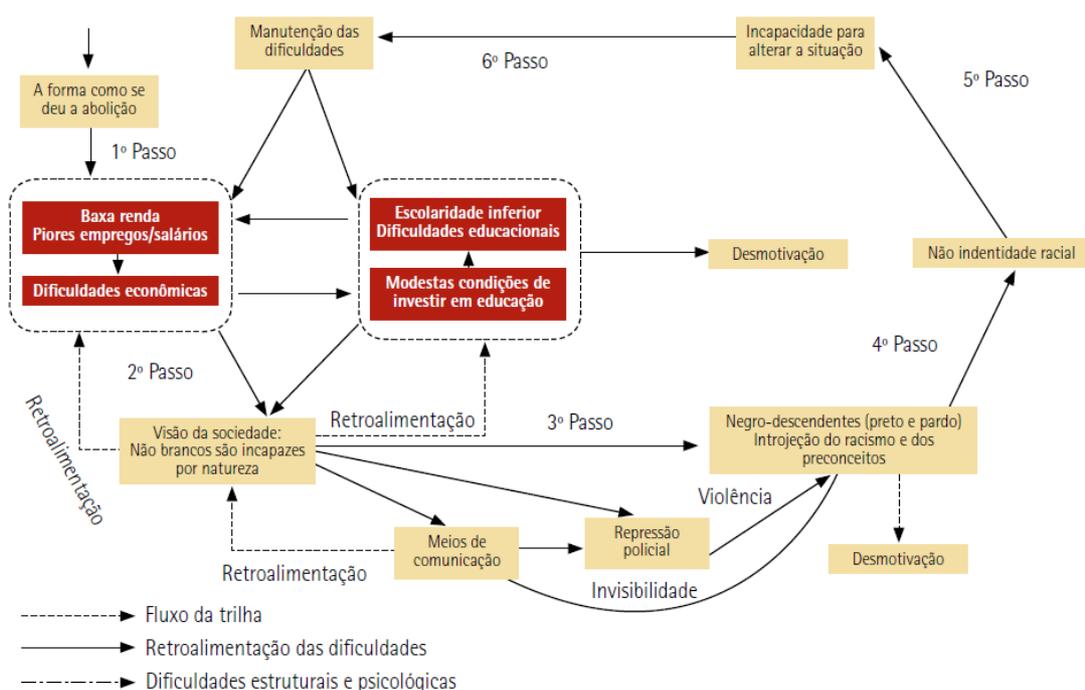


Figura 11 – Trilha do círculo vicioso esquematizada  
Fonte: Santos, 2003

Como teoria da trilha do círculo vicioso, o autor sustenta que seu primeiro passo começa com *a forma como se deu a abolição no Brasil*, escolha política e institucional que legou à população negra *baixa renda e piores salários*, fazendo com que as pessoas negras enfrentassem *dificuldades econômicas*, as quais lhes davam *modesta condições de investir em educação*, e conseqüentemente *dificuldades educacionais* por ter tido acesso a uma *escolaridade inferior*. No segundo passo da trilha, tem-se a *visão da sociedade de que não brancos são incapazes por natureza*, que, quando propagada pela *mídia*, produz *invisibilidade*

das pessoas negras, e quando *reafirmada pela repressão policial*, atinge os corpos negros com *violência*. No terceiro passo da trilha, o autor sustenta que após vivências produzidas cotidianamente por ações próprias dos primeiro e segundo momento, as pessoas negras sofrem a *introjeção do racismo e dos preconceitos*. O que as conduz ao quarto passo da *não identificação racial*. Provocando, assim, que desaguem na quinta passo da *incapacidade para alterar a situação*. Levando-as, *por fim*, ao sexto e último passo de *manutenção das dificuldades*, legando-as uma vida conduzida pelo espírito da *desmotivação*.

Consciente do alinhamento metodológico com os pressupostos investigativos do feminismo negro decolonial, tão bem evidenciado por Collins e Curiel, o lugar de pesquisadora que ocupo no presente trabalho não é lido como elemento de “anulação” da minha atuação ativa na realidade contemporânea do movimento dos Cinemas Negros. Portanto, foi buscando resguardar o rigor metodológico apontado pelas práticas investigativas feministas que escolhi o percurso investigativo como proposto, consciente da importância de optar por não negar a existência do “privilégio epistêmico (COLLINS, 1998)” na investigação em curso, chegando à proposta de quadro-síntese dos procedimentos da pesquisa:

<b>Ação</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Técnica</b>
Enfoque Conceitual	1. Estudos Economia Política e Economia Política da Comunicação; 2. Conceito de Cinema Negro.	Revisão bibliográficas para identificar estado da arte dos conceitos.
Levantamentos de informações nos catálogos dos Encontros	9 catálogos	Análise documental para levantar informações sobre cineastas e filmes a serem analisados, bem como o contexto em que participaram no evento.
Realizar 4 Entrevistas com cineastas	Selecionadas pelo Encontro e que tenham sejam sócias de empresas no setor audiovisual.	Entrevista filmada, coleta de informações sobre o processo de realização de cada uma das obras e trajetória profissional de cada uma das realizadoras. A fim de identificar os elementos que as mantêm ou afastam da cadeia produtiva do audiovisual.

Quadro 5 – Procedimentos de pesquisa  
Fonte: elaborado pela autora para pesquisa em tela, 2019

O processo de realização das entrevistas exigiu adaptações necessárias ao contexto ou especificidades de cada uma das entrevistadas. Sofrendo impacto na organização espacial e suporte técnico utilizados.

A primeira entrevista, de Sabrina Fidalgo, aconteceu no espaço do Centro Afrocarioca de Cinema, na primeira data disponibilizada, com suporte de iluminação em três pontos, uma câmera de pequeno porte com captura em 4K e lentes intercambiáveis, um tripé, um sistema de som lapela, e presença de 2 assistentes para ajudar-me no processo de manuseio e montagem dos equipamentos. A segunda entrevista, de Juliana Vicente, aconteceu na casa da própria entrevistada, após algumas tentativas de disponibilização de agenda, e contou com suporte de iluminação em três pontos, uma câmera de pequeno porte com captura em 4K e lentes intercambiáveis, um tripé e um sistema de som de lapela. No entanto, durante a entrevista, enfrentou-se o problema técnico de mau funcionamento do sistema de som de lapela, e foi preciso lançar mão do gravador do aparelho de telefone celular da pesquisadora para seguir, o que funcionou perfeitamente para o processo de transcrição da entrevista. A terceira entrevista aconteceu com Renata Martins, e contou apenas com a captação sonora por meio do gravador do aparelho de telefone celular. Contudo, os motivos não foram falhas técnicas ou indisponibilidade de equipamento, e sim respeito ao pedido da entrevistada de não ser filmada, uma vez que ainda estava em processo de “encontrar maneiras mais tranquilas” de lidar com a própria imagem. Por fim, a quarta e última entrevista aconteceu com Larissa Fulana de Tal, no quintal da casa da entrevistada, e contou com o suporte de um primeiro aparelho de telefone celular com captura de imagem em 4K, e um segundo aparelho de telefone celular para captação sonora. A adaptação nos equipamentos técnicos para realização da última entrevista se deu em função da dificuldade em alinhar agendas da entrevistada e da pesquisadora, assim, em um momento pós-reunião de um trabalho que partilhávamos, propus a realização da entrevista, que ocorreu sem detrimento de qualidade em função do suporte técnico utilizado.

Após o processo de transcrição das entrevistas, o conteúdo de cada uma das entrevistas foi decupado e enquadrado, individualmente, na “Matriz do Odun<sup>35</sup>” instrumento analítico que traz em seu eixo “Y” as três categorias fundamentais da EPC – Estruturação, Espacialização, e Mercantilização – essas, por sua vez, subcategorizadas à luz da metodologia de investigação feminista, ficando:

---

<sup>35</sup> Odun: termo utilizado pelos povos bantos para referir-se ao caminho individual de cada pessoa.

Matriz do Odun: instrumento de análise de trajetórias individuais, desenvolvido no curso da presente pesquisa, para análise do conteúdo das entrevistas.

- a) Estruturação, com as subcategorias: família, formação, raça, gênero, classe e sexualidade;
- b) Espacialização, com as subcategorias: cinema, Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul, Limites Geográficos e Elementos simbólicos de comunicação global;
- c) Mercantilização, com as subcategorias: vínculos empregatícios, modelos de negócios, sustentabilidade/rendimentos.

Em seu eixo “X”, a “Matriz do odun” está dividida em seis categorias que guardam relação com os cinco eixos de perguntas feitas durante as entrevistas e os seis passos da trilha do círculo vicioso, quais sejam:

- a) O ponto de partida (forma de abolição);
- b) A lente objetiva (visão da sociedade);
- c) A lente subjetiva (introjecção do racismo e preconceitos);
- d) O foco embaçado (não identificação racial);
- e) O corte seco (incapacidade de alterar a situação);
- f) O Looping (a manutenção das dificuldades).

A “Matriz do Odun” nos permitiu aglutinar em um único instrumento as perspectivas que cumulativamente devem ser consideradas fundamentais, à luz da EPC e dos métodos dos estudos feministas, para análise de trajetórias individuais em processos investigativos. Além de nos permitir enxergar em quais momentos essas trajetórias individuais rompem ou não com a trilha do círculo vicioso, levando em conta as categorias de análise da sociedade em pé de igualdade com as categorias que reconhecem as vozes das titulares das trajetórias estudadas. Assim, nos proporcionando perceber os elementos que contribuíram para permanência das nossas entrevistadas na cadeia produtiva do audiovisual.

## 4 CAPÍTULO ANALÍTICO

### 4.1 Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: 10 anos de r(ex)istência

Os Catálogos dos Encontros de Cinema Negro: Brasil-África, evento realizado anualmente pelo Centro Afrocarioca de Cinema, constituem a base material que alicerça o objeto da presente pesquisa; em virtude disso, nos debruçamos sobre os catálogos de nove edições do evento, o que representa a primeira década de existência da iniciativa, para encontrar os dados e informações arteriais do nosso trabalho.

No primeiro contato com os catálogos, percebemos que a nomenclatura do evento foi sofrendo pequenas variações, no primeiro ano se chamou I Encontro de Cinema Negro: Brasil-África – 2007, e na sequência suas nomenclaturas foram: II Encontro de Cinema Negro: Brasil-África-América Latina – 2008, III Encontro de Cinema Negro: Brasil – África & Américas – 2009, IV Encontro de Cinema Negro: Brasil – África & Caribe – 2010, 5º Encontro de Cinema Negro: Brasil – África & Caribe – 2011, 6º Encontro de Cinema Negro: Brasil – África & Caribe – 2012, 7º Encontro de Cinema Negro: Brasil – África & Caribe Zózimo [Bulbul](#) – 2014 , 8º Encontro de Cinema Negro: Brasil - África e Caribe Zózimo Bulbul – 2015, e Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África e Caribe – 2017.

Os nomes do Encontro foram sofrendo pequenas modificações à medida que a curadoria do evento ia estabelecendo parcerias e viabilizando exposições de obras de outros territórios que não fossem o continente africano ou o Brasil. Outro fator que interferiu nas variações de nomenclatura foi o falecimento do curador e idealizador Zózimo Bulbul, no dia 24 de janeiro de 2013; em função do ocorrido o ano de 2013 foi um ano de luto para o Centro Afrocarioca de Cinema, as atividades foram suspensas, e a 7ª edição do evento só ocorreria no ano de 2014, homenageando seu fundador, integrando “Zózimo Bulbul” na nomenclatura do evento. Portanto, a partir de então, acolheremos no presente texto, a nomenclatura Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para nos referirmos ao evento, independentemente do ano que esteja em tela.

Em função dos catálogos dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul figurarem como base material desta pesquisa, nos é indispensável resgatar a história de surgimento desse

evento e situá-lo no conjunto de possibilidades de formatos de eventos audiovisuais. Compreendemos como evento audiovisual (MATTOS; ANTÔNIO, 2009, p. 2):

a iniciativa estruturada em mostras ou sessões capaz de promover o produto audiovisual, respeitando-o como manifestação artística e disponibilizando-o à sociedade, com proposta de periodicidade regular. Ou seja, eventos que buscam continuidade, um calendário fixo e várias edições.

Uma infinidade de formatos pode ser atribuída aos “eventos audiovisuais”; podemos citar como exemplo as “rodadas de negócios” e “*pitchings*”, que são ações com foco na atividade de compra e venda de produtos audiovisuais, e os festivais definidos como “[festival é o] nome dado a uma série de manifestações artísticas, caracterizadas pelo nível de suas apresentações, exposições, periodicidade e/ou local onde se realizam.” (ALENCAR, 1978).

Sendo assim, não nos restam dúvidas de que os Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul estão enquadrado na categoria de “evento audiovisual”; no entanto, podemos chamá-lo de um festival?

Nas palavras do fundador dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul, o objetivo deste evento audiovisual é:

Estreitar o olhar cinematográfico para a cultura africana, pois pouco se conhece e pouco se estuda este tema em nosso país, onde uma camada muito expressiva de africanos aqui ainda desconhece suas origens. [...] E como também não temos nenhuma aproximação com os afro-latinos que são nossos vizinhos, procuramos olhar para o lado e perceber as diferenças e semelhanças na diáspora. (BULBUL, 2007, p. 01).

Vale ressaltar que Zózimo Bulbul, ao nascer, foi nomeado de Jorge da Silva, e aderiu ao nome “Zózimo Bulbul” como nome artístico e como forma de se religar ao continente africano; para ele, os negros afro-brasileiros eram africanos na diáspora.

Seguindo as reflexões em torno dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul, sabermos do objetivo do evento não nos responde a indagação: podemos chamá-lo de um festival? Buscamos amparo para a resposta dessa questão em textos presentes nos próprios catálogos, e na primeira página do catálogo Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul – 10 anos nos deparamos com a declaração feita por Biza Vianna, então diretora executiva do Centro Afrocarioca de Cinema, de que “o Zózimo não gostava de competição. Ele repetia isso como se fosse uma cartilha. Para ele, a gente tinha que se entender primeiro para depois competir. Ele queria que as pessoas trocassem informações, conversassem, compartilhassem saberes” (VIANNA, 2017, p. 01).

A competição por troféus, prêmios em pecúnia, produtos ou serviços faz parte da mística dos eventos audiovisuais enquadrados na categoria de festivais. A declaração sobre a indisposição do criador dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul para a competição

entre pares nos abre precedente para termos cautela diante da tentação de ler o evento audiovisual base do nosso objeto de pesquisa como um “festival”. Poderíamos estar na iminência de buscar justificativas teóricas e aproximações de similitudes dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul com qualquer festival voltado à produção audiovisual negra, e a tentação nessa direção é grande. No entanto, ao avançarmos no contato com os textos presentes nos catálogos, nos aquietamos e encontramos nossa resposta de forma mais explícita na declaração do curador que sucedera Zózimo a partir de 2014, Joel Zito Araújo, ao dizer que

Dez anos atrás o nosso querido Zózimo Bulbul criou um novo conceito de festival de cinema negro no Brasil. Assim como um gato escaldado, conhecedor das poucas oportunidades abertas para os realizadores afrodescendentes de cinema nos festivais de então, ele não somente decidiu abrir uma janela para mostrar no Rio de Janeiro o melhor do cinema negro mundial, como passou a assegurar de forma permanente a visibilidade de uma nova geração nascida por aqui. Mas o mais forte do seu conceito foi não usar a palavra Festival para o que ele, junto com Biza Vianna, estava construindo, embora em sua essência tivesse tudo que tem um festival de cinema. A opção pela palavra ENCONTRO. Essa escolha não trazia apenas a intenção de ousar o diferente, ela portava o desejo de Zózimo em promover no Brasil, de forma não competitiva, um estreitamento regular de relações e cooperações entre distintas gerações de cineastas negros/as da África e da Diáspora com todos os realizadorxs e produtorxs afro-brasileiros. Esse é o diferencial que estamos comemorando em uma década de existência em 2017. (ARAÚJO, 2017, p. 02).

A escolha de Bulbul pelo termo “**encontro**” poderia ser explicada apenas com base na sua repulsa aos processos de competição entre pares, no entanto, declarações do próprio Zózimo, encontradas em páginas dos catálogos, unidas à estética das peças impressas – com destaque às cores verde, vermelho, amarelo e preto muito presentes em impressos de diversas organizações e ações dos movimentos negros no mundo para demarcar uma identidade coletiva a partir da relação com a negritude – nos revelam um compromisso com as reflexões Césaireanas no que tange as dúvidas e encruzilhadas nas quais as pessoas negras se põem ou são postas diante da iminência de se vincular a qualquer movimento ou ação que tenha por base um fortalecimento da negritude, ao que Césaire (1987) apontou :

[...] a cada um dentre nós, uma questão se coloca, e se coloca pessoalmente: ou bem se livrar do passado como de um fardo que nos atrapalha e nos desagrada, que é apenas um entrave a nossa evolução; ou bem assumi-lo [...], fazendo dele um ponto de apoio, e continuar a nossa marcha para frente.  
É necessário optar.  
É necessário escolher.  
[...]  
Para nós, a escolha está feita.  
Nós somos daqueles que se recusam a esquecer.  
Nós somos daqueles que recusam a amnésia mesmo que seja como uma saída.

No editorial do catálogo da primeira edição do evento, Bulbul declara que “Os povos da África se comunicam por ondas musicais e visuais. E o cinema é o veículo de aproximação

entre todo o continente, num esforço de exaltar as raízes profundas de seus conhecimentos” (Bulbul, 2007, p. 1).

Bulbul, segue nessa mesma linha no editorial da segunda edição do evento, ao declarar que: “pretendemos interagir com a história e cultura ancestral deste continente para sabermos de onde viemos e através desse Encontro de Cinema abrir novos horizontes para nós, um contingente ávido para saber o nosso próprio passado.” (Bulbul, 2008, p. 1).

No nosso entender, com tais declarações Bulbul faz uma escolha que põe o evento na trincheira do combate à “não-identidade racial”. Sendo ela um dos passos mais críticos de todos da trilha do círculo vicioso por fazer tudo “patinar” sem chegar a lugar nenhum, para Santos (2003), “a não-identidade racial é resultado da ‘visão da sociedade’ que não tem o negro, com os seus valores, em boa conta e o discrimina”, tendo nos meios de comunicação os instrumentos de consolidação dessa visão. Ao se propor a criar mais um festival de cinema, ao invés de apostar nos moldes preestabelecidos pela “universalidade cinematográfica”, *Zózimo Bulbul* escolheu seguir a trilha apontada por Césaire, e na disputa narrativa por representação simbólica, optou por caminhar unido ao pensamento daqueles que enxergam na memória coletiva das populações negras “um ponto de apoio” capaz de impulsionar a marcha existencial e identitária desse grupo social.

Por tudo isso, a presente pesquisa entende os Encontros de Cinema Negro *Zózimo Bulbul* como: eventos audiovisuais, continuados, com periodicidade regular e programação aberta ao público geral, estruturados em mostras ou sessões de manifestações artísticas audiovisuais, com fim de promover as(os) realizadoras(es) e obras integrantes dos diversos movimentos de proposição audiovisual baseados na ideia de negritude.

Para melhor compreender este evento audiovisual e sua estrutura, colhemos informações e dados nos catálogos de uma década – 2007 a 2017 – com o fim de extrair aspectos e elementos indispensáveis à construção deste trabalho. Tais informações e dados, exceto os textos editoriais presentes nos catálogos, foram organizados em uma base de dados quantitativos e aglutinadas de maneira que nos permita traçar uma análise comparativa entre os anos. Além de permitir identificar os critérios para eleger as realizadoras que entrevistamos.

Assim como a nomenclatura do evento, sua periodicidade também sofreu pequenas variações ao longo dos anos. De 2007 a 2012, o evento sempre aconteceu durante o mês de novembro (mês da consciência negra), numa variação de 7 (sete) a 10 (dez) dias de atividades, sem data fixa de um ano para o outro; no ano de 2013, o evento foi adiado em

função do falecimento de seu idealizador; no ano de 2014, realizou-se, no mês de março, a edição que estava sendo preparada para ser realizada em novembro de 2013; no ano de 2015, as atividades do encontro foram realizadas no mês de maio; no ano de 2016 não houve realização do evento, por ausência de recursos financeiros; e no ano de 2017 a 9ª edição, comemorando aos 10 anos de idealização do encontro, foi realizada entre a última semana de agosto e primeira semana de setembro, em homenagem ao mês “agosto negro” e ao mês<sup>36</sup> de nascimento de Zózimo Bulbul. No evento de 2017, a organização do encontro anunciou a intersecção entre agosto e setembro como período a ser estabelecido como fixo dali em diante.

Esquadrinhando as páginas dos catálogos pudemos identificar que os Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul só são possíveis por conseguirem acessar recursos públicos para sua realização. Identificamos nas filipetas de patrocinadores, parceiros e apoiadores logomarcas de entes estatais federais, estaduais e municipais em todos os catálogos. Havendo destaque maior para organismos como: a Fundação Cultural Palmares, órgão que fora vinculado ao Ministério da Cultura, antes da extinção do mesmo pelo governo Bolsonaro; a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – SEPPIR, órgão vinculado à Presidência da República e que teve seu status de ministério retirado pelo governo Michel Temer; além Lei Rouanet, fomento via Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços – ICMS pelo Estado do Rio Janeiro; e Rio Filmes, empresa pública de fomento ao cinema vinculada à municipalidade do Rio de Janeiro. Desta forma, não é possível deixar de estabelecer uma ligação entre o processo de impeachment sofrido pela presidenta eleita Dilma Rousseff, no ano de 2016, e a não realização do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul naquele calendário, uma vez que a instabilidade política que assolou o país perseguiu sobretudo iniciativas, políticas e agentes que se apresentavam como alternativas para redução das desigualdades sociais, e fortalecimento das chamadas “minorias”.

Ao buscar compreender a curadoria do evento, os catálogos nos mostraram que o idealizador Zózimo Bulbul assumiu a presidência do Centro Afrocarioca de Cinema e curadoria da primeira até a sexta edição do evento; ao longo desse tempo ele pode contar com a consultoria do cineasta senegalês Mansour Sora Wade, para escolha dos títulos africanos, e do cineasta Rigoberto López para escolha dos filmes caribenhos. Só após sua morte, na reestruturação para a sétima edição do evento, a atriz Léa Garcia assume a presidência do Centro Afrocarioca de Cinema e o cineasta Joel Zito Araújo assume a curadoria. O cineasta

---

<sup>36</sup> Data de nascimento de Zózimo Bulbul: 21/09/1937.

cumpriu a missão curatorial das edições de 2014 e 2015, também contando com consultoria do cineasta senegalês Mansour Sora Wade para escolha dos títulos africanos. Na edição de 2017, além da consultoria de Wade na escolha dos títulos, o evento passa a contar com a consultoria da cineasta Viviane Ferreira<sup>37</sup> na sua estruturação e desenho executivo, culminando no início da curadoria compartilhada assumida por Joel Zito Araújo e a curadora e pesquisadora Janaína Oliveira, e marcando o início da presença feminina na curadoria do evento. Já a edição de 2018, repetiu-se a estrutura de curadores e consultores implementada em 2017.

Em contato com os catálogos, uma das buscas foi identificar o alcance do evento a partir da presença dos títulos nacionais e estrangeiros, ao que tivemos, percentualmente, a relação apresentada no gráfico:

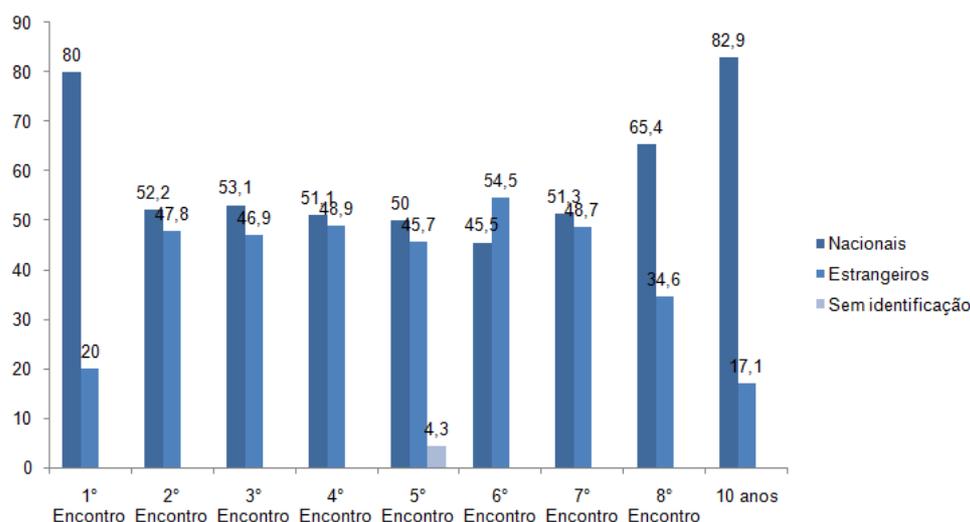


Figura 12 – Títulos nacionais e títulos estrangeiros (%)  
 Fonte: elaboração própria para pesquisa, 2019

Para composição do gráfico, extraímos as informações sobre origem dos filmes presentes nos catálogos, e posteriormente categorizamos entre nacionais e estrangeiros. O catálogo da quinta edição não trazia a informação da origem de alguns dos títulos, então assumimos a categoria “não identificado” para evidenciar a existência de nacionalidade referente a esses títulos.

De acordo com o gráfico, os títulos nacionais exibidos na primeira edição do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul corresponderam a 80% dos filmes exibidos, e 20% referem-se a títulos estrangeiros. Da segunda à quinta edição a realidade de títulos exibidos oscila

<sup>37</sup> Autora da presente pesquisa.

entre 50% e 53,1% para os nacionais, e entre 45,7% e 48,9% para os estrangeiros. A quinta edição, especificamente, contou com 50% de títulos nacionais, 45,7% de títulos estrangeiros, e 4,3% de filmes que o catálogo exibia não trazia informação acerca da origem do título. Na sexta edição, pela primeira vez, a quantidade de títulos estrangeiros ultrapassa a de títulos nacionais, quando se contou com 54,5% de títulos estrangeiros contra 45,5% de títulos nacionais. Na sétima edição, a quantidade de títulos estrangeiros corresponde a 48,7% e os títulos nacionais a 51,3%, equiparando-se à margem apresentada entre a segunda e a quinta edição.

Nas duas últimas edições do evento, identifica-se uma queda na presença dos títulos estrangeiros; na oitava edição constata-se 34,6% para os estrangeiros e 65,5% para os títulos nacionais, e quando olhamos para a nona edição (10 anos) os dados mostram uma queda ainda mais significativa na quantidade de títulos estrangeiros, que passam para faixa de 17,1% em face de 82,9% de títulos nacionais. De um lado, a comparação entre o ano de 2007 e 2017 guarda similitude proporcional entre os títulos estrangeiros e nacionais, e aponta uma constância e presença de realizadores/as e títulos brasileiros que pode contribuir com o fortalecimento de uma rede nacional de negros/as no cinema. De outro, os dados apontam que durante o processo de reestruturação do evento, após a morte de seu idealizador, e transições curatoriais, a busca por títulos estrangeiros e estabelecimento de laços com realizadores de outros países sofreu um grande impacto, o que pode significar um enfraquecimento da rede entre realizadores negros no mundo.

Outra maneira que nos dispomos a olhar para os dados trazidos pelos catálogos foi a partir da origem de cada um dos títulos; relacionamos as categorias dos dados ao continente de origem dos títulos, assim os dados foram categorizados entre: África, Américas, Europa e Caribe. Para identificar os títulos que foram realizados em coprodução entre dois ou mais países, aderimos a categoria “coproduções internacionais” e a categoria “sem identificação” para os títulos de que os catálogos não traziam a informação de origem. Além da categorização continental dos dados, extraímos dos catálogos a informação do país específico onde a obra fora realizada. Como podemos constatar na tabela a seguir:

TERRITÓRIO DE ORIGEM DOS TÍTULOS	TABELA: ORIGEM DOS TÍTULOS EXIBIDOS									
	Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul									
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	10 anos	TOTAL

<b>ÁFRICA</b>										<b>10</b>
África do Sul										
Angola	1	0	0	0	0	3	0	0	0	4
Burkina Fasso										0
Cabo Verde										
Chade										
Camarões										
Congo										
Costa do Marfim										
Etiópia										
Gabão										
Gana										
Guiné										
Guiné Bissau										
Guiné-Conakry										
Mali										5
Mauritânia										
Niger										
Nigéria										
República Centro-África										
Rep. Dem. Do Congo										
Ruanda										
Senegal										5
Tanzânia										
Tunisia										
Zamzibar										
<b>AMÉRICAS</b>										<b>01</b>
Brasil	8	4	6	3	3	5	0	4	8	91
Canadá										
Colômbia	0	1	1	0	0	0	0	0	0	2
EUA	0	0	3	0	0	0	0	4	0	7
<b>CARIBE</b>										<b>32</b>
Bahamas	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Cuba	0	2	3	2	1	0	0	4	0	12
Guadalupe	0	0	0	3	0	1	2	0	0	6
Haiti	0	0	1	3	0	4	0	0	0	7
Martinica	0	0	0	0	0	0	3	1	0	4
Trinidad e Tobago	0	0	0	0	0	1	1	0	0	2
<b>EUROPA</b>										<b>5</b>
França	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Inglaterra	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Itália	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Portugal	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Suiça	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
<b>COPRODUÇÕES INTERNACIONAIS</b>										<b>12</b>

Angola/Brasil/Portugal	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Argentina/França	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
França/Burkina Faso	0	0	1	0	0	0	0	0	1	2
França/ Camarões	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
França/Egito/Reino Unido	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
França/Nigéria	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
França/ Senegal	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
França/Mali	0	0	1	0	0	0	0	0	1	2
França/EUA/ Trinidad e Tobago	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Haiti/EUA	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
<b>SEM IDENTIFICAÇÃO</b>										<b>5</b>
Estrangeiros sem identificação	0	0	0	0	2	3	0	0	0	5
<b>SOMATÓRIA GERAL</b>										<b>465</b>

Tabela 4 – Origem dos títulos exibidos  
Fonte: elaboração própria, 2019

Desta forma, tem-se que ao longo de uma década de realização do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul foram exibidos 465 (quatrocentos e sessenta e cinco) títulos, em números absolutos, dos quais 110 (cento e dez) tiveram origem na África, sendo que 25 (vinte e cinco) foram realizados no Senegal, país de origem do cineasta e consultor Mansour Sora Wade, e 10 (dez) títulos realizados em Burkina Faso, país-sede do FESPACO; ao observarmos os títulos com origem nas Américas temos o número de 301 (trezentos e um) títulos, sendo que 291 (duzentos e noventa e um) foram realizados no Brasil, 7 (sete) nos Estados Unidos, 2 (dois) na Colômbia, e apenas 1 (um) no Canadá; o Caribe aparece representado com 32 (trinta e dois) títulos, dentre eles 12 (doze) realizados em Cuba, país de origem do cineasta e consultor Rigoberto López, e 7 (sete) no Haiti, país que, na concepção de Cèsaire, garantiu o embrião do conceito de negritude; já a Europa, em dez anos de evento, fora representada com 5 (cinco) títulos apenas, realizados na França, Inglaterra, Itália, Portugal e Suíça respectivamente; tivemos ainda 12 (doze) coproduções internacionais, das quais a França participou de 8 (oito), 1 (uma) com a Argentina, e 7 (sete) com algum país africano. Por fim, foram encontrados 5 (cinco) títulos estrangeiros sem identificação de origem.

Esses dados nos permitem inferir que o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul tem garantido um fortalecimento de elo de maneira mais pujante com o continente africano, em menor escala com o Caribe, contudo ainda há um vasto caminho a percorrer para alcançar a diáspora africana presente nas Américas e na Europa. No entanto, no editorial do catálogo da primeira edição do evento, Bulbul explica que:

O cinema é a sétima arte que os americanos transformaram em indústria de entretenimento para dominar o mundo, na difusão de sua cultura imperial de violência e de musicais que influenciaram outras culturas de povos desavisados, que se deixaram envolver e, até hoje, ainda sentem o resquício desta intromissão americana no cotidiano de suas vidas. O cinema europeu é reflexivo e induz a literatura e a divagações. [...] O cinema hindu só agora começa a ser discutido mais amplamente nos festivais internacionais, entretanto desconhecidos para nós. O mesmo acontece com o atual cinema latino-americano, que tem conquistado público mundo afora, e sem repercussão entre nós. (Bulbul, 2007, p. 01).

Assim, a visão de Bulbul sobre a cinematografia de cada um dos territórios citados não nos permite descartar a hipótese de que a discrepância entre os títulos de origem africana e os de origem Europeia ou norte-americana advenha do resultado de uma estratégia política de priorizar uma aproximação com os continentes africano e caribenho. E no caso da América Latina, especificamente, da dificuldade do próprio Brasil em se relacionar com os países vizinhos, impedindo que os títulos latino-americanos cheguem ao público brasileiro.

Partindo do princípio de que é condição *sine qua non* que as/os diretoras/os se identifiquem como pretas/os ou pardas/os, no formulário de inscrição, para ter uma obra exibida no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, e com fito de alcançar os dados que melhor poderiam garantir os objetivos da pesquisa em curso, observamos as informações sobre o gênero das/os diretoras/es dos títulos presentes nos catálogos. Para tanto, categorizamos os dados entre *mulheres brasileiras, homens brasileiros, mulheres estrangeiras, homens estrangeiros e sem identificação*. Para identificação do gênero das/os diretoras/os recorreu-se ao método da heteroclassificação a partir da observação das fotografias e minibiografias presentes nos catálogos, de modo que chegamos na elaboração do gráfico a seguir:

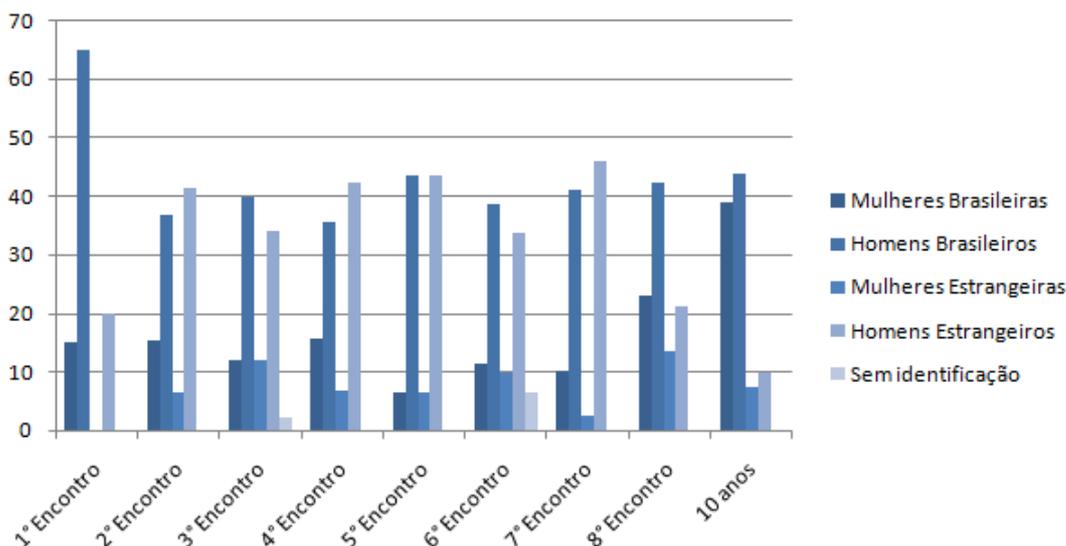


Figura 13 – Gênero das/os diretoras/es dos títulos nacionais e títulos estrangeiros (%)  
Fonte: elaboração própria, 2019

Nesse gráfico, podemos constatar que na primeira edição do evento mais de 60% dos filmes foram dirigidos por homens brasileiros, aproximadamente 20% foram dirigidos por homens estrangeiros, pouco mais de 10% foram dirigidos por mulheres brasileiras, e evidenciar a ausência de títulos dirigidos por mulheres estrangeiras.

Levando em conta que da segunda à sexta edição do evento a curadoria ainda esteve sob responsabilidade de Bulbul, temos que neste intervalo mais de 40% das direções dos títulos exibidos estiveram sob ótica de homens estrangeiros; esse número oscilou para pouco mais de 30% nas terceira e sexta edições; seguido pelo número de homens brasileiros, que dirigiram mais de 35% dos títulos, oscilando para 40% na terceira e mais de 40% na quinta edições; já as mulheres brasileiras aparecem como responsáveis da direção de pouco mais de 10% dos títulos exibidos, oscilando para abaixo de 10% nas quinta e sétima edições; seguidas pelas mulheres estrangeiras que aparecem abaixo de 10% a partir da segunda edição, ultrapassando essa margem e atingindo pouco mais de 10% apenas na terceira edição.

Ao observarmos os dados dos anos nos quais a curadoria esteve sob responsabilidade do cineasta Joel Zito Araújo, na sétima edição os homens estrangeiros aparecem com mais de 40%, dividindo protagonismo com os homens brasileiros que também dirigiram pouco mais de 40% dos títulos exibidos; seguidos das mulheres brasileiras que dirigiram menos de 10%, e das mulheres estrangeiras que dirigiram menos de 5% dos títulos exibidos. Na oitava edição, ainda sob curadoria de Zito Araújo, os dados mostram os homens brasileiros como tendo dirigido mais de 40% das obras exibidas; pela primeira vez as mulheres brasileiras aparecem como responsáveis pela direção de mais de 20% das obras exibidas; seguidas pelos homens estrangeiros que dirigiram pouco mais de 20% dos títulos; e as mulheres estrangeiras que mais uma vez ultrapassam a margem de 10% como diretoras dos títulos exibidos.

Já na nona edição, comemorativa de 10 anos de existência do evento, e que contou com curadoria compartilhada entre Zito Araújo e Janaína Oliveira, os dados demonstram uma queda significativa na presença de títulos dirigidos por homens estrangeiros e um aumento fenomenal dos títulos dirigidos por mulheres brasileiras; desta maneira constatou-se que os títulos dirigidos pelos homens brasileiros ficaram acima de 40%, os dirigidos por mulheres brasileiras pouco abaixo de 40%, os dirigidos por homens estrangeiros pouco abaixo de 10%, e, por fim, os dirigidos por mulheres estrangeiras pouco acima de 5%. Evidenciando, assim, que a curadoria compartilhada entre um homem brasileiro e uma mulher brasileira trouxe um

equilíbrio entre os títulos dirigidos por homens brasileiros e mulheres brasileiras exibidos no evento.

Conhecendo as desigualdades regionais presentes no setor audiovisual brasileiro, a exemplo da concentração de recursos e produções na Região Sudeste, especificamente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, fez-se necessário, no curso desta pesquisa, entendermos a origem das mulheres negras brasileiras que tiveram seus filmes exibidos na primeira década dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul. Assim, categorizamos os títulos regionalmente e chegamos nos dados expressos no gráfico que segue:

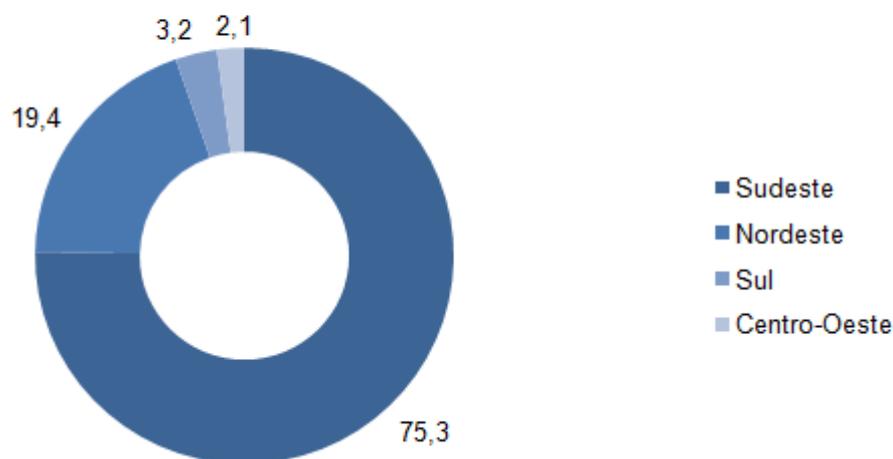


Figura 14 – Origem regional dos títulos dirigidos por mulheres brasileiras em 10 anos (%)  
Fonte: elaboração própria, 2019

De acordo com o gráfico, mesmo olhando apenas para os títulos exibidos que foram dirigidos por mulheres brasileiras, a realidade não é diferente da realidade do setor audiovisual geral, da perspectiva da concentração de produção na Região Sudeste. Temos que em dez anos de Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul 75,3% dos títulos exibidos foram dirigidos por mulheres brasileiras baseadas na Região Sudeste, seguidos de 19,4% de mulheres brasileiras da Região Nordeste, 3,2% da Região Sul, 2,1 % do Centro-Oeste e ausência de títulos exibidos dirigidos por mulheres brasileiras baseadas na Região Norte.

Buscamos entender como os números se comportam observando a divisão regional por ano de realização do evento. Identificamos então que a fatia de 75,3% de concentração na Região Sudeste, em uma década, está dividida em: 5,4% e 7,5% nas primeira e segunda edições, 12,9% e 2,1% na quarta e quinta edições, respectivamente, tendo sido as únicas que contaram apenas com realizadoras brasileiras da Região Sudeste. Posteriormente, temos as

edições que contaram exclusivamente com realizadoras baseadas nas regiões Sudeste e Nordeste, demonstrando a realidade de 4,3% de mulheres brasileiras no Sudeste e 3,2% no Nordeste para a terceira edição; na sexta edição temos 6,5% para mulheres brasileiras no Sudeste e 1,1% no Nordeste; já na sétima edição temos 2,2% para o Sudeste e 1,1% para o Nordeste. É aparente que as duas últimas edições da década nos apresentam um alcance de títulos dirigidos por mulheres originário de mais que duas regiões do país, temos assim: a oitava edição responsável por 9,7% da fatia global do Sudeste, seguidos de 2,1% da fatia do Nordeste, e o aparecimento de 1,1% da fatia global do Centro-Oeste. Por fim, temos a nona edição comemorativa de 10 anos, responsável por assumir 24,7% da fatia global do Sudeste, 11,8% do Nordeste, aparecimento da Região Sul com 3,2%, e manutenção da Região Centro-Oeste com 1,1% de títulos exibidos dirigidos por mulheres negras brasileiras, como nos mostra o gráfico que segue:

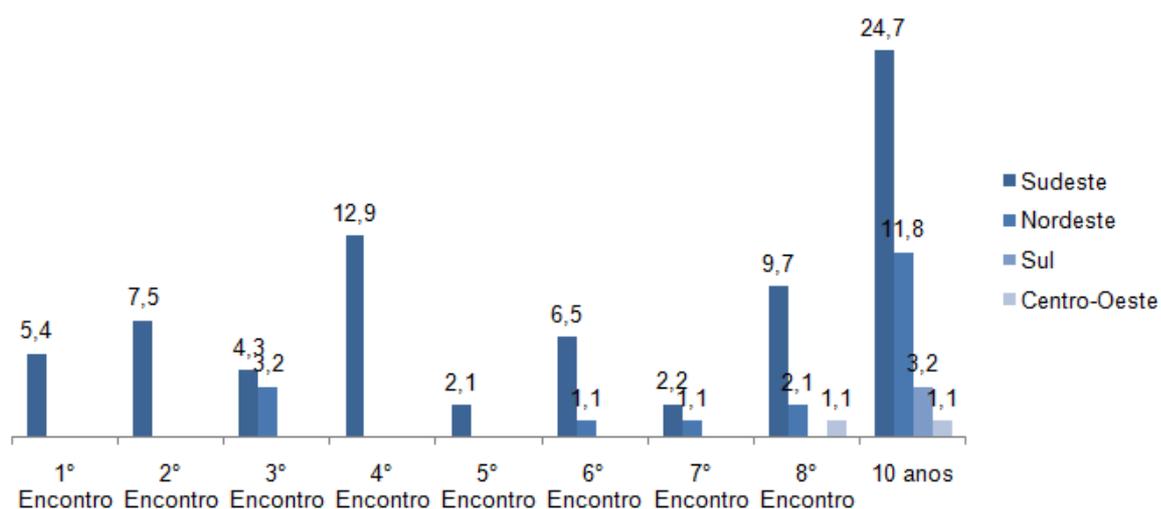


Figura 15 – Origem regional dos títulos dirigidos por mulheres brasileiras por encontro (%)  
 Fonte: elaboração própria, 2019

Diante do retrato regional apresentado pelos dados da presença de mulheres que exibiram seus títulos nos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul, nos pareceu apropriado identificar em quais estados da federação essas mulheres negras estariam baseadas. Assim, recorreremos às informações presentes nos catálogos que evidenciavam a origem do título dos filmes por estado. Não havia uma uniformidade para apresentação dessas informações, ela ora aparecia associada à sinopse do filme na página de apresentação da obra, ora ao título do filme na grade de programação, ou ainda na minibiografia da diretora nas páginas de apresentação das/os realizadoras/es que exibiram títulos em cada um dos anos. Assim, temos que em uma década de evento o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul alcançou

realizadoras dos estados: Rio de Janeiro, correspondendo a 56,6%, São Paulo com 16,13%, Bahia com 15,05%, Sergipe com 3,23%, Distrito Federal com 2%, e Minas Gerais, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Paraná e Espírito Santo com 1,1% cada um deles.

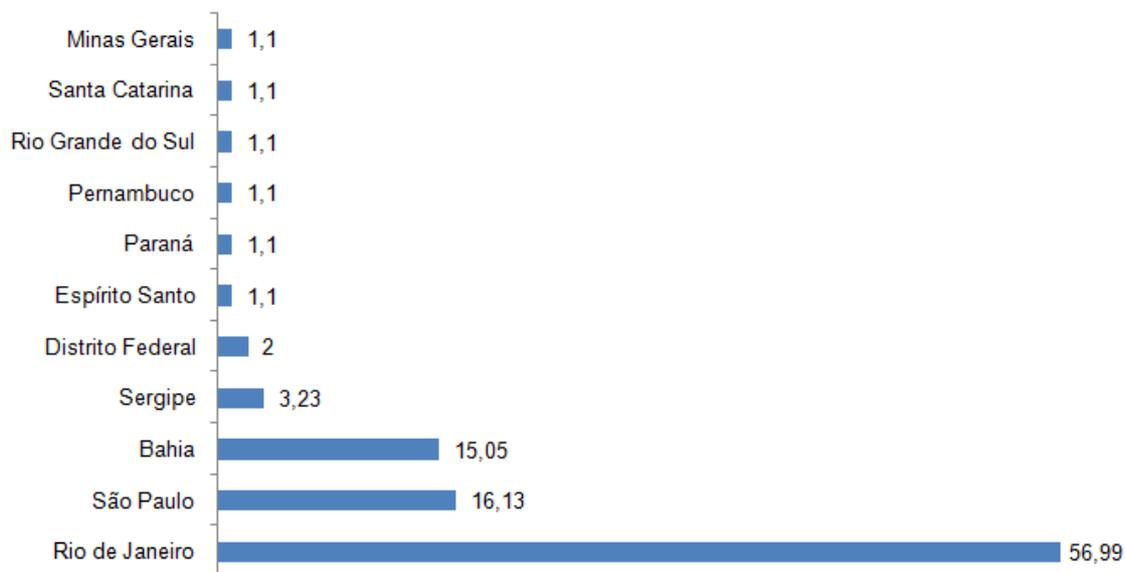


Figura 16 – Origem estadual dos títulos dirigidos por mulheres brasileiras em 10 anos (%)  
Fonte: elaboração própria, 2019

Recorremos à observação do comportamento dos números por ano de realização do evento e representação estadual feminina na direção dos títulos exibidos. Ao que temos a predominância da presença feminina de diretoras baseadas no estado do Rio de Janeiro, únicas que garantiram títulos exibidos em todos os anos do evento. Seguidas das diretoras baseadas no estado de São Paulo, que garantiram representação em oito edições, exceto na quinta edição realizada no ano de 2011. Na sequência têm-se diretoras baseadas no estado da Bahia com presença em quatro das edições, diretoras do estado de Sergipe com presença em três das edições realizadas, e diretoras do Distrito Federal com presença em duas edições. Por fim, aparecem as diretoras baseadas nos estados do Espírito Santo, Paraná, Pernambuco, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Minas Gerais com participação em apenas uma das edições dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul, como se pode verificar no gráfico a seguir:

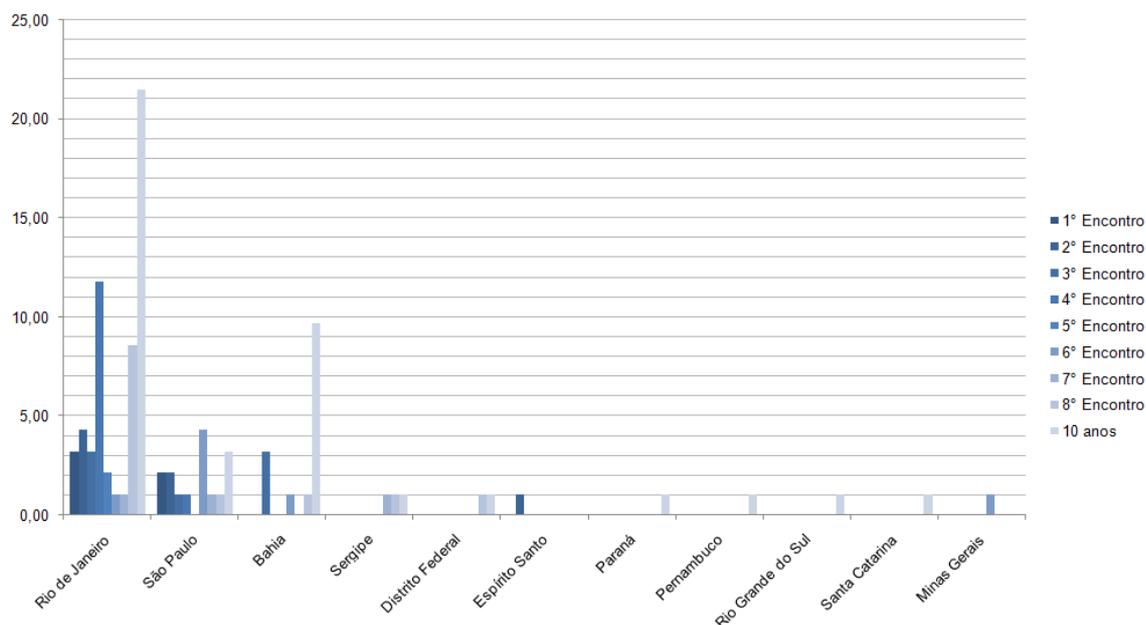


Figura 17 – Origem estadual dos títulos dirigidos por mulheres brasileiras por encontro (%)  
 Fonte: elaboração própria, 2019

Tendo por base o foco da presente pesquisa nos modelos de negócios que podem garantir a permanência das mulheres negras brasileiras no mercado audiovisual, nos debruçamos nos catálogos, a fim de identificar os gêneros cinematográficos que foram dirigidos por mulheres negras brasileiras e exibidos ao longo de uma década dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul. Partindo das categorias presentes nos próprios catálogos, acolhemos a divisão dos dados entre documentário, ficção, experimental e animação para compor o gráfico:

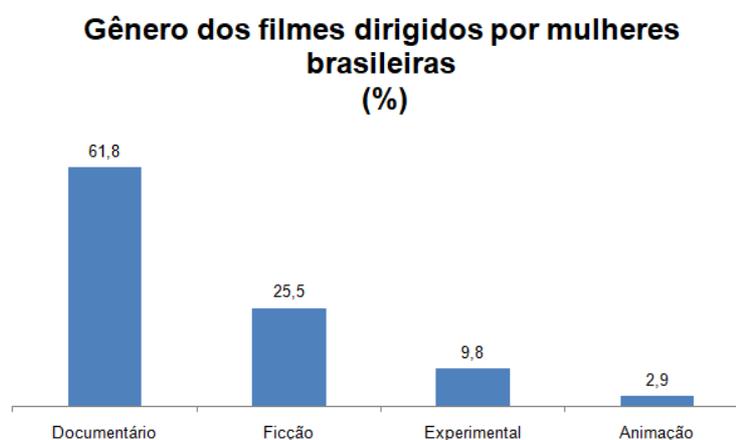


Figura 18 – Gênero dos filmes dirigidos por mulheres brasileiras (%)  
 Fonte: elaboração própria, 2019

O gráfico acima evidencia uma presença significativa das mulheres negras brasileiras à frente da direção de documentários, atingindo 61,8%; seguidos do gênero ficção com 25,5%, e experimental com 9,8%; e denuncia a presença minoritária das diretoras negras brasileiras no campo da animação.

Essa realidade nos impulsionou a buscar as informações sobre o formato dos títulos exibidos que foram dirigidos por mulheres negras brasileiras; acolhendo a forma como cada título teve seu formato identificado nos catálogos estudados, constatamos, como nos mostra o gráfico a seguir, que em dez anos de realização do evento 61,8% dos títulos exibidos dirigidos por mulheres negras brasileiras corresponderam ao formato de curta-metragem, 29,4% ao formato de média-metragem, 7,8% ao formato de longa-metragem e 1,0% correspondeu ao formato de videoclipe.

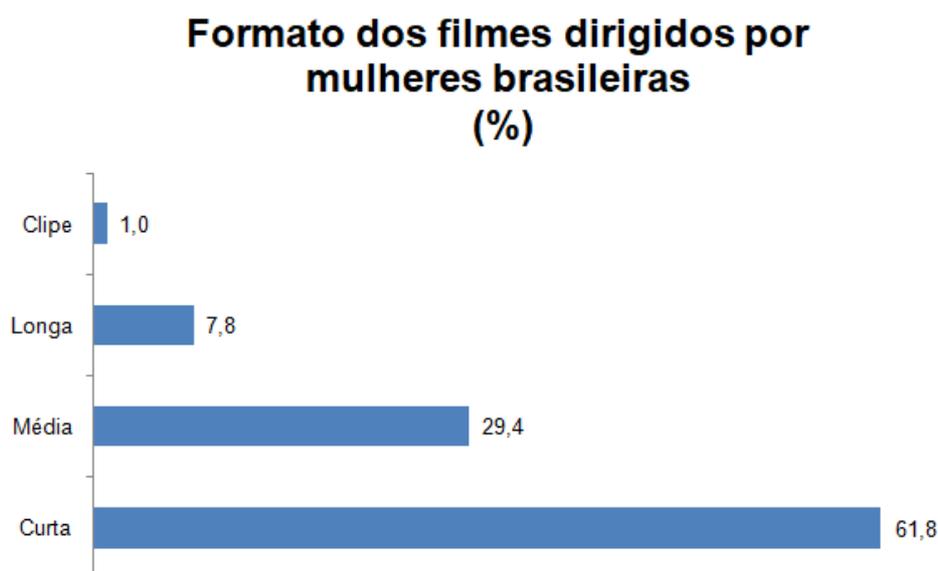


Figura 19 – Formato dos filmes dirigidos por mulheres brasileiras (%)  
Fonte: elaboração própria, 2019

Levando em conta dados históricos presentes na tese de doutoramento da pesquisadora Edileuza Penha de Souza, é sabido que Adélia Sampaio tornou-se a primeira mulher negra brasileira a dirigir um longa-metragem de ficção ao realizar o filme *Amor Maldito* (1984). Acrescente-se a informação de que, após 34 anos de distribuição do filme de Adélia Sampaio, o documentário *O Caso do Homem Errado* (2018), dirigido por Camila de Moraes, tornou-se o segundo filme de longa-metragem distribuído em salas comerciais. Esmiuçamos os dados correspondente aos 7,8% dos filmes em formato longa-metragem dirigidos por mulheres

negras brasileiras e que foram exibidos em uma das edições dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul, e chegamos à tabela que segue:

<b>TABELA: Longas-Metragens Dirigidos por Mulheres Brasileiras Exibidos entre 2007 e 2017</b>							
<b>Encontro</b>	<b>Filmes</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Gênero de Direção</b>	<b>Origem</b>	<b>Gênero</b>	<b>Minut.</b>	<b>Ano</b>
2º Encontro	Eu Sou o povo!	Regina Rocha	Fem.	RJ	Doc.	83	2008
4º Encontro	Noitada de Samba – Foco de Resistência	Cely Leal	Fem.	RJ	Doc.	75	2010
5º Encontro	Vamos fazer um brinde	Sabrina Rosa / Cavi Borges	Fem./Mas.	RJ	Fic.	80	2011
6º Encontro	Peregrinação – partindo de nós próprios para chegarmos a nós mesmos	Viviane Ferreira	Fem.	SP/BA	Doc.	60	2012
7º Encontro	Um filme de Dança	Carmen Luz	Fem.	RJ	Doc.	90	2013
8º Encontro	Rio Encantado	Sabrina Fidalgo	Fem.	RJ	Doc.	55	2014
10 anos	Tempo Ê.	Aida Barros	Fem.	RJ	Doc.	78	2015 / 2016

Tabela 5 – Longas-metragens dirigidos por mulheres brasileiras (2007 – 2017)

Fonte: elaboração própria, 2019

Constatando que em uma década de realização dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul foram exibidos, em números absolutos, filmes de longa-metragem dirigidos por mulheres negras brasileiras correspondentes a 7 (sete) títulos, dos quais 6 (seis) foram identificados como longas documentários e apenas 1 (um) como longa de ficção. Importante destacar que o único longa-metragem de ficção exibido no encontro no intervalo estudado, 2007 a 2017, contou com direção compartilhada entre a cineasta Sabrina Rosa (mulher negra) e o cineasta Cavi Borges (homem branco). Além disso, os dados presentes nos catálogos não traziam informações sobre distribuição dos 6 (seis) longa-documentários que integram a programação do evento, desta forma não temos como inferir se eles foram lançados comercialmente ou como tenham ocorrido os processos de distribuição dessas obras.

O retrato composto com os dados extraídos dos catálogos das nove edições dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul, marcando uma década de existência do evento no Brasil, nos permite inferir que os acontecimentos sociais externos ao evento também influenciaram na sua grade de programação. Primeiro, a consonância que a concentração de produção negra feminina no Sudeste, especificamente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, guarda com a realidade do setor audiovisual como um todo. Depois, a presença de realizadoras sediadas no estado da Bahia aparecendo em maior quantidade, atrás apenas do

Rio e de São Paulo, nos permitir traçar um paralelo com a existência do curso de cinema na Universidade Federal do Recôncavo Baiano – UFRB, curso que tem apresentado novos talentos negros e femininos no cenário nacional, a exemplo de Larissa Fulana de Tal, diretora dos filmes *Lápis de Cor e Cinzas*, e Glenda Nicácio, diretora dos filmes *Café com Canela e Ilha*. Por fim, o choque de realidade apresentado no ano de 2016 por meio dos dados das pesquisas do Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa – GEMAA, e confirmado por pesquisa da ANCINE apresentada no ano de 2018, que denunciaram a ausência de mulheres negras à frente da direção de filmes de longa-metragem de ficção, considerando produções realizadas e distribuídas em circuito comercial no intervalo entre 2002 e 2014.

Diante das reflexões geradas a partir do contato com os dados do catálogo, e as informações circulantes sobre a presença negra feminina no setor audiovisual brasileiro, precisávamos estabelecer um filtro que nos levasse a um recorte propício à reflexão sobre os modelos de negócios possíveis para as mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual. Para tanto, buscamos: realizadoras que tivessem vivido a experiência de dirigir mais de um gênero cinematográfico; estivessem baseadas nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e na Bahia por terem sido as localidades em que os dados mostram manutenção da presença feminina em mais de três edições do evento na direção de títulos exibidos; e que representassem momentos diferentes das transições curatoriais do evento.

Desta forma, chegamos aos nomes de Sabrina Fidalgo, diretora de curtas de ficção e longa documentário, baseada no Rio de Janeiro, e que teve exibidos o curta de ficção *Black Berlim* (2009) na quarta edição (2010) sob curadoria de Zózimo Bulbul, o longa documentário *Rio Encantado* (2014), sob curadoria de Joel Zito Araújo, e o curta de ficção *Rainha* (2016) na nona edição, já na fase de curadoria compartilhada entre Joel Zito Araújo e Janaina Oliveira. Renata Martins, diretora de curtas de ficção e webséries, baseada no estado de São Paulo, e que teve a obra *Aquém das Nuvens* (2012) exibida na sexta edição (2012), sob curadoria de Zózimo Bulbul. Larissa Fulana de Tal, diretora de curtas de ficção e documentários, baseada no estado da Bahia, e que teve o título *Lápis de Cor* (2014) presente na sétima edição do encontro, sob curadoria de Joel Zito Araújo, e *Cinzas* (2015) exibido na nona edição, na fase de curadoria compartilhada entre Joel Zito Araújo e Janaina Oliveira. Por fim, Juliana Vicente, diretora de ficção e documentário, baseada no estado de São Paulo, e teve o filme *As Minas do Rap* (2015) exibido na nona edição na fase de curadoria compartilhada entre Joel Zito Araújo e Janaina Oliveira.

Olhar para todos os dados e o comportamento deles, apresentados até aqui, foi fundamental para chegarmos nos nomes das realizadoras que entrevistamos. E nos instigou a seguir questionando: quais os modelos de negócio contribuem para a manutenção das mulheres negras na cadeia produtiva audiovisual?

#### **4.2 Matriz do Odun: trajetórias de cineastas negras no audiovisual brasileiro**

Escrever sobre trajetórias de cineastas negras no audiovisual é per se uma incursão em um caminho que pode nos levar a duelar constantemente com a “ausência”. Contudo, numa sociedade que tem suas bases fortalecidas pelas assimetrias de raça e gênero, observar a “ausência” é um ato de atribuição de visibilidade às presenças possíveis. Porque são as possíveis presenças, das mais diversas formas, nos diversos espaços e estruturas sociais que alimentam a utopia de existir de forma plena.

Assim, iniciamos aqui uma incursão na trajetória de 4 (quatro) cineastas negras com a ambição de entender quais os modelos de negócios, praticados no âmbito dos Cinemas Negros, que favorecem suas permanências na cadeia produtiva do audiovisual. Com a certeza de que nenhuma das trajetórias aqui estudadas encontra-se ligadas àquelas instituições que reúnem todas as condições para acessar as maiores fatias dos recursos destinados ao fomento do audiovisual, e ainda assim enxergam no próprio trabalho formas de mercantilização do “valor identidade” como uma forma de existência no imaginário social coletivo, além de sua profissão.

Portanto, nos interessa saber: quais são os processos de criação de relações sociais no audiovisual? Como essas relações estão organizadas em torno das questões de classe, gênero, raça e sexualidade? Quais são os processos utilizados pelo audiovisual negro no feminino para transcender os limites geográficos? Quais são os elementos simbólicos utilizados para comunicar globalmente a experiência de ser mulher negra produtora de imagens simbólicas? Como compreender a transformação das experiências de ser mulher negra em uma coisa valorada e produto comercializável que pode se obter por meio de uma troca?

#### 4.2.1 O Ponto de Partida ou a Abolição de mulheres negras no audiovisual

A trilha do círculo vicioso, proposta por Hélio Santos, sustenta que o ponto de partida para a ausência de pessoas negras em espaços e estruturas de poder na sociedade brasileira foi *a forma como se deu a abolição no Brasil (1º passo da trilha)*, numa escolha política e institucional que legou à população negra a condição de *baixa renda e piores salários*, fazendo com que as pessoas negras enfrentassem *dificuldades econômicas*, o que lhes dava *modesta condições de investir em educação*, e, conseqüentemente, *dificuldades educacionais* por terem tido acesso a uma *escolaridade inferior*, levando-as a viver eternamente o dilema: *“baixa renda x escolaridade inferior” (2º passo da trilha)*. A perspectiva metodológica de Ochy Curriel aponta as categorias de *família, formação, raça, gênero e sexualidade* como estruturantes para investigações feministas. Partindo desse pressuposto, fomos olhar a trajetória das cineastas negras entrevistadas e observar de que maneira se deu cada ponto de partida.

##### 4.2.1.1 Família: de onde venho, se meu nome é, eu sou!

Entendendo a importância de permitir que cada entrevistada compartilhasse sua trajetória em primeira pessoa, apresentamos como ponto de partida os seguintes questionamentos: quem é você? De onde você vem? Quem é responsável pela sua existência? E ao responderem quem eram, nenhuma das entrevistadas se furtou a utilizar o próprio nome e sobrenome:

Meu nome é Larissa Santos de Andrade, assumi o nome Larissa Fulana de Tal...

Eu sou Juliana Vicente de Carvalho Faria Santos...

Meu nome é Renata Martins...

Sou Sabrina Fidalgo.

(Transcrição das entrevistas presente na Matriz do Odun – estruturação: intersecção entre subcategoria família e a lente subjetiva, 2019)

Larissa Santos de Andrade, ao assumir como nome público “Larissa Fulana de Tal”, o faz em provocação à ideia de quem é realmente importante na sociedade. Primeiro, se inspira na provocação presente no nome de Luís Fulano de Tal, autor da novela histórica Noite dos Cristais, que narra a Revolta dos Malês em 1835 na Bahia. E depois se conecta com os “*sem donos*”: estes eram identificados como “Fulano de Tal” nos processos criminais quando não

era possível identificar de quem a pessoa escravizada era propriedade. . Larissa “Larissa Fulana de Tal”, constrói referência para o próprio nome, partindo de reflexões de Lélia Gonzalez, para qual, “a/o negra/o tem que ter nome e sobrenome, senão o racismo põe o nome que ele quiser” (GONZALEZ, 1991), sobretudo, quando nos pomos a refletir sobre o impacto de ter ou não ter “um nome” nas estruturas sociais brasileiras, identificando as/os “*sem donas/os*” e as/os “*donas/os de quê*”.

Um dos nomes que lideram os negócios no campo audiovisual brasileiro é o de Walther Moreira Salles Júnior, diretor de Terra Estrangeira (1995), Central do Brasil (1998) e Abril Despedaçado (2001), falante fluente dos idiomas português, espanhol, inglês e francês, nascido no Rio de Janeiro em 1956, herdeiro, banqueiro, empresário, diretor e produtor de cinema brasileiro, filho do banqueiro embaixador Walther Moreira Salles e da embaixatriz Elisa Margarida Gonçalves Moreira Salles, membro da família que detém o controle acionário do grupo Unibanco – parte da holding Itaú-Unibanco –, irmão do banqueiro Pedro Moreira Salles, e do também cineasta João Moreira Salles. Sendo nossas entrevistadas sabedoras da realidade de que dividem o mesmo campo de atuação e disputam oportunidades de negócios com os irmãos Salles, apresentar-se com nome e sobrenome é um ato de afirmação da própria existência como instrumento de questionamento das estruturas assimétricas no setor audiovisual.

A territorialidade se faz presente como elemento constitutivo do ponto de partida de cada entrevistada. Juliana Vicente partilha: “eu nasci mais ou menos quando minha família migrou pra Campinas”. Larissa Fulana de Tal anuncia: “sou de Salvador, Bahia”. Renata Martins informa: “sou nascida e criada no Carrão e moro na Zona Leste há quarenta anos”. E Sabrina Fidalgo sentencia, “sou cineasta, sou do Rio de Janeiro”. A riqueza de detalhes trazida por Renata Martins ao apresentar seu local de origem evidencia em primeira leitura um sentimento de pertencimento, mas também denúncia das dificuldades de circulação às quais as pessoas residentes das periferias estão fadadas, nos conectando com o destino que as pessoas negras tiveram após a abolição da escravatura no Brasil. Muitas pessoas negras vivem uma vida inteira no mesmo lugar por não terem meios para circular. Já a ausência do verbo “sou” na sentença de apresentação de Juliana Vicente, e a explicitada condição de migrante de sua família, nos conectam com o ponto de partida de todo corpo negro que tenha atravessado o atlântico, que precisou reconstruir-se e reestruturar a própria noção de pertencimento, fincando nas referências e condições familiares, o principal condutor no trânsito social. Portanto, a estrutura familiar de cada uma das entrevistadas acaba sendo elemento importante

de estruturação de suas existências; e é nessa intersecção que o verbo “sou” torna-se presença na trajetória de Juliana Vicente:

Sou filha de um baiano, migrante, pau de arara, uma história clássica no Brasil, com uma mãe que é paulista, que nasceu em São Paulo, enfim, criada por meus avós que são do Piauí. Minha avó bem preta, meu vô branco, mas eu não conheci meu vô. Então, eu só tenho a referência dela preta, entendeu? E ela que mandava em tudo... a referência de todo mundo na família era ela, como a pessoa que dava tudo, que enfim, que dizia tudo isso: “Olha, quem muito abaixa, o cu aparece”, essas coisas eram falas de Dona Cassimira Celestina dos Santos e com quem eu convivi pouco, infelizmente. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – estruturação: intersecção entre família e ponto de partida, 2019).

A condição de migrante da família de Juliana Vicente, além de nos conectar com o trânsito atlântico, nos leva a refletir sobre o êxodo de pessoas do Nordeste em direção ao Sudeste, especificamente São Paulo, em busca de melhores condições de vida. E os impactos de assumir uma ascendência nordestina em um contexto social em que ela conta como um elemento “desqualificador”, considerando todas as situações preconceituosas que as/os nordestinas/os vivenciam em São Paulo. Entretanto, tão clássica quanto a história do retirante nordestino é a condição de famílias negras que encontram sua principal força motriz nas mulheres. Estabelecendo aqui um paralelo na trajetória entre duas realizadoras: se para Juliana Vicente os dizeres da avó são responsáveis pela constituição do caráter de sua família, para Larissa Fulana de Tal a responsabilidade por sua existência é de:

Minha mãe, mainha, chamada, conhecida como Quêquel, Ana Cleide, uma jovem de 46 anos. Tenho duas irmãs, uma de quinze e outra de treze... e meu pai, Euríco, que faleceu há muitos anos... Meu pai... eu tenho 28, meu pai vai fazer 24 anos de falecido... 24 anos. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – estruturação: intersecção entre subcategoria família e ponto de partida, 2019).

Se para Juliana Vicente a referência de matriarcado estava associada à avó, uma vez que seu núcleo familiar é constituído pela presença do pai e da mãe, para Larissa Fulana de Tal o matriarcado está referenciado no núcleo familiar marcado pela ausência do pai, e pela presença de 04 (quatro) mulheres.

Renata Martins, ao referir-se à própria estrutura familiar, apresenta um núcleo estruturado, com conhecimento de informações precisas sobre sua linha ascendente:

Sou filha de José Elói Renata Martins e Maria do Rosário Renata Martins, neta de Natividade Procópio e do Afonso Procópio; também do Altivo Renata Martins e da Geralda Renata Martins que são meus avós maternos e paternos. (Transcrição da entrevista de Renata Martins, presente na Matriz do Odun – estruturação: intersecção entre família e ponto de partida, 2019).

No interior das comunidades negras, especificamente tomando como ponto de partida as experiências vivenciadas dentro dos terreiros de candomblé, uma das formas de driblar as dores do não pertencimento e da ausência de informações sobre a própria ascendência era, em

não se podendo identificar de quem se é filha(o), neto(a), bisneta(o) e assim sucessivamente, assume-se a cada membro da comunidade como filha(o), neto(a), e/ou bisneta(o) de todo mundo. Quando Sabrina Fidalgo refere-se aos pais como integrantes do Movimento Negro e criadores do Teatro Profissional do Negro ela está recorrendo a uma prática interna das comunidades negras, que apontam as instituições e formas organizativas da coletividade negra como espaço de pertencimento e identificação, anunciando o seu lugar de “*intelectual-específica*” ao falar sobre possibilidades de militância negra, vez que ela cresceu “nesse rolê”.

Sou filha de Ubirajara e Alzira Sabrina Fidalgo, militantes do Movimento Negro e criadores do Teatro Profissional do Negro e... eu cresci nesse rolê. (Transcrição da entrevista de Sabrina Fidalgo, presente na Matriz do Odun – estruturação: intersecção entre família e ponto de partida, 2019).

Ainda guiada pelos elementos presentes no primeiro passo da trilha do círculo vicioso, fomos investigar indícios do ponto de partida para mercantilização da força de trabalho dos/as responsáveis pela existência de nossas entrevistadas, a fim de identificar a fonte de sustentabilidade e rendimento de cada núcleo familiar. Na Matriz do Odun de Juliana Vicente encontramos:

Meu pai era workaholic, acho que eu sou bastante parecida com ele, hiper workaholic, então foi trabalhar de servente de pedreiro... era office boy, servente de pedreiro e tal. E aí, eles foram abrir uma filial, eles abriram uma filial dessa empresa que meu pai trabalhava em Campinas e meu pai foi pra trabalhar lá e ajudar um dos irmãos e tal, só que o bicho é vendedor, né? E aí, o cara começou a ficar tipo, bom pra caralho, então assim, no começo ele fazia tudo, né? Entregava a betoneira, entregava não sei o quê, montava. E meus irmãos começaram a trabalhar na empresa do meu pai, a gente, todo mundo foi trabalhar na empresa do meu pai com 14 anos, que era ajudando a descarregar andaime, carregar andaime, e tal, e é nesse momento que a empresa começou a crescer e aí, eu tô falando isso porque isso afetou muito o nosso cotidiano, tudo que a gente teve acesso, foi naquele momento, assim, de transição – criança pra adolescência – e aí mudou meio que radicalmente. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – mercantilização: intersecção entre sustentabilidade/rendimentos e ponto de partida, 2019)

A trajetória da carreira do pai de Juliana Vicente desloca o ponto de partida de toda a família quando se trata de sustentabilidade, evidenciando uma história de exceção entre as/os negras/os nordestinas/os que migram para São Paulo, em busca de condições melhores de vida, uma vez que ele inicia em subempregos e consegue galgar a posição social de empresário, tendo a força de trabalho familiar como motriz para alavancagem dos negócios. No entanto, impõe a realidade nada confortável de tornarem-se pessoas negras ocupando lugares de exceção em espaços de poder.

Com as lentes voltadas para a Matriz do Odun de Larissa Fulana de Tal na intersecção entre “sustentabilidade/rendimentos e ponto de partida”, ela lembra que a “mãe trabalhava

muito, assim, no salão, naquela época de química, *bigudinho*, essas coisas...”; contudo, ao observarmos a intersecção entre “limites geográficos e identificação racial”, encontramos elementos que nos mostram as possíveis dificuldades vivenciadas pelo núcleo familiar. Ao tratar-se do quesito moradia, Larissa Fulana de Tal lembra que ela e a mãe moraram na casa do avô por muito tempo, e destaca:

Ah, meu avô era uma família branca; a minha família branca, que é o pai de meu pai, meio que me adotou, meio que chamava de vô painho, eu chamava ele de vô painho, assim, quando era menor. Então, a gente passou muitos anos lá. Foi o tempo que a minha mãe construiu a casa pra gente morar juntas, nós duas, e fazer essa família que era uma unifamília: só era eu e ela, basicamente. Eu tive, é, basicamente isso e a minha memória é muito de que minha mãe fez essa coisa da construção, né? Construção da casa, construção do nosso lugar, construção do nosso espaço. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – mercantilização: intersecção entre Limites Geográficos e identificação racial)

O relato de Larissa Fulana de Tal, ao mesmo tempo em que revela a presença de uma relação afetuosa entre a entrevistada e o avô paterno, moldada para suprir a ausência do pai, evidencia o fenômeno clássico da história das relações raciais no Brasil, a miscigenação. E joga luz no estereótipo de mulher negra, forte e provedora assumido pela sua mãe. É na ascendência materna, ou seja, da família negra, que ela busca informações sobre os caminhos de sustentabilidade da família:

Meu avô era mestre de obra, meu vô Anacleto, e aí eu descobri que minha avó, descobri minha família agora, minha família Luz, que é a mãe de minha mãe, que ela morreu com 34 anos de idade, de coração, eu descobri que ela vendia comida nas construções das obras e foi aí que ela conheceu meu avô e eu nunca soube disso, assim, e aí agora que eu soube que ela vendia comida, esse lugar da mulher ganhadeira, sabe, basicamente isso, e ela também era cabelereira, também... (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre sustentabilidade/rendimentos e corte seco – incapacidade de alterar a situação)

O relato torna evidente que Larissa Fulana de Tal está numa busca por mais informações sobre sua ascendência materna, e nas informações partilhadas reitera as referências femininas como provedoras, em uma conexão direta com as ganhadeiras, mulheres negras que foram responsáveis por garantir a liberdade de muitos membros da comunidade negra durante o período escravocrata, por meio da compra das cartas de alforria pagas com os ganhos financeiros provenientes da venda de iguarias, lavagem e passagem de roupas e tantas outros serviços de venda de produtos em praças e feiras país a fora. O fato de reconectar-se com a história de sua avó materna não afasta Larissa Fulana de Tal de refletir sobre as contradições das famílias, que ela descreve, como:

a família de meu pai é a família branca, católica, apostólica, romana, cheio de regras, cheio de medos, receios, cheio de questões católicas, assim, moral pra

a família de minha mãe, eu já era meio a estranha do ninho, assim, porque a família de minha mãe é basicamente preta, é todo mundo preto, minha mãe não tinha mãe, era cuidada pela madrastra e é uma

carvalho e bem purista, assim, sabe?  
(Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Família e Foco Embaçado – não identificação racial)

família que todo mundo teve acesso, mora no centro, mas ainda assim, desestruturada, sabe? É uma família que tem bens, meu avô tinha material de construção, tem um prédio que mora vários familiares, mas ainda assim desestruturados, pra mim, pira muito na cabeça assim... (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Família e Foco Embaçado – não identificação racial)

Tem sido comum aos “frutos” das relações interraciais, como é o caso de Larissa Fulana de Tal, dedicação às reflexões sobre as contradições da própria existência de maneira constante na busca por afastar-se da sensação de “estranha no ninho”, tentando compreender as famílias matrizes.

Quando olhamos a Matriz do Odun de Renata Martins, a ausência de informações ou indícios sobre os caminhos encontrados pelo núcleo familiar para prover a própria sustentabilidade ocupam espaço de todas as células. O mesmo fenômeno de ausência de informações sobre o *ponto de partida* dos rendimentos familiares está presente na Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo, entretanto, encontramos indícios de que se tratava de um núcleo com condição financeira minimamente equilibrada, na intersecção entre *classe e ponto de partida*, quando ela relata:

Cresci no meio de classe média, Zona Sul. [...] Porque preto no contexto branco, classe média, Zona Sul é sempre atacado, né? Na escola, por todos os lugares que eu circulei na minha infância, eu era praticamente a única negra, né?! (Transcrição da entrevista de Sabrina Fidalgo, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre classe e ponto de partida)

O relato de Sabrina Fidalgo estabelece um paralelo com a trajetória do núcleo familiar de Juliana Vicente, quando nos reconduz à reflexão sobre a presença de corpos negros na posição de exceção nos espaços de poder.

#### 4.2.1.2 Formação: a estrutura do partir

Da perspectiva da trilha do círculo vicioso, observar as possibilidades de rendimento e sustentabilidade, bem como contextos de moradia, está estritamente ligado à viabilidade de um núcleo familiar garantir uma educação de qualidade para aqueles que o integram. Assim, fomos buscar entender os caminhos percorridos por cada uma de nossas entrevistadas no campo da formação, da formação básica à formação superior.

a) EIXO 1 – Matriz do Odun de Juliana Vicente



Figura 20 –Juliana Vicente

Fonte: cedida pela cineasta para pesquisa em tela, 2019

A Matriz do Odun *de Juliana Vicente*, na intersecção entre *raça e ponto de partida*, nos revela que a entrevistada, durante a formação básica, passou por duas escolas particulares, uma na cidade de Vinhedo, e outra na cidade de Campinas, ambas no interior do Estado de São Paulo. Ao referir-se à primeira instituição de ensino básico, Juliana Vicente lembra que embora fosse um colégio que “tinha muitas coisas de teatro”, era também “um colégio racista, racista, racista até a última, tudo de possível racista”, e diante deste contexto afirma: “Eu era violenta na escola, superviolenta... era tipo: ‘sua preta!’, eu: ‘pow!’”. Quando se remete à segunda instituição de ensino básico, a memória de Juliana Vicente não a conduz para um lugar diferente à medida que relata:

Eu fui estudar em Campinas. Também foi um colégio bem racistão, ah, trajetória de colégios racistas, mas Campinas, né? Esse lugar, o último lugar a abolir a escravidão... E aí, fui estudar nesse lugar. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre raça e ponto de partida)

A condição de corpo negro ocupando um lugar de exceção em instituições particulares de formação básica imputou cedo a Juliana Vicente a necessidade de aprender a lidar com agressões raciais, sem permitir ter a própria trajetória interrompida pelo racismo. Foi ainda durante a formação básica, com 9 anos de idade, que ela recebeu o troféu de melhor atriz em um festival de teatro, e recebeu como prêmio um curso de inglês, o que a entrevistada

apresentou como mais um ponto de impulsão no processo de ascensão da família, ao compartilhar que seus pais:

[...] eram ligados no que tava acontecendo mas não tinha tido um insight tipo, ah, vou colocar pra fazer inglês, não tinha rolado isso ainda e meus irmãos já eram um pouquinho maiores, tinha uns 13, 14, assim, eu tinha uns 9 e ninguém fazia inglês ainda, aí eu ganhei um curso de inglês, aí, tipo, todo mundo foi fazer curso de inglês, entendeu, aí todo mundo se ligou que tinha que rolar isso e... A gente foi se compondo desse jeito, aprendendo um pouco que, que era aquele universo, sabe? (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre formação e ponto de partida)

O contato com um novo idioma foi determinante para Juliana Vicente encontrar alternativa para utilização do próprio tempo, já que vivia em um contexto em que o pai não permitia que os filhos gozassem de férias, para ela “não rolava esse negócio de férias e vai dormir a hora que você quiser”, da perspectiva do pai a compreensão era se “cê tá de férias, cê vai acordar às 7h da manhã” e vai trabalhar com ele. Se não estivesse fazendo nada, deveria ir “aprender alguma coisa”, foi aí que Juliana Vicente encontrou uma brecha para propor que pudesse ser enviada em um intercâmbio para os Estados Unidos, no qual ela passou um mês estudando inglês, e aos finais de semana poderia visitar a Disney. Sobre a experiência do intercâmbio, ela recorda:

Isso foi muito determinante pra mim, eu acho, essa viagem em específico foi uma parada que foi muito determinante pra minha formação... eu morava em Vinhedo, que era esse lugar super racista, branco, elitista... o apontamento de que você é preto como algo pejorativo, ele era *everyday*, né? Aí quando eu fiz esse deslocamento pra ir pra fora do Brasil, com um monte de criança, do mundo inteiro, então eu dormia com uma turca no quarto, então, foi tipo um mês que ninguém falava sobre isso. Um era da Letônia, o outro era de não sei aonde, isso não era um tema, entendeu? Os meninos se interessavam por mim porque eu era legal e eu era brasileira e nunca tinha acontecido isso, entendeu? Então, foi tipo, me destravou de um bagulho completamente louco, quando eu voltei, eu voltei outra pessoa, total, assim, eu voltei, tipo, nada mais me abalava mais, sabe? Eu parei de bater nas pessoas, comecei a achar que não valia a pena, sabe? Comecei a achar todo mundo meio idiota, cês são meio idiotas, tudo bem, eu vou passar por isso. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre formação e Lente Subjetiva – a introjecção do racismo e preconceito)

O percurso de Juliana Vicente, até aqui, já nos permite inferir que ter possibilidade de circulação no mundo é poder. Ao assumir que no seu processo de formação fez “uma trajetória muito longa até chegar ao cinema”, em sua Matriz do Odun ela reflete que “o próprio vestibular da época já era muito complexo” e retoma a realidade:

Meus pais não fizeram universidade, nem nada disso, a gente é a primeira – somos em quatro irmãos lá em casa – geração universitária da família. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre formação e Looping – manutenção das dificuldades)

O processo de ingresso no ensino superior, para ela, começou por prestar o vestibular

para artes cênicas na Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, e enfrentou uma campanha familiar que dizia: “não, não faça!”, de acordo com Juliana Vicente, “muito apoiada numa ideia de ‘o que você vai fazer como atriz sendo preta?’”. Como parte da campanha, foi levada em uma viagem a São Paulo, pelo pai e um dos irmãos que estudava na Fundação Getúlio Vargas – FGV, para conhecer o curso de Administração Pública, e por uns quatro meses permaneceu “convencida de que seria bom fazer cursinho para FGV”, e só desistiu diante da certeza de que “odiava tudo e todos” ao olhar em volta e perceber:

Gente, eu não quero passar o tempo com essas pessoas na minha vida, não dá. Porque já era uma galera que já estava pensando em ganhar dinheiro, mas era o dinheiro pelo dinheiro... E ainda era só gente que já tinha dinheiro, então fazia menos sentido ainda”. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre formação e Lente Subjetiva – Introjecção do Racismo)

Na recusa por ingressar no curso de Administração Pública, Juliana Vicente apresenta à família, como alternativa, cursar jornalismo. E disposta a experimentar o cotidiano da futura profissão, concorreu a uma vaga de resenhista da Livraria Cultura e foi aceita; contudo, quando comunicou ao pai “vou pra São Paulo”, interagiu com os impactos das tensões de gênero atravancando o seu caminho, com o brados do pai: “não vai nem louca, não vai nem louca... vai trabalhar comigo e vai fazer cursinho em Campinas, se você quiser”. Como nomeou Juliana Vicente, “as coisas foram bem truculentas”, foi preciso a interferência de um tio que morava no Piauí, que fora de carro até Vinhedo, para falar “cara, cê tá matando essa menina”. Ela recorda que a partir daí o acordo foi que:

Eu podia voltar pra São Paulo mas, eles não queriam nem que eu trabalhasse, olha que loucura? Porque se eu trabalhasse eu ia me libertar muito, entendeu, então virou um negócio assim que ou você faz duas faculdades ao mesmo tempo e promete que você não vai pisar em nenhum palco, ou, você vai ficar aqui trabalhando com seu pai em Campinas, é isso. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre gênero e Lente Objetiva – Visão da Sociedade)

Na altura do acordo, com intermédio do tio, Juliana Vicente lembra que já não “queria fazer mais jornalismo”, e no novo vestibular da Unicamp escolheu cursar Ciências Sociais. Quando aprovada no curso, seu pai lhe disse:

Não vai fazer a matrícula, porque só vai aumentar a angústia da pessoa, cê não quer morar em Campinas, por que você vai fazer matrícula na Unicamp? (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre gênero e Lente Objetiva – Visão da Sociedade).

Chegar a uma opção de curso superior que desse conta dos próprios anseios e das expectativas de seu pai se mostrou uma tarefa dispendiosa. Juliana Vicente já conhecia o poder e liberdade que circular no mundo lhe conferia, então recorreu à tática utilizada no

período da formação básica, se propôs a um intercâmbio para o Canadá e foi “fazendo umas monitorias pro *Summer Camp*”. Ela já tinha ido no acampamento para os Estados Unidos como participante, e voltara na condição de trabalhadora, atuando como monitora. Seguiu assim voltando e “trabalhando em alguns outros”.

Em um dos seus retornos do Canadá, ela chegou decidida: “quero ir pra Cuba”. Entrou em contato com uma família que costumava hospedar viajantes e perguntou: “quanto vocês vão me cobrar?”, e como resposta recebeu: “*Juliana, no me venga con estas ideas capitalistas*”. Então, orientada por “professores, do cursinho, que tinham amigos na Carta Capital”, parte para Cuba, munida de “um monte de coisa, caderneta de alimentação, meio já documentarista na verdade”, fato que ao recordar a faz refletir:

Na época não me ligava que era isso... Cinema pra mim era coisa distante, Vinhedo nem tinha Cinema. Onde eu cresci não tinha Cinema, eu não sou uma cinéfila desde criança. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre formação e Lente Subjetiva – Introjecção do Racismo).

Após experiência em Cuba e partilha do cotidiano com uma família negra cubana, Juliana Vicente retorna ao Brasil. E de pronto é procurada pelos representantes da Carta Capital, em busca de ter acesso aos hábitos e costumes daquela família negra cubana. Inquiria “então, vai escrever?”, ela, sem dúvidas, retrucou “não, eu amo eles, eu não quero falar sobre eles dessa forma”. Juliana Vicente nos confidencia:

Até hoje eu nunca disse nada sobre Cuba, porque eu não consigo, apesar de ter ido muitas vezes lá, ter muita coisa filmada, num acho ainda que estou apta. Depois de 15 anos que eu vou em Cuba, eu ainda acho que não estou apta a falar sobre isso. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre formação e Lente Subjetiva – Introjecção do Racismo)

A experiência em Cuba proporcionou à Juliana Vicente vivências que a conectaram a uma outra família negra diaspórica, e na ausência de mais informações sobre essa conexão, ela compartilha a presença do amor que passou a nutrir pela família que a recebeu exigindo que ela se afastasse dos “ideais capitalistas” para conviver entre eles. Entretanto, no retorno ao Brasil, ainda era preciso definir qual seria o curso superior em que se engendraria, e pôde se decidir após aceitar o convite de uma amiga boliviana para ver uma mostra de filmes do cineasta russo Andrei Tarkovski no CineSesc. Ela lembra que achou “super chato” e a amiga ficou, “durante uns cinco minutos, insiste, insiste, insiste...” e aí começou a “viajar muito e achar muito louco” e passaram o dia inteiro vendo filmes do Tarkovski; a amiga boliviana, após presentear-lhe com o livro *Esculpir o Tempo*, lhe perguntou: “porque você não faz cinema?”.

Diante do questionamento da amiga boliviana, Juliana Vicente recobra os seus primeiros pensamentos: “cê tá louca, fazer cinema, mano? Sei nem o que é isso...sabia *nem que tinha faculdade de cinema*”. Na altura do vestibular, pegou o guia de estudantes, começou a eliminar as possibilidades e “sobrou cinema lá”; seu irmão era amigo do roteirista Tiago Dottori, que à época cursava cinema e letras ao mesmo tempo, assim, Juliana Vicente seguiu o modelo como referência, e acabou decidindo cursar Cinema na Faculdade Armando Álvares Penteado – FAAP e Letras na Universidade de São Paulo – USP.

Ela afirma que estudar cinema fez sentido para si, porque, lhe “dá uma possibilidade de narrar histórias, e falar com muita gente, essa ideia de falar com muita gente é maravilhosa”.

#### b) EIXO 1 – Matriz do Odun de Larissa Fulana de Tal



Figura 21 – Larissa Fulana de Tal  
Fonte: cedida pela cineasta para pesquisa em tela, 2019

A Matriz do Odun de Larissa Fulana de Tal, na intersecção entre *formação* e *ponto de partida*, nos revela que durante a formação básica a entrevistada “estudou a vida toda numa escola só”, uma instituição privada, de ensino católico, o que só foi possível, de acordo com Larissa Fulana de Tal, porque “meu avô cantava, o pai de meu pai cantava na igreja, e ele

fazia isso todo final de semana. Então era brother das freiras e eu consegui estudar na escola particular”. Na escola sempre estudou na condição de bolsista, e por isso sempre se impôs o dever de estudava muito, ela lembra:

Na época de adolescente eu era estranha na escola, eu era muito estranha, mas que era inteligente, né? Esse lugar, a estranha que estudava era um pouco disso, assim. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre formação e Lente Subjetiva – Introjecção do Racismo).

O relato de Larissa Fulana de Tal mostra como sua trajetória foi atingida pelo estereótipo da/o “*preta/o de excelência*”, pertencente ao bojo que intensifica as assimetrias raciais, presentes na sociedade brasileira, e justificadas por um ideário meritocrático. Ainda que tenha passado toda a formação básica em uma única instituição, e estudado muito, as tensões de gênero foram tão presentes quanto a necessidade de se manter inteligente, isso porque a ausência do pai ainda reverberava com força no cotidiano dela e da mãe; ela recorda que:

A vida toda, quando minha mãe ficou uma época nessa onda de ser viúva, meu avô ficou na viagem de que ela era viúva, ela não podia ter outro boy, ela não podia usar vermelho, essas maluquice toda, isso na década de 90. E aí, minha mãe chegou um momento que ela rompeu com isso, quando ela saiu da casa de meu avô, ela rompeu isso, ela começou a botar *megahair*, começou com batom vermelho. E aí meu avô tira o corpo dele da escola e disse que não vai mais, sendo que era bolsa, né? E aí, minha mãe passa a ter que pagar 50%, tem um rompimento aí de moral e aí minha mãe passa a pagar a escola e ela banca, também, ela consegue negociar com a escola e eu fiquei na escola a vida toda. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre gênero e Ponto de Partida).

É na tensão de gênero presente na relação que o avô paterno estabelece com sua mãe que Larissa Fulana de Tal identifica a principal dificuldade enfrentada durante os anos de formação básica. Tão logo a própria mãe optou por romper a relação com o avô e cultivar a própria autonomia, o que restou de memória, para Larissa Fulana de Tal, desse período, foi que “do jardim III até o 3º ano, era o dinossaurozinho... que viu a escola se transformando”.

A lembrança da possibilidade que teve de estudar conduziu Larissa Fulana de Tal a refletir sobre a formação de suas famílias, assim, na intersecção entre formação e a impossibilidade de alterar a condição ela recorda que “tem muito poucos homens e os homens que quiseram estudar, meu avô batia”. O tio Nonato “era agredido pra não estudar, porque homem não tinha que estudar. Ele se escondia no quarto das meninas para estudar matemática”. Hoje ele é professor de matemática e física. Com as mulheres da família a relação não era diferente, as “tias da família preta pouco estudaram”, e completa:

Minha mãe só estudou até a 4º série, mesmo tendo um pai que é dono de casa de material de construção, que tem bens, tem terreno, tem casa, tem várias coisas, ele

tem uma estrutura se a gente for pensar na década de 70, 80, pra um homem preto... mas ainda assim as mulheres da família, e é uma família majoritariamente de mulheres, elas não tiveram acesso [a educação] e não têm estrutura [financeira] assim. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Formação e Looping – manutenção das dificuldades).

No entanto, ao refletir sobre vivências que possam tê-la influenciado para a escolha do curso superior, Larissa Fulana de Tal resgata a relação com avô paterno; por ser restaurador, ele “dava várias motivações de coisas de imagem pra desenhar, na lata de leite, fazer formatos, naquele ferro, tipo lacre, que sai da lata”. Larissa Fulana de Tal, que já tinha um tio arquiteto, era incentivada a criar flores, arabescos e gravuras em relevo. Era prática na família que o avô reunisse os netos para “estudar desenho”, motivo fez com que Larissa Fulana de Tal pensasse por muito tempo em fazer artes plásticas, o que, em suas palavras: “não rolou, depois lembrei que eu era preta”.

Larissa Fulana de Tal em algum momento reconheceu que não ganharia dinheiro se seguisse com a intenção de cursar Artes Plásticas, então decidiu cursar Design, e tentou vestibular por duas vezes sem lograr aprovação. Em sua Matriz do Odun, na intersecção *formação e foco embaçado*, ela partilha que:

Um professor disse que tava aberto [o vestibular para] a UFRB, e aí eu falei: velho, o que que tem de arte aqui na UFRB? Aí foi assim, vi, só tem cinema, eu vou tentar esse negócio aqui e aí foi assim, aí eu fui fazer cinema. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Formação e O Foco Embaçado – [não] identificação racial).

Ela afirma que estudar cinema fez sentido para si, porque chegando lá encontrou um núcleo de estudantes negros, que a fez se deparar com questões que lhe permitiram “ir entendendo qual era o meu papelzinho no mundo”.

### c) EIXO 1 – Matriz do Odun de Renata Martins



Figura 22 – Renata Martins

Fonte: sessão da autora para pesquisa em tela, 2019

A Matriz do Odun de Renata Martins, na intersecção entre *formação* e *ponto de partida*, nos revela que durante a formação básica a entrevistada afirma: “sempre estudei em escolas públicas”, pontuando que do maternal até a 1ª série estudou no Colégio Público José Fernandes, e na sequência no Colégio Infante Dom Henrique até o 3º ano do colegial. De acordo com a entrevistada, a época dividia o tempo entre as atividades do colégio e “os cursos que tinham disponíveis”, como datilografia e digitação.

Sobre o período de decisão sobre o curso superior em que gostaria de ingressar ela partilha:

Quando eu decidi fazer faculdade, eu me encantei pela Geografia e pela História... Arquitetura também passou pela minha cabeça, esse desejo de construir coisas, assim, mas sempre tudo parecia um pouco distante (Transcrição da entrevista de Renata Martins, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Formação e A Lente Subjetiva – Introjecção do Racismo).

Por ter desejo de cursar Geografia, Renata Martins buscou um cursinho popular para se preparar para o vestibular, e naquele espaço se aproximou “das questões mais sociais”, teve a possibilidade de ir com a turma do cursinho para o Fórum Social Mundial e interagir de maneira mais “consciente com os conceitos de socialismo e de esquerda”. De acordo com Renata Martins, é “nesse momento que o processo político se deu”, já que não tinha histórico de ter integrado coletivos ou grupos; ela compartilha:

Não tenho um grupo ao qual eu pertenci, que eu fiquei anos pensando, refletindo, estudando, me politizando e entendendo as coisas. (Transcrição da entrevista de

Renata Martins, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Formação e A Lente Subjetiva – Introjecção do Racismo).

A convivência com o cotidiano do cursinho popular possibilitou que Renata Martins revisitasse sua decisão por prestar vestibular para o curso de Geografia. Em um almoço com um amigo que nomeou de Carlos, ela foi questionada: “porque vai prestar vestibular para Geografia? Você não pensa em fazer mais nada? Ao que respondeu: “Se eu pudesse mesmo eu faria Cinema”. Quando retrucada, por Carlos sobre o que lhe impedia de fazer cinema ela devolveu com: “não tenho dinheiro. Na USP a nota de corte é mais alta do que medicina, e na privada custa uns dois salários mínimos”. Para Renata Martins, “era algo totalmente distante do horizonte”. Alguns dias depois, Carlos procurou Renata Martins com a informação de que havia o curso de Cinema na Universidade Anhembi Morumbi, instituição privada, e que contava com duas vagas que poderiam ser concorridas via Programa Universidade para Todos – Prouni. Com a ajuda do amigo, ela fez a inscrição via internet e acabou por lograr uma das vagas integrais via Prouni para cursar Cinema. Renata Martins, com orgulho, afirma:

Eu faço parte da primeira turma de políticas afirmativas que têm acesso a universidade a partir de 2005. E foi aí, nesse espaço acadêmico particular privado, que eu acessei o universo cinematográfico. (Transcrição da entrevista de Renata Martins, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Formação e O Ponto de Partida – a abolição).

Em sua Matriz do Odun, na intersecção entre *formação e o corte seco (incapacidade de alterar a situação)*, Renata Martins partilha que foi no espaço da universidade que pôde “organizar melhor o discurso”, entendendo as questões raciais, entendendo onde estava e o jogo das hierarquias, “o que, como, quem, e aonde se faz” e aí decidiu “roteirizar e dirigir”.

Ela afirma que, embora não tenha tido a “possibilidade de experimentar o cinema antes de decidir fazer”, estudar cinema fez sentido para si, porque “gostava muito de ver. Achava engenhosa essa coisa de construir uma história”.

#### d) EIXO 1 – Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo



Figura 23 –Sabrina Fidalgo  
Fonte: cedida pela autora para pesquisa em tela, 2019

A Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo, na intersecção entre *formação* e *ponto de partida*, nos revela que sobre o período da formação básica a entrevistada afirma que do maternal à 8ª série estudou em “uma escola particular católica dos monges beneditinos, meio burguesa, em Botafogo... estudei na mesma turma praticamente”. Na intersecção entre elementos simbólicos de comunicabilidade global e formação, Sabrina Fidalgo conta que ao “encher o saco” da dinâmica da escola que obrigava a rezar o Pai Nosso e a Ave Maria todos os dias antes de ir para sala de aula começou a “fazer uns desenhos pornográficos nas fileiras” e foi convidada a se retirar da escola. De acordo com ela, foi transferida para uma nova escola que “tinha surfista, maloqueiro, artistas e pessoas mais desajustadas, assim entre aspas. E se pareciam mais comigo.”.

Já na intersecção entre *raça* e *a Lente Objetiva (visão da sociedade)*, Sabrina Fidalgo compartilha que fora o episódio da expulsão, durante a formação básica, “sempre tinha uma criança tentando fazer um ataque racista, música racista, para te desqualificar”, e por compreender que era necessário combater sempre, uma vez que seus pais haviam lhe preparado para a guerra e combater o racismo, ela se tornou uma criança combativa. Ao lembrar que sempre fora uma criança grande, assume: “me aproveitava de minha força física para me defender e para atacar, um pouco”.

Aqui, mais uma vez conseguimos traçar um paralelo entre a trajetória de Sabrina Fidalgo e Juliana Vicente, duas crianças negras que cresceram em espaços brancos e burgueses, que buscaram no próprio corpo a força e a arma para combater o racismo sofrido. O que nos conecta com os impactos do discurso disseminado com estereótipos sobre pessoas

negras serem naturalmente violentas, como formas de justificar a violação dos corpos negros. A realidade é que diante da ausência de recursos e ferramentas para reagir às brutalidades do racismo, a pessoa negra acaba precisando contar única e exclusivamente com o próprio corpo. Interagir com o estereótipo de pessoa negra violenta ou agressiva não é exclusividade à trajetória de Sabrina Fidalgo e Juliana Vicente, Lélia Gonzalez (1991), ao partilhar sua experiência no movimento feminista, relatou que:

No interior do movimento havia um discurso estabelecido com relação às mulheres negras, um estereótipo. As mulheres negras são agressivas, são criadoras de caso, não dá para a gente dialogar com elas etc. E eu me enquadrei legal nessa perspectiva aí, porque para elas a mulher negra tinha que ser, antes de tudo, uma feminista de quatro costados, preocupada com as questões que elas estavam colocando.

Desta maneira, assim como Lélia Gonzalez, Sabrina Fidalgo e Juliana Vicente, ao interagirem ou se “enquadrarem legal” no estereótipo de “crianças negras agressivas” estavam se recusando a assumir o lugar de subjugação que as práticas racistas do seu cotidiano escolar lhes impunham.

De volta à Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo, na intersecção entre *formação* e *ponto de partida*, ela compartilha que o primeiro curso que iniciou no ensino superior foi Artes Cênicas, na UNIRIO, no Rio de Janeiro. Ela já fazia um curso de teatro antes da universidade, e “atuava como atriz mirim na CIA dos pais... fiz várias peças com eles e achava que deveria ser atriz”, mas foi durante o ensino superior, quando começou a atuar nas peças dentro da universidade, que começou a se sentir “desconfortável nesse lugar, não gostava de atuar. Não sentia que era uma boa atriz, não gostava de estar ali exposta no palco”. E, nesse contexto de insatisfação com o curso de Artes Cênicas, decidiu trancar o curso na UNIRIO, e prestar um novo vestibular para o curso de Cinema na Faculdade Estácio de Sá, uma instituição privada no Rio de Janeiro. Calhou de ser no mesmo período que ganhou uma bolsa para estudar alemão em Munique, então trancou mais uma vez o curso superior, e chegando na Alemanha foi “para Escola de TV e Cinema [da Alemanha]”.

De acordo com Sabrina Fidalgo, a “Escola de Tv e Cinema da Alemanha” lhe possibilitou aprender muito a prática cinematográfica. Ela trabalhou nas produções dos outros alunos, e lembra que:

Era só a terceira assistente de produção, que levava só água e cafezinho pro set, aí em outra produção já era a segunda assistente de produção. E já fiz de tudo, de tudo. (Transcrição da entrevista de Sabrina Fidalgo, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Vínculos Funcionais e O Ponto de Partida – a abolição).

Ela afirma que estudar cinema fez sentido para si porque “teve uma infância maravilhosa”, quando criança assistiu muitos bons filmes com seu pai, e recorda: “ele fazia

uma curadoria, contava as histórias dos diretores, dos atores, ele sabia tudo, e isso foi crescendo em mim, ele plantou essa sementinha do cinema em mim”.

Vimos até aqui o ponto de partida, ou a forma de abolição, de quatro cineastas negras, que apresentam trajetórias muito distintas, mas que se conectam em alguns momentos quando compartilham suas experiências sociais. Juliana Vicente e Sabrina Fidalgo, por terem crescido em um ambiente majoritariamente branco e burguês, em primeiro momento lançaram mão da força física para gritar seu desejo de existência plena para o mundo, na sequência encontram no poder da circulação pelo mundo os caminhos específicos que as levaram até o cinema como possibilidade de expressão e de existência.

Já Larissa Fulana de Tal e Renata Martins se encontram nas reflexões sobre as formas de subsistência no mundo, levando em conta a condição de residentes em bairros periféricos e integrantes de famílias diferentes do modelo nuclear, com pouco acesso a recursos financeiros que pudessem ser direcionados à educação. Além do encontro com o discurso político em torno do debate das relações raciais ter se dado a partir do ingresso na universidade. As quatro se unem na não identificação do cinema como primeira opção de formação para si, e na necessidade de contar com o olhar e provocação de uma segunda pessoa para que passassem a enxergar o curso de cinema como viável para seus processos formativos no ensino superior. É salutar o lugar de importância que as famílias ocupam para estruturação material, de caráter ou emocional das entrevistadas.

Desta maneira, as trajetórias aqui estudadas se apresentam como exceções, que no espaço cinematográfico articulam a própria presença a partir da “dimensão formativa” (OLIVEIRA, 2017, p. 23), contribuindo com o rompimento das barreiras alertadas no *ponto de partida da trilha do círculo vicioso*, uma vez que se tratam de trajetórias que driblaram as adversidades as quais poderiam ser apresentadas nos primeiro e segundo passos da trilha do círculo vicioso, seja porque integraram famílias negras que adquiriram o mínimo de recursos financeiros e os direcionaram para educação, seja porque encontraram alternativas em “decorrências de políticas globais de educação” (OLIVEIRA, 2017, p. 23) as quais lhes propiciaram acesso ao curso de Cinema no ensino superior.

#### *4.2.2 Encruzilhada – a lente objetiva e a lente subjetiva: o que determina a trajetória de realizadoras negras?*

Da perspectiva do terceiro passo da trilha do círculo vicioso, temos a *visão da sociedade de que não brancos são incapazes por natureza*, que quando propagada pela *mídia* produz *invisibilidade das pessoas negras*, e quando *reafirmada pela repressão policial*, atinge os corpos negros com *violência*. Outrossim, no quarto passo da trilha, o autor sustenta que após vivências produzidas cotidianamente por ações próprias de uma abolição inadequada e da disseminação de visões estereotipadas, as pessoas negras sofrem a *introjeção do racismo e dos preconceitos*.

Levando em conta as partilhas das entrevistadas que associamos ao ponto de partida, tomando por fio condutor as relações familiares e a estruturação de suas trajetórias formativas, fomos buscar compreender, num segundo momento, como em suas vivências profissionais elas interagiram ou não com a visão da sociedade, e de que forma se deu sua introjeção a partir das reflexões sobre: afeto, heranças, cinema político, cinema artístico e a distinção entre arte e política.

#### a) EIXO 2 – Matriz do Odun de Juliana Vicente

A Matriz do Odun de Juliana Vicente apresenta suas primeiras reflexões sobre cinema e afeto no campo de espacialização na intersecção entre *cinema* e *lente subjetiva*, ali ela relata não conseguir se imaginar trabalhando em um lugar ou com qualquer coisa que não lhe permita acessar sua “emoção o tempo todo”, e por isso não conseguir se “imaginar fazendo publicidade”, porque acha que na publicidade “não tem tempo de construção de relação”.

A publicidade é um modelo de negócio audiovisual, conhecido por ser realizado em um tempo acelerado, com muito recurso financeiro a disposição, levando em conta as necessidades de sedução do público consumidor de determinado produto ou serviço. A cadeia da publicidade, como negócio, envolve o setor de marketing das empresas interessadas em um filme publicitário, as agências de publicidade responsáveis pela parte de criação das campanhas, incluindo roteiros de vídeos, as produtoras audiovisuais responsáveis por executar a criação das agências transformando-as em peças audiovisuais (as famosas propagandas) e, por fim, a janela exibidora responsável por veicular o anúncio. É comum que as agências de publicidade procurem as produtoras audiovisuais para execução técnica dos filmes publicitários, e junto com a ideia já levem as/os diretoras/es da casa.

Embora Juliana Vicente apresente resistência à publicidade como possibilidade de negócio para si, ela também revela que “fazer cinema foi ressignificado muito, depois do Cores e Botas”. Ela recorda que o curta-metragem “não foi um filme feito com tanto afeto”; para a entrevistada, “a história da filmagem do Cores e Botas é muito triste”.

Cores e Botas é um curta-metragem com 16 minutos de duração, filmado em 35mm no ano de 2010, com roteiro e direção de Juliana Vicente, e que conta a história de Joana, uma criança negra integrante de uma família bem sucedida que tem o sonho de ser paqueta, sonho que era comum a muitas meninas na década de 80 e apoiado pela sua família. Contudo, Joana precisa lidar com o fato de nunca ter havido uma paqueta de sua cor no programa da Xuxa.

De acordo com Juliana Vicente, o elenco do curta era composto por pessoas negras e a equipe toda formada por pessoas brancas, colegas da turma da universidade. O ambiente de filmagem foi hostil porque “as pessoas brancas não entendiam o filme, e tiravam sarro do cabelo da Jhenyfer<sup>38</sup>”, aquelas pessoas acreditavam que era ‘desimportante fazer o filme’”. Ela recorda que durante as filmagens:

As pessoas estavam no hotel com piscina, com sauna, com isso e com aquilo, elas estavam se sentindo exploradas filmando e no último dia eles fizeram um motim e não foram. Simplesmente ficaram na piscina fazendo churrasco, sabe? Então, assim, é uma história triste. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Classe e A Lente Objetiva – a visão da sociedade).

Ela afirma que sua possibilidade de entender a viabilidade de troca de afeto no cinema “veio com os atores e tinha muita ligação racial”, experiência que ela não tinha vivenciado antes no espaço cinematográfico. Assume que a família que está na frente do Cores e Botas foi a sua família no set e que, unidos à produtora do filme, Ana Luisa, namorada de Juliana Vicente a época, eram as únicas pessoas com quem ela podia contar, as únicas que “tinham fé no filme”. Para Juliana Vicente, essas pessoas ressignificaram “a ideia de afeto e cinema”, antes, para ela “cinema era um campo bem mais hostil, era parte de uma guerrilha, uma resistência muito dura de fazer”.

Ela partilha que à medida que foi encontrando mais pessoas pretas no ambiente do cinema foi se sentindo mais acolhida e, por isso, hoje em dia filma muito mais com pessoas pretas do que com pessoas brancas. E as pessoas brancas com quem trabalha sabem que não têm chances de repetir as mesmas coisas que a equipe do Cores e Botas. No entanto alerta:

Eu acho que isso também é fundamentado na ideia de eu ser detentora do meu meio de produção, tá? Também não sou idiota a ponto de achar que isso é uma construção do nosso tempo e tal. Acho que não. Acho que vem como uma ferramenta bem

---

<sup>38</sup> Jhenyfer Lauren, atriz que vive Joana em Cores e Botas.

importante que é o fato de eu ser dona da Preta Portê, que é a produtora dos meus filmes. Então isso também altera bastante a minha ação. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Raça e O Corte Seco – Incapacidade de Alterar a Situação).

Ao refletir sobre as relações estabelecidas entre afeto e o próprio fazer cinematográfico, Juliana Vicente nos revela que o caminho optado para se constituir no setor audiovisual foi escolhendo, como modelo de negócio, estar à frente de uma empresa produtora audiovisual, a partir da qual poderia realizar seus próprios filmes, sendo ela a pessoa responsável por “dar as cartas do jogo”, sendo essa a alternativa encontrada para se proteger dos prováveis motins que poderia voltar a vivenciar nos sets de filmagem.

Diante da pergunta sobre qual seria o impacto de heranças no seu trabalho cinematográfico, ela pontua que heranças podem ser compreendidas em vários sentidos, a exemplo de heranças históricas, e afirma que o fato dela e os irmãos terem sido criados em um ambiente “meio asséptico”, que foi o condomínio fechado, acabou deixando-os “um pouco sem raiz”. E isso a faz compreender que o próprio caminho, hoje, é “quase um caminho de volta a essa origem que tem desconstruída”.

Ao refletir sobre heranças do ponto de vista material, ela afirma que passou da fase “de sentir culpa para falar: não, eu preciso agir”. De acordo com ela, da mesma forma que hoje entende que “existe uma segurança financeira”, esse dinheiro não lhe pertence, ele pertence a duas pessoas que estão vivas. E em sua família não se tem o mesmo “lidar que as pessoas brancas têm com a ideia de herança”, de utilizar o fato de os pais terem recursos para se sentirem seguros no mundo. Para ela,

Quando você sabe que você tem condições e a maior parte dos irmãos e parceiros pretos não tem, isso traz uma responsabilidade muito grande e aí você tem que fazer 83 mil vezes mais, porque herança também te pesa. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Família e A Lente Subjetiva – Introjecção do Racismo).

Durante nossos estudos sobre a trilha do círculo vicioso, Hélio Santos nos convida a refletir sobre alguns fenômenos que atingem as pessoas negras, oriundos da não identificação racial. Um desses fenômenos é o vivenciado por pessoas negras de classe média, ou que ascenderam socialmente. Para estes, Hélio defende que:

Existe, de fato, adversidade e rejeição entre negros no Brasil. Muitas vezes, negros que melhoram de vida esnobam outros que estão em situação mais modesta... Outras vezes, temos o inverso: negros mais humildes que tratam mal aqueles que ascenderam na escala social. (SANTOS, 2003, p. 161).

Compreendemos que é sobre este fenômeno, que Hélio Santos classifica como adversidade, que Juliana Vicente se refere ao explicitar o “peso da herança material”. Uma pessoa negra com acesso a recursos materiais no Brasil que escolha conviver entre pessoas

negras precisará saber lidar de forma equilibrada com sua ascensão material, compreendendo os impactos da ausência de recursos na vida da outra pessoa negra, e cuidando da própria subjetividade para não ser legada a um lugar de “culpa atávica” por ser uma pessoa negra e possuir recursos materiais. De acordo com Santos, “o desenvolvimento de uma identidade étnico-racial adequada é o remédio básico para todas essas dificuldades”.

Na intersecção entre *Cinema e A Lente Subjetiva – Introjecção do Racismo* da Matriz do Odun de Juliana Vicente, ela afirma que a sociedade vive um momento transitório, que nos impõe um “desafio de linguagem”. Desta forma, no atual momento político da sociedade brasileira, é posto para pessoas que lidam com comunicação e linguagens o desafio de se fazer compreender por uma massa que, por exemplo, está “votando em Jair Bolsonaro”. Ela faz essa reflexão, assumindo a faceta política de se fazer cinema no mundo, e quando as pessoas lhe perguntam: “você não acha que a gente que é preto poderia falar [na produção cinematográfica] sobre qualquer coisa?” Sua crença é: “Eu acho que sim, mas, no meu caso, eu não acho que devo”. Em nosso entender, é a busca de Juliana Vicente por se aproximar de uma identidade racial adequada que a faz se entender na sociedade como alguém que não pode afastar o seu fazer cinematográfico da responsabilidade política de pensar sobre como se comunicar, ou traduzir sua pretitude, no mundo.

Ao seguir na reflexão sobre os caminhos para garantir uma comunicação eficaz por parte do cinema feito por pessoas negras, ela resgata o modelo de negócio audiovisual que ficou batizado, nas redes sociais, como “Método Kondzilla”.

Kondzilla é um jovem negro, nascido na cidade do Guarujá, no litoral de São Paulo, que perdeu a mãe aos 18 anos de idade, e com uma parte do dinheiro do seguro de vida comprou uma câmera digital Canon EOS 5D, e com a outra custeou o curso de cinema e de marketing na cidade de São Paulo. Munido de sua câmera e dos conhecimentos técnicos, em 2011 ele fundou uma produtora vocacionada para produção de videoclipes de artistas do funk paulista. Como narrativa e estética assumiu a “ostentação”, e para distribuição dos videoclipes criou um canal no YouTube. Hoje, é um dos maiores empresários do ramo de produção audiovisual, com 46 milhões de seguidores é dono do maior canal do Youtube no Brasil e do segundo maior canal de música no mundo.

Juliana Vicente olha para a experiência do Kondzilla para reiterar sua preocupação com o desafio imposto pela linguagem. Ela questiona:

Você acha que é só rede de distribuição? Eu não sei se é, porque o clipe do Kondzilla, ele tem não sei quantos milhões de acesso, por que que a gente não consegue levar um outro tipo de conteúdo para essa mesma galera que pode assistir também o do Kondzilla? (...) Eu fico pensando que a gente se debruça muito pouco

pra pensar isso: como chegar nas pessoas! (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, 2019).

Fica latente que o problema não é com a existência de um modelo de negócio tal qual o “Método Kondzilla”, e sim as dificuldades de se encontrar caminhos alternativos para se comunicar com um número maior de pessoas distante dos signos, narrativas e ideias que aqui classificaremos como *símbolos da colonialidade*. Na estética da ostentação, utilizada no Método Kondzilla, há uma exacerbação do endeusamento do capital, além de ausência de criticidade sobre as relações de gênero e raça que são retratadas nas imagens presentes nos videoclipes.

De acordo com ela, estamos vivendo um momento, no campo do cinema brasileiro, em que os “brancos estão super confusos”, acreditando que ao negarmos alguns modelos de negócios e, ainda assim, reivindicarmos um lugar no setor audiovisual, estamos “falando só sobre política”. Para ela, “eles [os brancos] estão com dificuldade de entender que a gente está discutindo, que o discurso tem a ver com a linguagem”. Desta maneira, para Juliana Vicente, não é possível distinguir “arte” de “política”, e como fundamento resgata que:

Artisticamente, a gente foi pintado como escravizado, como bruto, como animal... se aquele cara estava pensando que ele estava fazendo política ou não, eu não sei, só sei que ele fez e fodeu nossa vida. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Família e A Lente Subjetiva – Introjecção do Racismo).

Por fim, Juliana Vicente afirma que “ele [o artista branco] concretizou uma imagem do que a gente era, e a gente tem que desconstruir”.

## b) EIXO 2 – Matriz do Odun de Larissa Fulana de Tal

A Matriz do Odun de Larissa Fulana de Tal apresenta sua compreensão sobre cinema e afeto, no campo da espacialização, na intersecção entre cinema e corte seco; ali ela partilha que pelo “fato de cinema ser uma arte coletiva” e de não haver possibilidade de se “fazer filmes sozinha”, o afeto passa a ser um elemento fundamental nos processos cinematográficos. Para ela, “cinema é o processo: são as questões pessoais, as questões psicológicas, as questões individuais... a técnica é a quarta intenção do rolê”. A grande dificuldade é: “como fazer para que as pessoas criem afeto pela obra e naveguem [no processo] da mesma forma que você?”. Desta forma, Larissa Fulana de Tal é taxativa ao

estabelecer o cinema como um espaço que deve ser munido de vínculos de confiança e partilhas afetuosas.

Diante da pergunta sobre qual seria o impacto de heranças no seu trabalho cinematográfico, ela ironiza:

Olha, acho que sendo preta não tem como compreender herança como bem material [risos]... então, como não dá pra compreender como bem material, eu vou compreender herança como ancestralidade que é melhor. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Raça e Não Identificação Racial).

Para explicitar sua herança ancestral, Larissa Fulana de Tal recorre à importância dos movimentos sociais em sua vida; para ela, “o movimento social dá nome a coisas que a gente sente de forma geral”, isso porque reconhece que os impactos do racismo em sua vida são uma construção histórica, que perpassa e perpassou os corpos de muitas outras pessoas negras que lhe antecederam, e que de todo esse processo ancestral conseguiu herdar a “indignação”. Ela lembra:

Eu não parei de dar química no meu cabelo porque tinha uma questão racial consciente, é porque aquela porra ardia minha cabeça, eu ficava indignada que aquilo machucava minha cabeça. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Raça e Não Identificação Racial).

Para ela, mulheres negras sofrem o machismo e o racismo o tempo todo, mas “quando você dá nome, você entende de onde está partindo”, e por isso ela conseguiu compreender com os movimentos sociais que o que ela herda da ancestralidade é a capacidade de “se indignar e sentir o mundo”.

No exercício de pensar herança da perspectiva dos bens materiais, Larissa Fulana de Tal compartilha que sempre pontua para Thamires Vieira, sua sócia:

Velho, vamos parar de pirar o cabeção, nossos pais não deram uma casa montada. A gente está fazendo a fundação. Talvez só minha irmã vá conseguir colher alguma coisa, mas agora só estamos fazendo a fundação da casa e reconhecer que nesse momento é isso (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Classe e Não Identificação Racial).

Mais adiante poderemos nos deter mais na experiência empresarial de Larissa Fulana de Tal. Por ora é importante informar que ela, ao lado de Thamires Vieira, é sócia-fundadora da Rebento, empresa audiovisual vocacionada para produção audiovisual negra, com sede em Salvador, Bahia. O que percebemos, a partir do relato de Larissa Fulana de Tal, é que existe uma noção muito nítida sobre a diferença do “ponto de partida” de empreendimentos iniciados por pessoas que podem contar com heranças materiais familiares como suporte, e empreendimentos que são iniciados por pessoas que não têm nas heranças familiares o ponto

de referência.

De acordo com ela, na sua família paterna, a “coisa de causar boas impressões” é fundamental, uma vez que se trata de uma “galera minimamente já estruturada”. Assumindo que não se encaixa ali, porque dentro daquele espaço ela é a “pessoa sem estrutura”. Já na família de sua mãe, a questão é outra, “é o matrimônio, a relação é que é alguma coisa”.

Desta forma, mais uma vez ela atribui ao fenômeno do não lugar, vivenciado por pessoas que nascem de relações interracialis, e as complexidades em torno das relações de gênero na família, a responsabilidade por não conseguir identificar disponibilidade de herança material familiar à sua disposição.

Ao ser questionada sobre sua concepção política de cinema, Larissa Fulana de Tal responde que para ela “é o cinema negro, e o cinema negro no sentido de fazer junto, e fazer junto, basicamente, é fazer do lugar de onde se parte”. Para ela, um cinema feito de forma política reconhece os limites do que é possível ser feito, com o que se tem disponível no momento em que se está fazendo. E afirma, “se a gente tem um celular para fazer agora, a gente faz, mas também se tiver que fazer amanhã com a *Black Magic*, a gente quer fazer também”.

Ao nosso ver, Larissa Fulana de Tal associa diretamente o exercício de um cinema político à existência de um cinema negro e, por meio desse, vislumbra a possibilidade de fazer e a “briga” por acesso a melhores condições de realização futura, sem descartar a viabilidade no presente.

Quando reflete cinema e arte, e a possibilidade de distinção entre arte e política, Larissa Fulana de Tal explicita que “cinema, arte e política, de forma geral, é indignação” e por isso não podem ser desassociados da vida social dos indivíduos. Para ela, é necessário se indignar com o fato de recebermos “pouco dinheiro para realizar nossas coisas”. Para ela, o cotidiano é “extremamente político, e é no cotidiano que vai buscar inspirações para seu fazer cinematográfico”; ela recorda que seu avô achava que ela era uma menina esforçada, e seu primo um menino inteligente, mesmo eles tendo a mesma idade, e explica:

Eu sentia isso estranho, eu não sabia o que era, hoje eu sei. Era porque eu era uma mulher preta, uma menina preta numa família branca e meu primo é um homem branco, então isso é político, isso é extremamente político e estava no meu cotidiano. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Raça e A Lente Objetiva).

Larissa Fulana de Tal afirma que “Cinema está na vida, e a vida é política, logo, não é possível desassociar uma coisa da outra”.

### c) EIXO 2 – Matriz do Odun de Renata Martins

A Matriz do Odun de Renata Martins, apresenta sua compreensão sobre cinema e afeto, no campo da estruturação, na intersecção entre *cinema* e *A Lente Subjetiva*; ali ela partilha que ao propor a narrativa do curta-metragem *Aquém das Nuvens*, ela o fez como uma “forma muito inconsciente de reivindicar o afeto... querer ver o afeto, por entender que ele é um direito nosso”.

*Aquém das Nuvens* é um curta-metragem que em 18 minutos conta a história de seu Nenê, casado com Geralda há 30 anos; em uma tarde de domingo, como de costume, vai à roda de samba encontrar os amigos. E, ao voltar para casa, surpreende-se com uma notícia de que Geralda fora parar no hospital. Sem deixar que o ritmo do samba caia, Nenê encontra uma solução para ficar ao lado de sua eterna namorada.

Renata Martins afirma que o filme nasceu do desejo de ver outras representações na tela, sobretudo de afeto, porque não tinha essa construção afetiva, de pessoas negras, por meio do audiovisual. O filme nasce fundado em um microuniverso a que ela pertencia, no qual as “pessoas eram muito afetuosas”; ela recorda que “as pessoas dançam nas festas em casa” e que seus “pais eram muito afetuosos”.

Renata Martins compartilha que em exibições recentes do filme retomou o processo de ressignificação dele, percebendo que mesmo depois de 10 (dez) anos ele permanece um filme afetuoso e que toca muito as pessoas. Ela atribui a potência do filme ao fato deste ter sido realizado a partir de uma “referência de masculinidade negra, não tóxica”, exatamente porque a referência de masculinidade negra que ela traz é a capacidade de afetividade do próprio pai.

Ao ser questionada sobre o impacto de heranças no seu trabalho, ela afirma não saber a qual herança exatamente gostaríamos que se ativesse, se herança cinematográfica ou herança familiar. Divagando sobre a possibilidade de herança cinematográfica, ela afirma lamentar muito que seu processo cinematográfico tenha se dado por um caminho acadêmico, por entender que a academia é “um lugar essencialmente branco e que nega as nossas referências”, e reitera que não aprendeu nada sobre o cinema “dos nossos” na universidade:

Eu passei quatro anos pela universidade sem ver um filme dirigido por homens ou mulheres negras. Então, essa herança filmica eu não digo que eu tenha ela como algo que me mantém, ou me mantenha motivada, porque ela me foi negada. Então, eu faço o caminho contrário, agora, eu vou voltar lá na fonte para entender. (Transcrição da entrevista de Renata Martins, presente na Matriz do Odun –

Estruturação: intersecção entre Cinema e O Foco Embaçado – Não identificação Racial, 2019).

Quando desloca o foco de reflexão para a perspectiva da herança familiar ou ancestral, Renata Martins, afirma que sim, que este é o lócus onde reconhece toda a herança que influencia o seu fazer cinematográfico:

Eu não sei fazer um cinema que não tenha cuidado, ou que não tenha afeto, ou que não tenha um olhar que me foi passado pelos meus pais. (Transcrição da entrevista de Renata Martins, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Família e Ponto de Partida).

Renata Martins afirma não saber formar uma imagem que vai expor uma outra pessoa, violentar a imagem de um sujeito, ou criar um discurso que seja falacioso, e lega isso à constituição do seu caráter como sujeito. Ela assume que “quando diz que é filha e neta de alguém” possui essa memória de quem são seus ancestrais, e que por conta disso tem “menos prejuízos sociais por perceber que teve uma constituição familiar completa”. Conseguir compreender a própria árvore genealógica lhe faz perceber que essas pessoas estão nela, e por isso estarão em tudo que ela fizer.

Ao ser convidada a compartilhar a sua concepção política de cinema, afirma que para ela “cinema é a arte do discurso”, e este está muito próximo de algumas ações políticas, por entender o “cinema como ferramenta que amplia vozes, que agem diretamente na sociedade”, sendo capaz de “transformar ou ressignificar imaginários”, e para ela “esse é o poder político”. Situa que a partir do cinema é possível questionar o que está posto dentro de uma perspectiva hegemônica e propor alternativas, discutir, e a partir delas criar “o novo”. Para ela, fazer um cinema político é “a tentativa de juntar este discurso com uma estética e poética que também sejam descolonizadas”.

Quando reflete sobre a concepção do cinema como arte, afirma que: “a arte é o que nos move, o discurso por si só por vezes é ignorado”, é por isso que as/os realizadoras/es cinematográficos utilizam da “linguagem para que o discurso chegue nas pessoas”, nesse sentido, a estética é fundamental. Para ela, a beleza do cinema está na capacidade de “articular essa linguagem que se chama som e imagens, enquadramentos de fotografia e *mise en scène* para poder traduzir o desejo de se aproximar das pessoas”.

Para ela, há quem diga que arte e política são coisas distintas, no entanto, defende que são coisas que “caminham juntas”, que “a arte é instrumento para disputar política”, assim ela concorda que uma arte que não tira as pessoas do lugar comum, seja através da raiva, ou qualquer outra emoção, não faz sentido algum.

#### d) EIXO 2 - Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo

A Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo apresenta sua compreensão sobre cinema e afeto, no campo da espacialização, na intersecção entre *cinema* e *Corte Seco*, ali ela denuncia que o set é um lugar estressante, porque é necessário lidar com o pouco tempo, com muitas pessoas, e “muitas pessoas envolvidas em um mesmo projeto sempre gera atrito aqui ou ali”, por isso, só é possível viabilizar um filme se você tem uma “rede de afeto”.

De acordo com ela, nos seus últimos curtas-metragens, trabalhou basicamente com a mesma equipe técnica e alguns atores, e assim tem “construído uma rede de afetos”, com pessoas que estão junto a ela, e acreditam nela e no trabalho que desenvolve, e também por serem pessoas por quem nutre admiração, amor e amizade. Para ela, é muito mais importante estar com pessoas amigas no set do que qualquer outra coisa, assim tem a certeza de que “está trabalhando com pessoas que não vão desaparecer de sua vida depois das filmagens”.

Ela revela que embora ame o processo de fazer cinema, fazê-lo “não é a coisa mais importante de sua vida, e cada vez está se tornando uma coisa menos importante”. E reconhece que para ela “cinema está num lugar de provar alguma coisa, provar que pode fazer, que consegue fazer”. Ela sintetiza que fazer cinema está um pouco “no lugar de ego”.

Diante da indagação sobre a importâncias de heranças em seu fazer cinematográfico, ela afirma que esta pode ser compreendida como herança material, herança de família ou herança de trabalhos que se admira. Desta maneira, os filmes por ela visto quando criança e que despertaram o desejo de fazer cinema são heranças para ela. Outrossim, expõe que sua maior herança é o legado deixado pelos pais, por todo trabalho que eles desenvolveram como artistas negros no Brasil, dando-lhe a possibilidade de conviver com “artistas de resistência”.

Quando questionada sobre sua concepção política de cinema ela afirma que “qualquer cinema é político”, uma vez que qualquer visão de mundo se materializa de maneira artística e política, porque “somos seres políticos” e sendo “mulher negra em um país como o Brasil, essa identidade política se intensifica. Para ela, há uns que são mais, outros que são menos, “mas o fazer cinematográfico per se é político”, sendo essa a visão de mulheres negras que querem contar suas próprias histórias.

Ao refletir sobre a concepção artística do cinema, ela o entende basicamente como a possibilidade de “contar história através de imagens mais do que com palavras”, sendo essa a

grande arte cinematográfica. Para ela, a população brasileira, por ter pouco acesso a educação, vive de forma “teleguiada”, por meio de teledramaturgias produzidas de maneira “não tão artística”, o que confunde o imaginário popular sobre referências de que poderia ser considerado “arte cinematográfica”, reduzindo a arte apenas às obras em que aparecem os atores, ou “artistas da TV”.

Atendo-se à possibilidade de distinção entre arte e política no exercício cinematográfico, Sabrina Fidalgo afirma que “arte pela arte é quase impossível”, uma vez que “a arte é um reflexo do nosso tempo, então é impossível produzir arte sem reflexo da política”, para ela, “a política, sem a arte, não sobrevive”.

Nesta sessão, podemos inferir que nossas entrevistadas reconhecem os impactos da visão estereotipada disseminada a respeito das pessoas negras, e identificam como essas atingem seus cotidianos. Seja na dificuldade encontrada por Juliana Vicente para conduzir um set de filmagem com uma equipe composta por pessoas brancas; pelas adversidades encontradas por Larissa Fulana de Tal na relação com suas famílias; na ausência de referências encontrada por Renata Martins durante seu processo formativo; ou ainda por uma concepção distorcida do que venha a ser arte disseminada pelas teledramaturgias, explicitada por Sabrina Fidalgo.

Elas demonstram que o questionamento sobre herança ter sido feito com a palavra no plural, abriu-lhes um leque de possibilidades para refletirem sobre os impactos das heranças em suas trajetórias. Assim, são unânimes em identificar que não podem contar com uma herança material, mas que contam, ou estão em busca, de heranças ancestrais, e que essas lhes garantem sustentáculo para realizar cinematograficamente. Partindo daí a certeza de que para todas elas só é possível realizar um cinema que seja, indistintamente, “político e artístico”, por estarem dispostas a contarem “as próprias histórias” baseadas em suas vivências e cotidianos, de modo que possam se comunicar com muita gente.

E para lidar com o desafio da linguagem, apostam na construção de redes de afetos, no processo de realizar seus filmes, para que suas existências cinematográficas sejam possíveis. Desta maneira, da mesma forma que interagem com a visão estereotipada da sociedade a respeito de suas existências, elas exorcizam essas visões e lutam contra sua introjecção cotidianamente.

#### 4.2.3 O Foco Embaçado: é possível não identificação racial nos Cinemas Negros?

Da perspectiva, do quinto passo da trilha do círculo vicioso, a *não identificação racial* é resultado da *visão da sociedade (2º passo)* que não tem o negro com seus valores em boa conta e o discrimina. Para o autor, os desconfortos e a infelicidade decorrentes dessa não identificação racial são infinitos, e talvez o ponto mais crítico a ser enfrentando por pessoas negras, a partir de sua análise, por “ser a fase que faz tudo patinar, sem chegar a lugar nenhum” (SANTOS, 2003, p. 151).

É nesta etapa da trilha que as pessoas negras enfrentam questionamentos próprios do sustentáculo do mito da democracia racial, como: os brancos têm identidade racial branca? Para que serve se afirmar como negro? O que se faz com esse negócio de afirmação racial, se somos todos iguais perante a lei?

A consciência étnico-racial é um sentimento “difícil de emergir sem que se tenha antes um reconhecimento da própria identidade” (SANTOS, 2003, p. 151). Partindo desse pressuposto, nesta sessão, apresentaremos as reflexões das entrevistas em torno das definições de cinema negro, cinema negro no feminino e a importância do Encontro de Cinemas Negros nas carreiras das entrevistadas.

##### a) EIXO 3 - Matriz do Odun de Juliana Vicente

A Matriz do Odun de Juliana Vicente nos mostra que, ao ser questionada diretamente se faz cinema negro, ela responde que se entendermos cinema negro como o cinema feito por pessoas negras, sim, faz cinema negro com certeza, “não tem como ser outra coisa não”.

Quando perguntada sobre a definição de cinema negro, ela explicita que demorou um tempo para aceitar esse termo, porque para ela parecia um recorte restritivo, como se fosse a categorização de alguma coisa. Demorou um tempo para compreender o que ele era, para onde ele ia; acredita que tenha sido assim, talvez, ao fato de coletivamente não termos tido referências o que dificultou o seu entendimento do que se tratava.

Para Juliana Vicente, somos contaminados por muitas coisas, e à medida que vamos vendo e fazendo mais filmes, vamos atrelando as coisas, e nos afastando de incompreensões

causadas por ideias do tipo: “você está dizendo que não faço cinema, que só faço cinema negro?”, como se isso fosse pejorativo e menor. Contudo, com o tempo, reconheceu a obviedade de que “existe uma necessidade de afirmação”.

Desta maneira, ela compreende cinema negro como uma forma de fazer cinema que “tangencia a existência de pessoas negras” e reconhece que não sabe se consegue distinguir o cinema negro esteticamente, porque em tentar fazê-lo corre o risco de tentar colocar tudo “dentro de uma caixinha muito restrita”.

Ao ser perguntada sobre a existência de diferença entre a definição de cinema negro e cinema negro no feminino, Juliana Vicente não tem medo do “não saber” e divaga: “Não, não sei, acho que não, é, não sei... só sei que perguntam essas coisas e eu nunca sei responder”.

Quando perguntada sobre o impacto do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul em sua carreira, ela afirma que guarda consigo o trauma do seu curta Cores e Botas não ter sido selecionado por Zózimo Bulbul para ser exibido na edição de 2010. Para ela, foi “uma tristeza enorme que teve” e significou o carimbo final para ela achar que “não pertencia a lugar nenhum”. Ela relata que a edição de 2018 foi o segundo ano em que exibiu filmes no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul e foi muito legal a experiência de ter exibido, diz que ficou muito feliz porque “nunca tinha vivido a experiência de exibir o filme para tanta gente preta, em uma sala gigante como o Odeon”. Se surpreendeu com o fato de as pessoas a procurarem para cumprimentá-la e parabenizá-la pelo Cores e Botas, que embora não tenha sido exibido no ano de lançamento foi assistido, e era um filme conhecido pelo público do Encontro. Ela lamenta “não conseguir participar antes, porque talvez tivesse conhecido o Zózimo”. Para concluir, afirma que depois que participou do Encontro ficou:

Pensando, o tempo inteiro, que é espaço de cura, eu conheci uma série de pessoas lá. E pessoas com quem eu tô desenvolvendo coisas. Os novos realizadores, tão chegando e sabem onde ir pra encontrar, sabem que a gente vai se encontrar lá. Imagina se eu tivesse tido isso antes de começar a fazer o Cores? Nossa, acho que eu teria ido com muito mais força pro set, sabe? Foi bem mais, muito legal, saber assim que dava pra fazer mesmo, poder fazer num lugar e as pessoas entendem o que você tá falando, sabe? Querem falar, que tão interessadas em saber o que você vai fazer, é foda, acho incrível. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Espacialização: intersecção entre Encontro de Cinema Negro e O Foco Embaçado – Não identificação Racial).

#### b) EIXO 3 - Matriz do Odun de Larissa Fulana de Tal

A Matriz do Odun de Larissa Fulana de Tal nos mostra que ao ser questionada

diretamente se faz cinema negro, ela responde, com irritabilidade, que não tem dúvidas de que faz cinema negro, e devolve os questionamentos: “porque ninguém questiona o que é o Cinema Novo? Qual é a estética do Cinema Novo?”. Explicitando seu descontentamento com o olhar complacente, da sociedade brasileira, para a existência de um movimento cinematográfico integrado, majoritariamente, por homens, brancos e de classe média, durante as décadas de 1960 e 1970. E com a disposição, dessa mesma sociedade, de questionar a existência e legitimidade dos movimentos de Cinemas Negros.

No embalo reflexivo, Larissa Fulana de Tal, reconhecendo a presente pesquisa como uma construção “de dentro do movimento”, uma vez que sua autora integra os movimentos de Cinemas Negros, se permite definir o cinema negro para ela como “um movimento político, artístico, estético. Em busca de novas narrativas, com novas perspectivas, para romper estereótipos e ocupar espaços de poder”. Ela retoma que:

Tem um documentário no CULTNE<sup>39</sup> que tem Lélia Gonzalez. Olha o que ela fala: “nós do movimento negro, a gente aponta pros atores negros como se eles fossem culpados por ocupar os papéis subalternos e a gente precisa entender que quem tem o poder está atrás das telas, atrás das câmeras, a gente precisa ter mais mulheres negras atrás das câmeras, escrevendo roteiros, pensando...” Então, tipo, literalmente é um pensamento e não necessariamente é um cartilha. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Espacialização: intersecção entre Encontro de Cinema e Corte Seco – Incapacidade de Alterar a Situação).

Em consonância com Larissa Fulana de Tal, também acolhemos o conceito, e acreditamos que o conceito de Cinemas Negros defendido no curso desta pesquisa, assim como aponta a reflexão trazida por Lélia Gonzalez, deixa mais do que nítido que cinema negro trata-se de um exercício de pensamento, e não da elaboração de uma cartilha com fórmulas exatas, que deva ser seguida por toda/o e qualquer realizador/a negra/o. Ainda de acordo com Larissa Fulana de Tal, se hoje descrevemos que o cinema negro é “fazer isso ou aquilo esteticamente”, estaríamos nos abstendo de reconhecer *Get Out* (2017), por exemplo, como um cinema negro, o qual, para ela, “não tem como não pensar aquilo como cinema negro”, e esteticamente trata-se de um filme de terror. Desta maneira, o cinema negro pode acolher filmes extremamente políticos, filmes de amor e filmes de tantas outras coisas, e para Larissa Fulana de Tal trata-se de muita loucura quando as pessoas colocam tantas possibilidades em uma caixinha de “filme só panfletário”.

Ao ser perguntada sobre a existência de diferença entre a definição de cinema negro e cinema negro no feminino, Larissa Fulana de Tal afirma que teve dificuldade para “reconhecer que alguns incômodos que sentia eram pelo fato de ser uma mulher negra”, e

---

<sup>39</sup> Acervo Digital de Cultura Negra – CULTNE. Disponível em: < <http://www.cultne.com.br/>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

demorou um tempo para aceitar essa condição. E para ela, cinema negro no feminino acabou se tornando “muito mais um lugar de confronto interno e externo” do que necessariamente uma estética diferenciada, acaba sendo muito mais um olhar específico, considerando as experiências vividas, como por exemplo, “falar trezentas vezes para um cara fazer algo no set”, e ser levada ao extremo de explicitar: “você vai fazer primeiro o que eu estou mandando, depois você faz o que você está pensando”. Assim, reconhece como situações como essas são violentas, e que hoje sabe que só vivenciou em função da realidade de ser uma mulher negra a frente de um set de filmagem, por isso, compreende o cinema negro no feminino como esse espaço de auto-organização para os confrontos internos, dos movimentos de Cinemas Negros, e externos na direção de ocupação de espaços por mulheres negras.

Diante da pergunta sobre o impacto do Encontro de Cinema Negro, é tomada por uma euforia particular, e compartilha que o evento colocou Zózimo Bulbul no lugar de “deuso” em sua vida, recorda de “ter visto as palestras dele e como ele acreditava na parada de fazer filmes”, e como se empenhou em fazer com que todo mundo compreenda que no “Encontro de Cinema Negro, estamos no lugar de realizadoras/es” tendo sido as trocas durante os encontros responsáveis por ter compreendido que:

Não adianta só fazer filmes, precisamos também formar os nossos. Não adianta só fazer filmes, temos que ter uma empresa para fazer filmes. Não adianta só fazer filmes, tem que aprender a captar recursos. Então, não estamos em um lugar de tranquilidade fazendo filmes. E que Zózimo cria o encontro nesse sentido de impulsionar as trocas possíveis para seguirmos fazendo filmes. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Espacialização: intersecção entre Encontro de Cinema Negro e Corte Seco – Incapacidade de Alterar a Situação).

Larissa Fulana de Tal recorda com saudosismo que o Encontro de Cinema Negro foi esse mundo, que lhe permitiu viajar sozinha para outra cidade e pegar avião pela primeira vez. Compartilha que, na universidade, integrava o núcleo de estudantes negros e que era uma das poucas pretas do coletivo que estudava cinema, e que foi para o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para buscar referências e contar para os companheiros de coletivo que havia mais pessoas pretas, além dela, no “rolê do cinema”, e se defender de que não escolhera construir-se em um “espaço branco”, como as pessoas do coletivo entendiam o cinema. No retorno da viagem, em parceria com o companheiro de coletivo de estudantes negros David Aynan, que cursava Museologia e decide se transferir para o curso de Cinema, fundam juntos em 2010 o Coletivo de Cinema Negro Tela Preta, na Universidade Federal do Recôncavo Baiano – UFRB.

### c) EIXO 3 - Matriz do Odun de Renata Martins

A Matriz do Odun de Renata Martins nos mostra que, ao ser questionada diretamente se faz cinema negro, ela alerta que as pessoas sempre lhe perguntam isso, e que a resposta dada é sempre a mesma, e que talvez, um outro dia, em uma outra hora e em um outro momento, a resposta possa ser diferente. Entretanto, nesse momento, e nessa hora, para ela: “É muito difícil ser uma mulher negra e não fazer um cinema negro”. Ela acredita que mesmo que o seu cinema não tenha o “abecedário” que é reconhecido e considerado como cinema negro, ao identificá-lo como uma linguagem que não dialoga com a linguagem hegemônica, independentemente do querer ou não do outro, sendo ela uma mulher negra, o seu cinema é negro.

Ao ser perguntada sobre qual seria a definição de cinema negro na sua visão, ela responde divertidamente: “é o cinema que eu faço. É o cinema que você faz, é o cinema que todos os pretos fazem”. E acentua que, embora pareça uma resposta simplista, ela não é, porque considera o “nosso cinema, ou o cinema negro, assim como nossa democracia, super jovem”. E por isso ainda está encontrando formas de se apropriar da linguagem de modo que possa ser realizado em primeira pessoa. Para ela, é preciso se instrumentalizar como sujeito, entender a nossa negritude, como ela é vista na sociedade, pela sociedade, e como isso pode ser significado. Por fim, defende que isso independe de trajetória política, as pessoas negras que ainda não se entendem ou não compreendem continuam fazendo cinema negro.

Quando convidada para refletir sobre a existência de uma possível distinção entre a definição de cinema negro e cinema negro no feminino, ele revela que acredita que o “cinema negro no feminino sempre existiu”. E que muitas vezes precisamos tomar cuidado com as palavras e como nos apresentamos para o mundo, porque por vezes parece que estamos inventando a roda deste cinema. Para ela, o cinema negro no feminino tem arrastado todos os outros Cinemas Negros, porque nós mulheres negras entendemos que nesse jogo de disputas pela narrativa “a gente está fora do rolê”, portanto, se estamos fora, a única alternativa é entrarmos e construirmos um lugar possível de existência, “se tornando impossível ignorar a nossa presença”. Compartilha que tem visto muitas coisas sendo produzidas por mulheres, e que esse feminino é múltiplo, existindo, portanto, “Cinemas Negros nos femininos”.

Diante da pergunta sobre os impactos do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul

em sua carreira, Renata Martins compartilha que nunca teve a possibilidade de ir, fisicamente, ao Encontro. Quando *Aquém das Nuvens* foi exibido na edição de 2012, estava em viagem na Argentina; teria sido o primeiro ano que poderia “vivenciar, trocar e conhecer pessoas naquele espaço”, mas não foi possível. Nos anos seguintes, esteve sempre envolvida em compromissos profissionais que a impediram de se deslocar para o Rio de Janeiro durante o período de realização do Encontro, mas deseja poder se fazer presente nas próximas edições, porque reconhece o evento como um espaço importante de “resistência”.

#### d) EIXO 3 - Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo

A Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo apresenta que ao ser questionada diretamente se faz cinema negro ela se assume como “uma negra que faz cinema”. Na concepção dela, falar que faz cinema negro em um país onde a maioria da população se parece com ela é um tanto estranho. Para ela, seria “quase jogar o jogo do colonizador” fazendo com que as pessoas negras olhem com “exotismo” para elas mesmas.

Na compreensão de Sabrina Fidalgo, a ideia de fazer cinema negro precisa partir de “uma coisa confabulada”, entre todas as pessoas negras, em uma “perspectiva comum”, “criar um dogma” e “pensar uma ideia de um novo fazer cinema, que todo mundo a sua maneira vá reproduzindo”. Para ela, se não for isso, é “quase comprar a ideia da branquitude”, porque os brancos não querem que as pessoas negras façam cinema brasileiro, por isso, o que é nomeado como cinema negro “é a forma como o cinema hegemônico quer que a gente se sinta, nesse lugar de exotismo”. Portanto, para ela, as realizadoras negras não fazem cinema negro, mas sim, cinema brasileiro. E alerta:

Quando eles falam isso: “cinema negro”; e aí eles fazem “cinema brasileiro”, temos um problema aí. Eles fazem o cinema branco. Nós não somos os estranhos, os extraterrestres na história... porque para mim, parece isso. (Transcrição da entrevista de Sabrina Fidalgo, presente na Matriz do Odun – Espacialização: intersecção entre Cinema e Lente Objetiva – a visão da sociedade).

Quando perguntada sobre a possibilidade de distinção entre a definição de cinema negro e cinema negro no feminino, Sabrina Fidalgo sustenta que, em ambos o caso, “não há um movimento coeso, pensado e organizado”, e afirma não ter visto “uma vontade concreta de todas essas realizadoras pensar um movimento estético juntas”, o que, a seu ver, seria “genial”.

Sabrina Fidalgo deixa explícito o seu desconforto em identificar-se racialmente no espaço do cinema, como uma forma de tentar fugir das armadilhas de uma existência num gueto. Mbembe, em sua crítica da razão negra, assinala que há uma recorrência do pensamento europeu em abordar o tema da identidade como copertença a um mesmo mundo, e desta lógica de autocontemplação o “Negro” e a “Raça” têm significado para os imaginários das sociedades europeias que “em qualquer lado onde apareça, o Negro liberta dinâmicas passionais e provoca uma exuberância irracional”. (MBEMBE, 2014, p. 11). De acordo com Mbembe, deve-se a essa construção ao:

[...] fato de que ninguém – nem aqueles que o inventaram nem os que foram englobados neste nome – desejaria ser um negro ou, na prática, ser tratado como tal. Como explicou Gilles Deleuze: há sempre um negro, um judeu, um chinês, um mongol, um ariano no delírio, pois aquilo que faz fermentar o delírio são, entre outras coisas, as raças. (MBEMBE, 2014, p. 11).

Desta forma, compreendemos que, ao se reconhecer como uma mulher negra que faz cinema, Sabrina Fidalgo não se retira por completo do paradigma da raça que a marca. Contudo, ao negar o cinema negro como o espaço de exercício para o seu fazer cinematográfico, ela tenta se proteger dos “delírios da branquitude” que historicamente coloca a existência negra no lugar de passional e irracional.

Diante do questionamento sobre os impactos dos Encontros de Cinema Negro em sua carreira, Sabrina Fidalgo, compartilha que “foi fundamental retornar para o Brasil e ter o encontro do Zózimo para exhibir meus filmes”. Ela recorda que ao retornar da Alemanha ainda enfrentava a dificuldade de transição, buscava se reconhecer no espaço do Rio de Janeiro, se reinserir na sociedade carioca, e “poder exhibir no Odeon foi e é sempre um luxo”. Para ela, “Zózimo Bulbul era um visionário”.

Nesta sessão, identificamos que todas as nossas entrevistadas enfrentaram o dilema da não identificação racial ao tentar compreender do que se tratava os movimentos de Cinemas Negros. Não houve unanimidade na adesão aos movimentos única e exclusivamente pelo fato de serem identificadas socialmente como pessoas negras.

No entanto, Juliana Vicente, Larissa Fulana de Tal e Renata Martins, ao compreender os movimentos de Cinemas Negros como espaços de ressignificação da existência negra, para além dos “paradigmas da branquitude”, não têm dúvidas de sua adesão e de que sua produção se constitui como uma das formas de se fazer cinema negro no Brasil. Já Sabrina Fidalgo segue desconfiada e crendo que a nomenclatura cinema negro existe com intuito de mantê-la à margem das possibilidades do exercício cinematográfico nacional, tal qual o desejo da branquitude do cinema brasileiro.

Ao refletirem sobre as possíveis distinções entre cinema negro e cinema negro no feminino, fica a compreensão geral de que há uma necessidade de rede de solidariedade intragênero, para garantir a existências das mulheres negras tanto no interior do cinema negro quanto no cenário cinematográfico geral. Há unanimidade no entendimento de que não há uma unidade estética, nem narrativa, quando se fala de cinema negro ou cinema negro no feminino.

Percebemos, tal qual Santos defende ao apresentar o 5º passo da trilha do círculo vicioso, que os movimentos de Cinemas Negros sofrem os impactos do dilema da “não identificação racial”, uma vez que nem toda/o realizador/a negra/o quer ser visto ou identificado como integrante dos movimentos de Cinemas Negros, como forma de “preservar” sua posição, ainda que negada, na “universalidade” do cinema brasileiro.

Por fim, reconhecemos que as reflexões apresentadas pelas entrevistadas, no curso desta investigação, unidas à própria experiência e reflexões da autora, contribuiu para que chegássemos ao conceito de “movimentos de Cinemas Negros”, apresentado anteriormente, como sendo, um conjunto de movimentos cinematográficos, estético-políticos, fortalecedores de trilhas e caminhos que conduzam corpos-negros à utopia do “bem viver” no imaginário coletivo social.

#### *4.2.4 Corte Seco: mulheres negras são incapazes de alterar a situação no setor audiovisual brasileiro?*

Da perspectiva do sexto passo da trilha do círculo vicioso, a *não identificação racial* (5º passo) leva as pessoas negras a acreditarem que diante de conflitos raciais o ocorrido não tem relação direta com elas, e isso impede que o discurso racial, disseminado por movimentos, militantes e organizações negras, seja um instrumento adequado para alterar as coisas – visibilidade qualificada nos meios de comunicação, efetiva mobilidade social, melhoria em todos os campos da vida, ou seja, os argumentos raciais “não têm aderência em virtude de o próprio prejudicado não se localizar no âmbito da questão” (SANTOS, 2003, p. 170). Residindo aí os motivos que alimentam a impossibilidade de alterar a situação assimétrica das relações raciais.

Levando em conta os riscos da impossibilidade de alteração da situação, nesta sessão apresentaremos as reflexões das entrevistas sobre o processo de realização dos seus filmes, a partir dos seus processos: criativos, produtivos e de comercialização.

Destacamos aqui que Juliana Vicente escolheu compartilhar o processo do filme Cores e Botas, embora ele não tenha sido selecionado para ser exibido no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul. Como reconhecemos que o processo de investigação é dialético, e construído nas conexões e lacunas da relação estabelecida entre a pesquisadora e as participantes da pesquisa, acolhemos a solicitação da entrevistada e seguimos com as reflexões em torno do filme Cores e Botas. Outrossim, explicitamos anteriormente o quanto as ausências podem explicar, tanto quando as presenças, os dilemas vivenciados pelas pessoas negras; desta forma, acreditamos que permitir à entrevistada discorrer sobre o filme de sua escolha é dar-lhe a possibilidade de reescrever a trajetória da própria obra no curso da presente pesquisa.

#### a) EIXO 4 - Matriz do Odun de Juliana Vicente

##### a.1) O Filme Cores e Botas<sup>40</sup>



Figura 24 – Joana, protagonista de Cores e Botas  
Fonte: cedida pela autora para pesquisa em tela, 2019

<sup>40</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ll8EYEyU0o>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

Cores e Botas é um curta-metragem com 16 minutos de duração, filmado em 35mm no ano de 2010, com roteiro e direção de Juliana Vicente, e que conta a história de Joana, uma criança negra, integrante de uma família bem sucedida, que tem o sonho de ser paqueta, sonho que era comum a muitas meninas na década de 80 e apoiado pela sua família. Contudo, Joana precisa lidar com o fato de nunca ter havido uma paqueta de sua cor no programa da Xuxa.

#### a.2) Cores e Botas: caminho possível para permanência no mercado audiovisual?

A forma mais tradicional para apresentar-se no mercado audiovisual tem sido por meio do caminho proposto pelo próprio mercado ao “ingressante”. Esse caminho funciona com os estudantes dos cursos de cinema e audiovisual realizando suas primeiras produções de forma colaborativa, ainda durante seus processos formativos, nas quais cada um aproxima-se da função com que nutre afinidade e experimenta. O mercado audiovisual, por sua vez, oferece um conjunto de laboratórios de desenvolvimento e festivais direcionados especificamente a esses estudantes, espaços que funcionam como uma espécie de “vitrine de futuros talentos”. Assim, ser selecionada/o para um laboratório de desenvolvimento ou festival universitário é um dos elementos que aguça a adrenalina e ocasiona frio na barriga por uma expectativa de figurar na “vitrine de futuros talentos” como uma garantia de que conseguirá ingressar no mercado audiovisual e fazer parte do “game”.

Se, no primeiro momento, as produções realizadas por universitários são fruto de uma experiência colaborativa, reforçando a compreensão do cinema e audiovisual como artes coletivas, e reconhecendo da dimensão da experimentação como importante para juventudes em formação; no segundo, ao produzirem com foco em figurarem nas “vitrines de futuros talentos”, aproximam-se da competitividade dos processos, com centralidade, provocando um conjunto de frustrações individuais e coletivas, a ponto das tais “vitrines” reiterarem lógicas meritocráticas e assimétricas fortalecendo a ideia errônea de que “fazer cinema é coisa de gênio”.

Nos interessa, neste processo investigativo, não perder de vista que “revelar talentos” trata-se de uma opção ou modelo de negócio audiovisual disponível no mercado, e desde a universidade, traduz-se na busca de encontrar caminhos para se aproximar dos festivais universitários e ser reconhecida/o como um/a profissional do audiovisual. A partir daquele espaço, adquire-se o “passaporte” para transitar e vivenciar os grandes festivais. Desta forma,

um/a diretor/a revelada/o em um festival universitário com respeitabilidade no mercado acaba sendo uma aposta “menos arriscada” para o mercado direcionar recursos e “aguardá-la/o” nos grandes festivais nacionais e internacionais.

No Brasil, essa dinâmica é focada na função da direção, de modo que a “vitrine de futuros talentos” ainda gira muito em torno da ideia do/a “diretor/a genial”, produzindo deformações nas relações sociais e de trabalho no meio audiovisual, vez que, quem não ganha na loteria e é pinçado/a como “diretor/a” acaba tendo que decidir por uma função técnica e mirar os mercados de publicidade, televisão, game ou cinema na função de “trabalhadores técnicos” com sua dimensão cocriadora sendo abstraída pelo alimento da “pseudogenialidade” da direção.

Em sua Matriz do Odun, Juliana Vicente nos revela que o Cores e Botas é sua primeira experiência de direção solo no audiovisual, antes já tinha codirigido com Lucas Rached, colega de turma na universidade, o curta-metragem Tupã Baê<sup>41</sup> (2005). Observando-se pela lupa das relações raciais, Juliana Vicente, em seu primeiro filme, fala de religiosidade de matriz africana, assina o roteiro sozinha, divide a direção com um colega homem branco, e circula em alguns festivais nacionais e internacionais.

A presença de um homem branco na codireção do primeiro filme de uma mulher negra poderia ser lida no contexto universitário como advento do cotidiano de uma universidade particular em que a maioria dos seus estudantes é de homens brancos, no entanto, nos permite refletir sobre reprodução da “fórmula do paternalismo” criada com bases colonialistas e reproduzida no setor audiovisual: a presença de um homem branco à frente da direção das narrativas confere a elas credibilidade, uma vez que esse corpo branco e masculino não é visto como “estranho” ou inapropriado na função.

Dessa forma, algumas mulheres negras, na história do cinema brasileiro, por meio de suas relações afetivas – amizade, conjugal ou afinidade de visão de mundo – estabelecem parcerias com homens brancos, de forma consciente ou não, para em regime de coprodução acessarem a direção de uma narrativa cinematográfica. Foi assim com Juliana Vicente, ao codirigir Tupã Baê com Lucas Rached, com Sabrina Rosa, ao dirigir Vamos fazer um brinde (2011) com Cavi Borges, e com Glenda Nicácio ao dirigir Café com Canela (2017) e Ilha (2018) com Ary Rosa.

No entanto, ao assumir a direção solo do curta-metragem Cores e Botas Juliana Vicente rompe com a fórmula colonial do paternalismo branco, ocupando a “vitrine de futuros

---

<sup>41</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=okXFg9WEOkw>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

talentos” com seu corpo e identidade negra feminina. Seu filme percorre o caminho tradicional proposto às obras de ingressantes, tendo sido fruto do trabalho de conclusão de curso, e concorrendo ao *pitching*<sup>42</sup> da FAAP, direcionado a estudantes do último ano do curso de cinema da instituição, com presença de agentes do mercado audiovisual. Sobre a experiência no *pitching* universitário, para defesa da ideia do Cores e Botas, Juliana Vicente compartilha que:

Eu fiquei pensando estrategicamente mesmo, sabe? Como é que vou fazer esse *pitching*? Eu posso falar a real para eles e tentar sensibilizar ou eu posso ser engraçada... e aí eu optei por ser engraçada, e tenho certeza de que só ganhei o *pitching* porque eles se divertiram muito com a ideia de uma paqueta preta, verem foto minha com a Xuxa... quem entendia a profundidade do que eu estava propondo dizia: você vai falar de racismo agora, cara, nada a ver isso aí... e as outras pessoas achavam aquilo muito engraçado, comédia, comédia. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Modelo de Negócio e Lente Objetiva – a visão da sociedade).

Aqui, Juliana Vicente recorre mais uma vez ao imaginário racista da sociedade brasileira e resgata a figura do “bobo da corte”, muitas vezes desempenhado e transgredido por atores geniais como Grande Otelo; veste a roupa de “boba da corte” e se prepara para a transgressão: vende uma ideia de comédia para divertir branco, e filma um drama para curar pessoas negras e conscientizar toda sociedade.

Durante o processo criativo do Cores e Botas, Juliana Vicente dividia o tempo com o trabalho de estagiária na Gullane Entretenimento<sup>43</sup>, cumpria todas as suas tarefas funcionais com afinco e agilidade para que lhe sobrasse mais tempo de dedicação ao desenvolvimento do projeto de filme que garantiria a sua formação na graduação, e recorda que:

[...] nessa época, trabalhava na Gullane, nossa duríssimo! Eu abri a Preta Portê porque um dos meus chefes lá, tipo, chegou no armário e fez “plac, plac, plac”, derrubou tudo e falou para mim: arruma. E aí, cara, eu arrumei, virada de costas chorando, bem mal, assim, enfim, ali falei: nossa. Meu Deus, eu vou ter uma produtora, eu preciso ter uma produtora, tipo, não vai dar pra eu trabalhar pra esses caras. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Vínculo Funcional e Lente Subjetiva – a introjecção do racismo).

O relato de Juliana Vicente nos aponta que no momento em que precisava estar focada no desenvolvimento da proposta filmica as relações de gênero e raça no trabalho lhe impunham desafios que a levaram a buscar como alternativa a criação de uma empresa própria para continuar enxergando o mercado audiovisual como uma possibilidade para si.

---

<sup>42</sup> Defesa oral da ideia de um filme a ser realizado.

<sup>43</sup> Em 1996, os irmãos Caio e Fabiano Gullane fundaram a Gullane Entretenimento S.A., especializada na realização de cinema, televisão, conteúdo digital e branded content; é reconhecida no mercado nacional e internacional.

Cores e Botas é um filme que se mostra como um processo estruturante da carreira e existência de Juliana Vicente no mercado, ela relata que:

Cores e Botas é um filme super complexo porque a FAAP tinha muito equipamento, esse era o privilégio de estudar na FAAP, eu filmei com 35mm, um volume de lentes enorme, equipamento a dar com pau, todos os alunos entraram com alguma grana, porque eles tinham que se formar, e independente deles quererem ou não tinham que fazer isso. E a gente colocou também na Lei Rouanet, porque sabia que era um filme caro porque era de época. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Modelo de Negócio e O Corte Seco – incapacidade de alterar a situação).

Na etapa de comercialização e distribuição do filme, Juliana Vicente já conhecia o caminho dos festivais e foi buscá-lo, ela lembra que:

O primeiro festival que a gente mandou foi pra Brasília e aí quando saiu de lá o Daniel Ribeiro me ligou, ele estava no júri e falou “Ju, já tô te avisando que teu filme não passou, tá? Porque a galera adorou o filme, mas odiou o final. Odiou, a gente almoçou falando do teu filme, mas não gostaram do final...” Eu fiquei arrasada. Mas depois o filme entrou no Festival de Havana e aí depois de Havana foi Tiradentes... porque tinha resposta de público... as críticas são ridículas, mas o público foi incrível. Cara, o filme roda muito, eu falo que deveria abrir um departamento só pra cuidar do Cores e Botas porque todo dia tem alguém me pedindo o filme. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Modelo de Negócio e O Corte Seco – incapacidade de alterar a situação).

Aqui percebemos que Juliana Vicente havia decodificado um modelo de negócio vigente no mercado audiovisual brasileiro: portava a ideia de um filme; defendeu essa ideia e venceu um *pitching*; a partir dele teve acesso a recursos humanos (equipe de colegas), recursos materiais (equipamentos da universidade), e recursos financeiros (investimento dos próprios colegas de turma); agenciamento de uma produtora audiovisual (sua própria empresa Preta Portê); acesso ao recurso público por meio da legislação de incentivo; e distribuição a partir dos festivais.

O ponto fora da curva no modelo apresentado é o fato de Juliana Vicente ser autora da ideia do filme, defender uma ideia de filme amparada em experiências de personagens negras e ser proprietária da produtora que agenciou o filme. No entanto, como pudemos ver em eixos anteriores da Matriz do Odun de Juliana Vicente, nada disso impediu que o racismo se fizesse presente e estruturante no set de filmagem, muito menos no processo de distribuição, transformando a sua primeira experiência solo na direção em uma experiência de dor.

Considerando o cenário apresentado, e ciente do caminho percorrido para ingressar, questionamos a Juliana Vicente como ela faz para se manter no mercado audiovisual, e ela compartilha que:

está com muitas demandas na Preta Portê, de séries, filmes, programa de televisão... muito interessante pra Preta, porque a gente chegou maduro num momento em que as questões que a gente estava falando, entraram aí no game do mercado [...] falando

sobre o universo LGBT, questões raciais, mulheres que são coisas que a gente sempre falou porque era a gente falando da gente, não era nada, não era um *branded content*<sup>44</sup>, era nossa vida. [...] e aí como a gente já tinha um currículo extenso falando sobre isso, tendo rodado em vários lugares e tal e tal e eu sempre produzi muita gente, então, a gente tá falando de 30 a 40 filmes feitos ao longo desse tempo. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Modelo de Negócio e O Corte Seco – incapacidade de alterar a situação).

Seguimos na investigação e questionamos a Juliana Vicente se seus rendimentos com o audiovisual garantem sua manutenção, e ela nos relata:

Hoje eu consigo, essencialmente, a Preta Portê tá em um espaço bem interessante. Mas durante muito tempo não, né? Durante muito tempo eu fazia outras coisas e tal, mas há uns anos, pelo menos dois anos, assim, que eu não faço mais nada pra ninguém, assim, tipo zero, eu vivo da Preta Portê... somos em 7 pessoas, então, todo mundo vive da Preta Portê... enfim, hoje a gente consegue se manter sim, mas é perrengue, porque a gente não abre concessão de fazer publicidade, por exemplo, né? É um caminho que eu tenho pensado e refletido muito. Porque é muito difícil manter um espaço igual a Preta Portê, basicamente, fazendo cinema e televisão. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Sustentabilidade e O ponto de partida).

Na sequência, perguntamos qual seria a sua referência de modelo de negócio e ela compartilha:

Que no modelo que funciona no Brasil hoje, você ser produtor não implica em você ter uma estrutura, então isso é uma coisa, é um dado. O que vejo hoje é que tem muita gente que fala assim, eu quero criar, eu quero criar, como se a produção é “*show on own*”, tipo produtores-criadores... Acho que a gente precisa compreender melhor essa função, de que é uma possibilidade de você ser um produtor criativo, que traz sua ideia, que organiza sua equipe e que faz com que isso gere um fluxo de coisas maiores do que a gente tentar desenvolver um projeto e dirigir um projeto apenas. (Transcrição da entrevista de Juliana Vicente, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Modelo de Negócio e Ponto de Partida).

Com base nos relatos, com foco permanência de Juliana Vicente no mercado, percebemos que a narrativa identitária, nas dimensões de gênero, raça e sexualidade, é comercializável e agregou valor, alavancando a demanda pelo negócio (narrativas identitárias) oferecido pela Preta Portê. E diante da oportunidade gerada nos últimos dois anos por força da vocalização de movimentos identitários em busca de representatividade nas mídias e conteúdo audiovisual, bem como nas estruturas de poder das empresas e equipes produtoras de conteúdo, a Preta Portê possuía um currículo sólido, informação, e condições de ocupar esse espaço no mercado, garantindo que sua sócia majoritária pudesse passar a viver dos rendimentos da própria empresa.

Aqui, conseguimos consolidar o modelo de negócio da Preta Portê como sendo: uma produtora audiovisual, vocacionada para narrativas identitárias, geradora de conteúdo para cinema, televisão e internet, alicerçada na figura de uma mulher negra “*show on own*”

---

<sup>44</sup> Modelo de negócio audiovisual, focado na produção de conteúdo de marca.

(produtora criativa), geradora de conteúdo em variados formatos e gêneros audiovisuais.

## b) EIXO 4 - Matriz do Odun de Larissa Fulana de Tal

### b.1) O Filme Cinzas<sup>45</sup>

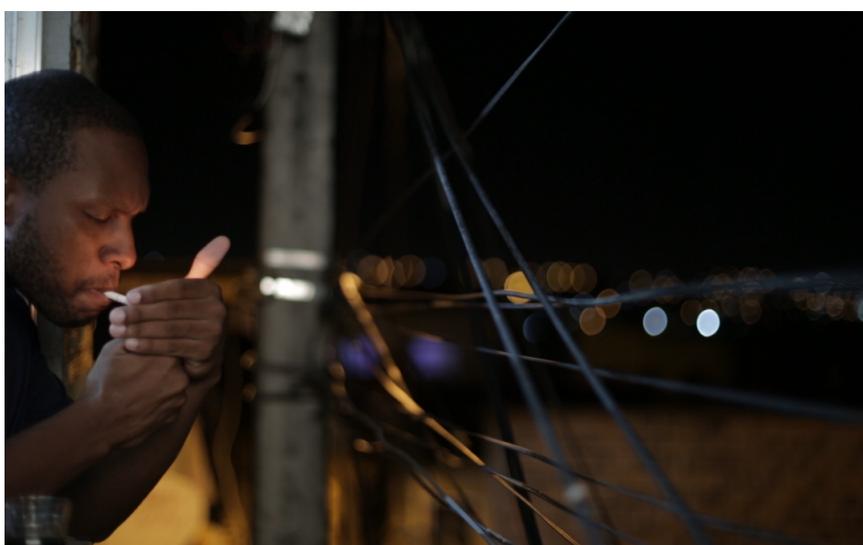


Figura 25 – Toni, protagonista de Cinzas  
Fonte: cedida pela autora para pesquisa em tela, 2019

“Cada favelado é um universo em crise”, e com Toni não é diferente. Ele vive mais um dia de rotina: ônibus lotado, salário atrasado, exploração no trabalho, descrença nos estudos, falta de grana, polícia e solidão. As angústias de Toni, semelhantes às de tantos outros personagens da vida real, são contadas em Cinzas, curta-metragem de 15 minutos.

### b.2) Cinzas: caminho possível para permanência no mercado audiovisual?

Sendo conhecedoras/os de um dos caminhos possíveis a ingressantes no mercado audiovisual, em primeira leitura podemos incorrer no equívoco de acreditar que o mesmo caminho é possível a estudantes que ingressem em cursos de cinema e audiovisual em

---

<sup>45</sup> Filme ainda não está disponível na rede em respeito ao contrato de licenciamento para canal de TV.

qualquer instituição de ensino superior do país, sem distinção entre privadas e públicas; no entanto, a Matriz do Odun de Larissa Fulana de Tal nos possibilita identificar que há diferenças significativas quando observamos a realidade de uma estudante do curso de cinema de uma universidade pública federal situada no Recôncavo Baiano.

Cinzas (2015) é um filme que tem o processo criativo iniciado a partir do acesso de Larissa Fulana de Tal à produção do escritor Davi Nunes, autor do conto homônimo Cinzas. Larissa Fulana de Tal nos relata: “gostei muito da forma de escrita dele, que era muito ritmada, frases curtas, pontos, períodos e me dava um ritmo, eu consegui ler o conto e visualizar”.

Já para captação de recursos ela foi buscar referências em disciplinas na universidade que se propunha a indicar os caminhos de ingresso no mercado audiovisual, e compartilha:

basicamente, na faculdade eu fui aprendendo que isso era uma forma de financiamento público, depois tive uma disciplina, no final do curso, de políticas públicas. Como é que o cinema brasileiro ele é basicamente relacionado à política pública e você não tem disciplina de política pública? Deus é quem sabe... só fui ter disciplina de escrita de projeto, também, no final do curso. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Estruturação: intersecção entre Formação e Ponto de Partida).

Cinzas (2015), na trajetória de Larissa Fulana de Tal, assumiu dupla função, de um lado confirmou a presença de sua diretora na “vitrine dos futuros talentos”, dessa vez à frente de uma narrativa ficcional, vez que ela já contava com a circulação do filme Lápis de Cor (2014), curta-documentário, realizado a partir de uma edital da Futura, canal do grupo globo destinada à veiculação de conteúdo educativo. De outro, cumpriu a função de trabalho de conclusão de curso garantindo o fechamento do ciclo na formação superior.

Diante da realidade de precarização e ausência de estrutura material das universidades públicas federais, com o sucateamento das instituições públicas de ensino, a UFRB, embora tenha sido criada em 2006 e integre o lugar de uma das mais recentes universidades federais do país, também é afetada pela ausência de recursos destinados às universidades públicas. Motivos pelos quais Larissa Fulana de Tal não pôde contar com uma estrutura de equipamento da universidade que lhe permitisse competitividade no mercado audiovisual; ela, então, atentas às aulas de políticas públicas, vai buscar os editais públicos de fomento a curtas-metragens, e com ajuda de um amigo chega na informação de que a primeira edição do Edital Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra estava com inscrições abertas para seleção de primeiros curtas dirigidos e/ou produzidos por jovens negras/os. E recorda que:

Quando mandei a proposta, o edital prorrogou, depois o edital prorrogou de novo, eu achei estranho, depois demorou pra caralho pra sair o resultado e saiu o resultado, a

gente estava lá, com o nome, nos selecionados. Só que aí o que aconteceu? Eles suspenderam o edital logo depois, eu acho que foi um mês depois. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Modelo de Negócio e Corte Seco – Incapacidade de alterar a situação).

Larissa Fulana de Tal esteve entre as/os realizadoras/es negras/as que amargaram a frustração diante da peleja judicial iniciada com intuito de evitar que as/os contempladas/os com o Edital Afirmativo tivessem acesso ao recurso no valor de R\$ 100.000,00 (cem mil reais), sob a égide de que tê-lo disponibilizado por meio de uma Política de Ação Afirmativa seria inconstitucional, e feriria o princípio da igualdade. Fato já abordado em nossa pesquisa, no capítulo correspondente à trilha das políticas de ações afirmativas no audiovisual brasileiro, e aqui reforçamos como o racismo institucional impactou diretamente a trajetória da nossa entrevistada, vez que foi necessário, além de desenvolver um projeto audiovisual, enfrentar os entraves da burocracia no processo seletivo de um edital, ainda foi preciso se articular em um movimento coletivo, orquestrado entre os contemplados pelo edital, que amargou 2 (dois) anos pressionando cotidianamente o Estado, em paralelo aos trâmites da ação judicial, exigindo o direito de acesso ao recurso público para narrar a própria história.

Durante o processo de produção do filme, a equipe foi basicamente negra, de acordo com Larissa Fulana de Tal, “só teve duas cotas de brancos”. Ela firma que no processo houve a tentativa de garantir que fosse colaborativo, mas percebeu que:

As pessoas não lidam muito bem, quando a gente fala que tem dúvidas, ou quando você fala que tem duas opções e ainda está pensando... elas não reagem bem se você se coloca no lugar de insegura, e talvez eu estava insegura, mesmo porque eu era muito nova e era a primeira vez, mas acho que isso não dava o direito do outro te tratorar, entende? A minha sensação é que a gente estava literalmente tentando criar um método de fazer filme no coletivo. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Modelo de Negócio e Corte Seco – Incapacidade de Alterar a Situação).

Mesmo Larissa Fulana de Tal estando imersa numa realidade cotidiana de construções em coletivos de estudantes negros, que se dedicavam a buscar formas menos opressoras de vivências para as pessoas negras, não esteve imune às microviolências produzidas no set de filmagem, que a colocavam constantemente em dúvida e na iminência de ter sua legitimidade ou “preparo” como diretora questionados.

A circulação do Cinzas ocorreu, basicamente, em mostras paralelas e festivais específicos para o cinema negro; de acordo com Larissa Fulana de Tal, “os brancos, donos dos festivais do circuito oficial, não selecionaram o filme, então segui o fluxo e articulei na paralela com os coletivos, redes de professores e ativistas”. Com a visibilidade adquirida no circuito alternativo, a comercialização do filme se constituiu a partir de:

algumas mostras que rolou uma grana, mas com granas consideráveis de dinheiro de exibição, ganhamos um dinheiro massa por exibição, 600, 700, 800 contos [...] Sesc<sup>46</sup>, Centro Cultural Banco do Brasil, o circuito Sesc rolou umas dinheradas legal, mas é isso né, é um dinheiro extra. Eu não vivo disso, porque eu não vou esperar viver de exibição [...] rolou a compra pelo Canal Brasil, que também é uma compra massa, em um pacote, pagou e eles usam por um ano. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Sustentabilidade e Corte Seco – Incapacidade de Alterar a Situação).

Aqui, Larissa Fulana de Tal nos permite refletir sobre a subversão do tradicional modelo de circulação dos curtas-metragens no Brasil. Tradicionalmente, o processo de envio dos filmes para festivais faz parte da etapa de investimento na obra e carreiras da equipe e empresa (se houver) envolvidas na realização. Ao receber a recusa do circuito tradicional dos festivais nacionais, Larissa Fulana de Tal tem a possibilidade de vivenciar uma nova forma de comercialização dos filmes, a partir de convites para compor a programação de atividades formativas e mostras no circuito alternativo, munidos de “remunerações simbólicas”, como nomeiam as pessoas que organizam esse tipo de evento audiovisual. E a partir da visibilidade e geração de público nesses espaços, alcançou o tradicional licenciamento, do Canal Brasil, para exibição na TV.

Ciente de que Larissa Fulana de Tal contou com Políticas de Ações Afirmativas e recursos públicos para garantia do seu ingresso no mercado audiovisual, indagamos como ela garante sua permanência no setor, e ela então relata:

Bixa, eu tenho pensado muito em como a gente domina a técnica, eu tenho pensado que na técnica a gente consegue atravessar vários universos, e perceber que dominar o mínimo da técnica fez com que eu pudesse me manter. Montagem, por exemplo, saber um pouco de montagem fez com que eu conseguisse alguns trabalhos, mesmo que periódicos... ou eu poder ensinar o outro, a oficina em que eu consegui dar aula, não é porque eu sabia teoria do cinema, apenas. É porque eu conseguia fazer com que o outro realizasse um vídeo sequer, porque eu sabia de montagem. Ela para mim foi algo atravessador, no sentido de dominar a técnica. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Sustentabilidade e Ponto de Partida).

Assim, Larissa Fulana de Tal nos revela que além de buscar caminhos para contar as próprias narrativas, foi preciso eleger uma função técnica, diferente de roteiro e direção, para disponibilizar os próprios serviços no mercado. A montagem é uma das principais etapas da realização audiovisual, uma história enquanto está no roteiro é o filme ideal, após o processo de filmagem se mostra um filme com caminhos possíveis, na montagem nasce o filme real, aquele que acessará e provocará emoção no público. Ao eleger a montagem como a função técnica que lhe propicie permanência no mercado, Larissa Fulana de Tal garantiu também uma forma de manter o olhar de “narradora” apurado. Outro aspecto que cabe destacar é a

---

<sup>46</sup> Serviço Social do Comércio – SESC.

necessidade de aprimoramento e reciclagem da técnica por meio de atualização dos softwares de montagem que se modificam em curtos períodos de tempo.

Ao compartilhar sobre a origem dos próprios rendimentos, Larissa Fulana de Tal relata que ao lado de Thamires Vieira abriu

uma empresa há um ano, a Rebento, mas antes da Rebento já me sustentava, minimamente, com oficina, aulas, montagem de várias coisas, prestação de serviços, vamos dizer, acho que o audiovisual é um grande espaço de prestação de serviços... E assim, paralelo a isso, conseguimos também fazer captação de recursos para alguns projetos. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Sustentabilidade e Ponto de Partida).

É perceptível que o trânsito entre diversas funções rentáveis no setor fez com que a entrevistada sentisse a necessidade de estruturar melhor a própria dinâmica de prestação de serviços, optando pela via da institucionalização, encarando os desafios de uma sociedade e abertura de uma empresa. Diante dessa compreensão, perguntamos-lhe como ela compreendia modelo de negócios no campo do audiovisual, ao que indica que, da sua perspectiva, modelo de negócios é:

Como compreender que a empresa precisa se sustentar, sem ser necessariamente só fazendo filmes, quais são as outras linhas de atuação no setor, essa é uma coisa que a minha cabeça ainda dá uma travada, mesmo, de pensar, como eu posso, hoje, criar uma dinâmica e necessariamente gestar para realizar, porque, por exemplo, podem estar acontecendo vários projetos paralelos na Rebento, entende? É muito, a gente está ainda tateando pra ver como é que acontece, mas eu acho, e aí pensando na questão racial, não tem como desassociar as questões raciais de tudo que a gente faz, eu acho que no modelo de negócio é esse lugar do planejar e aí pensar essa questão do gênero, nós mulheres negras e a população negra no geral, a gente vive na urgência e vive na urgência do ato de fazer. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Sustentabilidade e Corte Seco – Impossibilidade de alterar a situação).

Diante dos desafios da institucionalização, Larissa Fulana de Tal evidencia uma compreensão das diferenças das experiências históricas para as mulheres negras, e como o espaço do “negócio” é um espaço de inovação e invenção de formas de fazer que comporte as necessidades existenciais de quem o faz, o que para as mulheres negras significa, muitas vezes, pautar-se pela urgência da existência para driblar a realidade de sua ausência em espaços de experimentações que lhes permitissem planejar e projetar os caminhos negociais em um espaço de tempo mais longínquo e conseqüentemente assumindo menos riscos nos atos empresariais.

Larissa Fulana de Tal compartilha que na recente caminhada como empresária tem enfrentado barreiras cotidianas, seja na relação com os profissionais da contabilidade que negligenciam os serviços prestados à Rebento, ou na relação com o banco que apresenta a burocracia em demasia no trato com ela e sua sócia com exigências de documentação a conta-

gotas e não previstas, e uma enxurrada de perguntas como: quem é você? De onde vem todo esse dinheiro? Você é sócia de quem e por quê? O que você faz na empresa? Tudo isso depois de entregar para os funcionários bancários todas as documentações físicas necessárias que comprovam a sua condição de proprietária da empresa. Ela finaliza nos alertando achar que:

A questão da informação é foda. Eu acho que isso é que os brancos não entendem assim, quando a gente fala, velho, privilégio, sabe? O privilégio da informação, porque há, por exemplo, uma mina branca que pode ter o pai não que entenda da área da cultura, mas vai ter um pai que conhece um contador, vai ter um pai ou mãe que conhece alguém, sei lá, tipo alguém produtor. (Transcrição da entrevista de Larissa Fulana de Tal, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Sustentabilidade e Lente objetiva – Visão da Sociedade).

Assim, compreendemos que Larissa Fulana de Tal está no início de sua carreira como empresária do audiovisual, Tateando e buscando informações de como fortalecer e descobrir as formas negociais no âmbito do audiovisual. Sua trajetória mostra haver consciência de que a assimetria racial no que se refere ao capital social é um elemento que dificulta o processo, mas segue acreditando no modelo de negócio de empresa produtora audiovisual, vocacionada para produção de conteúdo com recorte de raça, em todos os formatos e gêneros possíveis. E entendendo o acesso a informação como fundamental para o amadurecimento da empresa.

#### c) EIXO 4 - Matriz do Odun de Renata Martins

##### c.1) O filme Aquém das Nuvens<sup>47</sup>



Figura 26 – Nenê e Geralda, protagonistas do Aquém das Nuvens  
Fonte: cedida pela autora para pesquisa em tela, 2019

<sup>47</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nwE9tEXft4w>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

Aquém das Nuvens é um curta-metragem gravado em 35mm, e que em 18 minutos conta a história de seu Nenê, casado com Geralda há 30 anos. Em uma tarde de domingo, como de costume, ele vai à roda de samba encontrar os amigos. Ao voltar para casa, surpreende-se com a notícia de que Geralda fora hospitalizada. Sem deixar que o ritmo do samba caia, Nenê encontra uma solução para ficar ao lado de sua eterna namorada.

c.2) Aquém das Nuvens: caminho possível para permanência no mercado audiovisual?

A Matriz do Odun de Renata Martins nos possibilita mergulhar na trajetória de uma profissional formada em uma universidade privada, na condição de bolsista integral de um programa de ações afirmativas, o Prouni, garantindo perceber a influência de uma política educacional global na vida de uma realizadora negra ingressante no mercado audiovisual.

Como aponta o caminho tradicional para os ingressantes no mercado audiovisual, Aquém das Nuvens é um filme resultado da obrigatoriedade de realização de uma obra para conclusão do curso de cinema. Renata Martins afirma que o processo criativo do filme está atrelado a um momento muito delicado de sua vida, quando descobriu que sua mãe estava com câncer, no ano de 2007; juntou a história que a mãe vivia com outra história que “tinha lido sobre um homem que dormia no hospital por conta de sua amada”. De acordo com ela:

Queria ter condição mínima para poder traduzir aquilo que desejava de fato... queria que fosse um filme bonito, a princípio. E também estava naquele processo de questionar: cadê as mulheres no audiovisual? Eu não me entendia como uma mulher negra, mas eu não me incluía no mulheres sem recorte... (Transcrição da entrevista de Renata Martins, presente na Matriz do Odun – Estrutura: intersecção entre Gênero e Lente Subjetiva – Introdução do Racismo).

Para garantir as condições mínimas de realizar o filme, ela inscreveu o roteiro no Edital Prêmio Estímulo, instrumento da secretaria de cultura do estado de São Paulo para fomento ao ingresso de profissionais no mercado por meio do curta-metragem; Renata lembra que

na época eram quinze projetos de até quinze minutos para o Estado inteiro de São Paulo, e acho que hoje são sete projetos. E aí eu submeti o projeto, lembro que alguém me ajudou com o orçamento, não lembro quem... foi uma surpresa quando fui selecionada para o *pitching*. Aí tinha uma banca, e uma das pessoas era Lilian Solá Santiago, o resto eram só mulheres e homens brancos, e ela foi me fazendo perguntas sobre minhas motivações... eles meio: será que essa menina vai conseguir fazer esse filme? (Transcrição da entrevista de Renata Martins, presente na Matriz do Odun – Espacialização: intersecção entre Cinema e Lente objetiva – Visão da Sociedade).

Aqui, percebemos que o processo enfrentado por Renata Martins uniu a burocracia do estado de acesso ao recurso ao método do mercado de seleção por meio de *pitching*. E assim como Juliana Vicente ela precisou lidar com o descrédito da banca no momento de defender o próprio projeto. Contudo, pôde contar com a presença de uma mulher negra entre os selecionados, a cineasta Lilian Solá Santiago.

Ela recorda que venceu o *pitching* e precisou enfrentar um outro problema: o edital exigia que o contrato, no valor de R\$ 80.000,00 (oitenta mil reais), fosse realizado com uma empresa produtora, não aceitando contratação direta de pessoa física. O problema foi solucionado em função de Renata Martins ter trabalhado, na ocasião de lançamento de um filme, com uma das sócias da produtora Filmes de Abril, ela conta que:

Karina era uma das sócias da Filmes de Abril e ela acompanhou esse processo lá. A produtora super jovem, a gente super jovem... e aí rolou deles produzirem lá. Então, foi esse o processo, aí eles foram indicando alguns profissionais que eles conheciam e o meu pré-requisito único era serem mulheres. (Transcrição da entrevista de Renata Martins, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Modelo de Negócio e Corte Seco – Incapacidade de Alterar a Situação).

Aquém das Nuvens foi um filme rodado em quatro dias de filmagem, em um processo relativamente tranquilo, fora os elementos que Renata Martins “só foi entender dez anos depois”, como “o legado da não fala destinado às mulheres negras”. Ela recorda que muitas vezes “falava, falava e não era ouvida”, e só foi entender essas relações de set depois, porque tinha a missão de realizar um filme, com uma equipe de quarenta pessoas que ela não conhecia.

Com relação ao processo de finalização, Renata Martins compartilha que teve um momento em que precisou se afastar da fase de finalização porque

ele demorou muito para ser finalizado. É como se ele tivesse virado o “patinho feio” da produtora. E ficou meio de canto, então o filme não ficava pronto, não mandavam para festivais [...] Até que em um momento aproximaram a Juliana Vicente como produtora, foi um momento bastante crítico, assim, o final da finalização do filme. Levar quase dois anos ara um curta ficar pronto, sabe? (Transcrição da entrevista de Renata Martins, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Modelo de Negócio e Ponto de Partida).

Diferente de Juliana Vicente e Larissa Fulana de Tal, que vivenciaram modelos autônomos quando da realização dos seus primeiros filmes, a trajetória de Renata Martins inicia-se a partir do modelo de negócio popularmente conhecido como “barriga de aluguel”, que é quando um/a realizador/a desenvolve o projeto, busca as fontes de financiamento, e aloca em uma empresa produtora para efeito de cumprir os requisitos burocráticos, dividindo com esta os recursos e responsabilidades de gerenciamento do projeto, além dos direitos patrimoniais.

Quando reflete sobre o processo de comercialização, Renata Martins assume que “modéstia a parte” gosta do próprio filme, de acordo com ela,

ele é honesto, ele é sincero, e ele é bonito, tecnicamente bem realizado, então tudo que as pessoas falavam dos outros filmes de preto, o meu, teoricamente, não tinha. Isso de: “Ah! A fotografia é ruim”, “Ah! O som não dá para ouvir!”. Ele não tem essas questões, as questões técnicas estão resolvidas... Ele não entrou em lugar nenhum [festivais nacionais], mas ele fez sucesso no exterior. Foi para mais de dez países, ganhou prêmio da América Latina para ser distribuído nas TVs de lá, ele foi embora assim, só que aqui em São Paulo, Brasil? Nada! Para muitas pessoas não existiu o filme [...] Foi um processo que até hoje eu não entendo. Aliás, eu entendo, estou fazendo a louca! Eu entendo como funciona, que são as mesmas pessoas que estão decidindo tudo, assim eles também decidem o que vai entrar e o que não vai entrar. (Transcrição da entrevista de Renata Martins, presente na Matriz do Odun – Espacialização: intersecção entre Cinema e Corte Seco – Impossibilidade de Alterar a Situação).

Aqui, percebemos a criticidade de Renata Martins ao modelo tradicional de inserção de estreante no mercado por meio dos festivais, uma vez que as relações pessoais e o capital social em torno da existência do/a realizador/a, de acordo com ela, contam mais do que a qualidade dos filmes. Ainda que se tente afastar do conjunto de filmes que reúnem problemas técnicos, e estereotipados como “*filmes de preto*”.

Renata Martins afirma que nunca viveu de curtas-metragens, e nem conhece ninguém que tenha vivido de curtas-metragens, embora reconheça que, de alguma forma, “o curta é que te abre portas, as pessoas entendem que você sabe fazer audiovisual quando você tem um produto para mostrar para elas”. Ela compartilha, que há três anos vive, exclusivamente, com recursos advindos do seu trabalho com audiovisual; em 2015 trabalhou como roteirista na série Pedro e Bianca, e foi onde acessou pela primeira vez salário para trabalhar com audiovisual. Depois da série seguiu trabalhando na TV Cultura por um ano, na sequência coordenou um núcleo de desenvolvimento de roteiro do Projeto Rua Nove, com recursos advindos da Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo – SPCINE, empresa pública de fomento ao audiovisual vinculada ao município de São Paulo.

Nesse crescente, Renata Martins cria a web série Empoderadas, para evidenciar trajetórias de mulheres negras, em parceria com a cineasta Joyce Prado, e iniciam o processo sem nenhum recurso ou capital de giro, utilizando equipamentos emprestados de amigos, e a rede social Facebook como principal janela de exibição. Na medida em que os episódios, que giram em torno de cinco a sete minutos, foram sendo disponibilizado nas redes sociais, o projeto foi ficando conhecido e acabou ganhando “alguns editais pequenos”, de acordo com Renata Martins: “ninguém ficava rica com o edital, mas já não trabalhava mais de graça”.

A experiência da websérie inova ao produzir um conteúdo curto, com narrativa consistente, estética intimista e foco nas redes sociais como principal janela de exibição de

conteúdo audiovisual não publicitário, alimentando uma audiência interessada em narrativas com recorte de gênero e raça. Contudo, não dá conta de monetizar nas redes, com o exemplo do Método Kondzilla, e suas criadoras acabam recorrendo aos tradicionais editais para acessar recursos financeiros. Para se manter no mercado audiovisual, Renata Martins segue produzindo os episódios de Empoderadas, ministra palestras, e desempenha as funções de roteirista e consultora de roteiro na Rede Globo, no núcleo de desenvolvimento da novela Malhação, de acordo com ela para pagar as contas e reformar a própria casa: “tem sido com o dinheiro do roteiro e com as consultorias de roteiro”.

Quando questionada quanto ao porquê ter uma empresa produtora vocacionada para conteúdo audiovisual com recorte de gênero e raça, ela diz: “queria ter meus próprios meios de produção”. Para ela, por não ter uma empresa produtora quando ganhou o edital para realização do filme Aquém das Nuvens, não acompanhou os processos “nem de grana, nem de nada”, e ficou de fora do “rolê, então outras pessoas administraram”. Ela compreende que “ter uma produtora é ter o próprio nome e acompanhar de perto esses processos administrativos”, e acredita que isso “faz parte da constituição dessa identidade enquanto realizadora”. Vez que é preciso “ter uma empresa que traduza a sua forma de trabalhar”, já que na Mahins Produções está “criando relações e outras formas de trabalho com as pessoas”, que traduzam a sua forma de se relacionar com o mundo. Ela compartilha que, por meio de projetos paralelos, tem

conseguido essa identidade da produtora para os projetos, que não teria autonomia com a produtora de outra pessoa, assim, e possivelmente [posso] pleitear coisas maiores. (Transcrição da entrevista de Renata Martins, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Modelo de Negócio e Foco Embaçado).

Diante da identificação de que Renata Martins vivencia uma relação tímida e utópica com a realidade de assumir uma empresa no mercado, investigamos qual seria o modelo de negócio a que ela teria aderido ou consideraria ideal para sua empresa produtora, e ela compartilha:

Eu não sei...eu não tenho uma resposta assim. Mas acho que é uma questão que eu preciso me debruçar um pouco mais para pensar o que seria esse ideal de modelo de negócio. Porque o que a gente tem hoje são essas políticas para pequenas e médias produtoras, e rola uma coisa que é muito loteria. (Transcrição da entrevista de Renata Martins, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Modelo de Negócio e Foco Embaçado).

Assim, a trajetória de Renata Martins nos permite inferir que ainda que tenha decidido tornar-se “dona do próprio meio de produção”, ao abrir sua própria empresa, ela ainda busca informações e tateia formas e conceitos para se estabelecer no mercado como empresária, o que certamente, pela necessidade de dividir o tempo como trabalhadora em projetos de outros

espaços, a exemplo da Rede Globo, para garantir o próprio sustento lhe exigirá um tempo maior para alcançar os caminhos e possibilidades de estabelecimento da Mahins Produções.

#### d) EIXO 4 - Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo.

##### d.1) O Filme *Personal Vivator*<sup>48</sup>



Figura 27 – Rutger, protagonista de *Personal Vivator*  
Fonte: cedida pela autora para pesquisa em tela, 2019

*Personal Vivator* conta a história de Rutger, vivido pelo ator Fabricio Boliveira, um extraterrestre – ET que tem a missão de passar 72 horas na Terra para entender o comportamento humano. Para evitar suspeitas, ele se disfarça de documentarista e escolhe a cidade do Rio de Janeiro para iniciar a pesquisa.

O filme, já em seu título, externa uma crítica aos costumes sociais fundados nas relações desiguais em que serviçais, empregadas/os domésticas/os, porteiras/os, garçons/garçonetes – os *Personal Vivator* – vivem em função de organizar a vida de outras pessoas. Limpam a bagunça, fazem a comida, cuidam das crianças, e abrem as portas, enfim, desempenham ações básicas e essenciais na vida daqueles que os contratam. É na chave do que poderia ser, apenas, prestação de serviços, mas que se transforma em relações de subjugação, que Sabrina Fidalgo expõe sua crítica à forma como se estabelecem as relações sociais na sociedade carioca, atravessando a narrativa pelas desigualdades raciais.

---

<sup>48</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/100181918>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

Outro aspecto importante de ser destacado logo no início é a escolha metalinguística de realizar um filme com um personagem que está fazendo um filme. Ali Sabrina Fidalgo expõe como pode ser complexa a relação fetichista dos/as realizadores/as cinematográficas/os diante do poder de aproximar-se de histórias e personagens reais, nos permitindo fazer reflexões sobre a ética no processo de produção de imagem sobre o outro e para o outro. E faz isso construindo em Rutger um documentarista que vai abandonando as supostas protagonistas de seu “futuro filme” à medida que vai criando interesse por outra história que lhe pareça apresentar alguém em uma condição maior de subjugação, nos permitindo questionar: porque a miséria parece tão bela às lentes de determinados produtores/as imagens?

Ao construir Rutger como um documentarista fetichista no corpo de um homem negro, mas colocar sua origem no espaço extraterrestre, Sabrina Fidalgo alcança um dos pontos altos do filme para permitir às/aos realizadores/as negras/os o processo de autocrítica; indo na direção do que Patricia Hill Collins chama de imagens controladoras, Sabrina Fidalgo nos convoca para pensar a forma, a ética e a conduta das pessoas negras diante da possibilidade de narrar histórias sobre e para outras pessoas negras. Que tipo de imagens sobre nós estamos construindo, ou dispostas a construir?



Figura 28 – Rutger (Fabricio Boliveira) e Mariuza (Ana Flavia Cavalcanti)  
Fonte: cedida pela autora para pesquisa em tela, 2019

A diretora escolhe, cirurgicamente, a relação entre “patroa e empregada”, estabelecida a partir das possíveis perversidades cotidianas a partir da relação entre mulheres brancas e mulheres negras, no espaço doméstico, historicamente as brancas na posição de patroas e as

negras na posição de empregadas. Nos surpreende ao evidenciar o efeito cascata na relação de subjugação, quando mostra que Marineuza, interpretada por Ana Flavia Cavalcanti, empregada doméstica da mestranda e bem-sucedida Anna, também tem uma empregada doméstica para cuidar de sua casa e netos nos finais de semana. Marineuza é capaz de tratar a sua empregada doméstica de forma tão violenta quanto ela própria é tratada pela sua patroa.

É dessa cascata de subjugações que Rutger apresenta seu flerte com o fetiche, pois entra na trama com o objetivo de entrevistar, para seu documentário, a patroa Anna, por ser uma pesquisadora de “comunidades”, e ao conhecer a empregada e babá Marineuza, ele muda o foco do protagonismo do próprio filme, por julgar a empregada doméstica um material humano mais interessante. Em uma das visitas à casa de Marineuza, para melhor expor o seu habitat, Rutger é surpreendido com a realidade da existência de uma segunda empregada doméstica, e dessa vez a patroa é Marineuza, que se relaciona de forma violenta e imponente com sua “serviçal”. Rutger, instantaneamente, muda o foco de sua investigação documental para a “empregada da empregada”, de maneira eufórica e abismado com tamanho “absurdo social”.

O clímax de *Personal Vivator* nos surpreende ao expor uma clássica batalha nas relações raciais brasileiras, a disputa entre uma mulher branca e uma mulher negra pelo olhar do homem negro, ainda que esse olhar seja carregado de fetiche. Em uma cena em que a mulher branca aparece munida de duas armas de fogo, uma apontada para o homem negro (Rutger), e outra apontada para mulher negra (Marineuza), a mulher negra (Marineuza) saca uma faca e a aponta na direção da outra mulher negra (sua empregada, que não tem nome na narrativa, aumentando assim a crítica feita por Sabrina Fidalgo), denunciando para a mulher branca que tanto ela quanto a própria Marineuza foram traídas pelo homem negro, vez que a sua empregada é quem tornara-se foco de interesse do olhar de Rutger. Sabrina Fidalgo constrói em imagem a realidade racial brasileira, quando mostra que mulheres brancas possuem acesso a ferramentas mais potentes para “aniquilar” homens e mulheres negras, e convoca as mulheres negras para refletir sobre as possíveis rivalidades entre elas.

O filme se passa numa atmosfera que expõe novas chagas sociais – a expressão dos narcisismos por meio das redes sociais – e feridas sociais enraizadas na sociedade brasileira: conflitos raciais, de classe, de gênero, e o desejo pela aprovação do olhar estrangeiro.



Figura 29 – Cena do filme Personal Vivator: diálogo telepático entre extraterrestres  
Fonte: cedida pela autora para pesquisa em tela, 2019

Do ponto de vista da linguagem, Sabrina Fidalgo abre o filme flertando com o universo futurista, apoiando-se na construção sonora do filme para construir uma forma de comunicação telepática. O som guia a narrativa, todos os sons comunicam muito, do diálogo telepáticos entre os extraterrestres ao chiado da panela de pressão. A fotografia transita entre uma câmera estável nos momentos de expor o cotidiano das personagens e seus comportamentos “tal qual são”, insinuando uma suposta isenção do olhar; e uma câmera instável, associada ao olhar de Rutger, à ação de buscar por mais informações e detalhes de seus personagens. A câmera final assume a instabilidade, só que dessa vez no olhar do espectador, que em um plano-sequência, ora se torna alvo, ora é apenas espectador, o que nos obriga a terminar o filme nos questionando: e o que eu tenho a ver com tudo isso?

Como marca do estilo de Sabrina Fidalgo, passamos por todo tormento de emoções, por meio de uma forma de narrar repleta de pitadas de humor e um retrato de pseudobanalidades cotidianas.

#### d.2) Personal Vivator: caminho possível para permanência no mercado audiovisual?

A Matriz do Odun de Sabrina Fidalgo nos possibilita mergulhar na trajetória de uma profissional formada em uma universidade estrangeira que ao retornar para o Brasil precisa encontrar caminhos e formas para empreender suas produções audiovisuais.

Sabrina Fidalgo explicita que ao retornar para o Brasil no ano de 2008 trabalhou muito como produtora freelancer, principalmente para produções internacionais que tinham filmagens no Rio de Janeiro e precisavam de uma produtora que falasse outras línguas. De acordo com ela, era juntando o dinheiro dos “freela” que levantava os recursos necessários para realização dos seus filmes.

Quando filmou *Personal Vivator*, em 2014, Sabrina Fidalgo, já tinha realizado *Sonar – Special Report* (2006), *Das Gesetz des Staerkeren* (2007), *Black Berlim* (2009) e *Cinema Mudo* (2012), assim, o filme *Personal Vivator* (2014) acabou sendo o terceiro curta-metragem realizado pela Sabrina Fidalgo Produções, empresa produtora audiovisual fundada em 2009 em sociedade com sua mãe Alzira Sabrina Fidalgo, produtora cultural reconhecida na cidade do Rio de Janeiro. Contando, também, com a coprodução da Cavídeos, empresa do produtor e empresário carioca Cavi Borges, posicionando o filme, assim, no regime de modelo de negócio de coprodução nacional. Nessa modalidade de negócio audiovisual, duas ou mais empresas nacionais unem esforços e dividem responsabilidades para garantia dos recursos, estratégias e gerenciamentos necessários à realização de um filme.

No entanto, para realização do *Personal Vivator*, filme realizado por encomenda do ator Fabricio Boliveira, além do recurso aportado pela Sabrina Fidalgo Produções, no valor de R\$ 1.000,00 (um mil reais), houve um aporte da Cavídeo, de valor não mencionado, e inferior ao aporte da Sabrina Fidalgo Produções; um *crowdfunding* com amigos e pessoas da equipe, com valor não mencionado; e por fim um apoio de uma empresa para finalização, que também não teve o nome ou valor do aporte mencionados, mas os créditos do filme nos sugerem o apoio das empresas 3Moinhos Produções e Stúdio185 Apodi. A realidade é que, mesmo utilizando fontes mistas de financiamento, o orçamento do filme não chegou nem a R\$ 10.000,00 (dez mil reais). Sabrina Fidalgo afirma:

Ninguém recebeu. Foi uma guerrilha nesse nível. Foi tipo: “oi gente, eu tenho esse projeto, quero fazer esse filme, tenho esse roteiro, o que que vocês acham? Não tenho dinheiro nenhum. É pegar ou largar...”. A gente gastou na produção, com transporte, porque a diária da van era R\$ 300,00 (trezentos reais), e tinha que pegar e deixar cada um em sua casa. Então, esse dinheiro a gente gastou muito dinheiro com transporte, coisas ali do set porque precisa de uma fita crepe ali, outra coisa aqui. (Transcrição da entrevista de Sabrina Fidalgo, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Sustentabilidade e Corte Seco – Impossibilidade de Alterar a Situação).

Aqui fica explícito que o filme *Personal Vivator*, embora tenha contado com coprodução nacional como modelo de negócio, acabou não tendo uma estratégia de financiamento bem-sucedida. A ausência de recursos financeiros fez com que o tempo e o

capital social se tornassem as principais riquezas à disposição de Sabrina Fidalgo para realização da obra; podemos ver essa compreensão reiterada no relato em que ela diz:

Filmamos muito rápido. Filmamos a maior parte em cinco dias, mas a gente deixou algumas cenas, onde Fabrício não estava, para filmarmos dois meses depois. Tanto que Ana Flávia, que no filme está careca, em uma das cenas do filme ela está com turbante porque o cabelo dela tinha crescido, e ela não podia mais raspar porque estava em outro trabalho [...] entre o roteiro e a finalização foi um ano, o que é um tempo absurdo para um curta, mas era o possível, dentro das possibilidades que a gente tinha na época. (Transcrição da entrevista de Sabrina Fidalgo, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Sustentabilidade e Corte Seco – Impossibilidade de Alterar a Situação).

Quando questionada sobre o processo de comercialização e circulação do filme, Sabrina Fidalgo afirma que o filme “rodou bastante”, e acha que ele “poderia ter rodado mais para o filme que ele é”; de acordo com ela, *Personal Vivator* é um dos seus melhores filmes, além de ser um “roteirão com grandes atores”, mas infelizmente rodou menos que a expectativa da realizadora imaginara e não ganhou nenhum prêmio. Ela recorda que só foi ganhar alguma coisa com o filme “quando ele foi vendido para o Canal Brasil”.

Ao ser questionada sobre a origem de seus rendimentos e possibilidades que a mantêm no mercado audiovisual, ela responde que agora consegue, “há pouquíssimo tempo. Tem mais ou menos um ano” que consegue viver do próprio trabalho como cineasta e produtora independente, além de ser muito convidada para “dar palestras e fazer workshop”. Ela alerta que:

a cada filme que vai fazendo, aumenta a própria carteira de filmes, e já consegue oferecer para um canal de tv... Não vai render só com um filme. Quando você já tem um pacote de 5, 6, 7 filmes, consegue vender por um valor razoável que te ajuda a se manter por um bom período, e aí vai fazendo várias negociações e contratos diferenciados. (Transcrição da entrevista de Sabrina Fidalgo, presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Sustentabilidade e Corte Seco – Impossibilidade de Alterar a Situação).

A dinâmica da Sabrina Fidalgo Produções, de acordo com o relato de Sabrina Fidalgo, se na etapa de produção apresenta uma fragilidade na estratégia de financiamento, na distribuição e comercialização, após etapa de circulação em festivais, demonstra desenvoltura na adesão da forma negocial de “empacotamento dos próprios títulos”, para buscar uma comercialização mais rentável.

Diante da pergunta a respeito de qual modelo de negócio tem sido mais eficaz para a Sabrina Fidalgo Produções, Sabrina Fidalgo compartilha que é:

péssima para essas coisas! Eu acho que modelo de negócio é um plano que eu acho que a gente tem que ter, saber assim? Quando a gente faz um filme e a gente é artista ali, claro, pensando o filme esteticamente, narrativamente e tudo mais, mas a gente também tem que pensar como a gente vai capitalizar com isso, porque, afinal de contas, isso é uma escolha de vida. (Transcrição da entrevista de Sabrina Fidalgo,

presente na Matriz do Odun – Mercantilização: intersecção entre Modelo de Negócio e Corte Seco – Impossibilidade de Alterar a Situação).

Quando Sabrina Fidalgo explicita que “é péssima para essas coisas”, justifica a reflexão de Larissa Fulana Tal, quando esta aponta que a ausência de informação sobre práticas de negócios, seus conceitos e significados, é uma espécie de “calcanhar de Aquiles” para garantia da permanência das mulheres negras no mercado audiovisual. Outrossim, ao explicitar que é “preciso pensar” e encontrar uma alternativa, vez que fazer filmes trata-se de uma escolha de vida, ela reitera o já apontado por Renata Martins, como sendo necessário que as mulheres negras ingressantes no mercado audiovisual dediquem tempo para compreender, entender o mercado e seus modelos de negócios, para, a partir disso, propor e criar seus próprios modelos e formas de negociar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### **As dificuldades persistem para mulheres negras garantirem sua permanência no mercado audiovisual brasileiro?**

Iniciamos nossa jornada em busca por modelos de negócios praticados no âmbito do movimento de Cinemas Negros que pudessem garantir a permanência das mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual. Para tanto, nos voltamos para análise dos modelos de negócios presentes nos relatos de cineastas negras que tiveram filmes selecionados pelo Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul, no período de 2007 a 2017, com objetivo de identificarmos os impactos de tais modelos de negócios na permanência, das realizadoras entrevistadas, na cadeia produtiva do audiovisual brasileiro.

Tendo como fio condutor os princípios da Economia Política da Comunicação – Estruturação, Espacialização e Mercantilização, em diálogo com a metodologia e estudos negros feministas – mulheres negras investigando sobre suas próprias trajetórias, nos amparamos ainda pelo conceito de “intelectuais específicas”, de Michel Foucault, para conduzir entrevistas com quatro realizadoras negras com legitimidade reconhecida publicamente para falar sobre o tema estudado. Também nos aproximamos ao método da trilha do círculo vicioso, desenvolvida pelo economista Hélio Santos, para nos ajudar a ler as trajetórias das entrevistadas.

A Economia Política da Comunicação nos possibilita pensar em como as relações sociais estão estruturadas, a partir da compreensão dos processos de criação e organização dessas relações. O que nos instigou a investigar quais são os processos de criação de relações sociais no audiovisual? Como essas relações estão organizadas em torno das questões de classe, gênero, raça e sexualidade?

Quando nos deparamos com os dados apresentados por pesquisas da ANCINE e do Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa – GEMAA/UERJ compreendemos que no setor audiovisual brasileiro as relações sociais estão estruturadas em bases desiguais no que se refere às questões de gênero e raça, saltando aos olhos como os recursos destinados ao audiovisual estão concentrados nas mãos de homens brancos, seguido das mulheres

brancas, tendo as experiências de homens negros orbitando na seara das exceções e a inexistência das mulheres negras na partilha desses recursos.

Os dados apresentados nos induzem a olhar para a estruturação do setor como se as mulheres negras fosse um “elemento” inexistente, vez que não aparecem como condutoras de narrativas audiovisuais que acessaram o circuito comercial. Nos engendramos no material de uma década dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul nos possibilitou angular o olhar, e enxergar essa realidade de outra perspectiva. Este ângulo nos permite refletir não sobre a ausência das mulheres negras no setor audiovisual, mas sim, no porquê de os recursos disponíveis para realização audiovisual não alcançarem as mulheres negras, vez que elas existem e contam suas histórias por meio da linguagem de som e imagens em movimento. Prova disso é a presença crescente de mulheres negras na programação dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul, ao longo de uma década, nos revelando “o que nem sempre é visível e dando origem a novas representações” (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011, p.85).

Um resgate da relação entre o Estado e o mercado audiovisual, com um sobrevoo do governo Collor ao impeachment da presidenta Dilma Rousseff, torna nítido como as políticas de Estado são estruturantes das relações no setor audiovisual brasileiro, nos permitindo relacionar tal constatação ao primeiro passo da trilha do círculo vicioso, quando Hélio Santos aponta para o binômio “baixa renda – baixa escolaridade” como resultado de uma política de Estado, que não apresentou alternativas dignas para o ingresso das pessoas negras nas estruturas sociais brasileiras após a abolição da escravatura. Sendo os recursos e políticas estatais o alicerce do setor audiovisual brasileiro, e a realidade nos apresentar uma ausência das mulheres negras na partilha desses recursos, é possível inferir que o setor está diante do binômio “baixo acesso a recursos – baixa presença nas telas” ou, ainda mais grave, “nenhum acesso a recursos – nenhuma presença nas telas”.

As trajetórias das entrevistadas apontam que as relações do setor estão organizadas a partir de um capital social, compartilhado entre homens, brancos, de classe média ou classe média alta; e pelas narrativas circulantes, tem-se que os recursos estão concentrados nas mãos de homens, brancos, heterossexuais. As Matrizes do Odun das entrevistadas mostram que as quatro realizadoras percorreram um caminho sinuoso até chegar no cinema como uma possibilidade para si; elas contaram com estruturas familiares que lhes permitiram enxergar a formação como uma alternativa de “abolição individual”, mas todas contaram com olhares generosos e externos à família que lhes indicaram o cinema como um lugar possível para exprimirem seus ideais e existir profissionalmente.

Sendo a formação o fio condutor das trajetórias das realizadoras negras estudadas, percebemos que os caminhos são muito particulares e conduzem cada uma delas, a sua maneira, ao lugar de exceção em suas famílias, em particular, e no grupo de pessoas negras no geral, seja por integrarem famílias estruturadas financeiramente que enfrentam as agruras de transitar cotidianamente em espaços com presença dominante das pessoas brancas, tornando experiências formativas em profundos duelos identitários; ou seja por integrarem famílias pouco estruturadas financeiramente e se apegarem a política educacionais gerais, driblando as adversidades cotidianas para alcançarem o lugar de cineastas. Por um caminho ou por outro, elas rompem as barreiras impostas pelo primeiro passo da trilha – “baixa renda x baixa escolaridade” – e se constituem profissionais preparadas tecnicamente para exercerem as funções que lhes cabem no mercado audiovisual.

A Matriz do Odun de cada uma das entrevistada, quando observadas em conjunto, nos permite identificar que a visão da sociedade de que não brancos são incapazes por natureza – 2º passo da trilha do círculo vicioso –, e a introjecção do racismo e dos preconceitos que atinge as pessoas negras – 3º passo da trilha do círculo vicioso –, se constituem como elementos recorrente em seus cotidianos, seja quando vestem a carapuça de “mulheres agressivas” ou a capa de “mais inteligente”. A cada momento da vida essas mulheres negras precisam se reinventar para responder às adversidades sem que seus caminhos sejam paralisados.

As percepções das entrevistadas, no que se refere à existência e definição do que venha a ser cinema negro para elas, estão coadunadas e fortalecem o conceito de “cinemas negros” defendido na presente pesquisa, uma vez que no conjunto das realizadoras que tiveram suas trajetórias investigadas conseguimos identificar quem se reconhece como parte e acolhe o movimento de Cinemas Negros como caminho emancipatório, e quem não se coloca como parte e identifica os movimentos de Cinemas Negros como uma “armadilha” da colonialidade, reafirmando a centralidade da ideia de “corpo-negro-território” na identificação das integrantes desse movimento político-cinematográfico e suas obras. Outrossim, identificamos que todas as entrevistadas existem cinematograficamente em comunhão com as ideias de “poder de invenção” e “liberdade poética”, motivos pelos quais evidenciam tempos diferentes para se autodeclararem integrantes do movimento de Cinemas Negros, passando a romper com a barreira presentes no 4º (quarto) passo da trilha do círculo vicioso, a não identificação racial, e assumindo posição nas lutas por maior representação racial no setor audiovisual.

Assumir posição na luta por maior representação racial significa enfrentar uma maioria hegemônica que nutre uma obsessão por fórmulas e elementos que enquadrem as obras e seus/suas realizadoras, a partir do questionamento sobre o quão verdadeiro ou real é o impacto da pertença racial no processo de produção audiovisual, e do endeusamento da universalidade; isso nos conduz a impasses nos quais diversos espectadores ou críticos defendem apaixonadamente sua própria visão do “filme negro legítimo”, que em última análise está amparada na ideia de “ser negro legítimo”, para que assim possamos apresentar um contraponto específico à universalidade hegemônica.

Desta maneira, quando integrantes do movimento de Cinemas Negros se recusam a aderir a “bulas” e “receitas” que tentam limitar as possibilidades estéticas e narrativas das obras advindas desses movimentos, estão reconhecendo que as construções e codificações do discurso artístico não excluem referências a uma vida social comum (SHOHAT; STAM, 2006, p. 161). E também não estão distanciadas de processos identitários transitórios e diferenciados pelo tempo, espaço e acima de tudo pelo corpo-negro-território que discursa artisticamente.

Diante da realidade hegemônica do audiovisual nacional, que afasta a presença de obras e realizadoras negras dos circuitos comerciais, o movimento de Cinemas Negros se põe como referência espacial no interior do setor, o que garante às realizadoras e suas obras transcender os limites geográficos dos seus locais de origem. Isso só é possível porque lidam com elementos simbólicos que dialogam diretamente com experiências cotidianas de pessoas negras, tendo o corpo negro como principal símbolo de comunicabilidade global. Desta maneira, as experiências de ser mulher negra produtora de imagens simbólicas se constitui em missão de construção e reconstrução de um imaginário coletivo disposto a identificar-se com o “corpo negro” como símbolo comunicador. Alimentando assim um circuito, alternativo ao hegemônico, que segue em crescimento a partir dos diversos espaços de mostras, festivais, laboratórios e residências artísticas destinados ao cinema negro, no Brasil e no mundo.

Ao longo da pesquisa, com a incursão na literatura que aborda economia do audiovisual pudemos identificar que no campo há uma vasta possibilidade de “modelos de negócios”, que estão estruturados nos eixos de produção, distribuição, exibição e estrutura – locação de equipamento, serviço de catering, estúdio de finalização etc. A escolha do objeto de pesquisa – catálogos dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul – nos restringiu a refletir sobre a presença negra feminina nos negócios praticados apenas no eixo da produção.

E ali buscamos compreender a transformação das experiências de ser mulher negra na produção cinematográfica, sendo o filme um ativo valorado e produto comercializável que pode se obter por meio de uma troca, e identificamos que para as mulheres negras participantes da presente pesquisa foi preciso assumirem a posição de detentoras dos meios de produção para que suas experiências de ser mulher negra no setor pudessem ser respeitadas, e as obras propostas por elas, comercializadas.

Isso nos permite inferir que à medida que assumem o lugar de detentoras dos próprios meios de produção, elas rompem com as barreiras impostas pelo 5º (quinto) passo da trilha do círculo vicioso – incapacidade de alterar a situação – e deslocam as barreiras das adversidades: do lugar de quem quer ingressar no espaço de “trabalhadora assalariada” para quem disputa o lugar de “empresárias” do setor audiovisual. E do lugar de “mando” questionam as relações de trabalho tradicionais e se impõem a tarefa de propor processos menos desiguais, e menos doloridos, do ponto de vistas das relações raciais e de gênero. Demonstrando que, mais do que produzir e vender seus filmes, elas estão dispostas a modificar as estruturas e bases relacionais pelas quais os filmes são produzidos e vendidos. O que as leva muitas vezes, salvo as exceções, a um lugar de frustração com os ativos provenientes de suas empresas produtoras.

Embora todas as entrevistadas possam ser enquadradas na categoria de empresárias do setor audiovisual, por tocarem suas produções dentro de suas próprias empresas, não podem ser localizadas entre aqueles agentes do mercado que acessam os grandes recursos disponíveis, vide a realidade de que só nos últimos dois anos elas passaram a garantir o próprio sustento com rendimentos advindos do audiovisual, e que o volume de produção de suas empresas está atrelado à intensificação das cobranças dos movimentos identitários por maior representatividade “à frente e atrás das câmeras”, sobretudo os movimentos feministas e negros. Desta forma, podemos concluir que, para as mulheres negras que tiveram suas trajetórias investigadas, o modelo de negócio que garante suas permanências no mercado audiovisual é serem proprietárias de: uma empresa, produtora independente, vocacionada para produção de conteúdos identitários, não publicitários, em gêneros e formatos diversos, para cinema, tv e internet.

Partindo do princípio de que não há intenção nítida em romper com as estruturas do capitalismo, embora as trajetórias estudadas reúnam formação técnica para produção audiovisual e os elementos identitários necessários para atender a uma demanda da audiência, elas não possuem a formação empresarial, tampouco informação e recursos necessários para

delinear um plano de negócios adequado às suas empresas. Fazendo com que esbarrem constantemente no binômio “baixo capital – baixa produtividade”, o qual muitas vezes acaba sendo transformado em desmotivação, visto que essa condição as põe de volta ao ponto inicial da trilha do círculo vicioso, em um loop de enfrentamento das dificuldades, exigindo-lhes energia de fênix para seguir no mercado criando possibilidades de permanência. De acordo com Santos, a trilha do círculo vicioso tem uma característica perversa, porque a manutenção das dificuldades fundada em uma vida conduzida pelo espírito da *desmotivação* passa a impressão de que a culpa é da própria pessoa negra, tal qual “um crime perfeito” (SANTOS, 2003, p. 173).

Por fim, consideramos que a tentativa de ser enquadradas ou enquadrarem-se no mercado audiovisual por meio de um modelo de negócio que não questiona estruturalmente as bases capitalistas – embora elas desafiem a estética da colonialidade por meio de produções identitárias – é o principal motivo que leva as mulheres negras à desmotivação, ou sensação de não lugar na posição de empresárias do mercado audiovisual. Para nós, será preciso mudar o referencial das relações de troca das produções audiovisuais identitárias, e, para além do questionamento da concentração de recursos, será necessário encontrar uma forma de intervir na dinâmica hegemônica de circulação dos mesmos, uma vez que as mostras alternativas, com suas remunerações simbólicas, não garantem retroalimentação dessas empresas produtoras.

Cremos nisso porque não foi necessário fechar ou tomar de assalto os grandes restaurantes ou comidarias nas capitais coloniais brasileiras para que as ganhadeiras pudessem reunir o capital necessário para comprar a alforria dos seus entes queridos, apenas precisou-se ocupar as praças com tabuleiros e gastronomia próprios para que o capital circulasse em suas mãos e tivesse o destino por elas escolhido. As empresas produtoras independentes assumem o lugar dos tabuleiros, as produções identitárias substituem a gastronomia própria, sendo necessário identificarmos o meio pelo qual a audiência poderá acessar essas produções e pagar por elas, a ponto de garantir retroalimentação das empresas produtoras, constituindo a “praça pública” do nosso tempo.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Miriam. O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.
- BARBALHO, Alexandre (Org.). **Cultura e desenvolvimento**: perspectivas políticas e econômicas. Salvador: Edufba, 2011.
- BARBOSA, Joaquim. **O Debate Constitucional sobre ações afirmativas**. In SANTOS, Renato e LOBATO, Fátima (Org.). **Ações Afirmativas: Políticas públicas contra as desigualdades raciais**. Org. Renato Santo e Fátima Lobato. – RJ, 2003.
- BRASIL, Edital nº 03, Curta Afirmativo, Diário Oficial da União, 2012, p. 1
- BOYER, Robert. **Teoria da Regulação**: os fundamentos. Trad. Paulo Cohen. Brasil: Estação Liberdade, 2010.
- BIKO, Banto. A Definição da Consciência Negra” .1971. Tradução: Núcleo de Estudantes Negras “Ubuntu” / Universidade do Estado da Bahia – UNEB
- BOLAÑO, César e MANSO, Anna Carolina. Para uma economia política do audiovisual brasileiro. Cinema, televisão e o novo modelo de regulação da produção cultural. In MELEIRO, Alessandra (Org) **Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira: Cinema e Economia Política – Vol. II**. São Paulo: Escrituras, 2009
- BRITTOS, Valério Cruz e KALIKOSKE. Economia e audiovisual: as barreiras à entrada nas indústrias culturais contemporâneas. In MELEIRO, Alessandra (Org) **Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira: Cinema e Economia Política – Vol. II**. São Paulo: Escrituras, 2009
- BOURDIEU, **Pierre. O poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CÂNDIDO, João. **Carta ao Presidente Hermes da Fonseca, durante a Revolta da Chibata**. Disponível em: <<http://www.gptec.cfch.ufrj.br/pdfs/chibata.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2019.
- CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema e representação racial**: o cinema negro de Zózimo Bulbul. São Paulo, 2006. 312 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia e Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_.; DE, Jeferson. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson. **Dogma Feijoada, o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- Césaire, Aimé. **Caher d’un retour au pays natal**. Paris: Présence Africaine. 1971, tradução própria.
- CENTRO AFROCARIOCA DE CINEMA (ORG). **Catálogo Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul**, 1ª Ed. Rio de Janeiro, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Catálogo Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul**, 2ª Ed. Rio de Janeiro, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Catálogo Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul**, 3ª Ed. Rio de Janeiro, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Catálogo Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul**, 4ª Ed. Rio de Janeiro, 2010.

\_\_\_\_\_. Catálogo Encontro de Cinema Negro  
Zózimo Bulbul, 5ª Ed. Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. Catálogo Encontro de Cinema Negro  
Zózimo Bulbul, 6ª Ed. Rio de Janeiro, 2012.

\_\_\_\_\_. Catálogo Encontro de Cinema Negro  
Zózimo Bulbul, 7ª Ed. Rio de Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. Catálogo Encontro de Cinema Negro  
Zózimo Bulbul, 8ª Ed. Rio de Janeiro, 2015.

\_\_\_\_\_. Catálogo Encontro de Cinema Negro  
Zózimo Bulbul – 10 anos, 9ª Ed. Rio de Janeiro, 2017.

Collins, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Trad. Natália Luchini. Seminário "Teoria Feminista", Cebrap, 2013. [Em inglês, *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Nova York/Londres, Routledge, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CRUZ, Viviane. **A aplicabilidade dos princípios constitucionais de igualdade e isonomia pelo Estado Brasileiro a luz da diversidade étnico racial: uma análise da sentença que suspendeu os efeitos do edital Curta Afirmativo na garantia do direto a cultura**. São Paulo, 2013. Monografia de Graduação, Faculdade de Direito, Universidade Paulista, 2013.

CRUZ, Viviane. Racismo, machismo e capitalismo: um triângulo amoroso. In [www.Brasil247.com](http://www.Brasil247.com) São Paulo 04 de novembro 2015.

CURIEL, Ochy. **Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial**, 2014. In Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista Edición: Irantzu Mendia Azkue, Marta Luxán, Matxalen Legarreta, Gloria Guzmán, Iker Zirion, Jokin Azpiazu Carballo 2014

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. tradução Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Cultura e Política**. tradução Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

DAVIS, Angela. A liberdade é uma luta Constante. In Frank Barat (Org); tradução Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. **Cinema africano: novas formas estéticas e políticas**. Lisboa: Porto, 2011.

DUISENBERG, Edna dos Santos. **A Economia criativa e a indústria cinematográfica na sociedade contemporânea**. In MELEIRO, Alessandra (Org) Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira: Cinema e Economia Política – Vol. II. São Paulo: Escrituras, 2009

EVARISTO, Conceição. Olhos D'água. 2 Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silva. Salvador: EDUFBA, 2008.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e a Análise do Discurso em Educação. In Cadernos de Pesquisa, n. 114, p. 197-223, novembro/2001.

- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. MACHADO, Roberto (Org.) Rio de Janeiro : Graal, 1992
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- FREITAS, Kênia e ALMEIDA, Paulo Ricardo (Org.). **Catálogo Diretoras Negras**. Brasília: Voa Comunicação e Cultura, 2017.
- FURTADO, Celso. **Desenvolvimento e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.
- \_\_\_\_\_. **Criatividade e dependência na civilização industrial**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Cultura e desenvolvimento em época de crise**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GONZALEZ, Lelia. Entrevista, p. 8 -9. In **Jornal Nacional do Movimento Negro Unificado**. Nº 19 mai.jun.jul. de 1991.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (Org.); Trad. Adelaine La guadia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HILL COLLINS, Patricia (1998): “La política del pensamiento feminista negro”, en NAVARRO, Maryssa y Catherine STIMPSON (comps.): *¿Qué son los estudios de Mujeres?*, Fondo de Cultura Económica, México, 253-312.
- JUNG, C.G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- Lytard, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986. 123. Trad. Ricardo Corrêa Barosa
- MARX, Karl. **O Capital. Livro 1**. 2º Ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARSON, Melina Izar. **Cinema e Política de Estado: Embrasil à Ancine**. Alessandra Meleiro (Org.) São Paulo: Escrituras Editora, 2009.
- MATTOS, Tetê e LEAL, Antônio. **Festivais Audiovisuais Brasileiros: um diagnóstico do setor**. V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade e Comunicação/ UFBA. Salvador, 2009.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.
- MELEIRO, Alessandra (Org) **Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira: Cinema e Economia Política – Vol. II**. São Paulo: Escrituras, 2009.
- MOORE, Carlos (Org.) **Discurso sobre a Negritude: Aimé Césaire**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- MONTEIRO, Adriano. **Os territórios simbólicos do Cinema Negro: racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro**. Vitória: UFES, 2017.
- MOLLO, Maria de Lourdes Rollemberg. **Ortodoxia e Heterodoxia Monetárias: a questão da Neutralidade da Moeda**. Revista de Economia Política, vol. 24, nº 3(96), Julho-setembro, 2004.
- MOSCO, Vincent. **The political economy of communication**. Vol 17. N. 2, Caracas, julho de 2015.
- NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo**

**Mascarado**. 3ª Edição – São Paulo: Perspectiva, 2016.

OLIVEIRA, Janaína. **Kbela e Cinzas: o cinema negro no feminino do Dogma Feijoad a os dias de hoje**. In AVANCA: Edições Cine-Clube de Avanca, 2016. P. 1-9.

OLIVEIRA, Janaína. Cinema negro contemporâneo e protagonismo feminino. In: FREITAS, Kênia e ALMEIDA, Paulo Ricardo (Org.). Catálogo da Mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro. Brasília: Voa Comunicação e Cultura, 2017.

PAIXÃO, Fernanda. Espelho do real: Oscar Micheaux e o cinema negro durante a segregação racial. **O Fluminense**, Rio de Janeiro, 2013.

RIBEIRO, Djamila. Quem tem medo do feminismo negro? 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Djamila In. DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe** . tradução Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2016

RIBEIRO, Sérgio. **Políticas públicas de cinema**: o impacto do Fundo Setorial do Audiovisual na cadeia produtiva do cinema brasileiro. Brasília, 2016. Tese de Doutorado – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, 2016.

SANTOS, Helio. **A busca de um caminho para o Brasil: a trilha do círculo vicioso**. 2ª edição. São Paulo : Editora Senac, 2003.

SANTOS, Júlio César dos; BERNARDO, Rosa Maria. A quem interessa um cinema negro? **Revista da ABPN**, v. 5, n. 9, nov.-fev. 2013.

SAMPAIO, Elias de Oliveira. Teoria da Regulação e Abordagem Neo-Shumpeteriana: algumas reflexões sobre a possibilidade de complementariedade e convergência teórica. In: Encontro Nacional de Economia, 31., 2003. **Anais...**Porto Seguro: ANPEC, 2003. Disponível em: <<http://www.anpec.org.br/encontro2003/artigos/A28.pdf>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

SILVA, Juremir M. O que pesquisar quer dizer. Ed. 1 . Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a Educação: Diversidade, Descolonização e Redes**. Petrolópolis, RJ : Vozes, 2012.

SOUZA, Edileuza Penha (Org.). **Negritude, cinema e educação**: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza, 2011.

\_\_\_\_\_. Cinema na Panela de Barro: Mulheres Negras, narrativas de amor, afeto e identidade, 2013. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Universidade de Brasília(UNB). Brasília, 2013.

\_\_\_\_\_. Contando nossas próprias histórias: Mulheres negras arquitetando o cinema brasileiro. In AVANCA: Edições Cine-Clube de Avanca, 2016. P. 485-502.

\_\_\_\_\_. Ancestralidade e memória na animação Órun Áiyé: o cinema negro feminino e as tessituras da identidade. In AVANCA: Edições Cine-Clube de Avanca, 2017.

SUELI, Carneiro. **Contribuições do Cinema Negro para um Novo Pacto Civilizatório**. Palestra In Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul, Rio de Janeiro, Cine Oden, 2017.

VAL, Vanessa da Costa; e LINHARES, Lucas. **O papel da Moeda em Marx e Keynes**. Leituras de Economia Política, Campinas, (14): 81-107, ago-dez. 2008.

ZENUM, Maíra. **Cinema Negro:** sobre uma categoria de análise para a sociologia das Relações Raciais, 2014. Disponível em: <<http://ficine.org/?p=1097>>. Acesso em: 27 jan. 2016.

## ANEXO I

### ENTREVISTA JULIANA VICENTE

Data da entrevista : 27/07/2018

Entrevistadora: Viviane Ferreira

Transcritor(a): Velluma Azevedo e Victor Hugo Leite

Local: Sala do apartamento  
da entrevistada, na cidade de São Paulo.

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

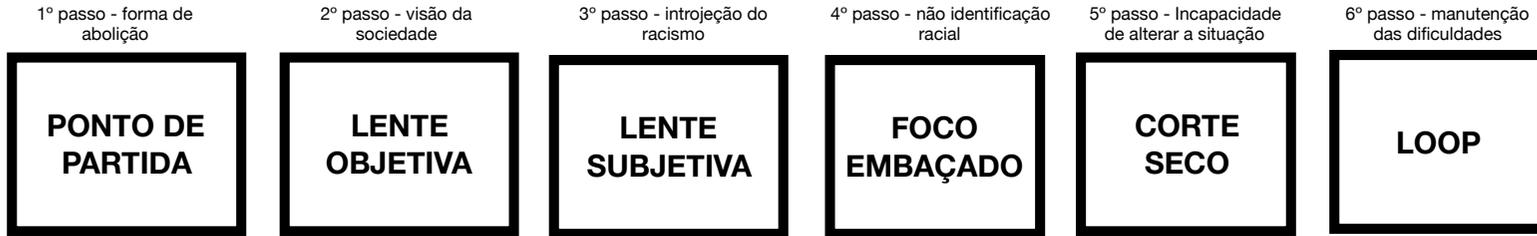
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[filição] sou filha de um baiano, migrante, pau de arara, uma história clássica no Brasil, com uma mãe que é paulista, que nasceu em São Paulo, enfim, criada por meus avós são do Piauí. [filição paterna] Minha avó bem preta, meu vô branco, mas eu não conheci meu vô. Então, eu só tenho a referência dela preta, entendeu? E ela que mandava em tudo, então? Tipo, meu pai só cita a mãe dele, entendeu? Meu pai como uma pessoa muito querida, muito fofa e tal, mas quem mandava era a mãe, então, enfim, a referência de todo mundo na família era ela, como a pessoa que dava todo, que enfim, que dizia tudo isso: "- Olha, quem muito abaixa, o cu aparece" não sei quê, essas coisas eram falas de Dona Cassimira, Dona Cassimira Celestina dos Santos e que eu convivi pouco infelizmente...

**GRUPO 1 [filição] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMÍLIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



[apresentação] Eu sou Juliana Vicente de Carvalho Faria Santos. Eu nasci em Campinas, (...), na verdade, eu nasci mais ou menos quando minha família migrou pra Campinas, assim, um ano depois que eles migraram pra Campinas, meu pai foi office boy, enfim, essas coisas e tal, começou a trabalhar com construção civil... Vou te dar um panorama mesmo, pra você entender da onde veio.

**GRUPO 1** [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

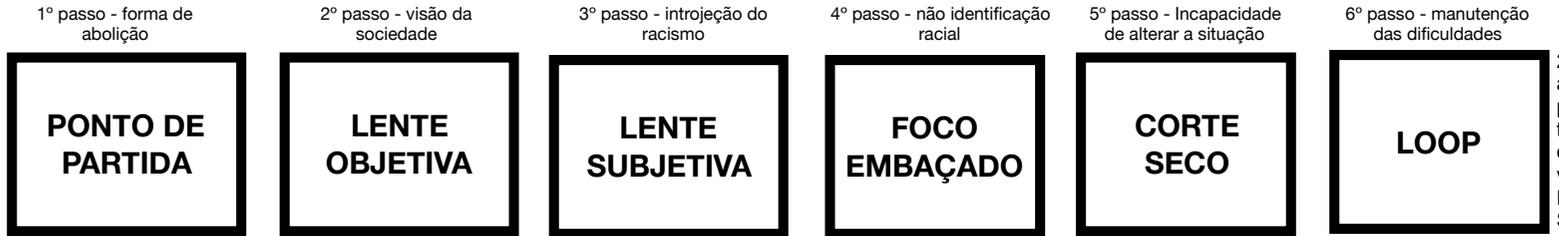
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



[**formação básica**]Então aí, eu estudei em colégio particular e aí a gente começou a viajar muito cedo, meus pais entenderam que mais do que dar qualquer coisa, era dar acesso, conhecer o mundo, vai, vai, vai. [ **cursos livres**]Aí eu bem pequena, com uns 9 anos assim, ganhei um prêmio de melhor atriz no festival. E aí foi muito legal porque, meus pais assim, eles eram ligados no que tava acontecendo mas não tinha tido um insight tipo, ah, vou colocar pra fazer inglês, não tinha rolado isso ainda e meus irmãos já eram um pouquinho maior, tinha uns 13, 14, assim, eu tinha uns 9 e ninguém fazia inglês ainda, aí eu ganhei um curso de inglês, aí, tipo, todo mundo foi fazer curso de inglês, entendeu, aí todo mundo se ligou que tinha que rolar isso e tal e aí foi foda porque pra mim, aí, puts, eu gostei pra caralho e aí já comecei a descobrir outras coisas e tal nãñãñã e meio que é isso, assim. A gente foi se compondo desse jeito, aprendendo um pouco que que era aquele universo, sabe? [**Intercambio**] Mas aí rolou uma coisa que foi muito fundamental pra mim que foi ter ido pra fora num acampamento desses assim, meu pai não deixou a gente ficar de férias, num rolava esse negócio de férias e vai dormir a hora que cê quiser, por isso que eu não sei até hoje ficar de férias, tipo assim, cê tá de férias, cê vai acordar às 7h da manhã e vai comigo trabalhar, entendeu? Cê não tá fazendo nada? Então, cê vai aprender alguma coisa, e aí eu achei um curso de inglês que tinha aula a semana inteira e no final de semana podia ir pra Disney. E aí eu infernizei meu pai que eu queria assinar esse negócio, que eu ia passar um mês estudando, entendeu? haha[**pré-vestibular**] [**formação superior**] eu fiz uma trajetória muito longa até chegar no cinema, porque primeiro eu prestei artes cênicas na Unicamp (...) meu irmão tava fazendo GV em São Paulo e aí a gente viajou nós três e eles me convenceram que eu tinha que fazer administração pública e ser política. (...) aí depois eu fiquei um tempo querendo fazer jornalismo (...) eu fui fazer cinema na FAAP e fui fazer... é bem mais longa essa história mas eu to tentando encurtar... e fui fazer letras na USP.

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**GRUPO 1** [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

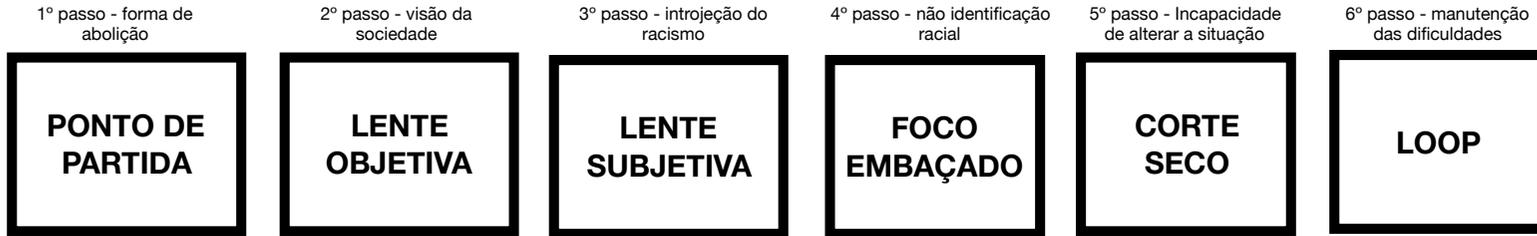
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[pré-vestibular] e aí eu lembro que, meu pai é uma fofura, chegou pra mim e falou, vc acha que você é o Matheus Naechtergaele? Porque se você não acha, eu acho bom você pensar em fazer outra coisa...E aí nesse, cara, aí foi uma loucura, porque aí nesse ínterin a gente foi, enfim, né, meu irmão tava fazendo GV em São Paulo e aí a gente viajou nós três e eles me convenceram que eu tinha que fazer administração pública e ser política. Ou que pelo menos seria um negócio que abriria portas pra eu poder montar minha própria empresa, então, enfim, né? Eu sou filha de empreendedores, até meu avô e minha avó que vieram de pau de arara, eles eram empreendedores na sua maneira porque meu vô vendia doce na frente do quartel, vendia pêra, vendia essas coisas e minha avó era costureira, então, nunca no histórico da minha casa a cultura de você trabalhar para alguém não é muito a cultura da minha casa, sempre foi uma coisa de presidir, de ser dono do teu tempo de alguma forma.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

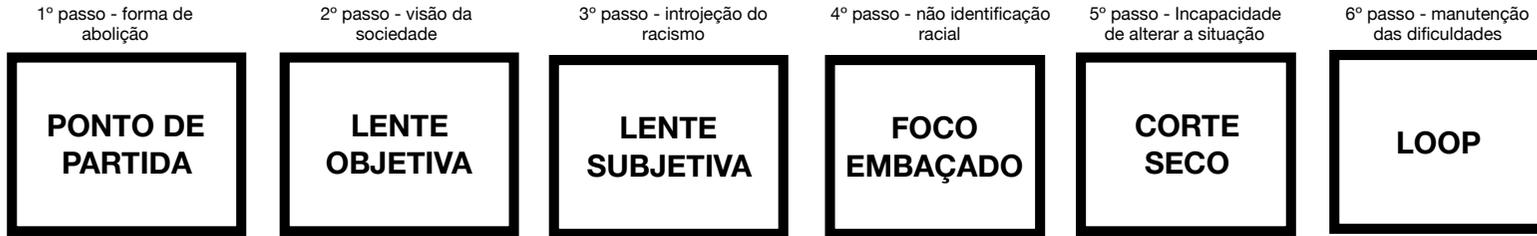
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[**formação superior**] eu fiz uma trajetória muito longa até chegar no cinema, porque primeiro eu prestei artes cênicas na Unicamp e aí rolou uma campanha, não, não faça e eu acho muito apoiado numa ideia de que tipo o que que você vai fazer como atriz sendo preta? Eu acho que existia muito isso. [**pré-vestibular**] E aí, depois disso (viagem à Cuba), aí eu voltei, tal não sei o quê, aí uma amiga boliviana, que eu conheci no cursinho, que queria fazer cinema, que me levou pra ver uma mostra do Tarkovski e eu fiquei super puta quando eu vi o primeiro frame, eu falei: Lipsia, por que você me trouxe pra ver isso? Achei super chato, durante 5 minutos ela ficou, não, insiste, insiste, insiste e aí, cara, aí eu comecei a viajar muito assim, achar muito louco e a gente passou o dia inteiro vendo uma mostra do Tarkovski no CineSESC. E aí, depois ela me deu um livro que chamava *Esculpir o tempo*. E aí, eu, caralho, gente, nossa, não sei quê. Aí ela: Ju, por que você não faz cinema? Aí eu: nossa, cê tá louco, fazer cinema mano, sei nem o que isso... sabia nem que tinha faculdade de cinema. Aí foi isso, aí na época eu cantava e fazia teatro, aí não passei no vestibular, aí meus pais me fizeram voltar pra Vinhedo, me proibiram de pisar em qualquer palco e eu entrei de novo em crise... que que eu ia fazer da minha vida?

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

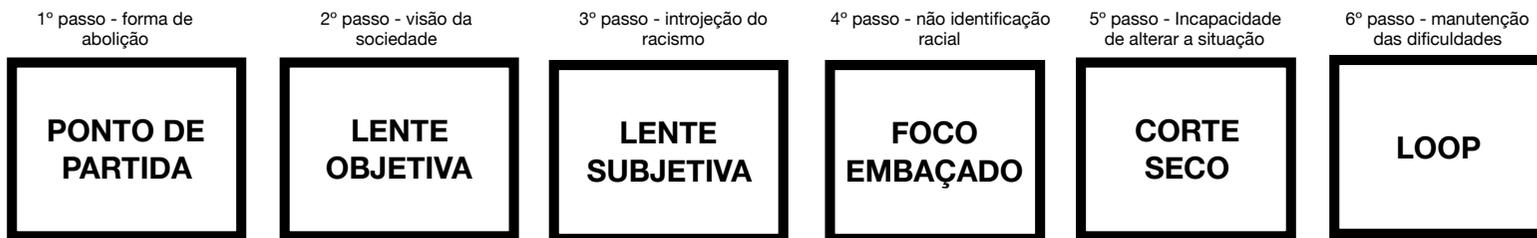
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**[Intercambio]** E aí, cara, isso foi muito determinante pra mim, eu acho, essa viagem em específico foi uma parada que foi muito determinante pra minha formação, então, cê pediu pra eu falar da minha formação, eu to falando dela, porque foi um momento que... eu morava em Vinhedo que era esse lugar super racista, branco, elitista, não sei o que, não sei o que, então, o apontamento de você é preto como algo pejorativo, ele era *everyday*, né? Aí quando eu fiz esse deslocamento pra ir pra fora do Brasil, com um monte de criança, do mundo inteiro, então, eu dormia com uma turca no quarto, então, foi tipo um mês que ninguém falava sobre isso. Um era da Letônia, o outro era de não sei aonde, isso não era um tema, entendeu? Os meninos se interessavam por mim porque eu era legal e eu era brasileira e nunca tinha acontecido isso, entendeu? Então, foi tipo, me destravou de um bagulho completamente louco, quando eu voltei, eu voltei outra pessoa, total, assim, eu voltei, tipo, nada mais me abalava mais, sabe? Eu parei de bater nas pessoas, comecei a achar que não valia à pena, sabe? Comecei a achar todo mundo meio idiota, cês meio idiotas, tudo bem, eu vou passar por isso. **[pré-vestibular]** o próprio vestibular na época já era muito complexo do que cê vai montar? Porque você já tinha lá as opções de coisa que você poderia montar, elas já eram de cara, cê fala, puts, isso aqui não sou eu, pelo menos cê não se via nessa referência, entendeu? Isso aqui não, não sou eu, isso aqui, não sei (...) eu por uns 4 meses fiquei mesmo convencida que seria bom eu fazer cursinho pra GV, eu odiava tudo e todos, não tinha a menor condição, assim, eu olhava em volta e falava gente eu não quero passar o tempo com essas pessoas na minha vida, não dá. Porque já era uma galera que já tava pensando em ganhar dinheiro, mas era o dinheiro, pelo dinheiro, entendeu? Já desde 17 anos, 18 anos, já tavam pensando assim, sabe? Calma, amigo. E ainda era só gente que tinha dinheiro, então, fazia menos sentido ainda (...)

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrever-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMÍLIA**

**FORMAÇÃO**

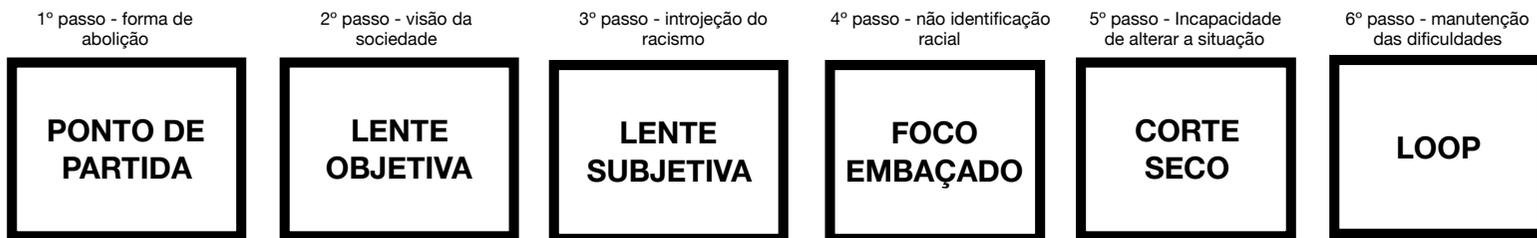
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

... aí depois eu fiquei um tempo querendo fazer jornalismo e no meio disso eu também fui fazendo umas monitorias no Canadá, esse negócio de Summer Camp que eu fiz uma vez como, depois eu voltei trabalhando em alguns outros. E aí, num desses anos que eu tinha ido pro Canadá, quando eu voltei, eu falei, ai cara, quero ir pra Cuba e tal, fui pra Cuba e aí fiquei na casa de uma família lá que eu liguei e perguntei quanto vocês vão me cobrar... "Juliana no me venga con estas ideas capitalistas" (risada) Eu nunca tinha visto eles, mas fui pra casa deles e são minha família até hoje e tal. E enfim, e aí eu voltei falando: "Não quero fazer jornalismo, não tem nada a ver, eu não tenho condição, né? De falar sobre essas vidas dessa forma, sabe? Eu achava que era muito pouco, muito difícil, sei lá, escrever um texto sobre o que que era alguém vivendo aquilo ou qualquer coisa assim que era uma coisa meio que... foi meio armado, sabe? Eu conheci uns professores no cursinho que tinham amigos na Carta Capital e não sei o que, ah, então, meu cê vai nessa condução, meu e eu trouxe um monte de coisa, cadernetas de alimentação, meio já documentarista na verdade, agora, hoje eu olho, né? E falo, nossa, muito coisa de documentarista, na época eu não me ligava que era isso, né? Cinema pra mim era uma coisa distante, Vinhedo nem tinha cinema, entendeu? Onde eu cresci nem tinha cinema, eu não sou uma cinéfila, de criança, não é que o cinema acabou, vou terminar a história cê vai entender... porque acabou juntando muito as coisas que eu gostava em uma possibilidade de tudo que eu tinha tentado passar. E aí, bom, me apaixonei por essa família, quando eu voltei os caras da Carta Capital, então vai escrever? Não, eu amo eles, eu não quero falar sobre eles dessa forma, eu não tenho a menor condição, até hoje eu nunca fiz nada sobre Cuba, porque eu não consigo, apesar de ter ido muitas vezes lá, ter muita coisa filmada, mas num ainda num acho que eu estou apta, depois de 15 anos que eu vou em Cuba, eu ainda acho que eu não estou apta a falar sobre isso.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrever-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

# MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



[família] Então meus pais não fizeram universidade, nem nada disso, a gente é a primeira... somos quatro irmãos na minha casa e a gente é a primeira geração universitária da família.

**GRUPO 1** [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

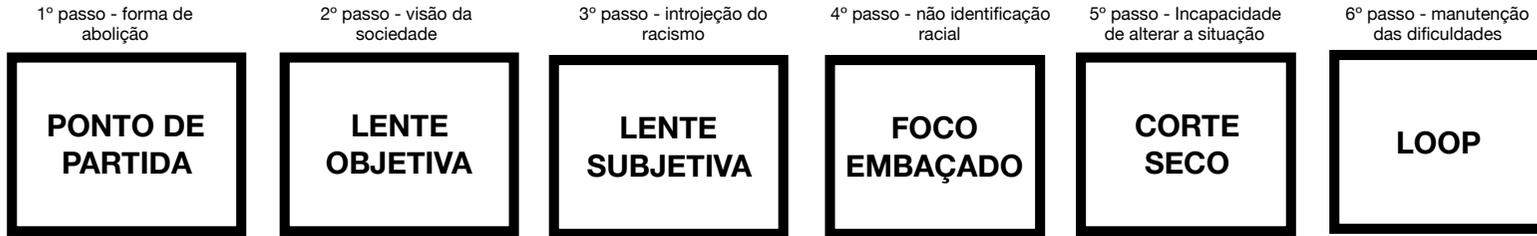
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[formação básica] eu estudei primeiro nesse colégio, que era um colégio que tinha muita coisa de teatro e tal, um colégio racista, racista, racista, racista, até a última, assim, tudo de possível, racista, (risada), racista, racista e machista, entendeu? Eu avisava os irmãos, imagina, eu era reativa pra caralho, eu era violenta, eu era violenta na escola, super violenta, entendeu? Era tipo: "- Sua preta!", eu "pow" não sei que lá "pow" né, e, enfim, um universo bem, trajetória bem violenta.[formação básica] Depois eu fui estudar em Campinas, também foi um colégio bem racistão, ah, trajetória de colégios racistas, mas, Campinas, né? Esse lugar, o último lugar a abolir a escravidão, tá bom, né? E aí, fui estudar nesse lugar

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

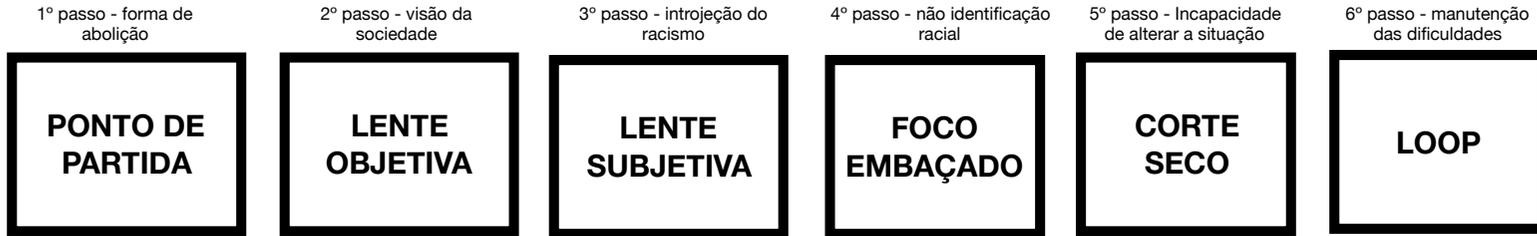
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de H é l i o Santos.

[**ascensão familiar**] Segue o dia, já era tipo incrível tá lá, então, e isso né... Inclusive, tipo, revisitando, ultimamente, eu tava revisitando onde foi que eu comecei a ver uns preto baloso, assim, tá ligado? Tipo, foi isso, fora do país, assim sabe? As pessoas tinham uns penão, uns baguio (trecho inaudível 7:56) Minha mãe tirava foto dos cabelo tudo das negona, sabe? Tu vê os álbuns assim, das primeiras foto, era só foto de cabelo, elas já usavam mil cabelos, né? Mil coisas, eram super cheias de coisa e tal. E aí, enfim, aí depois disso, depois de um tempo, eu mudei pra uma outra cidade menor mesmo e fui morar dentro de um condomínio fechado e aí era outro universo mesmo. Né, meu filme, meu longa fala sobre isso, sobre essa mudança e o que aconteceu com a minha família. Entrando nesse contexto, né, e carregando enfim, na minha casa... Nossa, to fazendo um caminho que não tem nada a ver com que cê quer né? hahaha Mas é porque na minha casa era muito louco, que é a primeira cena do meu filme, que era mesmo tipo assim, sei lá, era um condomínio que parecia tipo a Suíça, assim, sabe? E final de semana, na minha casa, assim que a gente mudou, Viviane, cê num tem noção, era tipo 100 pretos, entendeu? Tipo, escorregando na grama, samba, todo mundo na piscina o dia inteiro, tipo, era completamente fora da ordem do lugar, saca? Festa mil horas, tipo, meu, era muita doideira e minha casa sempre foi esse espaço, tipo, minha casa, o apelido da minha casa lá, era casa das festas, no condomínio, é porque todo mundo gostava de lá, enfim, era quase outro mundo pra galera, entendeu? Ah, vou lá naquele outro mundo, tinha que ir onde as pessoas falam alto, grita, casa é outra coisa, enfim. E aí, foi isso.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

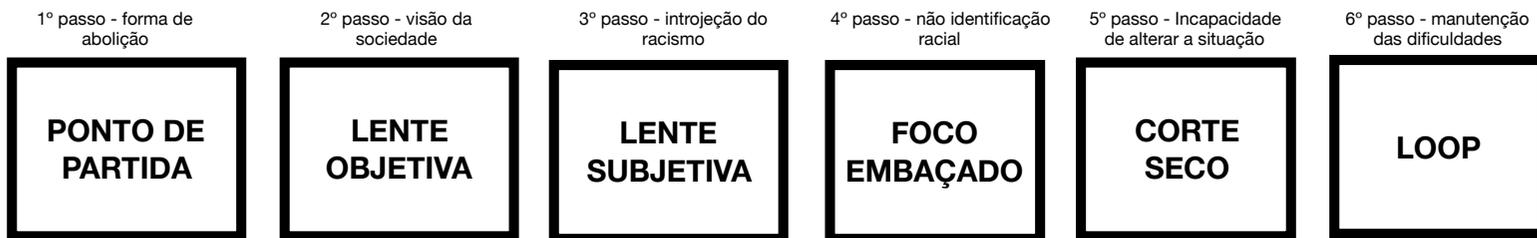
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



[pré-vestibular] aí eu passei numa entrevista que ia ser resenhista da livraria cultura, e falei: "vou pra São Paulo", e meu pai: "não vai nem louca, não vai nem louca. Vai trabalhar comigo e vai fazer cursinho em Campinas se você quiser e tal, não sei o quê". Puta meu, fiquei louca, fiquei louca, não Vinhedo, condomínio, essas pessoas, não, nada disso é possível pra mim, eu vou trabalhar de resenhista na Livraria Cultura, vou continuar cantando e minha vida vai ser essa, entendeu? Só que né, pá, a pessoa tranquila ali ó, violenta, enfim, então as coisas foram bem truculentas e tal e aí quando eu voltei foi uma interferência meio que de um tio meu que mora, que morava no Piauí que veio de carro, falar cara, cê tá matando essa menina e aí o acordo foi, eu podia voltar pra São Paulo se, eles não queriam nem que eu trabalhasse, olha que loucura? Porque se eu trabalhasse eu ia me libertar muito, entendeu, então virou um negócio assim que ou você faz duas faculdades ao mesmo tempo e promete que você não vai pisar em nenhum palco, ou, você vai ficar aqui trabalhando com seu pai em Campinas, é isso. Tipo, então ficou uma coisa meio que, enfim, eu tinha que fazer duas faculdades, eu não queria fazer mais jornalismo, eu tinha entrado em ciências sociais antes que também foi isso, meu pai falou: "Não vai fazer a matrícula porque você só vai aumentar a angústia da pessoa, cê não quer morar em Campinas porque que você vai fazer matrícula na Unicamp?"

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

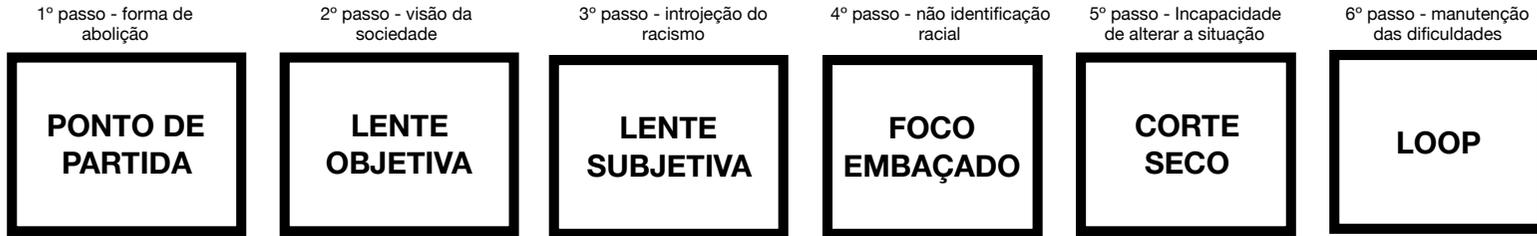
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



**[pré-vestibular]** Tudo bem, e aí, foi isso, aí foi e eu peguei o guia do estudante, comecei a eliminar, eliminar, eliminar e sobrou cinema lá (risada) Aí a Lipsia já tinha me falado que era a minha cara e quando eu fui entender o curso, eu falei, caralho, é tudo muito tudo do que eu pensei. Tudo que tinha atravessado o meu desejo, cinema contemplava todas as coisas só que eu simplesmente nunca tinha ouvido falar de alguém que fazia cinema nem nada, não conhecia, né? Não tinha nenhuma referência, nem nada, gostava de assistir filme mas também não era cinéfila, entendeu? Era uma coisa muito mais ligada à atuação, história mesmo, sempre gostei de escrever bastante, aí falei ah, bom, então, beleza. Aí sabe o Tiago Dotori, Tiago Dotori que é roteirista? Ele era amigo do meu irmão, aí namorava a prima não sei o quê não sei o que la, e aí ele fazia cinema e letras, aí eu falei, ah, parece legal e aí foi isso, aí eu fui fazer cinema na FAAP e fui fazer... é bem mais longa essa história mas eu to tentando encurtar... e fui fazer letras na USP.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



**CINEMA**



**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

**[pq estudar cinema]** Cinema me dá uma possibilidade de narrar histórias, que é uma coisa que me interessava, conhecer universos e pessoas era outra coisa que me interessava. Narrar história porque era mesmo se narrar, né, já era um desejo, né, que cê falava, cara, eu achava que o jornalismo podia ser isso, aí depois eu entendi que não e falar com muita gente, essa ideia de falar com muita gente era maravilhosa, então, tipo, nossa, era um upgrade do teatro, sabe? Teatro é muito bom, eu posso fazer o que eu quiser no teatro, aí cê fala, calma aí, opa, eu não entendi, cinema dá pra fazer o que quer só que falar com muita gente e isso me interessa, falar com muita gente me interessa. Acho que eu tenho coisa pra falar, não sei ainda direito o que mas, né, porra, cara, pensa? Não tem como a gente não ter muita coisa pra falar. Não tem como, Vi. Porque você fala, cara, é uma existência muito, muito... eu fiquei muito tempo sem ter com quem conversar, cara, existência muito isolada de você tá só elocubrando, elocubrando, elocubrando e não ter com quem trocar, cara? Que coisa mais maluca. E aí, o teatro era um pouco esse espaço mas ele limitava ali, né? Ainda mais em Vinhedo, (risada). Era muito complicado, entendeu?

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [ pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrever-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**



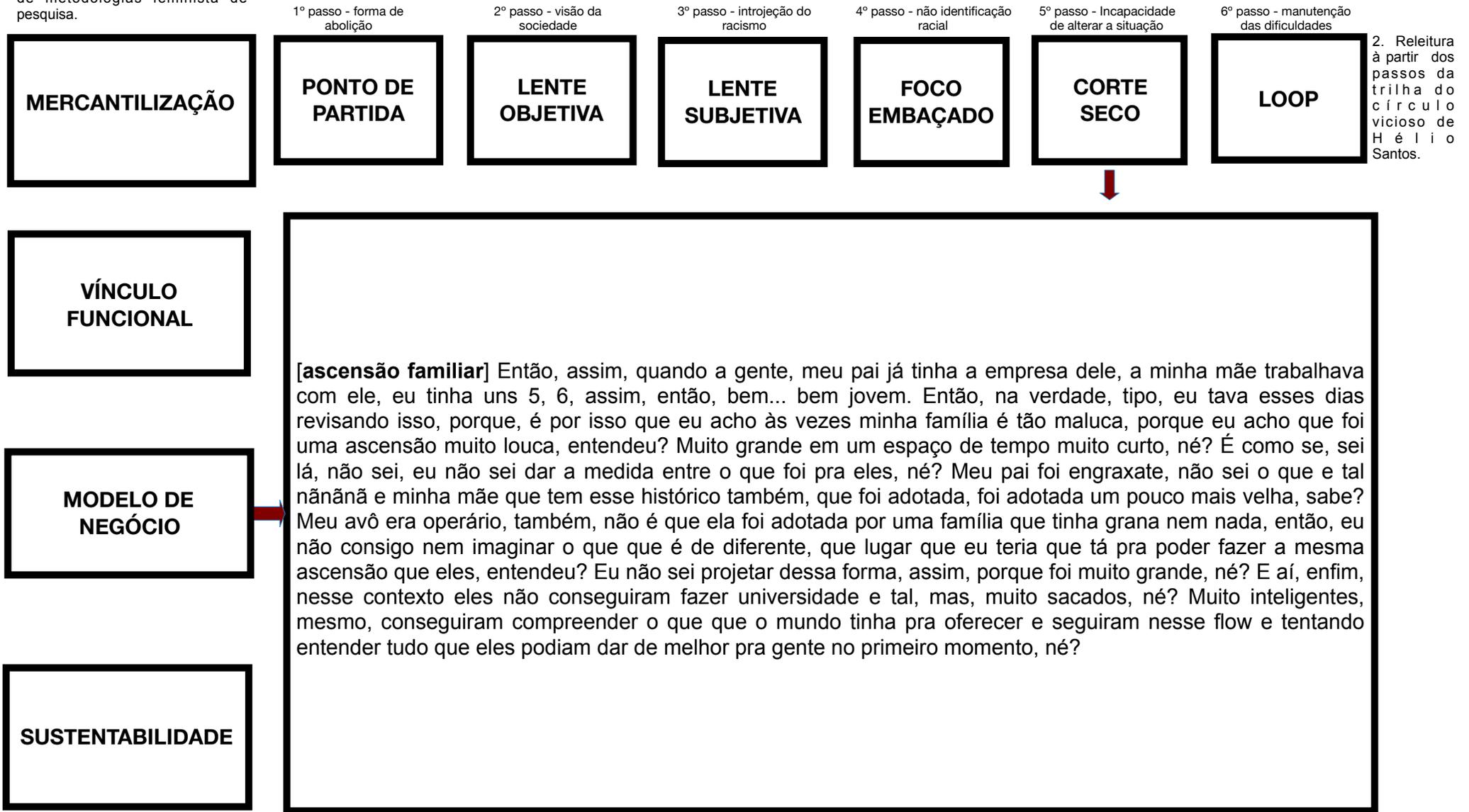
[**ascensão familiar**] a gente foi pros Estados Unidos eu tinha uns 5, 6 uns 6, 7 anos, foi tipo primeiro dinheiro, pra cê ter uma ideia, chegou lá meu pai se ligou que ele só tinha comprado as passagens e o hotel e esqueceu da comida, tipo não se ligou que tinha tipo filhos de 10 anos que ia querer comer toda hora, tipo, eu lembro, a gente foi pra Disney, claro, que era o primeiro destino possível, imaginável e tal e eu lembro de pedir comida errada, meus pais pedirem comida errada e vir sopa num calor de 50 graus e a gente tomar sopa e seguir o flow, entendeu?

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrever-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



**[ascensão familiar]** Então, assim, quando a gente, meu pai já tinha a empresa dele, a minha mãe trabalhava com ele, eu tinha uns 5, 6, assim, então, bem... bem jovem. Então, na verdade, tipo, eu tava esses dias revisando isso, porque, é por isso que eu acho às vezes minha família é tão maluca, porque eu acho que foi uma ascensão muito louca, entendeu? Muito grande em um espaço de tempo muito curto, né? É como se, sei lá, não sei, eu não sei dar a medida entre o que foi pra eles, né? Meu pai foi engraxate, não sei o que e tal nãñã e minha mãe que tem esse histórico também, que foi adotada, foi adotada um pouco mais velha, sabe? Meu avô era operário, também, não é que ela foi adotada por uma família que tinha grana nem nada, então, eu não consigo nem imaginar o que que é de diferente, que lugar que eu teria que tá pra poder fazer a mesma ascensão que eles, entendeu? Eu não sei projetar dessa forma, assim, porque foi muito grande, né? E aí, enfim, nesse contexto eles não conseguiram fazer universidade e tal, mas, muito sacados, né? Muito inteligentes, mesmo, conseguiram compreender o que que o mundo tinha pra oferecer e seguiram nesse flow e tentando entender tudo que eles podiam dar de melhor pra gente no primeiro momento, né?

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**  
 1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrever-lá ?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

SUSTENTABILIDADE

[infância/adolescência] Meu pai era workaholic, acho que eu sou bastante parecida com ele, hiper workaholic, então foi trabalhar de servente de pedreiro e não sei o quê ta ta ta ta... Então, enfim, bem diferente do que as pessoas imaginam da minha narrativa, a minha narrativa é essa, né? Tipo, é isso. Meu pai era office boy, servente de pedreiro e tal. E aí, eles foram abrir uma filial, eles abriram uma filial dessa empresa que meu pai trabalhava em Campinas e meu pai foi pra trabalhar lá e ajudar meus irmãos e tal, só que o bicho é vendedor, né? E aí, o cara começou a ficar tipo, bom pra caralho, então assim, no começo ele fazia tudo, né? Entregava a betoneira, entregava não sei o que, montava. É meus irmãos começaram a trabalhar na empresa do meu pai, a gente, todo mundo foi trabalhar na empresa do meu pai com 14 anos que era ajudando a descarregar andaime, carregar andaime, e tal, e é nesse momento que a empresa começou a crescer e aí, eu tô falando isso porque isso afetou muito o nosso cotidiano, tudo que a gente teve acesso, foi naquele momento, assim, de transição - criança pra adolescência - e aí mudou meio que radicalmente, assim...

GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrever-lá ?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**[heranças e cinema]** Dá pra falar sobre vários sentidos, né? Mas eu, enfim, pensando sobre herança histórica mesmo, das coisas que você carrega, eu sei muito, pouco, né? E isso, me volta pra várias coisas que eu faço hoje, então, eu entendo que o meu caminho, ele é quase um caminho de volta a essa origem que a gente tem desconstruída, porque, por exemplo, eu sei que você sabe onde é tua raiz, cê sabe pra onde voltar, certo? Salvador, o terreiro, não sei o que, não sei o que. Eu sei que a Mariana tem essa relação com Valadares, eu sei que a Diane tem uma relação com Mundo Novo, eu não sei que lugar é esse, entendeu? Então, eu não tenho esse lugar de retorno. (Trecho inaudível). Eu acho que a grande maioria das pessoas elas tem a construção de uma raiz, de um lugar, né? Um lugar espacial mesmo que representa um lugar em que você volta pra casa e onde você se alimenta e você segue, né? Por todos esses trânsitos da minha família e tudo mais, a gente não tem, eles têm, né? Porque eles voltam pra Osasco e eles sentem isso, né? Acho que eu e meus irmãos, não.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e política] [ cinema e arte] [ distinção arte e política]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

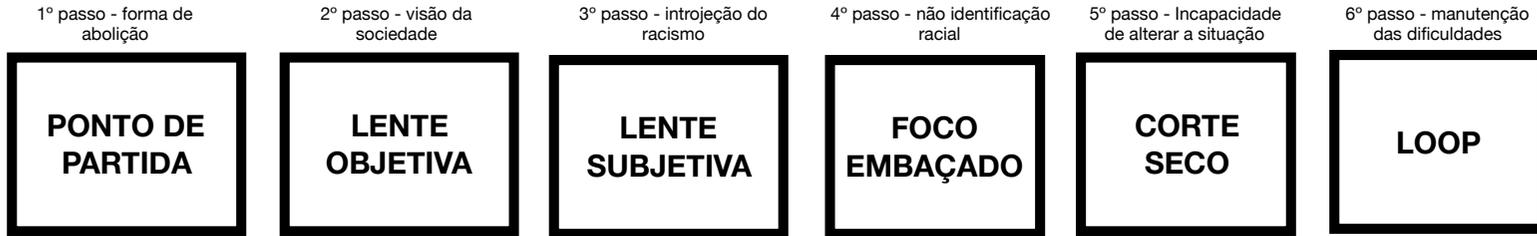
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**[importância das heranças]** Porque ao mesmo tempo que hoje, por exemplo, a gente entende que existe uma segurança financeira, esse dinheiro não é meu, né? Esse dinheiro é de uma pessoa que tá viva, de duas pessoas que tão vivas, né? Então, não é nosso e a gente não tem o mesmo lidar que a grande maioria das pessoas brancas têm com essa ideia, porque a gente não teve essa educação também, entende? De utilizar isso e ter essa segurança e falar tá tudo bem, a gente, não, né? Eu tava pensando ontem, aqui, comentando, eu falei, cara, eu acho impressionante essa galera tirar férias, eu nunca consigo tirar férias, porque eu nunca acho que eu posso, sabe? Eu nunca acho que eu tô suficiente, então, eu preciso mais e o mais não é dinheiro, o mais é um monte de coisa, porque que herança também te pesa? Você saber que você pode, que você tem condição e que a maioria dos seus irmãos, dos seus parceiros pretos não tem, te traz uma responsabilidade enorme, entendeu? Você tem que fazer 83 mil vezes mais porque eu tenho isso, eu não preciso pensar no apartamento que eu moro, entendeu, porque não sei o quê, não sei o que lá, eu tenho inúmeras vantagens aí, privilégios, né? Vantagens não sei, mas privilégios mesmo que vão ser, que isso recai como uma responsabilidade mesmo, de você falar, enfim, eu preciso dar conta de preencher muitas lacunas que existem por aí, entendeu? É um processo meio neurótico, até, assim, de alguma forma, então, assim, sabe?

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

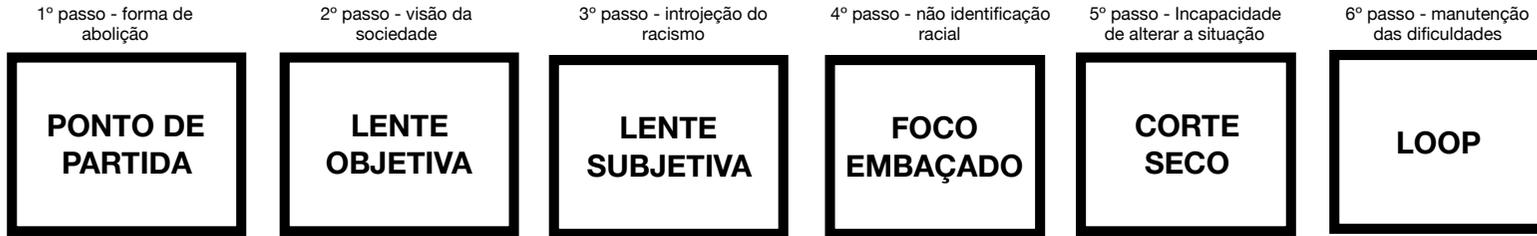
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[importância das heranças] Eu passei da fase de sentir culpa pra falar: não, eu preciso agir, né? Porque tipo as duas coisas elas acontecem ao longo do caminho, então, tem uma parte que cê fala nossa, aí cê fala, não, tudo bem, cara, tipo, é isso, sabe, é isso que está posto, mas que que eu posso fazer com isso? Isso que veio pra mim, por alguma razão que a gente não sabe, desconhece e tal, mas eu vim nessa família, nessa estrutura familiar, que tem essa jornada e tem essa caminhada, o que que eu vou poder a partir desse ponto de vista contribuir, gerar, pra mim, pros outros, pro mundo, entendeu? Cê entende o que eu tô falando? Tem a ver? Não sei se era isso que cê queria que eu falasse, mas eu viajei aqui porque eu acho que...

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]  
 4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

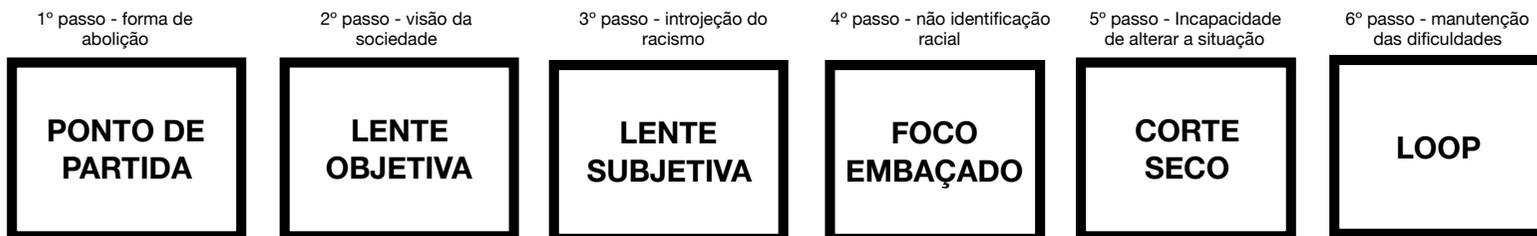
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**[afeto e cinema]** Então, foi muito hostil meu ambiente de filmagem no *Cores e Botas*, só pessoas brancas, não entendiam o filme, tiravam sarro do cabelo da Jheniffer, cê entende? (...) as pessoas não achavam nem importante, era desimportante fazer o filme, entendeu? Então, a minha relação de cinema ela se transformou, ao longo do tempo, entendeu? **[cinema e arte]** eu acho que agora a gente vai caminhar pra essa discussão, né? A gente tá agora, por enquanto, parece que a gente tá falando agora só sobre política, têm reclamado um pouco, assim, porque eles não entendem, né? Eles que eu falo os brancos mesmo, eles tão com dificuldade de entender o que a gente tá discutindo, que o discurso tem a ver com a linguagem que eles tão super confusos com isso, sabe?

GRUPO 2 **[afeto e cinema]** **[ importância heranças]** **[ cinema e politica]** **[ cinema e arte]** **[ distinção arte e politica]**

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

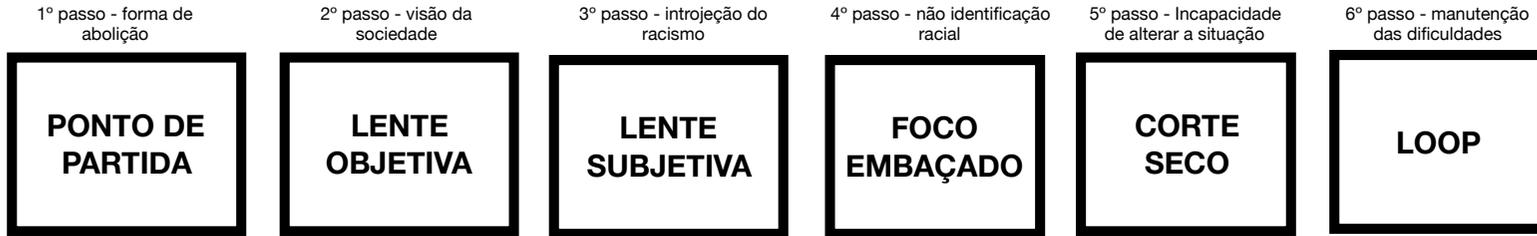
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**[afeto e cinema]** Agora, pra mim pessoalmente, não sei se cê, ah é claro, a gente tava na mesma mesa no Latinidades, né? Fazer cinema foi ressignificado muito pra mim, depois do *Cores e Botas*, né? O *Cores e Botas* não foi um filme feito com tanto afeto, o *Cores e Botas* foi minha possibilidade de entender que essa troca de afeto, ela veio com os atores e aí tinha muita ligação racial e eu não tinha tido essa experiência anteriormente em nada, entendeu? (...)E aquela família que tá na frente do *Cores e Botas* foi a minha família, foi a minha família no set, era quem não duvidava do que eu tava fazendo, era quem e a Ana Luisa que era a produtora e minha namorada na época, por isso que a gente tava falando, que eram os únicos espaços que eu podia, que tinha fê no filme. E sabiam que aquilo era importante.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[afeto e cinema] a história da filmagem do *Cores e Botas* é muito triste, exceto pela minha relação com a Jhenifer, que virou minha afilhada e agora tá produzindo filmes, simplesmente superou, o Bruno que tá aí fazendo psi na O2, entendeu, fazendo um monte de coisa, continuou a carreira dele. Dani que tá ai na vida incrível nanana. Luciano Quirino também, enfim. Esse elenco que foi meu primeiro contato com artistas pretos, que foi no meu filme, já fazendo, entendeu? Me ressignificou a ideia de afeto e cinema, cinema pra mim era um campo bem mais hostil, era ainda uma guerrilha, eu era parte de uma guerrilha, sabe? Uma resistência muita dura fazer, sabe? Eu estou aqui e eu vou fazer, sabe? E aí, depois disso foi, ainda foi uma resistencia e tal e tal mas aí foi que eu comecei a encontrar outras pessoas pretas, no mesmo ambiente e eu fui me sentindo mais acolhida.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

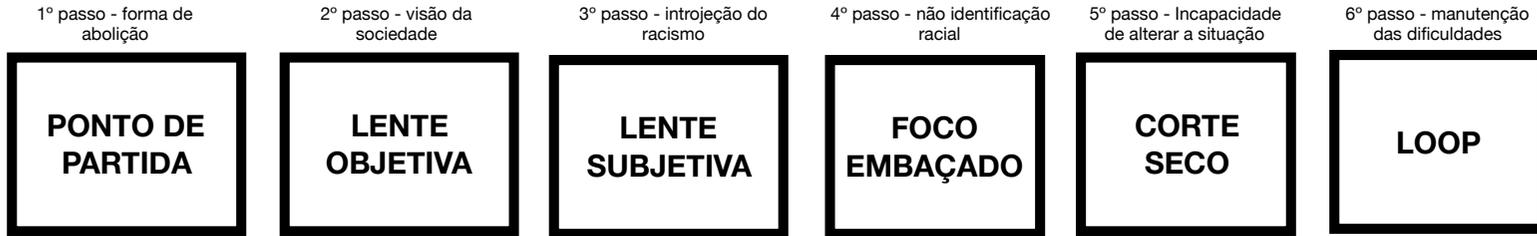
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[afeto e cinema] E aí, eu acho que hoje, eu filmo com muito mais gente preta do que gente branca e os brancos que filmam comigo são brancos que já tão compreendendo todo esse processo e que já ouviram eu falar sobre isso e que sabem que não existe chance deles repetirem isso comigo, sabe? Mas eu acho que isso é também fundamentado na ideia de eu ser detentora do meu meio de produção, tá? Também não sou idiota a ponto de achar que isso é só uma construção do nosso tempo e tal, acho que não, acho que vem como uma ferramenta bem importante que é o fato de eu ser dona da Preta Portê que é a produtora dos meus filmes, então isso também altera bastante a minha ação.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[heranças e cinema] A gente ser criado nesse ambiente meio asséptico que é esse condomínio fechado e tudo mais, deixou a gente um pouco sem raiz, né?

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

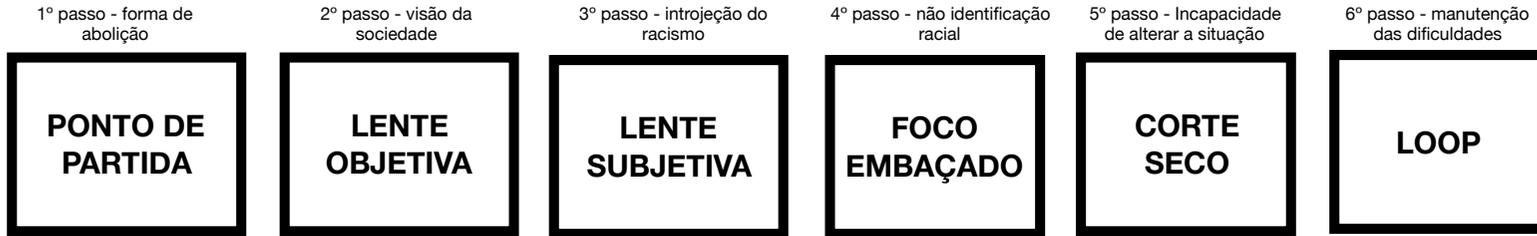
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[afeto e cinema] assim, pensando em ambiente de filmagem, cara, se eu te contar o ambiente de filmagem do *Cores e Botas*, cê fala, não sei como cê conseguiu! Sabe? Tipo um motim, cara, as pessoas tavam no hotel com piscina, com sauna, com isso e com aquilo, elas tavam se sentindo exploradas filmando e no último dia eles fizeram um motim e não foram, simplesmente ficaram na piscina fazendo churrasco, sabe? Então, assim, é uma história triste,

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

[afeto e cinema] Nossa, 100%, às vezes eu até exagero (risada) mas é 100% ligado a isso, imagina, eu não consigo imaginar trabalhar num lugar, trabalhar com qualquer coisa, que eu não pudesse acessar minha emoção o tempo todo, sabe? Que isso não me fosse permitido assim... Agora, eu entendo hoje, por exemplo, eu acho que é por isso eu não consigo me imaginar fazendo publicidade, por exemplo, acho difícil, acho que cê não tem tempo de construção, de relação, sabe? Eu acho, que, enfim, não sei, tô pensando... Porque tanto, o fazer, fazer cinema é muito incrível, né, cara? Porque é uma rede de troca já, pra começar, a gente não trabalha sozinho que já vai pra esse lugar. [cinema e política] cê não acha que a gente que é preto poderia falar sobre qualquer coisa, não sei o que, não sei o que lá. Eu acho que sim, mas no meu caso eu não acho que eu devo, entendeu? Porque eu acho que a gente ainda tá num momento muito transitório mesmo, né? E aí, de sociedade, num tô nem falando de cinema, tô falando de sociedade, muito transitório, muito embrionário ainda das pessoas. A gente acha que a gente tá dando grandes passos aí cê olha pra trás, aí cê olha pro lado, todo mundo tá votando em Bolsonaro, cara, uma coisa muito louca acontecendo, que grande avanço é esse que a gente tá dando se tem uma parcela enorme da população, num sei, alguma coisa, alguma chave a gente ainda não virou da comunicação, do cinema, sabe? E isso não é só, a gente tem que terminar, a gente continua não virando essa chave. (...) É um desafio de linguagem, eu acho que o maior desafio que a gente tem nesse momento é um desafio de linguagem, como a gente faz pra falar com tanta gente? Com muita gente? Mas levar coisa de qualidade pra fazer as pessoas ouvirem coisas de qualidade que a gente julga que é qualidade, né? Tô falando da gente, porque é a gente mesmo, vai fazer então, no caso é o que a gente acha que é qualidade...

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e política] [ cinema e arte] [ distinção arte e política]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

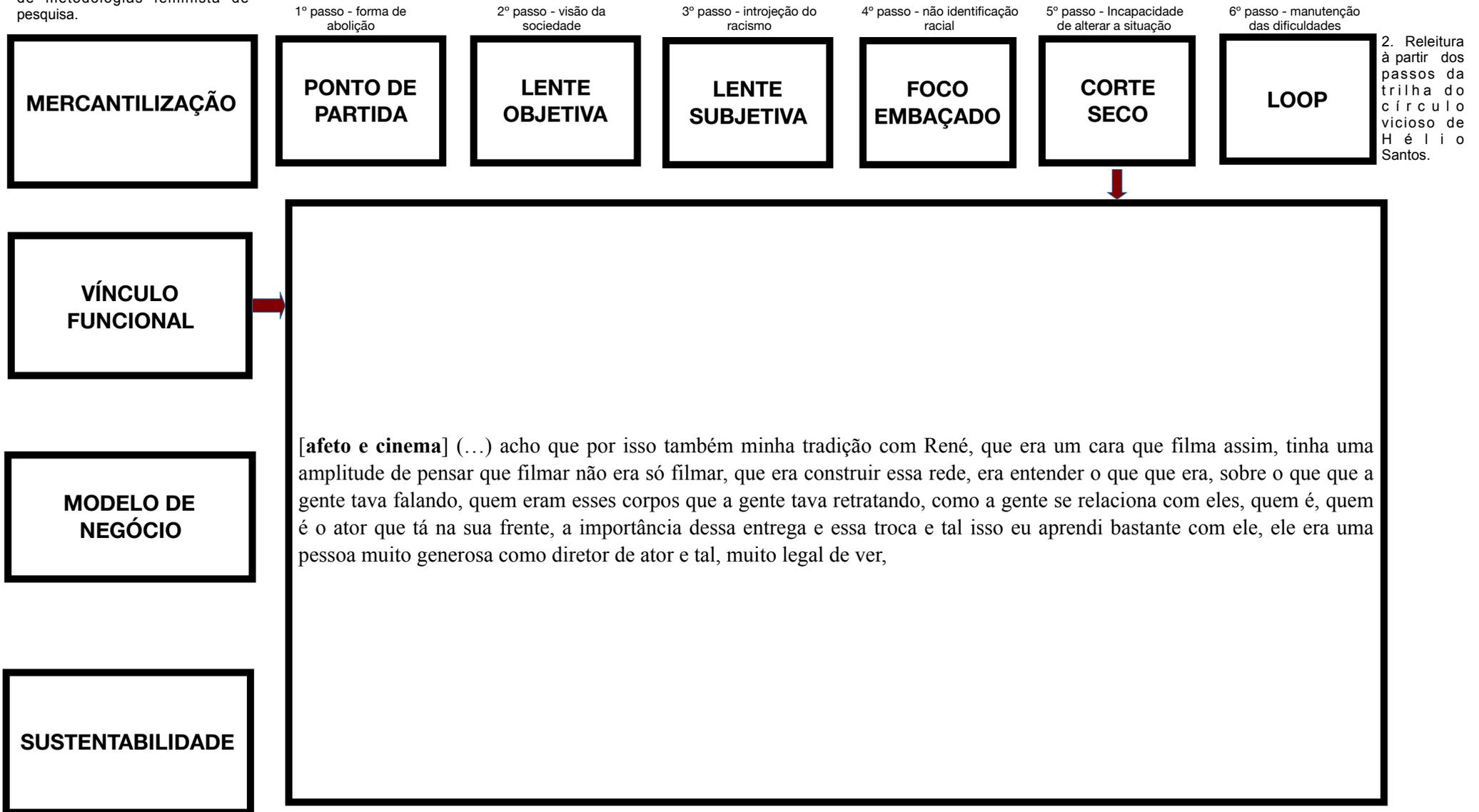
**[distinção arte e política]** Não, não, claro que não, né? Tanto que a gente vai olhando na trajetória hoje, a gente entende, como é que foi? Ai, artisticamente a gente foi pintado como o que? Como escravizado, como bruto, como animal, como não sei o quê, não tem como a gente desconectar isso, entendeu? Se aquele cara tava pensando que ele tava fazendo política ou não, eu não sei, só sei que ele fez e fudeu nossa vida. Entende? Só sei que ele concretizou uma imagem do que a gente era só sei que a gente tem que desconstruir isso, enfim, independente se isso era uma comédia romântica, ou se era o que é, né? A gente vai tá o tempo inteiro, a gente tá o tempo inteiro... A importância da gente se narrar é justamente essa, né? Porque não importa, porque pode ser um filme de terror, entendeu? Mas que ele seja uma construção que seja feita com pensamento porque a gente sabe que tudo que é feito artisticamente é político, né? Então, não tem como você desconectar uma coisa da outra.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e política] [ cinema e arte] [ distinção arte e política]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

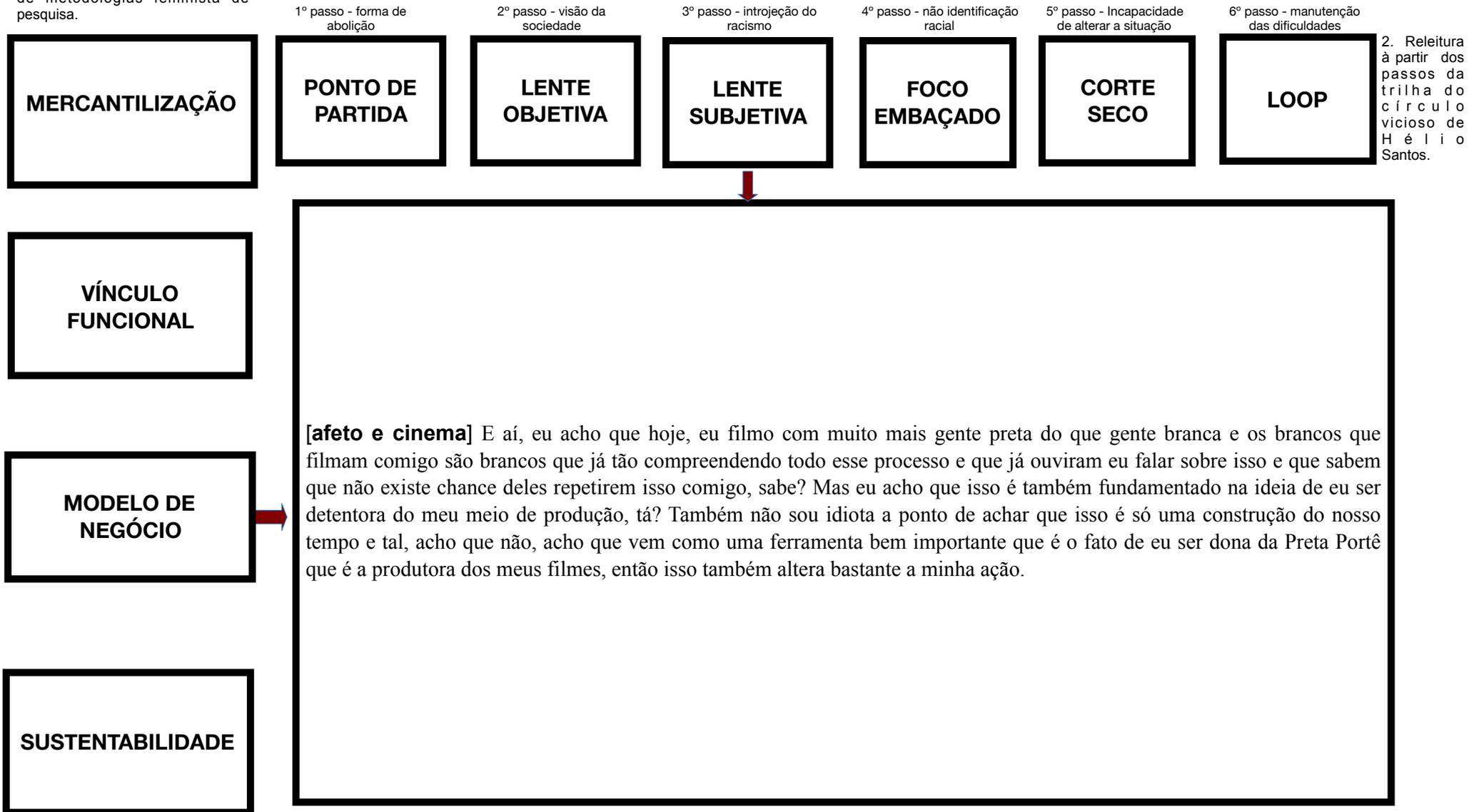


GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e política] [ cinema e arte] [ distinção arte e política]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

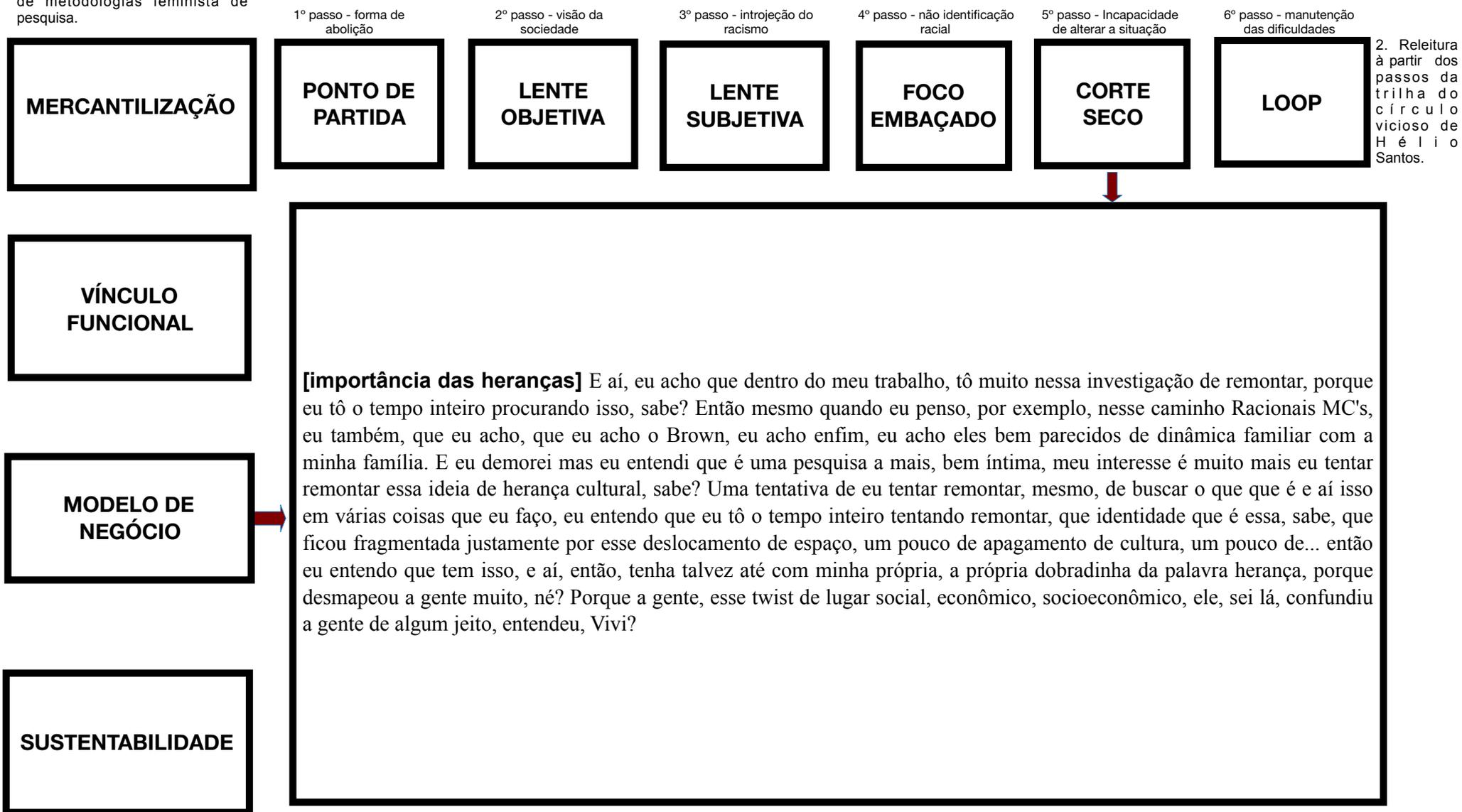


GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

SUSTENTABILIDADE

[cinema e politica] Qual chave é essa que na música as pessoas conseguiram virar, mas a gente não conseguiu virar ainda, na forma de se comunicar com as pessoas, entende? Cê acha que é só rede de distribuição? Eu não sei se é, porque o clipe do **Kondzilla**, ele tem não sei quantos milhões de acesso, porque que a gente não consegue levar um outro tipo de conteúdo pra essa mesma galera que pode assistir também o do **Kondzilla** mas assiste, né? E aí é onde eu fico pirando porque eu fico achando que a gente se debruça muito pouco pra pensar isso: como chega nas pessoas? Como a gente vai fazer pra essas coisas chegarem, sabe? Ou de travar acordo mesmo, porque que a gente não consegue dentro desse canal, dessa porra desse canal do **Kondzilla**, fazer UM conteúdo por mês que seja interessante, que seja um pouco formador de alguma coisa, sei lá, não sei, formador é uma palavra muito paternalista, mas não sei mas, que seja um pouco, entendeu, que ofereça mais trocas do que...

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

[faz cinema negro] Cara, se a gente entender que cinema negro é todo cinema que é feito por pessoas pretas, eu faço cinema negro, com certeza, né? Não tem como ser outra coisa não, mas... [definição cinema negro] Eu entendo cinema negro como... cinema negro... Eu entendo cinema negro como tudo que a gente faz e que tangencia a nossa existência, né? Porque eu também não vou falar que se eu fizer uma propaganda da pepsi isso vai ser cinema negro, acho meio esquisito, acho que é só publicidade, sabe? (risada) Entendeu? Não sei, eu acho que tangencia a nossa existência de alguma forma, porque também se a gente fica meio genérico assim(...) Vivi, cinema negro é o que a gente tá fazendo, né? Eu acho que tem conexão com esse olhar das narrativas feito pela gente, né? Eu não sei se eu sei pensar o que é cinema negro esteticamente, o que é o cinema negro... Ai, não sei é difícil, né? Se não a gente começa a colocar numa caixinha muito restrita, né? É não sei, eu acho que é o que a gente tá fazendo, não sei, não consigo ser mais profunda que isso nessa pergunta. Eu demorei um tempo pra aceitar esse termo... [definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] Não, não sei, acho que não, é, não sei, (risada), só sei que perguntam essas coisas e eu nunca sei responder isso, é, essas coisas de ah, como é mulher, não sei que e tals.

GRUPO 3 [faz cinema negro? ] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zózimo e carreira] 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? |10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo?| 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[definição cinema negro] Eu demorei um tempo pra aceitar esse termo(...)Porque pra mim parecia um recorte restritivo, assim, como se fosse alguma categorização de alguma coisa, entendeu? Como se fosse é... não sei... eu demorei pra compreender o que que ele era exatamente, pra onde ia, talvez porque a gente não tivesse condições, a gente não tem ainda, né? Mas não tivesse tantas referências e eu não conseguisse entender direito o que que... ah o que que é? E tal... Eu acho que também na medida que a gente vai fazendo o e vendo mais, né? E também atrelando isso é muito louco, né? Que a gente é muito contaminado por muitas coisas, né? Então cê já fala, opa, pera aí, mas o que que é? Então, cê tá dizendo agora que eu não faço mais cinema, que eu só faço cinema negro, então, eu faço... Só que aí depois é óbvio que você entende que existe uma necessidade de afirmação mesmo pra... uma questao da merda toda que a gente vive. Então, a gente é obrigado a gerar um rótulo e um nome pra se identifica, né? E as pessoas conseguirem entender que a gente tá fazendo cinema, então, a verdade é... mais isso, eu entendo mais isso, né? Como uma forma da gente poder marcar que a nossa existência existe dentro do cinema. Nossa existência existe é ótimo...

GRUPO 3 [faz cinema negro? ] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zózimo e carreira] 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? |10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo?| 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[Encontro Zózimo e Carreira] Bom, eu tenho esse trauma, né? Que o *Cores e Botas* não foi selecionado no Encontro de Cinema Negro, isso é uma tristeza enorme que eu tive, que aí foi clau, foi tipo o carimbo de: eu não pertencço a lugar nenhum, entendeu? O carimbo final que eu precisava pra achar que eu não pertencia a lugar nenhum foi o *Cores e Botas* depois de ter passado por Havana, por isso, por aquilo, não sei o que, não sei que, não passar no Encontro de Cinema Negro, cara.

GRUPO 3 [faz cinema negro? ] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zózimo e carreira] 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? |10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo?| 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

[**Encontro Zózimo e Carreira**] Esse ano é a segunda vez que eu tô exibindo, porque a Janaína Oliveira sabia que eu não tinha exibido nada no Encontro de Cinema Negro e ano passado ela me ligou pra pedir, porque eu também falei, chega, chega. Ela falou: Ju inscreve o *As minas no rap* e eu falei *As minas no rap* é um filme velho e eu falei, cara, é porque é tão ridículo, né? Cê não ter estado com o *Cores e Botas* que, enfim, a gente, enfim e foi muito legal, a experiência de ter exibido e tal, fiquei super feliz de ter exibido, também, pô, uma outra experiência, nunca tinha tido a experiência de exibir meu filme pra tanta gente preta, cara. Sabe, eu não tinha vivido essa experiência até, então, (até o ano passado)?, uma sala gigante e tal, tipo Odeon, nunca tinha tido. E depois, também, foi engraçado, porque as pessoas assistiram *As minas do rap* mas elas iam me cumprimentar super feliz, ah, adorei o filme não sei o que, não sei o que lá, mas eu amo mesmo o *Cores e Botas*, mas também legal, um ambiente onde todo mundo conhecia o filme e tal, o filme não passou lá, mas todo mundo que tava lá conhecia o filme.

GRUPO 3 [faz cinema negro? ] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zózimo e carreira] 9- você faz Cinema Negro? Porque? |10- o que é cinema Negro para você? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo?| 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

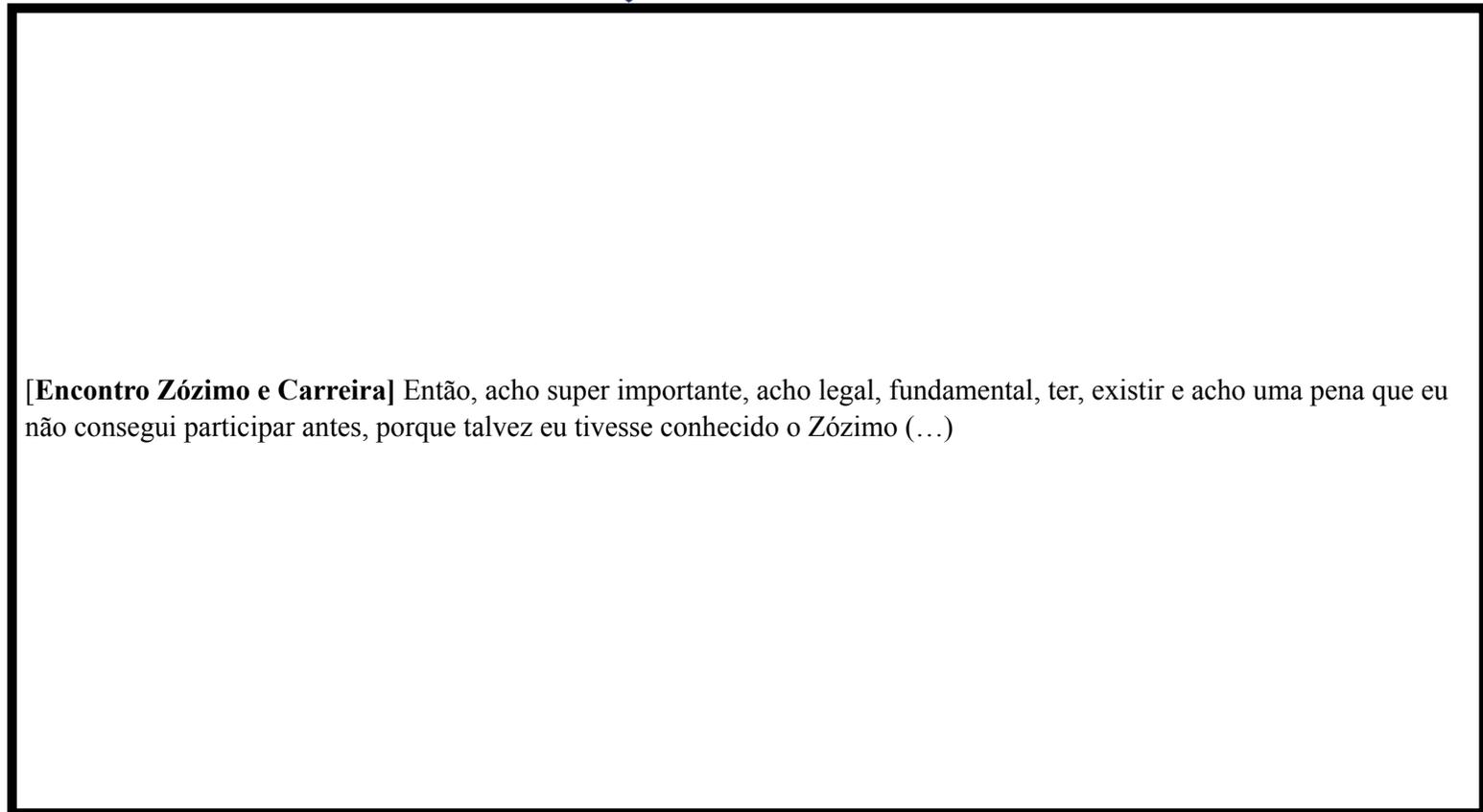
2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**



GRUPO 3 [faz cinema negro? ] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zózimo e carreira] 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? |10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo?| 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

[**Encontro Zózimo e Carreira**] Acho que é um momento de reflexão importante, eu acho que, enfim, eu, cara, depois que eu encontrei, eu fico pensando o tempo inteiro que é espaço de cura, espaço de cura, espaço de cura. Eu tô nesse momento ainda meio encantado, talvez por não ter vivido isso a vida inteira, eu sempre acho que é o momento de conseguir falar e refletir outras coisas, conhecer pessoas mesmo, acho que é o momento de a gente tá se conectando e conhecendo pessoas, eu conheci umas série de pessoas lá, o ano passado. E pessoas com quem eu tô desenvolvendo coisas e tudo mais, então, eu tenho certeza que esse ano também vai ser uma coisa nessa mesma perspectiva e você também conhecer os novos realizadores, mais gente que tá chegando, uma galera que tá chegando e que sabe onde ir pra encontra, entendeu, sabe que a gente vai se encontrar lá. Ah, vai ter esse momento do ano que vai ser possível, eu saber e conhecer tal pessoa, tal pessoa, tal pessoa, que eu conheço já o trabalho. Eu senti muito isso, também, de uma galera mais jovem que vinha assim meio, Juliana Vicente, posso falar com você um pouquinho, aí a pessoa tinha tipo um tempo pra contar o que ela tá fazendo, o que ela quer fazer, o que que acontece quando ela viu *Cores e Botas* lá atrás, o que que não sei o quê. Então, muito massa, assim, esse espaço, né? Da gente se encontrar e tal, imagina se eu tivesse tido isso antes de começar a fazer o *Cores*? Nossa, acho que eu teria ido com muito mais força pro set, sabe? Foi bem mais, muito legal, saber assim, que dava pra fazer mesmo, poder fazer num lugar e as pessoas entendem o que cê tá falando, sabe? Querem falar, que tão interessadas em saber o que cê vai fazer, é foda, acho incrível.

GRUPO 3 [faz cinema negro?] [definição cinema negro] [definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zózimo e carreira] 9- você faz Cinema Negro? Porque? | 10- o que é cinema Negro para você? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo? | 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[éstetica e narrativa] Eu tinha duas coisas, né, olha como é maluco, eu fico hoje pensando, né? Eu num. Eu ficava pensando assim, como fazer esse filme, pra fazer esses caras que estudam comigo, esses caras que estudam comigo conseguir entender o filme. Como eu faço pra eles entenderem isso aqui que eu passo do lado deles? O desafio todo estético passava por esse lugar, entendeu? Como que eu faço pra me comunicar com esses caras pararem de ver no segundo minuto porque eles tão ofendidos? Eu te juro que eu lembro, eu lembro de eu pensar isso, entendeu? Hoje, eu não sei se eu pensaria assim. Apesar de eu achar que estrategicamente foi uma boa coisa, sabe? Porque fez com que o filme atravessasse muitos lugares e ele não deixou de dar o recado dele. Mas eu tinha isso, entendeu, como eu vou falar pra esses caras? Porque eles que tão me ferrando, entendeu? É com eles que eu tenho que falar, saca? Eu achava que era com eles que eu tenho que falar, que eu tinha que falar, que eu tinha que falar com quem era filha da puta comigo, saca? Como é que eles vão fazer? Sei lá, eles precisam entender, que não é assim, que não é engraçado, sabe? E aí eu acho que tudo foi um pouco construído pra ser um filme que pudesse entrar em qualquer lugar, sabe? Que é diferente do Afronta, por exemplo, sabe? Acho que eu fui ficando mais bélica ao longo do tempo, (risada)

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [captação de recursos] [produção] [comercialização] [estética e narrativa]

12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. (como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descrever-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

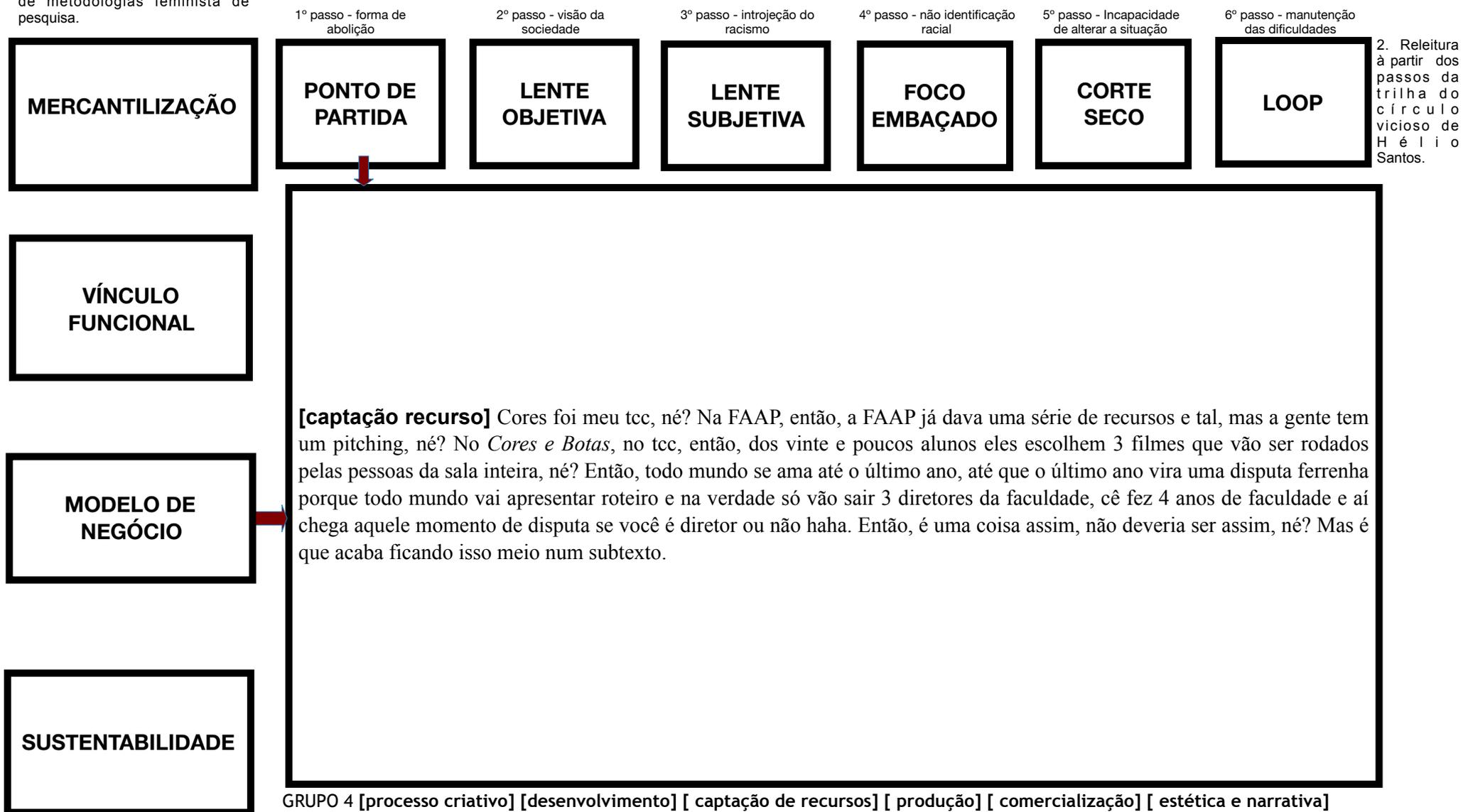
SUSTENTABILIDADE

**[processo criativo]** nessa época eu trabalhava na Gulani Nossa duríssimo, Eu abri a Preta Portê porque um dos meus chefes lá, tipo, chegou, chegou no armário e fez plac plac plac, derrubou tudo e falou pra mim: arruma. E aí, cara, eu arrumei, virada de costas chorando, bem mal, assim, enfim, ali eu falei: nossa, meu Deus, eu vou ter uma produtora, eu preciso ter uma produtora, tipo, não vai dar pra eu trabalhar pra esses caras. Eu não preciso de uma coisa assim, tão violenta, não tem como. E não pros?(Gulani)? em si mas pelo cara que trabalhava pra eles ainda, sabe? Mas, enfim não era isso que eu tava falando. Só que foi no mesmo processo que eu tava escrevendo e tal, então era isso, eu trabalhava o dia inteiro, ia pra faculdade, voltava e ficava escrevendo, aquele ciclo maluco que a gente faz

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [captação de recursos] [produção] [comercialização] [estética e narrativa]  
 12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. (como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descrever-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4



12- como foi o processo criativo do seu filme ? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto ? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso ?) | 13- e o processo de produção , da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme ? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque ? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

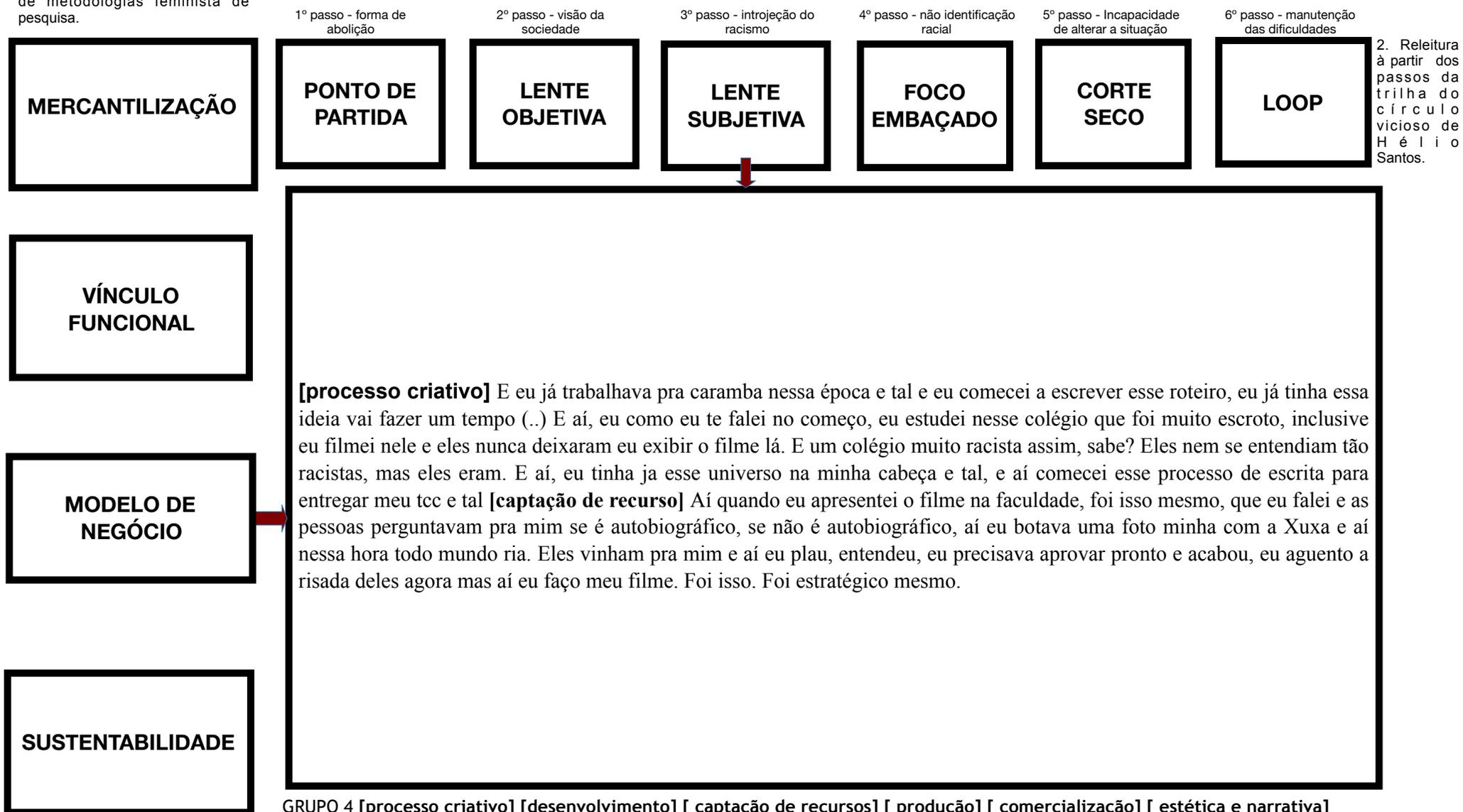
SUSTENTABILIDADE

**[processo criativo]** E eu já trabalhava pra caramba nessa época e tal e eu comecei a escrever esse roteiro, eu já tinha essa ideia vai fazer um tempo e aí foi até o René que falou pra mim, daí o René que falou pra mim, eu apresentei para ele a ideia, ele falou: cara, guarda essa ideia pra ser seu tcc. **[captação de recurso]** e aí eu apresentei, quando eu comecei a contar essa história na FAAP, meu a galera ria muito, sabe? (Eu falava menina porque cê tá rindo)? e a galera quaquaquá Cara, a galera achava que era assim, a comédia do ano, te juro por Deus, eu me lembro perfeitamente do Rubens que era diretor do curso de comunicação, no meu pitching ele riu muito e eu sei que eu fui aprovada por causa disso. E aí como eu não tinha sido aprovada no 6º no meu filme final que era um filme que se chamava Mar à vista, que é um filme que eu amo até hoje, nunca consegui fazer ele mas que eu amava muito que era um menino preto que (vira)? um pirata preto e eles achavam que não tinha nada a ver, que não sei o que que não sei lá, que não sei lá. Que não tinha nada a ver o meu filme, que não era importante, não nada. Eu fiquei pensando estrategicamente, mesmo, sabe? Como é que eu vou fazer esse pitching? Eu posso ser... falar pra eles a real... tentar sensibilizar eles ou eu posso ser engraçada e aí eu optei por ser engraçada e aí eu tenho certeza que eu só ganhei o pitching porque eles se divertiram muito com a ideia de uma paqueta preta, verem uma foto minha com a Xuxa, entendeu? Então, enfim, era uma discussão bem profunda que todo mundo falava: nossa, que isso, vai falar de racismo? Quem entendia falava pra mim: cê vai falar de racismo agora, cara, nada a ver, isso era 2007, né? 2007 pra 2008, achava que não tinha nada a ver eu falar sobre aquilo e as outras pessoas achavam aquilo muito engraçado, comédia, comédia **[desenvolvimento]** as outras pessoas achavam aquilo muito engraçado, comédia, comédia geral, assim, tanto que eu tenho, eu pedi pra um menino fazer um storyboard e eu até tava todo mundo querendo fazer um livro sobre Cores nos 10 anos de lançamento dele e aí eu achei esses storyboards e o menino ele desenha a menina pretinha como se ela fosse um monstrinho, sabe? Tudo assim, com o cabelo não sei como, muito louco, assim? Eu lembro que eu me incomodei tanto, que depois ele desenhou só uns pro projeto. E depois eu desenhei e não quis dar pra mais ninguém desenhar o storyboard, porque eu achei o storyboard do menino com uma comédia escrachada meio escrotizando um pouco sabe, o personagem?

GRUPO 4 **[processo criativo]** **[desenvolvimento]** **[captação de recursos]** **[produção]** **[comercialização]** **[estética e narrativa]**  
 12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. (como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descrever-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 4 **[processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]**  
 12- como foi o processo criativo do seu filme ? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto ? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso ?) | 13- e o processo de produção , da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme ? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque ? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

SUSTENTABILIDADE

[**captação de recurso**] Cara, e aí, né, *Cores e Botas* ele é um filme super complexo por causa disso, porque a gente, a FAAP tinha muito equipamento, esse era o privilegio de estudar na FAAP, eu filmei 35mm, entendeu? Um volume de lente enorme, equipamento a dar com pau, todos os alunos entraram com alguma grana, porque eles tinham que fazer isso porque eles tinham que se formar, entendeu? Independente deles quererem ou não tinha isso. E a gente colocou também na Lei Rouanet, porque sabia que era um filme que era caro porque era de época e tal não sei quê, a gente não conseguiu captar nada, né, pra filmar, [**finalização de som**] Aí eu fui pra todos os caras que cê puder imaginar de som do Brasil e os caras falando, cara, é um problema de rec, o problema que cê teve aí só pode ser de rec, e aí a gente teve que dublar o *Cores e Botas*, fazer uma intermediação digital, que não era o que tava previsto, o que tipo elevou o custo da finalização de *Cores e Botas*, pra tipo sei lá, 50 pau, entendeu? Então, todo mundo falava, não, entrega desse jeito e resolve, na FAAP cê se forma e já é. Só que eu fui lá, fiquei louca querendo terminar o filme e todo mundo falando deixa pra lá e tal, aí encontrei o Guile nesse meio do caminho, que foi um cara maravilhoso, que ele viu o filme metade com outra metade sem som e falou, cara, esse filme é muito importante, a gente vai fazer o som desse filme. Enfim, essas pessoas que cê fala pra sempre a minha vida tem que ser grata a esse cara porque foi muito legal e aí foi isso, a gente conseguiu uma empresa lá da puta que pariu sei lá da onde, que começou a botar uma grana lá pra gente da Rouanet e a gente conseguiu pagar isso. [**montagem e produção**] Aí tinha a Andreia Aner que até hoje ela é minha amiga que trabalhava na CINEMA, meu, ajudou muito a gente na finalização pra gente conseguir montar de acordo com o que dava pra ver e era de relaxo mesmo, entendeu, era de relaxo da galera de tá a contragosto pra fazer o filme, porque o meu filme passou e não passou o do Lucas que era o esperado de ser o diretor da faculdade, entendeu? E aí parecia que eu tinha tirado o filme dele, entendeu, escolheram 3 mas parecia que eu era que tinha tirado o filme dele, entende? Então, rolou um mal estar de fazer meu filme, as pessoas não tavam, era todo mundo meu amigo, mas pô, diretora, aí já é demais, né?

GRUPO 4 [**processo criativo**] [**desenvolvimento**] [**captação de recursos**] [**produção**] [**comercialização**] [**estética e narrativa**]  
 12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. (como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

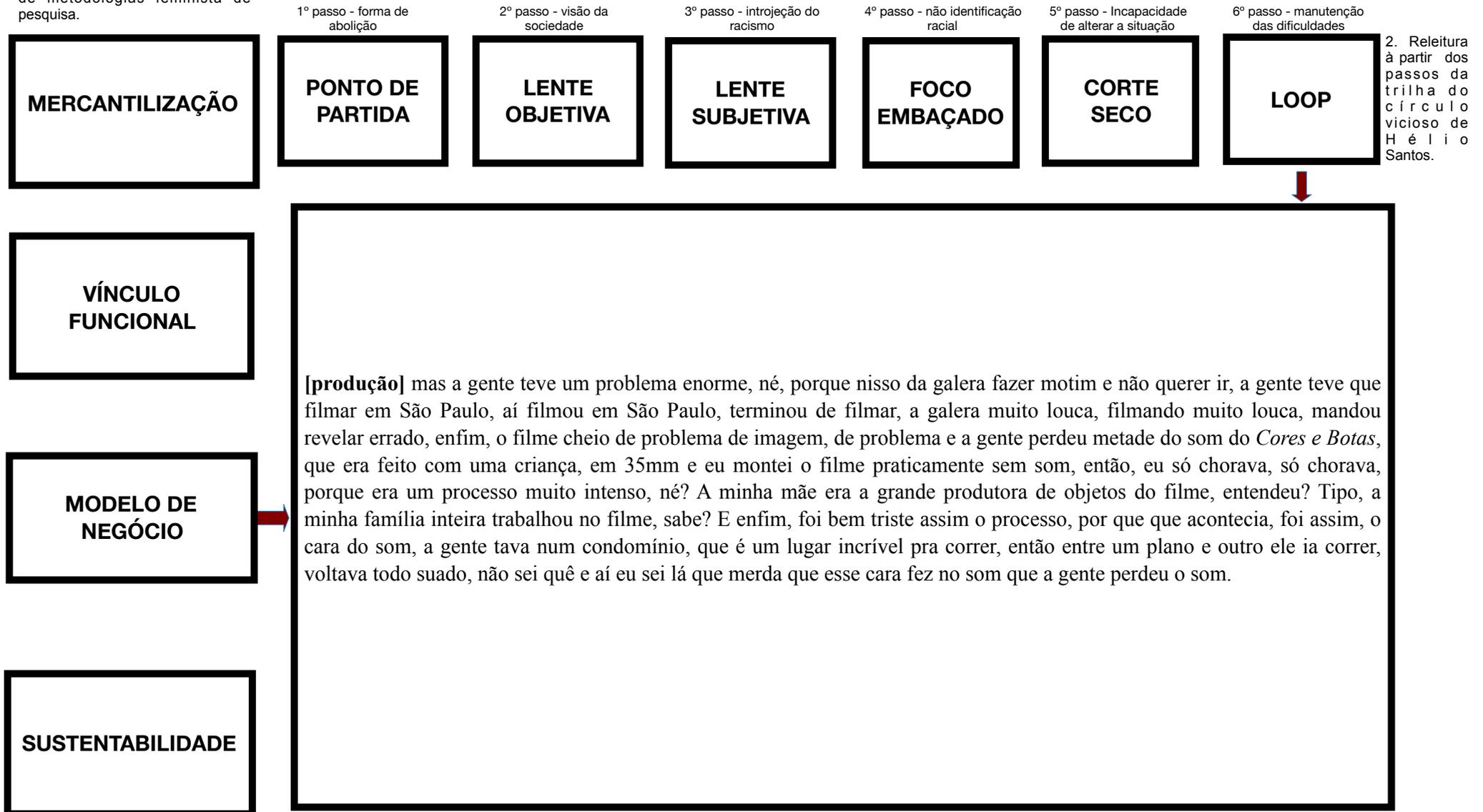
SUSTENTABILIDADE

[comercialização] Então, a gente mandou, primeiro festival que a gente mandou foi pra Brasília e aí quando saiu de lá o Daniel Ribeiro me ligou, ele tava no júri e falou Ju, já tô te avisando que teu filme não passou, tá? Porque a galera adorou o filme, mas odiou o final. Odiou, a gente almoçou falando do teu filme, mas não gostaram do final. Eu fiquei arrasada. Mas depois o filme entrou em Havana e aí depois de Havana foi indo, né? Tiradentes aí não sei que não sei que, porque aí tinham respostas de público, né? Tipo as críticas são ridículas, né? Mas tipo o público foi incrível, e aí, enfim. Cara, o filme roda muito, Vivi, eu falo que eu devia abrir um departamento só pra cuidar do *Cores e Botas* porque todo dia, tem alguém me pedindo o filme, sabe?

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [captação de recursos] [produção] [comercialização] [estética e narrativa]  
 12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. (como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descrever-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [captação de recursos] [produção] [comercialização] [estética e narrativa]  
 12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. (como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de H é l i o Santos.

**[como se manter no mercado]** E aí os caminhos tem a ver com preparar, claro, né? Acho que tipo esse é uma, ah, a gente tem questão pra caralho, né? Porque é isso, porque tem que preparar, mas, às vezes, as pessoas ficam com vergonha de falar que não sabe, porque não saber pra gente não é permitido também, entendeu? Tipo, eu olhei lá, a menina lá, a Luísa Fázio, que é branca, 24 anos, eu conheci ela porque ele veio no final de uma palestra falar comigo, mandou o currículo dela, tinha um projeto falando sobre negritude, eu falei, pelo amor de Deus, calma. Aí, ela agora é assistente de roteiro da Samanta, primeiro trabalho dela e, agora na segunda temporada, ela é coordenadora de roteiro, cara.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

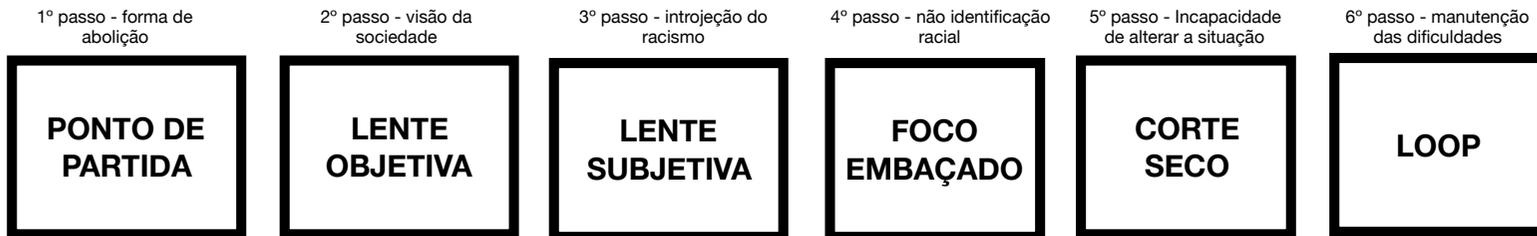
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**[como se manter no mercado]** Pessoas que óbvio, que vivem de seus trabalhos, mas que não vivem da sua própria empresa, entende? Que faz o que quer, escolhe os projetos que quer fazer, enfim e vive deles, basicamente é isso, né? Cê fala, cara, é por isso que a gente tá muito fudido, entende? É óbvio que a gente tá muito fudido por isso, é muito difícil, tá tudo na mão deles, tá tudo na mão dos brancos. Então, cê pega os longas do Jef, onde eles tão? Os longas do Lázaro, os longas do Joel Zito, os longas não sei que, aí cê fala, cara, é isso, a gente não tem nada, entendeu? Então, é isso, tipo e basta a gente ter um? Não! É o que ce tava falando, não basta, não é um, porque um não muda nem tua pontuação na ANCINE e um não vai deixar você manter uma empresa.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

**[como se manter no mercado]** Pra essas pessoas é uma necessidade de mercado, agora, a gente não é uma necessidade de mercado, a gente existe, então a única forma da gente gerar permanência é a gente poder ditar em que momento você produz e desenvolver estratégia e ferramenta,

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

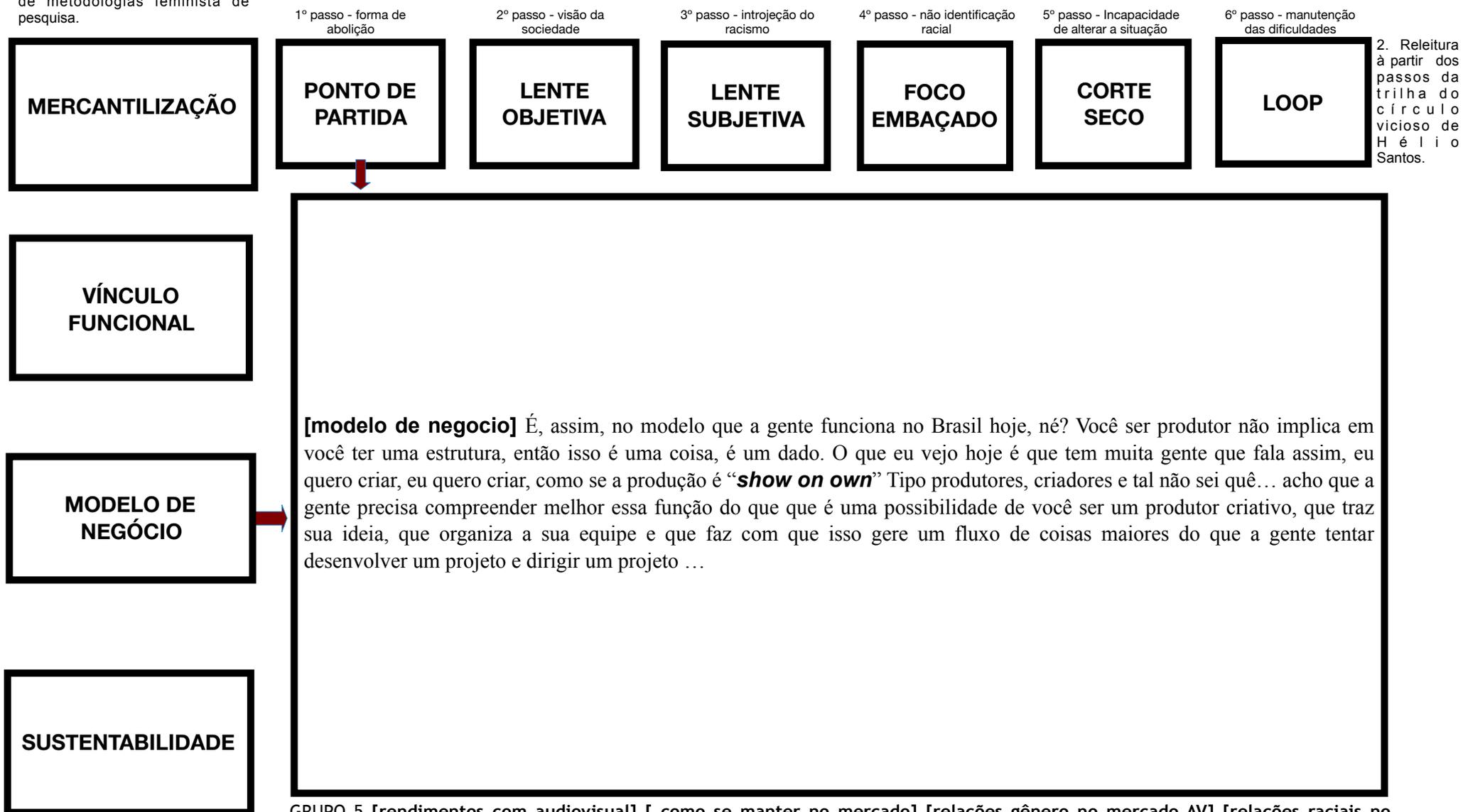
**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[como se manter no mercado] eu acho que a gente precisa, a gente precisa, a gente precisa empreender, Vivi, se a gente não é dona da nossa força, do nosso tempo e nossa força de trabalho, eu acho muito complexo que a gente consiga permanecer. De verdade, eu acho que fica muito mais difícil, entendeu? Porque a gente tá num momento onde o mercado ainda tem alguma abertura pra gente, né? Começa a ter abertura pra gente fazer algumas coisa, né? A Dai tá fazendo coisas na Spray, você fazendo coisas no museu da emoção, entendeu, tipo, eu fazendo coisas num sei aonde. A gente tá enxergando uma pequena abertura que a gente entende que é uma necessidade de mercado hoje.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

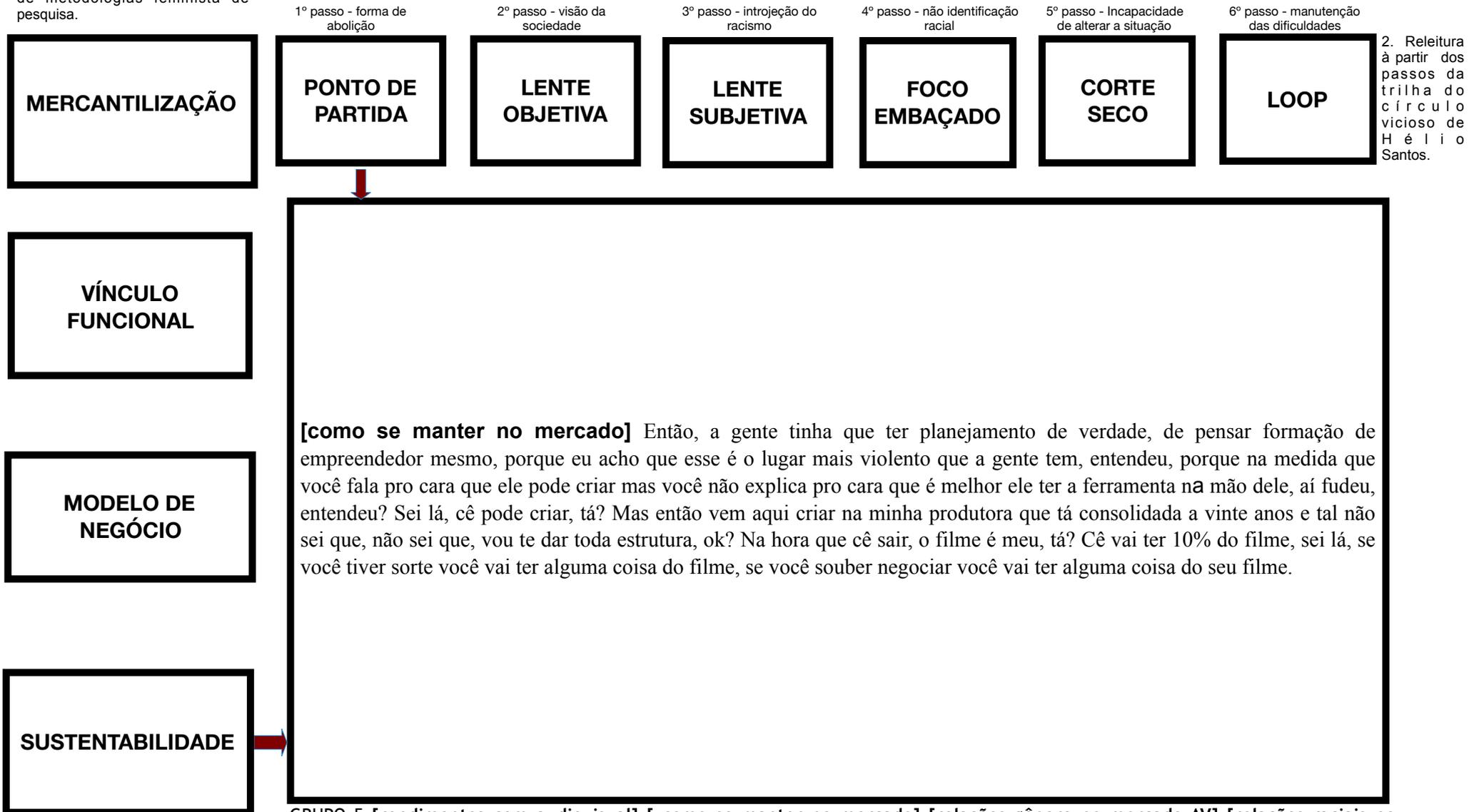
## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5



GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

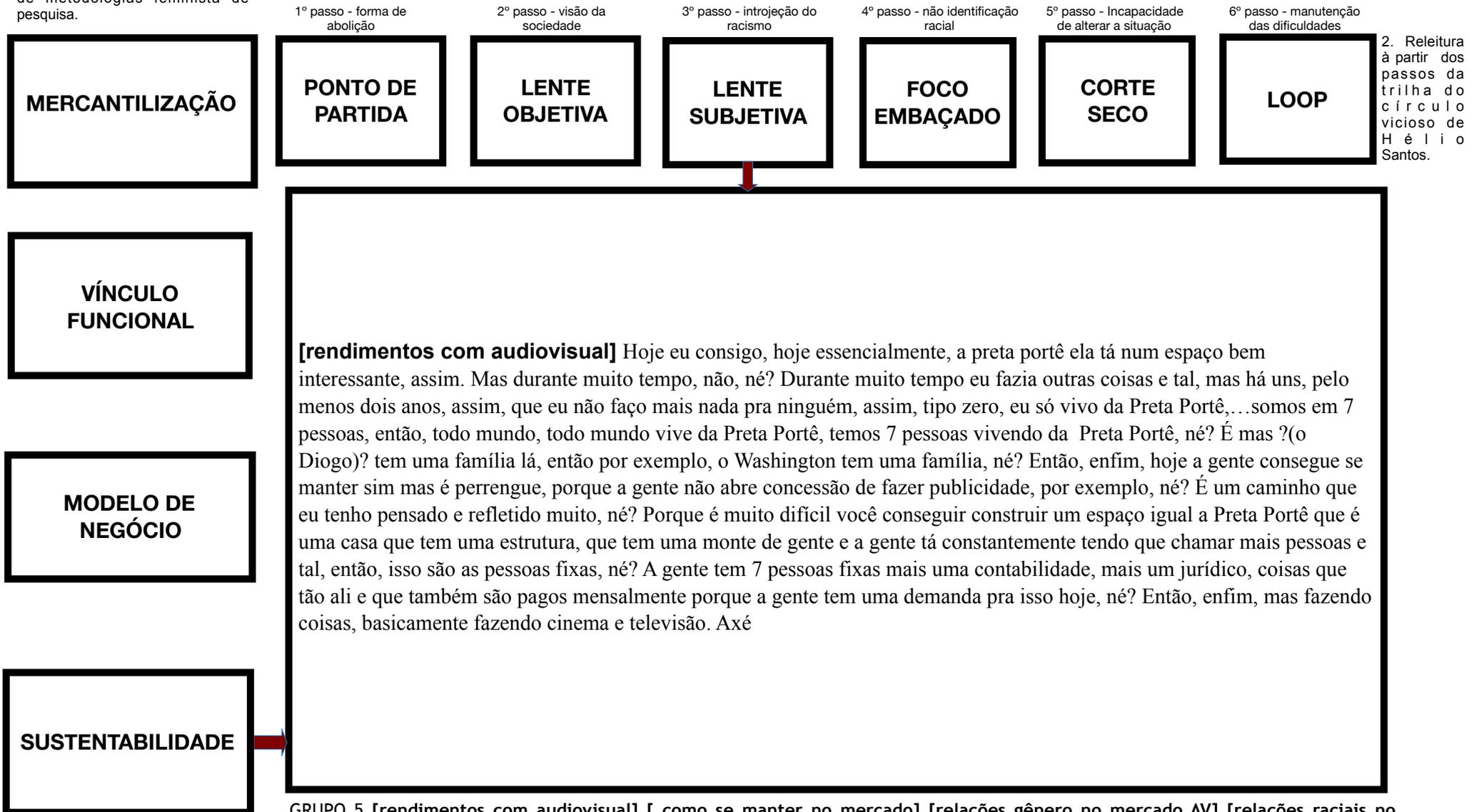


**[como se manter no mercado]** Então, a gente tinha que ter planejamento de verdade, de pensar formação de empreendedor mesmo, porque eu acho que esse é o lugar mais violento que a gente tem, entendeu, porque na medida que você fala pro cara que ele pode criar mas você não explica pro cara que é melhor ele ter a ferramenta na mão dele, aí fudeu, entendeu? Sei lá, cê pode criar, tá? Mas então vem aqui criar na minha produtora que tá consolidada a vinte anos e tal não sei que, não sei que, vou te dar toda estrutura, ok? Na hora que cê sair, o filme é meu, tá? Cê vai ter 10% do filme, sei lá, se você tiver sorte você vai ter alguma coisa do filme, se você souber negociar você vai ter alguma coisa do seu filme.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

[como se manter no mercado] então eu acho que a gente chegou num momento maduro hoje eu nao consigo, eu não tô conseguindo lidar com toda a demanda da Preta Portê, tem muita coisa que eu falo: não, brigado, não vou fazer. Isso sim, isso não, isso aqui não, te indico, entendeu? Indico a Larissa, indico outras pessoas, assim, por que eu falo ó, procura tal pessoa, procura a Renata Martins, procura não sei quem, porque também pelo, eu também, eu tive esse privilégio de não dividir minha dedicação ao longo desses 9 anos de Preta Portê, eu tô há 9 anos exclusivamente dedicada à cinema e à Preta Portê, então isso não tem como não impactar no resultado da Preta Portê, entende? Tipo é a única coisa que eu faço da minha vida, há 9 anos eu durmo e acordo pensando como fazer isso, como vão ser esses filmes, quais são os lugares que eu quero estar, como eu quero estar, não sei que, não sei que lá, eu só faço isso da minha vida, entendeu? Também eu acho que eu só sei fazer isso. Então, enfim, eu acho que o resultado da Preta Portê é isso, né? É muito tempo de dedicação mesmo, né? Dedicação exclusiva, sabe? Todo mundo fala, ah, por que cê não faz um mestrado? Agora eu não posso. Porque eu tô fazendo o meu mestrado aqui, que é entender esse mercado de todas as formas possíveis, circular por todos os meios e entender isso e tô pensando muito sobre o que que a gente tem que fazer, né? Então não à toa que a gente tá desenhando a preta quão autêntica quanto ela é ligada pra conteúdo de mercado, não à toa a gente já abriu a distribuidora, não à toa gente tá com a TV Preta e tudo isso tá sendo pensado e amarrado por uma série de pessoas que é muito maior do que esse grupo de 7 pessoas que a gente tá falando, né? Então, eu tô tipo, buscando técnicos, consultores e tal no mercado, que a gente vai amarrar pra fazer isso de verdade e aí eu entendo, porque eu acho que eu identifico na gente e na APAN que através da APAN e tudo mais

MODELO DE NEGÓCIO

SUSTENTABILIDADE

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

SUSTENTABILIDADE

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**[como se manter no mercado]** eu produzo filme de tudo quanto é gente, a gente não vê um preto falar: vem cá me ajudar, sabe, cês são malucos cara? Cês esqueceram que eu tenho 4 prêmios em Cannes, qual parte dessas cês esqueceram? Porque o René não é besta, entendeu? O René não é idiota, O Gustavo Vinagre não é idiota. Eu não sou exatamente uma pessoa fechada pra isso, sabe? É só porque as pessoas ficam num lugar de disputa louco, que cê fala, ah, num é, a gente num tá nesse lugar, entendeu? A gente pode fazer junto, tipo não tem, sabe, assim como eu sou minoritária num filme da Colômbia, eu poderia ser minoritária em vários filmes aqui, mas poder dar estrutura, contato, abrir co-produção de não sei quê, não sei quê, não sei o quê, entendeu? É só uma questão de que as pessoas elas num tão preparadas mesmo, porque elas desconhecem o mercado, então, é uma cadeia de coisas, né? (...) Então, e aí isso é um trabalho que a gente tem que fazer, de demolir isso e falar, meu, eles fazem isso, René não tá fazendo filme só com a Bananeira, sabe? E tá fazendo com a gente também, legal, é importante, muita tecnologia é isso aqui ó, só isso, sabe? E eles vai lá, faz essas coisa, tal, a gente não faz muita coisa, a gente tem medo, que parece que alguém tá passando você pra trás, sabe? Com a gente, agora se for com a Conspiração, todo mundo fala, beleza, eu vou lá. Tudo bem, não, eles são ótimos.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

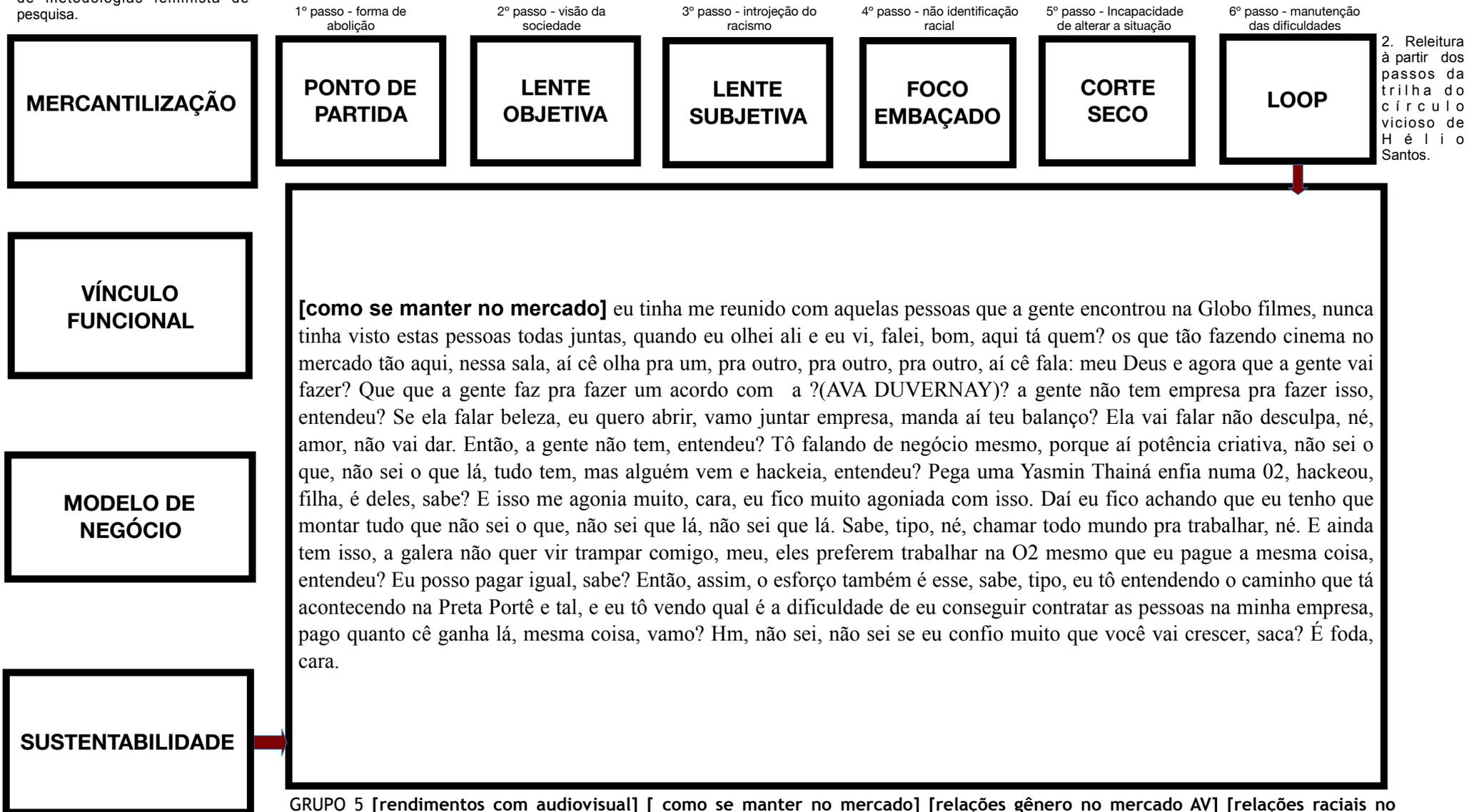
SUSTENTABILIDADE

**[como se manter no mercado]** A minha principal demanda, a principal demanda da Preta, cara, a gente, não sei te falar agora porque a gente tá num momento bem transitório com essas coisas de série e tal, então tá num momento que a gente tá vendo que, cara, outra demanda, a gente tá com uma outra demanda na Preta Portê de espaço de filme, de programa de televisão, de não sei o quê, não sei quê, não sei quê. Muito interessante pra Preta, entende? Porque a gente chegou maduro num momento em que as questões que a gente tava falando, entraram aí no game do mercado. (...) Falando sobre universo LGBT, falando sobre questões raciais, falando sobre mulher, que são coisas que a gente sempre falou porque era a gente haha, a gente falando da gente, não era nada, não era um **branded content** (conteúdo de marca) era nossa vida. E aí, como a gente já tinha um currículo extenso falando sobre isso, tendo rodado vários lugares e tal e tal e tal e eu sempre produzi muita gente, né, Vivi? Então, a gente tá falando tipo de sei lá, 30 filmes, 40 filmes, feitos ao longo desse tempo, né? (

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

## ANEXO II

### ENTREVISTA RENATA MARTINS

Data da entrevista : 27/07/2018  
Entrevistadora: Viviane Ferreira  
Transcritor(a): Victor Hugo Leite  
Local: Jardim do SESC Ipiranga (SP)

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMÍLIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[filição] Sou filha de Gisela Martins e Maria do Rosário Martins, neta de Natividade Procópio e do Afonso Procópio também do Altivo Martins e da Geralda Martins que são meus avós maternos e paternos.

**GRUPO 1 [filição] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMÍLIA**

**FORMAÇÃO**

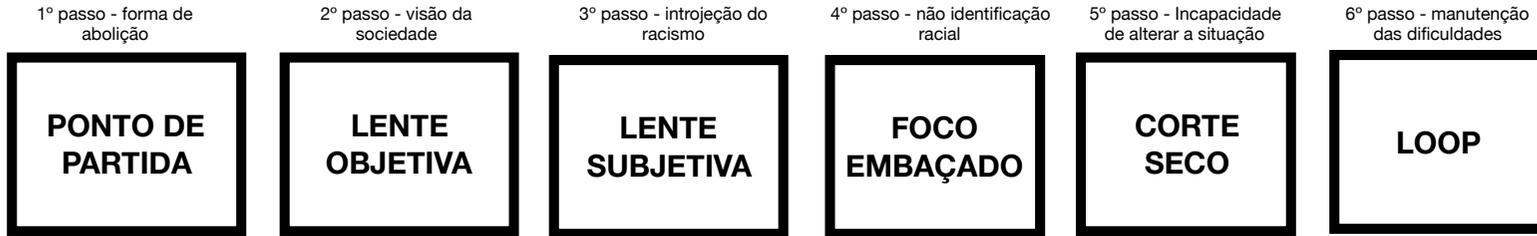
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

# MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[apresentação] Meu nome é Renata Martins, eu sou nascida no Carrão e moro na Zona Leste há quarenta anos, cidade Líder.

**GRUPO 1** [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[**formação básica**] Ah! Eu estudei em colégio público, fiz (...) é (...) estudei em colégio público no Infante Dom Henrique, no 3º Colegial, a 1ª Sério no Colégio José Fernandes, enfim, sempre estudei em colégio público. [ **cursos livres**]fazia alguns cursos. Na minha época, eu me tornei essa pessoa que fala “na minha época, né!” (risos), na minha época os cursos que tinham disponíveis eram cursos de datilografia, de digitação, enfim (...)[**pré-vestibular**] Pré-Universidade, o cursinho que eu fiz, era popular [**curso superior**][**formação em cinema**] Eu faço parte da primeira turma de políticas afirmativas que têm acesso a universidade a partir de 2005. E foi ai, nesse espaço acadêmico partícula privado, que eu acessei o universo cinematográfico. Então, a minha formação se deu, a princípio, na universidade, ao longo dos quatro anos aonde eu me formei e ela tem se dado até hoje de formas outra, de várias formas, assim, não só no espaço acadêmico, mas nos espaços que eu transito.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

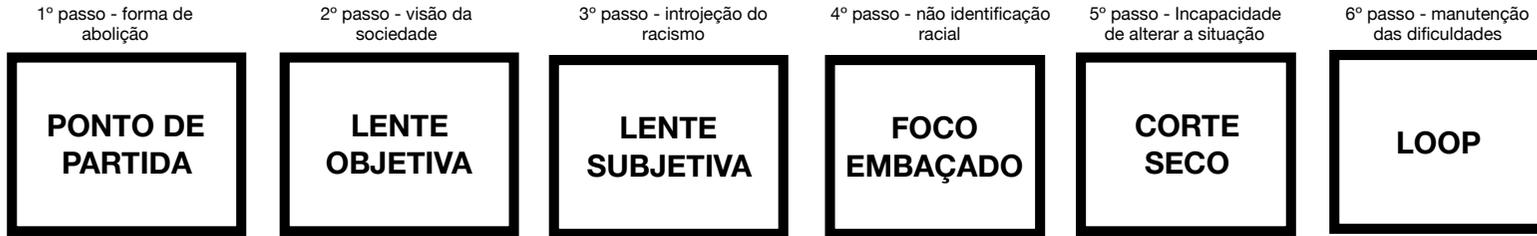
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[pré-vestibular] E aí o Carlos falou um ou dois dias depois: tem cinema na Anhembi Morumbi, se eu não me engano, uma ou duas, pro PROUNI. Por que você não tenta? E aí foi que eu fiz [cansei na caminhada! (risos)] ... eu fiz a inscrição via internet, ele inclusive me ajudou a mudar o curso que eu já tinha escolhido, que era publicidade, eu doida querendo fazer Geografia, depois História, na privada escolheu publicidade e acabou fazendo cinema. Para entender qual foi a trajetória.

**GRUPO 1** [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

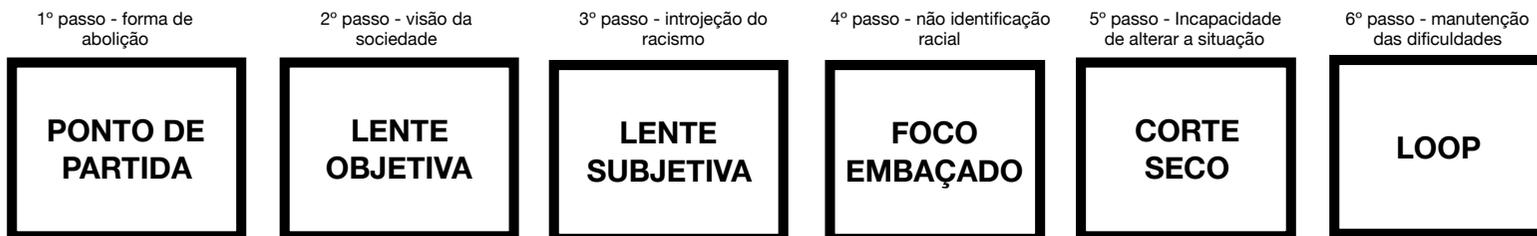
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**[formação política]** eu tinha um desejo de estudar geografia, então eu fiz cursinho pré-vestibular também nesse período. Foi aonde eu me aproximei mais das questões mais sociais, né? Então Pré-Universidade, o cursinho que eu fiz, era popular, então o Fórum Social Mundial, os conceitos de socialismo, de esquerda, eles surgiram a partir do cursinho pré-vestibular, né. Assim, então, nesse processo é que (...) foi nesse momento que o processo político se deu. Eu não tenho histórico de coletivos, de grupos (...) não tenho isso como memória, assim então, a minha formação ela é muito pautada a partir que eu começo a entender. A minha formação parte por isso: pelas vivências, pelos encontros com as pessoas, enfim ... não tenho um grupo ao qual eu pertenci, que eu fiquei anos pensando, refletindo, estudando, me politizando e entendendo as coisas.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

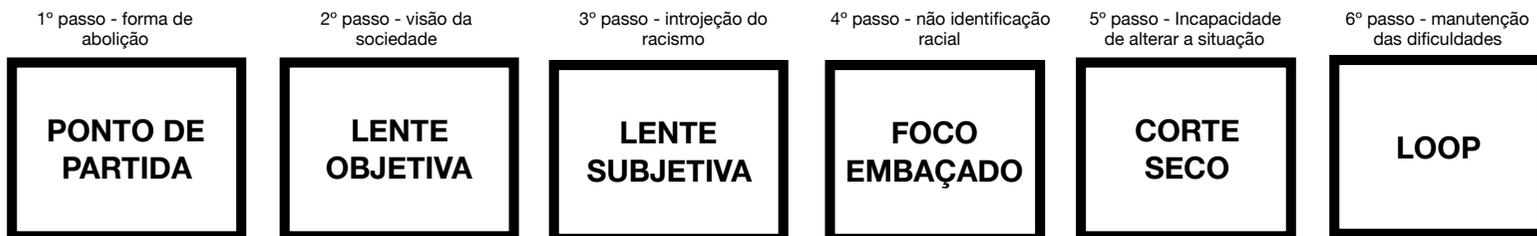
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de H é l i o Santos.

[pré-vestibular] Assim, eu conversando com um amigo meu, Carlos, a gente estava almoçando ai ele me perguntou, e então por que a Geografia? Você não pensa em fazer mais nada? Aí eu falei: Se eu pudesse, se eu pudesse mesmo eu faria Cinema. Ai ele falou: e porque você não faz? Ai eu falei: porque? Porque eu não tenho dinheiro. Na USP a nota de corte era mais alta do que medicina, e na universidade privada, na época, já era uns ... sei lá algo em torno de dois salários mínimos, assim. Então, era uma realidade totalmente distante e eu não tinha essa coisa: tem um cursinho de cinema! Não tinha. Era algo totalmente distante do horizonte. Não era uma coisa do tipo que hoje, qualquer adolescente que fala eu quero fazer cinema consegue indicar uma oficina para ele, pelo menos, possa experimentar o que é, para depois falar: eu não quero mais!  
E aí, foi muito doido porque eu já tinha (...) Comunicação (...) eu gostava de Comunicação. Então, entre as escolhas, Geografia, gostava de Publicidade enfim!!!!

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

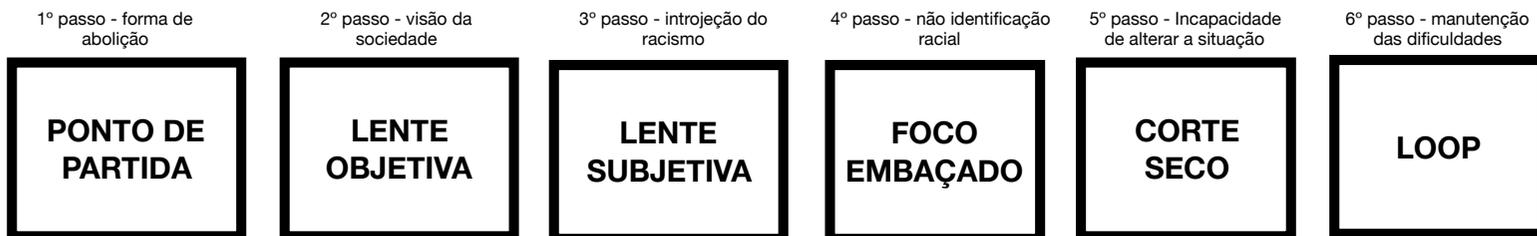
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



[pré-vestibular] E aí, como eu já estudava para tentar uma Universidade Pública, tinha o ENEM, tinha que tirar uma boa nota no ENEM porque também era concorrido, e ainda teve uma prova da Universidade. Então, esse processo seletivo sempre existiu. E aí foi que eu entrei no curso de cinema. Foi a partir disso que eu fui me entendendo dentro da universidade, entendendo, enfim, a organizar melhor os discursos, entender a questão racial, entender aonde estava de fato as hierarquias, como quem faz o que e aonde? E aí que eu decidi roteirizar e dirigir. Foi nesse processo assim.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[**infância**]Então, o cinema foi sempre algo que eu gostei de ver. A minha formação de cinema é Sessão da Tarde. Era aonde eu voltava da escola, de manhã, eu sempre assistia e sempre tinha algo que me chamava a atenção, assim. Então ... o desejo do cinema ... Eu me lembro que quando eu decidi fazer faculdade, eu me encantei pela Geografia e pela História (...) algumas figuras intelectuais que eu lia (...) eu falava: *eu acho que eu quero fazer isso, e tal!!* Arquitetura também passou pela minha cabeça, esse desejo de construir coisas, assim, mas sempre tudo parecia um pouco distante. [**pq estudar cinema**] Eu não sei se eu consigo te responder. Eu gostava muito, assim! Eu gostava muito de ver, achava engenhoso. Sabe, essa coisa de construir uma história, era isso, parece muito doido, né! Acordei e quero fazer cinema! É meio isso assim. Não tive a possibilidade de experimentar o cinema antes de decidir fazer cinema. Então, ele já entrou sendo, assim.

**GRUPO 1** [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EмбаçADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**



**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[domicílio] eu sou nascida no Carrão e moro na Zona Leste há quarenta anos, cidade Líder. (SP)[formação básica] [cursos livres] [pré-vestibular] [ensino superior] em São Paulo.

**GRUPO 1** [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

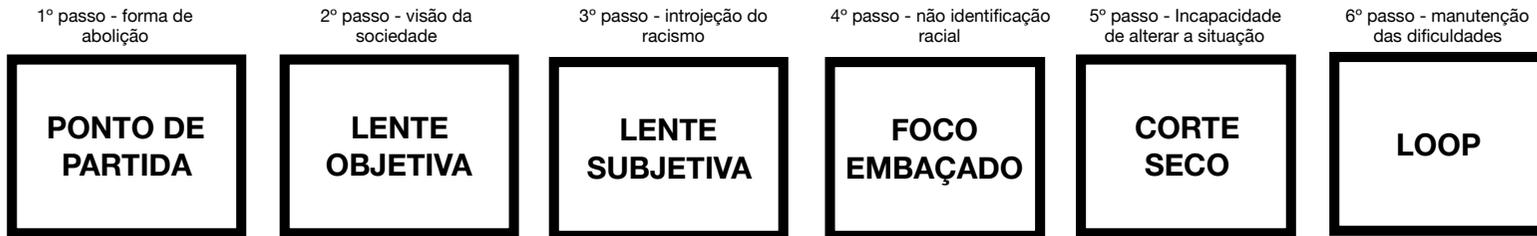
**RAÇA**

**GÊNERO**

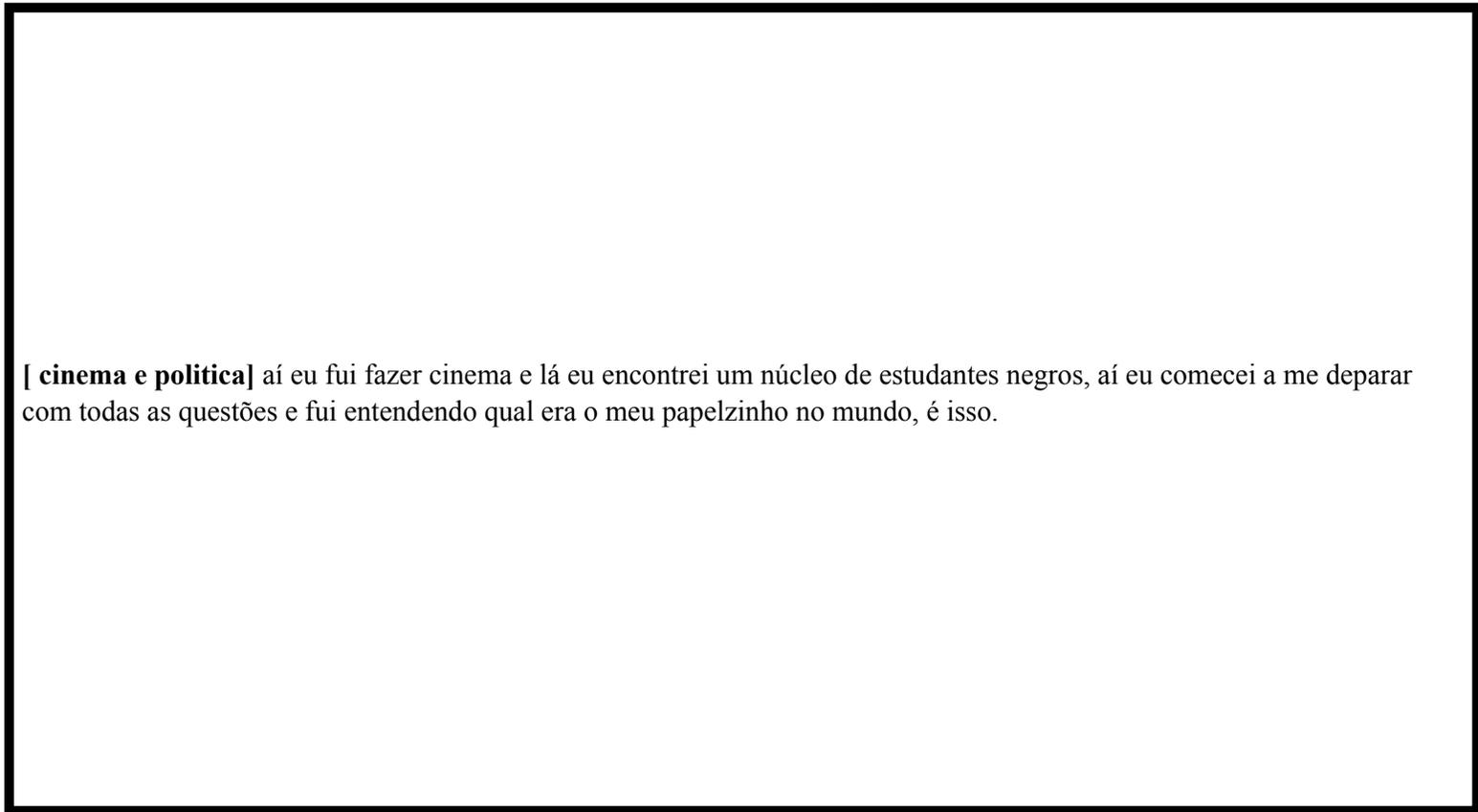
**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]  
 4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

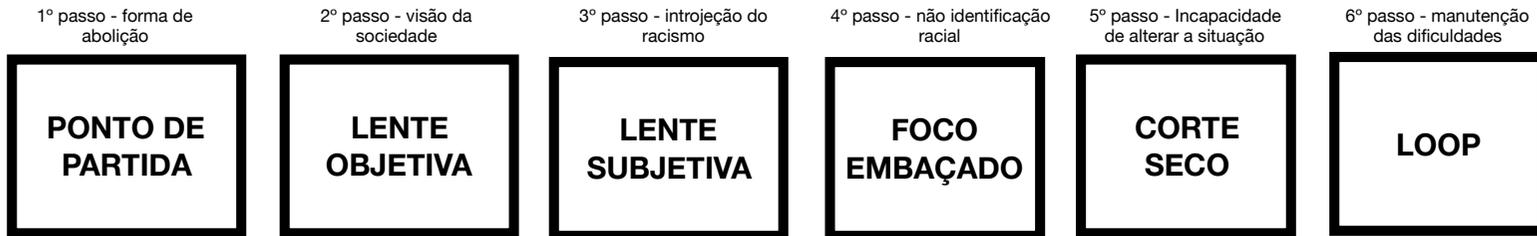
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[ **distinção arte e política** ] o cotidiano, ele é extremamente político, assim, quando a gente pensa que, quando a questão de gênero ele emerge, né, quando a mulher diz que a vida privada também ela é política, por conta das violências que também se passa dentro de casa, né? Na família, por exemplo, então se eu olho pra minha vida, por exemplo, meu avô acha que eu sou uma menina esforçada e ele acha que meu primo é inteligente, sendo que a gente tem a mesma idade, por quê isso, sabe? Eu sentia isso estranho, eu não sabia o que era, hoje eu sei. Era porque eu era uma mulher preta, uma menina preta numa família branca e meu primo é um homem branco, então, isso é política, isso é extremamente político e tava no meu cotidiano, entende? Não tem como desassociar isso e cinema da mesma forma, se eu acho que cinema tá na vida e a vida é política, sabe, eu acho que se embaralha o tempo todo assim, acho que é por isso que a gente tenta o tempo todo que nossa vida fique em ordem cotidianamente pra que isso reflita no que a gente faz, que é cinema.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças ] [ cinema e política ] [ cinema e arte ] [ distinção arte e política ]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

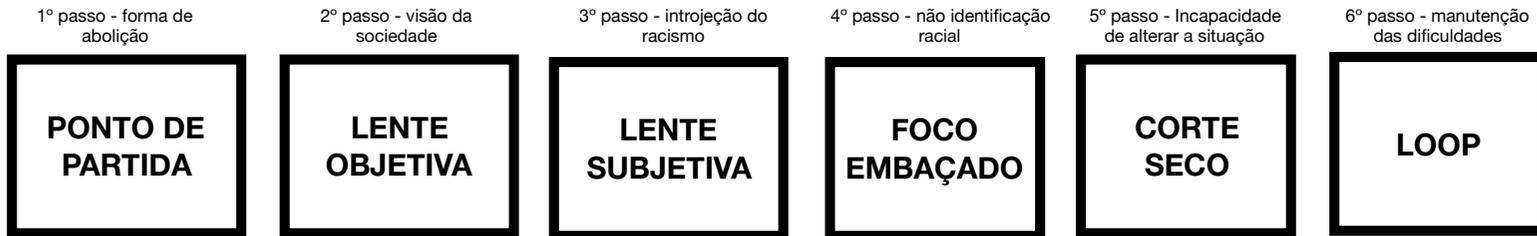
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[herança] Olha, acho que sendo preta não tem como compreender herança como bem material (risada) então, como não dá pra compreender como bem material, eu vou pro bem... Herança de como, a galera, assim, ai, fiquei nervosa, como é o nome? Ascendência, né? Ancestralidade. Eu vou compreender herança como ancestralidade que é melhor... [movimentos sociais] eu não parei de dar química no meu cabelo porque tinha uma questão racial consciente, é porque aquela porra ardia minha cabeça, eu ficava indignada que aquilo machucava minha cabeça, entende? Eu acho que eu tenho um pouco dessa coisa, cara, por que eu tenho que passar por isso? E eu acho que os movimentos sociais de forma geral dá nome ao que a gente sente e tal, é sentir também, indignação é sentir. Tipo, porra, você sente o racismo, mesmo que você não sente consciente, você sente a porra, pá, mesmo sem dar um nome, cê entende. Cê sofre o machismo o tempo todo, mas aí quando cê dá nome, cê entende de onde tá partindo assim, eu acho que tenho uma para do se indignar e sentir no mundo, que tá nas artes de forma geral,

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

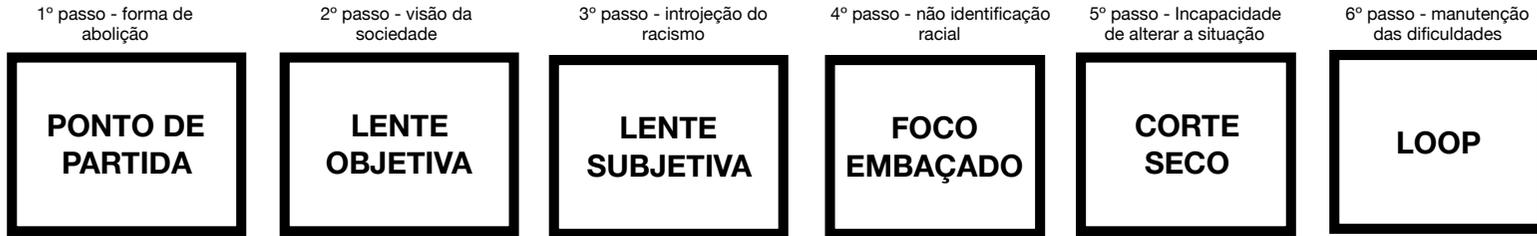
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[ importância heranças] Eu sempre falo com Thamires, velho, vamo parar de pirar o cabeção, nossos pais não deram uma casa montada, a gente tá fazendo a fundação, talvez só, minha irmã vai conseguir colher alguma coisa, mas agora só tamo fazendo a fundação da casa e reconhecer que nesse momento é isso.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**[importância heranças]** Se for uma herança familiar ou ancestral, eu acho que sim. Eu não sei fazer um cinema que não tenha cuidado, ou que não tenha afeto, ou que não tenha um olhar que me foi passado pelos meus pais, assim: Eu não sei formar uma imagem que vai expor uma outra pessoa, ou violentar a imagem do sujeito, ou criar um discurso que seja falacioso, eu acho que isso faz parte da minha constituição como sujeito. Então, a minha herança que eu tenho como referência familiar, que é uma coisa muito doida, conversando com algumas pessoas, eu acabo tendo menos prejuízos sociais por perceber que eu tive uma constituição familiar completa. Quando eu digo que eu sou filha e neta de alguém, eu tenho essa memória que são os meus ancestrais. Então, eu sei meio que de onde eu vim, mesmo no Brasil, diasporicamente falando, eu sei que no Brasil eu tive avós, avôs, mãe, pai, irmãos, primos, enfim (...) eu consegui entender essa minha árvore genealógica quem são essas pessoas que me constituem como sujeito, então isso está em mim e provavelmente estará em tudo que eu virei a fazer no mundo.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMÍLIA**

**FORMAÇÃO**

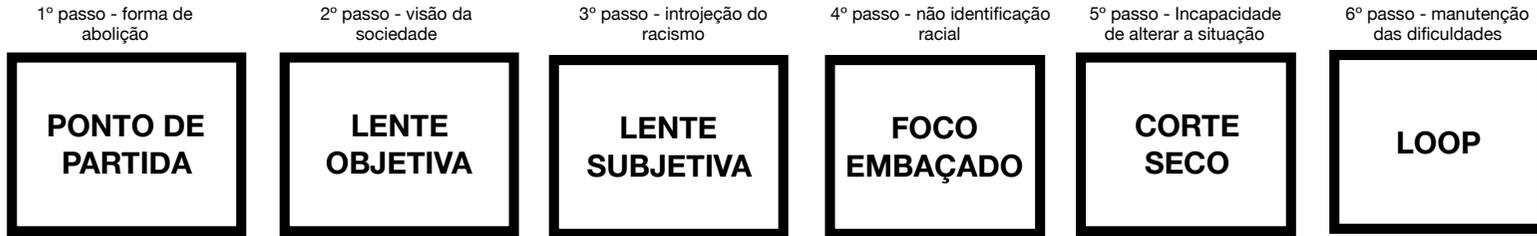
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[afeto e cinema] É curioso porque recentemente eu estava em Sergipe e todas as vezes que eu vejo o curta *Aquém das Nuvens* ele ganha um outro significado para mim em tela, sabe? Porque quando eu fiz o curta, ele nasceu de um desejo de ver outras representações na tela, né! Sobretudo afeto. Porque a gente não tinha essa construção afetiva, através do audiovisual, sobretudo de pessoas negras. Ele nasceu como uma crônica cotidiana de um microuniverso ao qual eu pertencia, e que as pessoas eram muito afetuosas. As pessoas dançavam nas festas em casa, meus pais eram afetuosos, a minha família sempre foi muito, mas isso não refletia. Era uma forma muito forma muito inconsciente de reivindicar o afeto, na verdade. Querer ver o afeto por entender que ele é um direito nosso. Precizou-se criar uma situação para acreditar que é possível que mais famílias como a minha existam. Assim, acho que isso é muito doido!

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e política] [ cinema e arte] [ distinção arte e política]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

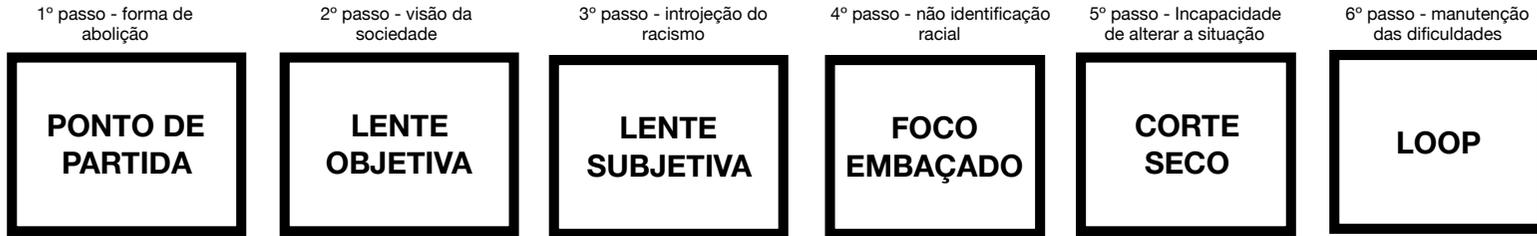
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**[afeto e cinema]** E lá em Sergipe, eu percebi que o filme (...) ele alcança uma dimensão do afeto que eu não entendia quando eu fiz. Ele chega nas pessoas, ainda hoje, dez anos depois de ter feito o filme, no lugar de emoção, de que ainda, o que eu quero dizer é que essa ausência ainda existe. Então, quando você se depara com um filme afetuoso e que você também ressignifica, porque mesmo não conscientemente fazendo, hoje eu consigo ler que a masculinidade ao qual eu tenho referência não é tóxica, sabe! Então lá atrás ele já trazia uma forma de ver homens negros que a gente também não tinha, porque estava ligada sempre a violência. Ver esse filme hoje é como se eu fosse fazendo e ele fosse tendo sentido, tomando sentido,

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e política] [ cinema e arte] [ distinção arte e política]  
 4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

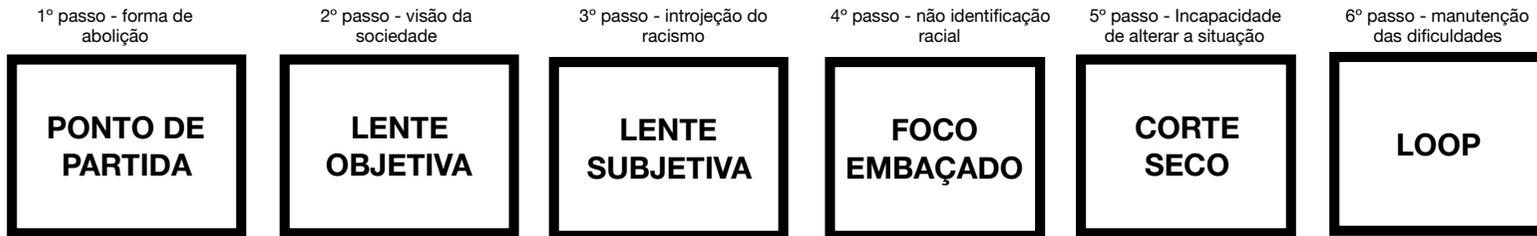
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[**importância heranças**] Sim! Eu não sei qual herança que você está trazendo, assim. Se é uma herança cinematográfica, se é uma herança familiar (...) eu não sei qual delas, mas, por exemplo, se for cinematográfica, algo que foi, e eu lamento muito é que, por ser um caminho acadêmico, e a gente entende academia como um lugar essencialmente branco e que nega as nossas referências, eu não aprendi nada de cinema dos nossos na universidade. Então, eu passei quatro anos pela universidade sem ver um filme dirigido por homens ou mulheres negros e negras. Então, essa herança fílmica eu não consigo (...) eu não digo que eu tenha ela como algo que me mantém, ou me mantenha motivada, porque ela me foi negada, então, eu faço meio o caminho contrário. Então agora eu vou voltar lá na fonte para entender.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]  
 4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

[cinema e política] A minha concepção política de cinema? É que cinema para mim é a arte do discurso, né! E o discurso está muito próximo de algumas ações políticas assim, né! No sentido de entender o cinema como ferramenta que amplia vozes, que age diretamente na sociedade, que é capaz de transformar ou ressignificar imaginários, assim. E para mim tem esse poder político, sabe! De você questionar o que está posto, dentro de uma perspectiva política hegemônica propor alternativas e discutir a partir dela criar um novo, um terceiro. Para mim, o cinema se não tiver essas camadas, ele não faz muito sentido. E é a tentativa de juntar este discurso com uma estética e uma poética que também seja (...) que também seja descolonizada, assim (...) então, esse é o processo de ver o que foi feito, propor outras coisas, aproveitar o que é bom e ir criando alternativas. [distinção arte e política] Arte e política são coisas distintas? Há quem diga que sim, para mim, não! Para mim, acho que são coisas juntas, assim (...) para mim a arte é um instrumento para disputar política. Uma arte que, para mim, não tira as pessoas do lugar comum, seja através da raiva, ou da emoção, já que emoção também é outra forma de raiva, não faz muito sentido, assim. Então, acho que as duas coisas, para mim, andam juntas!

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e política] [ cinema e arte] [ distinção arte e política]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**



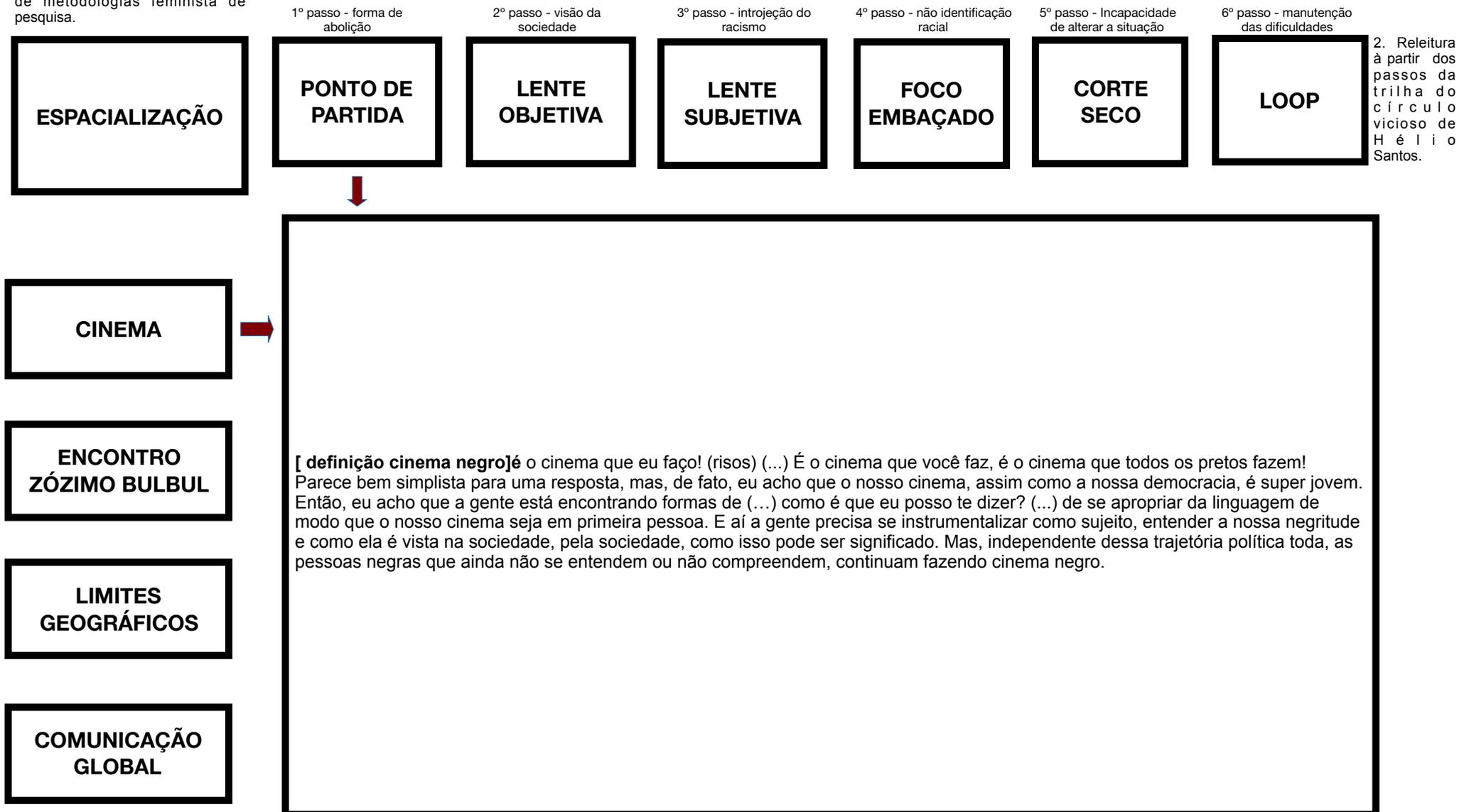
**[ cinema e arte]** Eu acho que a arte é o que nos move, o discurso por si só, ele é por vezes ignorado. Então, a gente utiliza da linguagem para que o nosso discurso chegue até as pessoas, então, a estética também é importante nesse sentido. Não tem como você propor (...) porque se fosse só o discurso, ele pode ser feito em qualquer linguagem. A beleza do cinema é articular essa linguagem que se chama som e imagens do enquadramento de fotografia, enfim, a misancene, para poder traduzir esse seu desejo de se aproximar das pessoas, assim, estética é bom. (risos)

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e política] [ cinema e arte] [ distinção arte e política]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” e o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3



GRUPO 3 [faz cinema negro?] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zóximo e carreira]  
 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? |10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo?| 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zóximo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de H é l i o Santos.



**CINEMA**



**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[faz cinema negro? ] Olha, as pessoas sempre me perguntam isso e eu sempre dou a mesma resposta, e talvez eu tenha uma outra resposta um outro dia, em uma outra hora e um outro momento. Mas nesse momento e nessa hora, é muito difícil eu ser uma mulher negra e não fazer um cinema negro. Acho que por se só, mesmo que, talvez, o meu cinema não tenha o abecedário que é reconhecido e considerado pelos cineastas que têm o cinema negro como uma linguagem que não dialoga com a linguagem hegemônica, eu acho que independente do querer ou não do outro, eu sendo mulher negra, o meu cinema é negro. (risos)

GRUPO 3 [faz cinema negro? ] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zózimo e carreira]  
 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? | 10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo? | 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de H é l i o Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

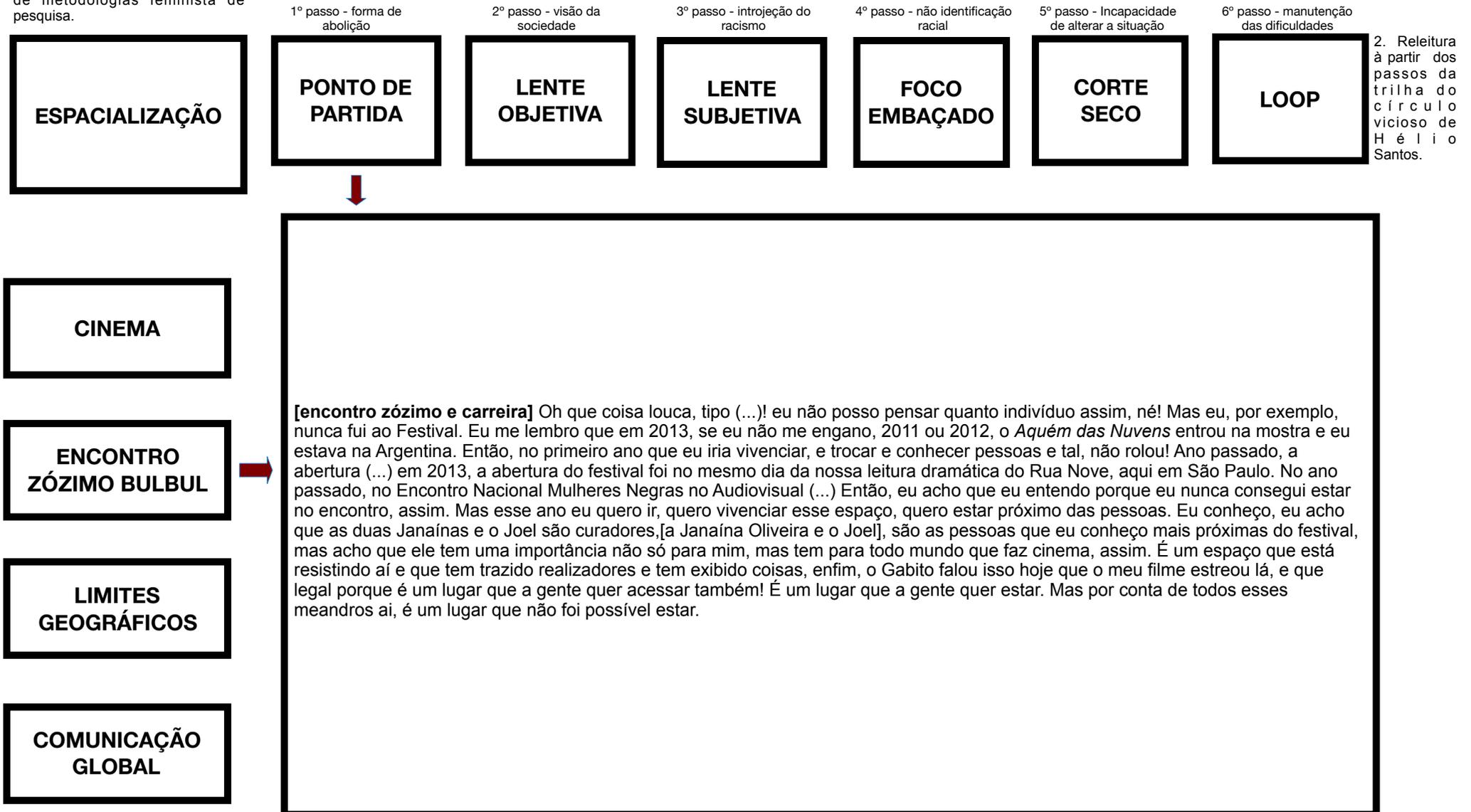
**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

**[ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro]** Olha, eu até aqui no bate-papo antes de você, eu até falei isso de que eu acredito muito, assim. Eu acho que o cinema negro no feminino ele sempre existiu também. Eu acho que a gente precisa as vezes tomar cuidado com as palavras e como a gente se apresenta para o mundo, que as vezes parece que a gente tem inventado a roda deste cinema e tal. Mas eu acho que esse cinema no feminino tem arrastado todos os outros cinemas negros, assim sabe?! Arrastado parece pesado, parece aquela imagem da mãe preta que fica sozinha e que leva todo o mundo nas costas, né? Mas eu acho que nós mulheres negras entendemos que nesse jogo de disputa pela narrativa a gente está fora do rolê. Então se a gente está fora, ou a gente entra ou constrói um espaço possível e a gente tem tentado as várias coisas: entrar no espaço que existe e criado formas de existir como realizadoras, assim. Eu acho que isso tem meio que se ramificado no cinema e eu acho que não tem mais como ignorar a nossa presença. Porém, te aí umas questões e pensando no feminino eu tenho visto muita coisa sendo produzida por mulheres e eu acho que esse feminino também é múltiplo e aí tem cinemas nos femininos.

GRUPO 3 [faz cinema negro?] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zóximo e carreira] 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? | 10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo? | 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zóximo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de H é l i o Santos.

GRUPO 3 [faz cinema negro?] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zóximo e carreira]  
 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? | 10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo? | 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zóximo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMÍLIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[processo criativo] Então eu juntei esse momento que a minha mãe vivia com uma história que eu tinha lido sobre um homem que dormia no hospital por conta da sua amada, minha mãe não estava no hospital, mas estava em casa, e trouxe elementos que eram meus. Então, foi uma história (...) minha casa sempre teve tipo, na minha família, não necessariamente na minha casa, sempre teve roda de samba, sempre feijoada, churrasco, então samba sempre foi muito presente, ainda que o samba de escola de samba, não! Mas o samba de roda, sim! Pagode, samba, enfim (...) era uma família muito musical.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [captação de recursos] [produção] [comercialização] [estética e narrativa]

12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. (como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descrever-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



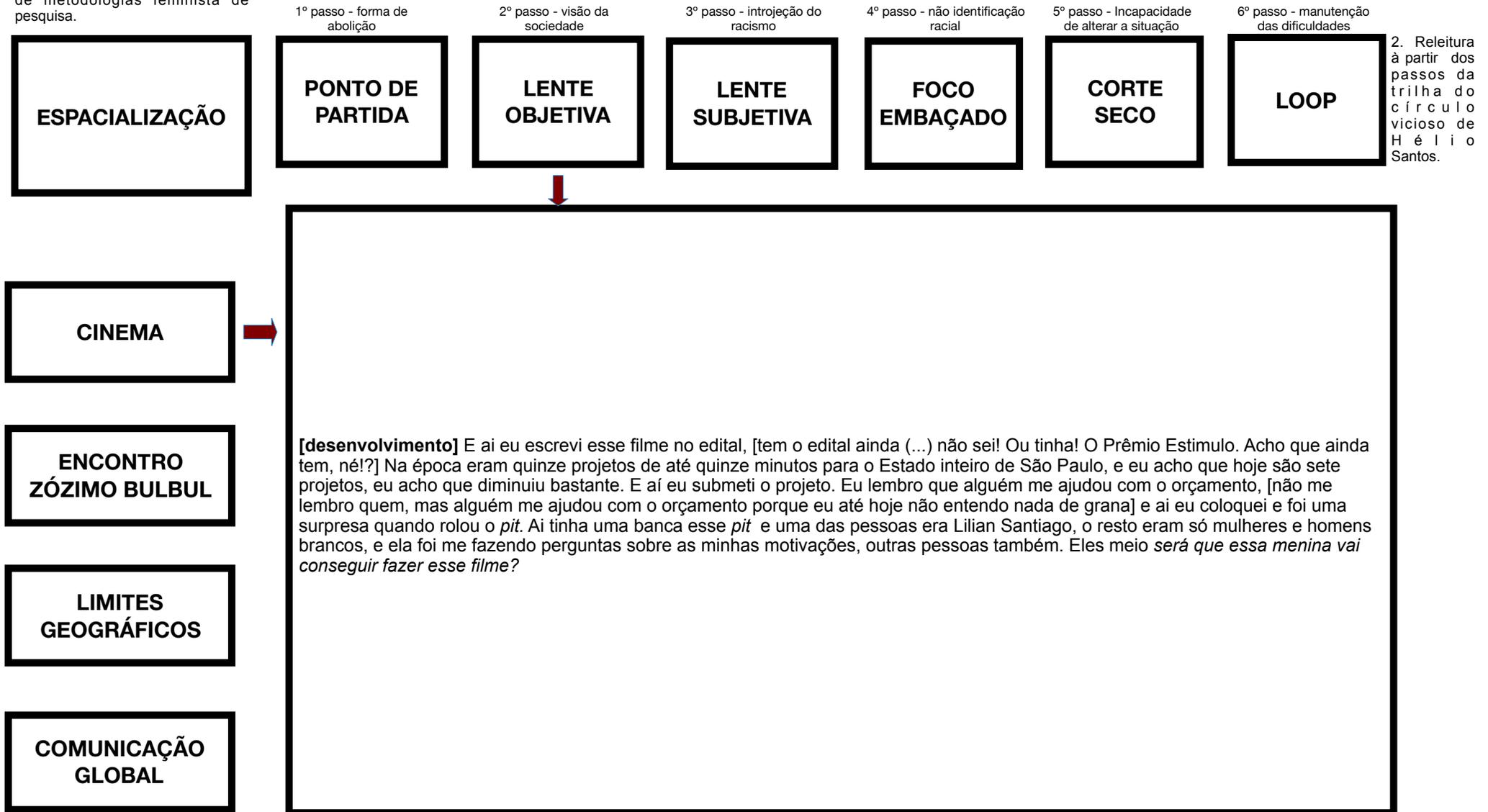
**[processo criativo]** Eu queria ter a condição mínima para poder traduzir aquilo que eu queria de fato. Eu queria que fosse um filme bonito, a princípio. E eu também já estava naquele processo de *cadê as mulheres do audiovisual?* E é isso né?! Eram as mulheres (...) eu não me entendia como mulher negra. (...) Eu já me entendi como mulher negra, mas eu não me incluía no "mulheres" sem o recorte.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [captação de recursos] [produção] [comercialização] [estética e narrativa]

12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. (como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descrever-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4



GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [captação de recursos] [produção] [comercialização] [estética e narrativa]

12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. (como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descrever-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

[ produção] O set foram quatro dias de filmagem, né! Foi tudo tranquilo, relativamente tranquilo tirando questões que eu só fui entender dez anos depois. Que eu acho que tem a ver, que eu acho que mulheres negras consigam entender esse lugar que nos foi legado da não fala, né! E quando a gente fala, a gente não é ouvido, ouvida, então (...) né?! Eu fui entendendo essas relações no set depois, porque, tipo, eu tinha que fazer um filme e eram quarenta pessoas que eu não conhecia, conhecia praticamente ninguém.

[ estética e narrativa] É muito doido isso, né?! Eu tenho (...) eu tinha uma coisa que sempre, para mim, hoje nem tanto, que sempre tinha problema de *[como que eu posso dizer isso para você?]* eu sempre queria trazer alguma coisa (...) o cinema que eu gosto é um cinema que ele me surpreende ao longo da história. É alguma coisa que ele tem uma quebra e que me oferece o novo. A realidade posta, ela não me interessa tanto no cinema, então, as minhas referências para o *Aquém da Nuvens* tem muito a ver com Michel Londri. Assim, que é um cineasta que para mim fazia isso, e tinha uma coisa do Expressionismo alemão também, tipo *A Última Gargalhada*, do Murnau (Friedrich Wilhelm Murnau) também é um filme que quando eu vi eu disse *eu quero fazer isso aí! Não sei como esse povo faz!* Era um homem embriagado, na rua, e as imagens todas criavam uma outra coisa (...) era bonito, uma luz bonita ... então, eu acho que esses dois filmes, assim (...) e tem ainda (...) eu acho que o Expressionismo Alemão mesmo! Tinha a *Vanguard da Maya Berry?* Uma mulher que fazia algumas coisas com a imagem assim (...) que me deixava bastante (...) me tirava do lugar, assim, sabe?! As minhas referências eram quase todas não brasileiras, e sobretudo de realizadores e realizadoras não negras, assim foram essas que eu usei para o *Aquém da Nuvens*, para fazer esse filme.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [captação de recursos] [produção] [comercialização] [estética e narrativa]

12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. (como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descrever-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

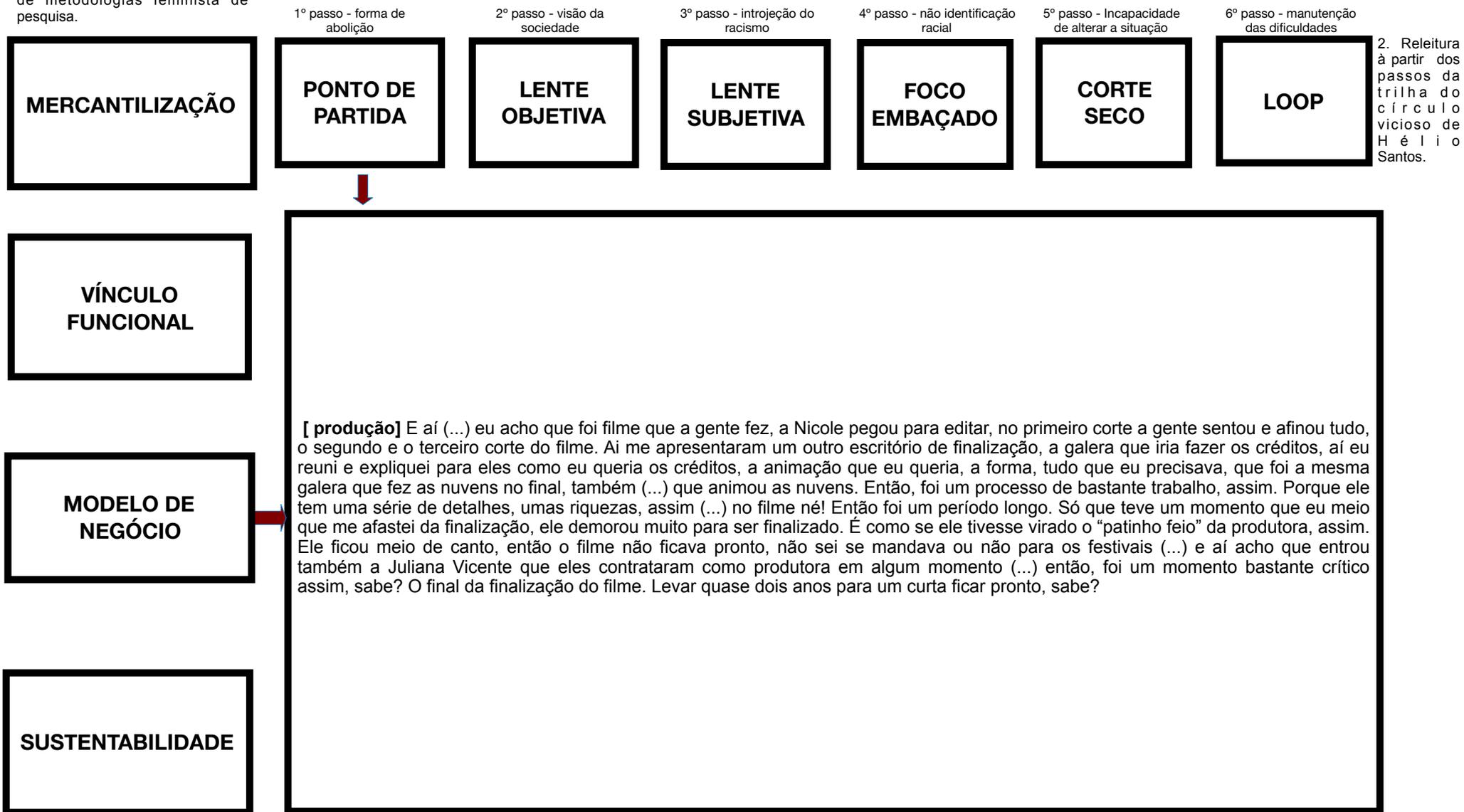
[ **comercialização** ] (...) eu costumo dizer que o *Aquém* é muito curioso, assim, porque eu ia sempre aos festivais e sempre via um monte de filme bomba. E, modéstia a parte, eu gosto do meu filme! (risos) Acho ele honesto, acho ele sincero, acho ele bonito, tecnicamente bem realizado, então tudo que as pessoas falavam dos outros filmes de preto, o meu, teoricamente, não tinha isso porque: *ah! A fotografia é ruim, ah! A som não dá para ouvir!* Ele não tem essas questões, as questões técnicas estão resolvidas, tem as questões da história, tem uma narrativa (...) mas ele não entrou em lugar nenhum, mas ele fez sucesso no exterior. Ele foi para mais de dez países, ele ganhou um prêmio da América Latina para ser distribuído na TV de lá, ele foi embora assim, só que aqui em São Paulo, Brasil? Quase nada! Para muitas pessoas não existiu o filme, sabe? Existe um (...) foi um processo que até hoje eu não entendo muito, saca? Aliás, eu entendo! Tô fazendo a louca! Eu entendo como funciona que é, são as mesmas pessoas que estão decidindo tudo, assim eles também decidem o que vai entrar e o que não vai entrar. Mas eu uso o meu filme como exemplo, mas tem outros como exemplo, assim: tem o seu filme, tem o filme da Carol, tem o filme do Renato, enfim ..., eu não vejo esses filmes na competitiva dos grandes festivais do Brasil. Eu acho que a gente tem um problema aí também, que está empacando. Se a questão do nosso trabalho era uma questão técnica, todos nós já superamos isso. Você não vê um filme feito por preto, por realizadores negros e pretos, enfim, as denominações que as pessoas se sentem confortáveis, com problemas técnicos. São todos bonitos. Você olha e diz: nossa, que plano bonito! E eu não vejo também, tirando um ou dois. Não sei o que a galera tem produzido (...) é isso, parece que não está em Brasília, não está no Festival Internacional de Curtas, não está no Rio de Janeiro, não está em Gramado, não está na janela, não existe!

GRUPO 4 [ processo criativo ] [ desenvolvimento ] [ captação de recursos ] [ produção ] [ comercialização ] [ estética e narrativa ]

12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4



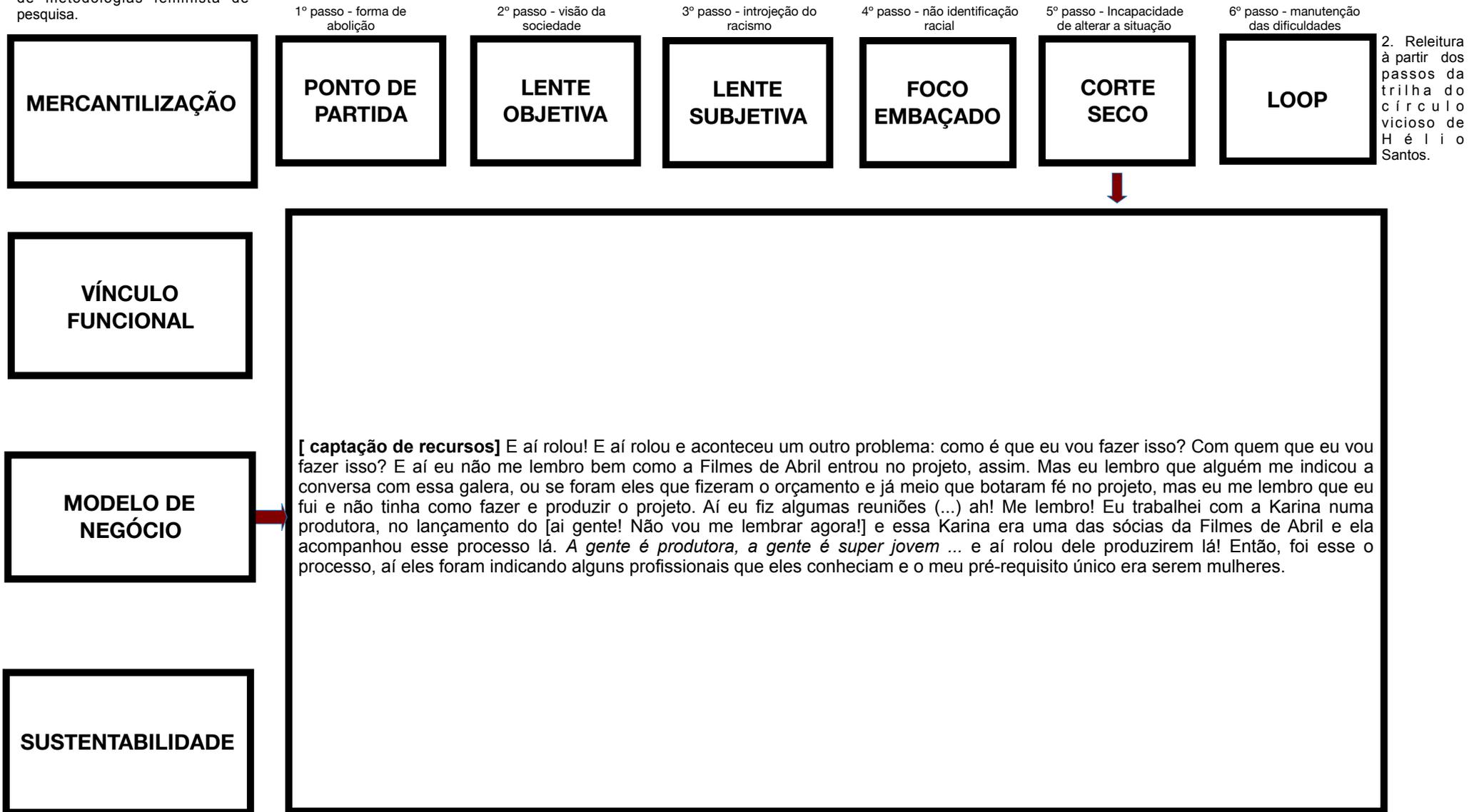
2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]

12- como foi o processo criativo do seu filme ? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto ? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso ?)|13- e o processo de produção , da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme ?|15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque ? |16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]

12- como foi o processo criativo do seu filme ? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto ? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso ? ) | 13- e o processo de produção , da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme ? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque ? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**[relações raciais no mercado AV]** Raciais ou racializadas? Bom, as relações não são simples nem só com pessoas negras, e nem só com pessoas brancas. Eu acho que existe um lugar que se entende a mulher negra que a gente precisa cumprir um certo protocolo e eu sou uma pessoa que eu sei muito quem eu sou e muito quem eu quero, isso me torna alguém que para algumas pessoas é arrogante, para outras é autêntica, para outras eu tenho que eu tenho que fazer o que elas querem para eu ser legal ... Então, o meu gênio ele já um gênio meio solitário, assim. Potencializando pela questão de gênero e racial, isso vai ficando cada vez menos intransponível. Eu sou meio aquele bode que está no sino da montanha meio que, estranhamente falando. Mas, por exemplo, com mulheres negras é um processo de conquista e de troca constante, assim. Não existe um Paraíso! Parece que trabalhar com mulheres negras os nossos problemas estão resolvidos. Muito pelo contrário!

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

*[relações gênero no mercado AV]* Eu sinto que de (...) um tempo bem curto. De dois, três anos para cá, as questões de gênero tem tomado um patamar bastante importante nas discussões do audiovisual, assim. Então, não tem muito como falar de cinema, sem pensar em mulheres, sem pensar em mulheres negras, né?! Eu acho que isso tem auxiliado na criação do mercado de trabalho, mas ainda é um campo de bastante resistência. Eu tenho uma escolha minha política, que é que nos trabalhos que eu possa contratar pessoas, a minha escolha é por mulheres negras. A primeira escolha, enfim, sei lá (...) eu quero uma fotógrafa? Vou procurar primeiro as pretas que eu conheço, e se elas não puderem eu vou procurar uma mina branca, e se ela não puder eu vou procurar um homem preto (...) a questão de gênero hoje para mim ela tem muito mais impacto do que a questão racial pensando em gênero, assim, sabe?

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

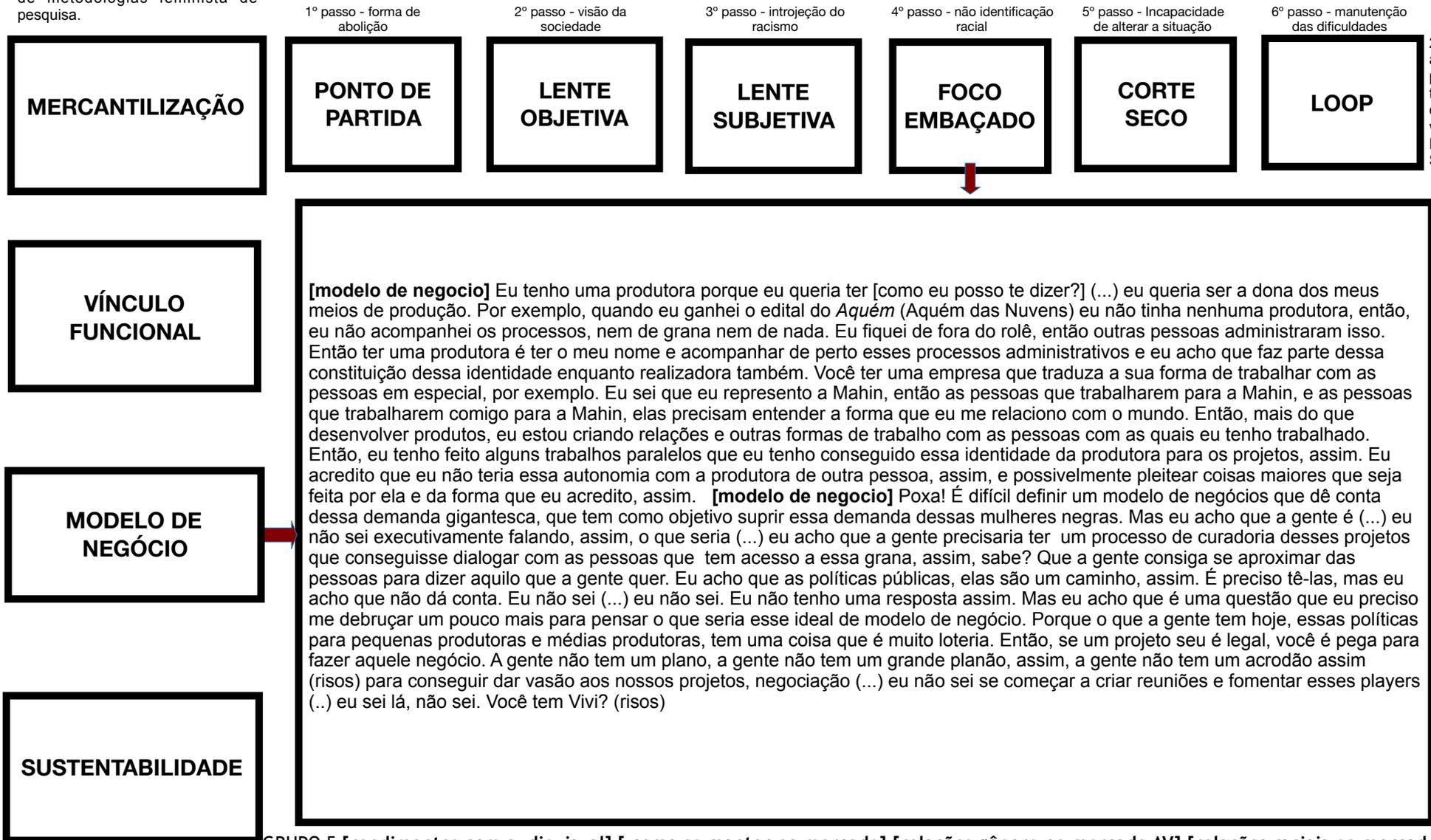
[relações raciais no mercado AV] Existe também uma competição, existe também um desacreditar, existe também uma questão de classe que atravessa a relação racial, então, mulheres pretas de classe média, as outras pessoas que elas podem oprimir são as mulheres pretas da periferia, sabe?! Então, esse é um nível que a gente ainda nem chegou, mas é importante ter isso como cenário porque a reprodução das violências se dão na mesma estrutura. E eu já vivenciei isso de gente preta, rica; de gente preta que não é rica, mas acha que é rica; de gente preta que está ficando rica ... porque é isso assim, existe um pensamento que é muito igual ao branco. É como se eu tivesse ocupando um lugar que seria delas. Sabe? Tipo: como assim? Você faz essas coisas sem ter um real e eu que sou rica não tenho a mesma abertura, sabe?



GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

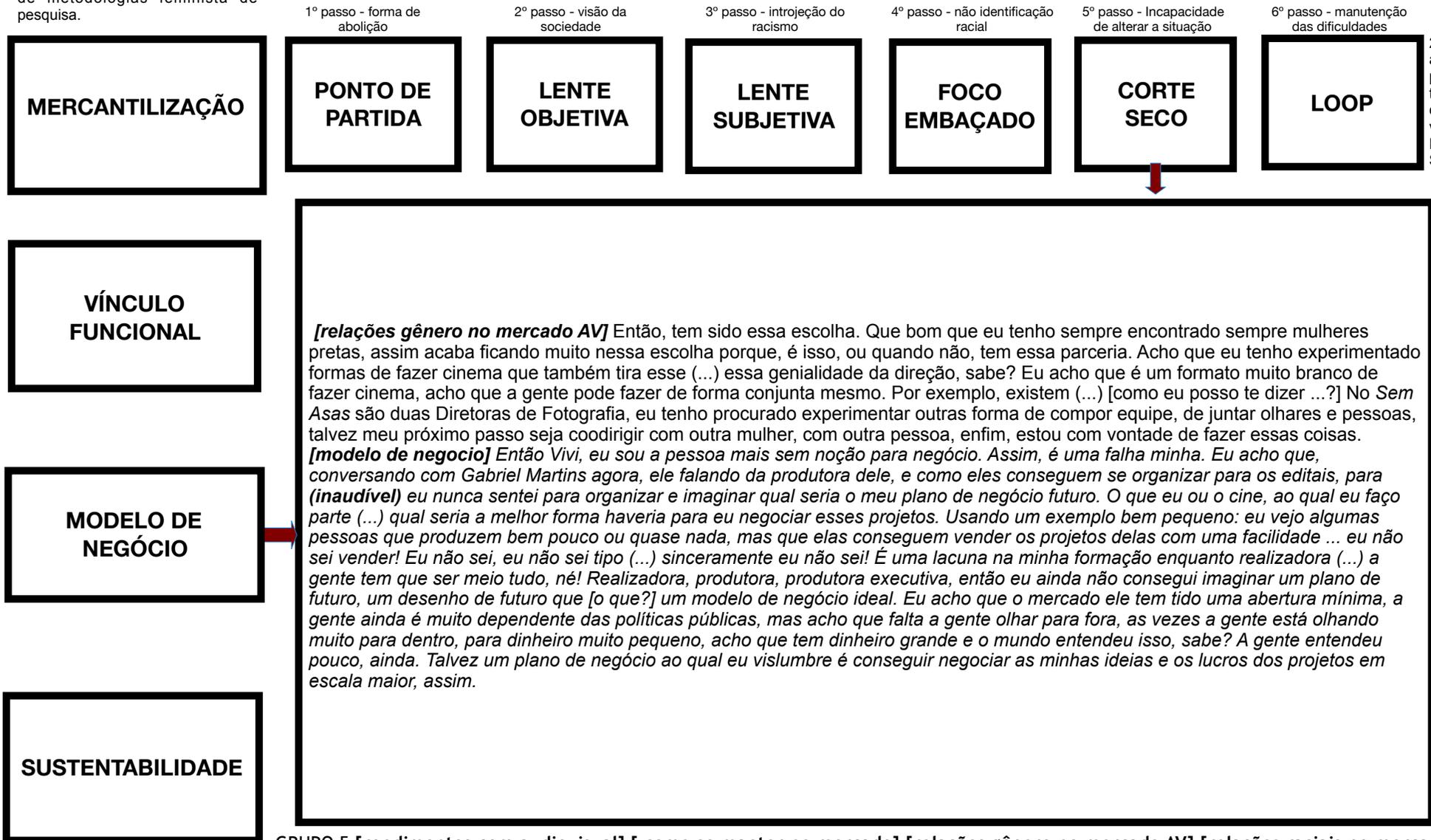


2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

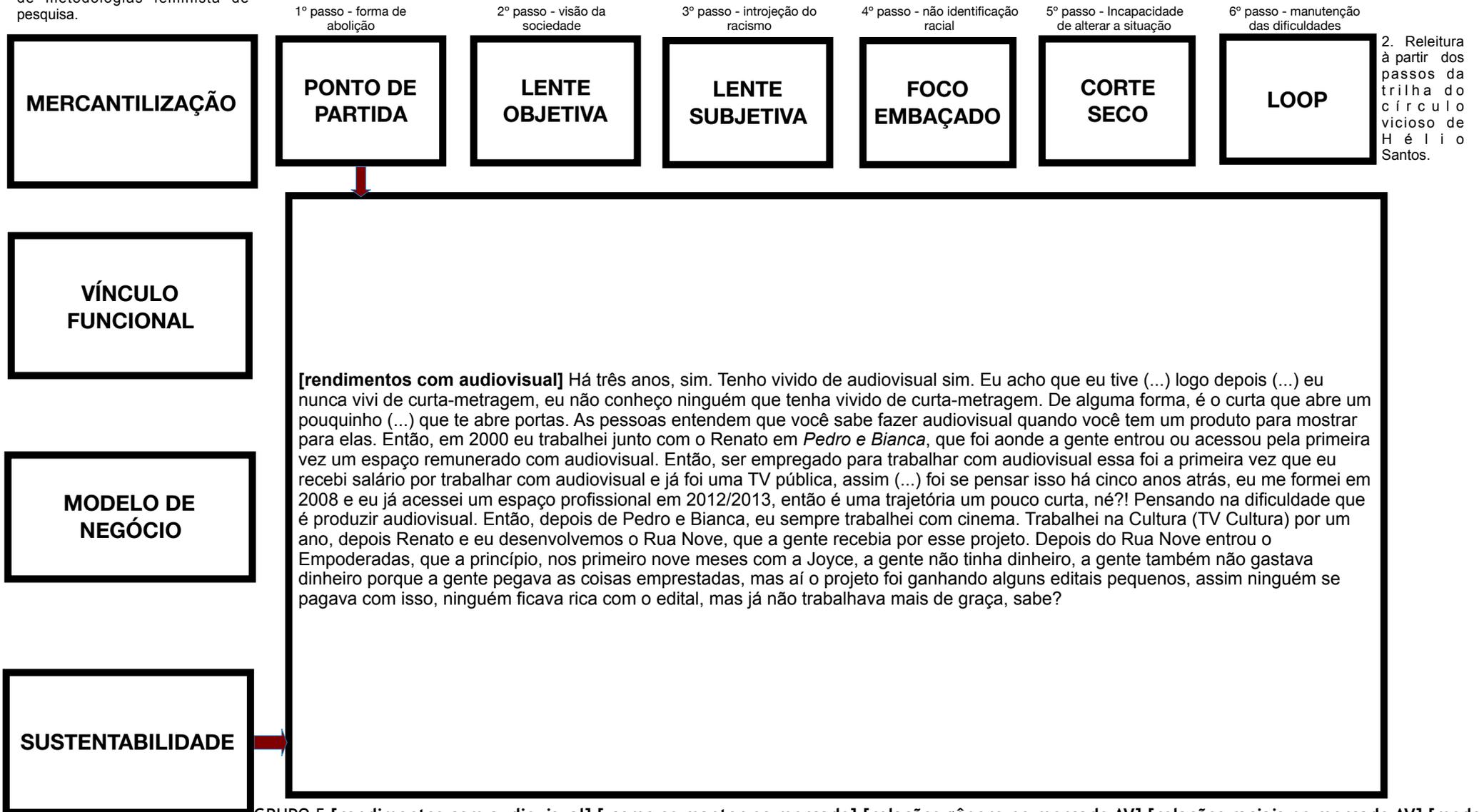


2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5



**[rendimentos com audiovisual]** Há três anos, sim. Tenho vivido de audiovisual sim. Eu acho que eu tive (...) logo depois (...) eu nunca vivi de curta-metragem, eu não conheço ninguém que tenha vivido de curta-metragem. De alguma forma, é o curta que abre um pouquinho (...) que te abre portas. As pessoas entendem que você sabe fazer audiovisual quando você tem um produto para mostrar para elas. Então, em 2000 eu trabalhei junto com o Renato em *Pedro e Bianca*, que foi aonde a gente entrou ou acessou pela primeira vez um espaço remunerado com audiovisual. Então, ser empregado para trabalhar com audiovisual essa foi a primeira vez que eu recebi salário por trabalhar com audiovisual e já foi uma TV pública, assim (...) foi se pensar isso há cinco anos atrás, eu me formei em 2008 e eu já acessei um espaço profissional em 2012/2013, então é uma trajetória um pouco curta, né?! Pensando na dificuldade que é produzir audiovisual. Então, depois de Pedro e Bianca, eu sempre trabalhei com cinema. Trabalhei na Cultura (TV Cultura) por um ano, depois Renato e eu desenvolvemos o Rua Nove, que a gente recebia por esse projeto. Depois do Rua Nove entrou o Empoderadas, que a princípio, nos primeiro nove meses com a Joyce, a gente não tinha dinheiro, a gente também não gastava dinheiro porque a gente pegava as coisas emprestadas, mas aí o projeto foi ganhando alguns editais pequenos, assim ninguém se pagava com isso, ninguém ficava rica com o edital, mas já não trabalhava mais de graça, sabe?

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

SUSTENTABILIDADE

**[relações raciais no mercado AV]** Então existe essa questão de gênero e raça também que é muito difícil. Com os homens negros é isso também. Eles também acham que a gente tem que ser a escada deles a vida inteira. Que a gente precisa ouvir, que eles são tão geniais que a gente tem que levar eles nas costas. Então, eu a credito que eu tenha aprendido a me livrar dos pesos que me botam para baixo muito cedo. Então sei muito fazer escolhas. A vida tem me possibilitado fazer escolhas, então eu vou embora, eu sigo, eu não tenho lastro. E é ruim porque é muito doído isso, né?! As pessoas falam: *essa mulher é muito louca!* Mas eu vou embora gente! Eu não desejo mal, não quero que a pessoa morra, eu só quero ir embora, eu só preciso respirar. Assim, se eu não suporto opressão de gente branca, os pretos eu sinto muito também, não vai rolar! Com os brancos, é importante falar também assim, é também desafiador, porém, eu já espero. Eu acho que o meu corpo ele já está meio que preparado para a violência que vai vim dos brancos, mas em contrapartida, os lugares que eu tenho acessado são lugares que as pessoas tem me convidado para estar. E isso já me coloca com uma virgulazinha de vantagem, sabe?! Porque eu não preciso deles. O que me deixa mais tranquila é que eu não preciso dos brancos. Eu escolhi estar em alguns espaços dos brancos porque para mim é importante para o meu plano maior, que é dominar o mundo! (risos) então, é isso, é preciso transitar que foi o que você disse ali. É preciso estar e entender como essa dinâmica funciona, como essas pessoas se articulam, o conhecimento que está nas mãos deles há cem anos de história de cinema, há sessenta anos, setenta de teledramaturgia, são essas pessoas que dominam essa dramaturgia que o seu pai, sua mãe, sua tia, a moça do acarajé vende, (...) é isso que eles estão vendo. A gente pode muito fazer a nossa arte, o que eu acho muito legítimo, mas se a gente quer falar de comunicação a gente precisa acessar alguns espaços assim. E é **força que você precisa?** E a todo instante você vai ser menor, vai ter que dar uns passinhos para trás para dar outros para frente, é uma negociação constante, mas você precisa avaliar qual é o seu objetivo em estar ali. Eu sou muito tranquila e tenho muita clareza das minhas escolhas, assim.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

SUSTENTABILIDADE

[ como se mantem no mercado] Então, foi o ano que eu decidi que ia trabalhar com isso e através do Empoderadas vieram palestras, e outras curadorias, e (...) enfim, a Rede Globo, e consultorias para projetos audiovisuais (...) hoje eu traba e só vivo de audiovisual. Não tenho outra fonte de renda, assim. [ como se mantem no mercado] Eu tenho desempenhado as funções de roteirista e consultora de roteiro. Para viver, para ganhar dinheiro, é isso! E tem o (...) basicamente, é isso! Eu pago a minha conta, reformo a minha casa tem sido com o dinheiro do roteiro e com as consultorias de roteiro

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

## ANEXO III

### ENTREVISTA SABRINA FIDALGO

Data da entrevista : 07/04/2018

Entrevistadora: Viviane Ferreira

Transcritor(a): Victor Hugo Leite

Local: Centro Afrocarioca de Cinema (RJ)

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMÍLIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**



2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



[Filiação] Sou filha de Ubirajara e Alzira Fidalgo, militantes do Movimento Negro e criadores do Teatro Profissional do Negro e ... eu cresci nesse rolê.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMÍLIA**

**FORMAÇÃO**

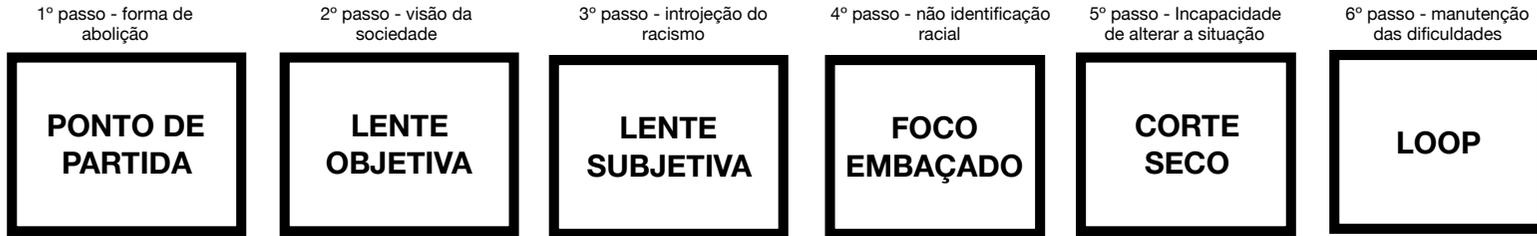
**RAÇA**

**GÊNERO**

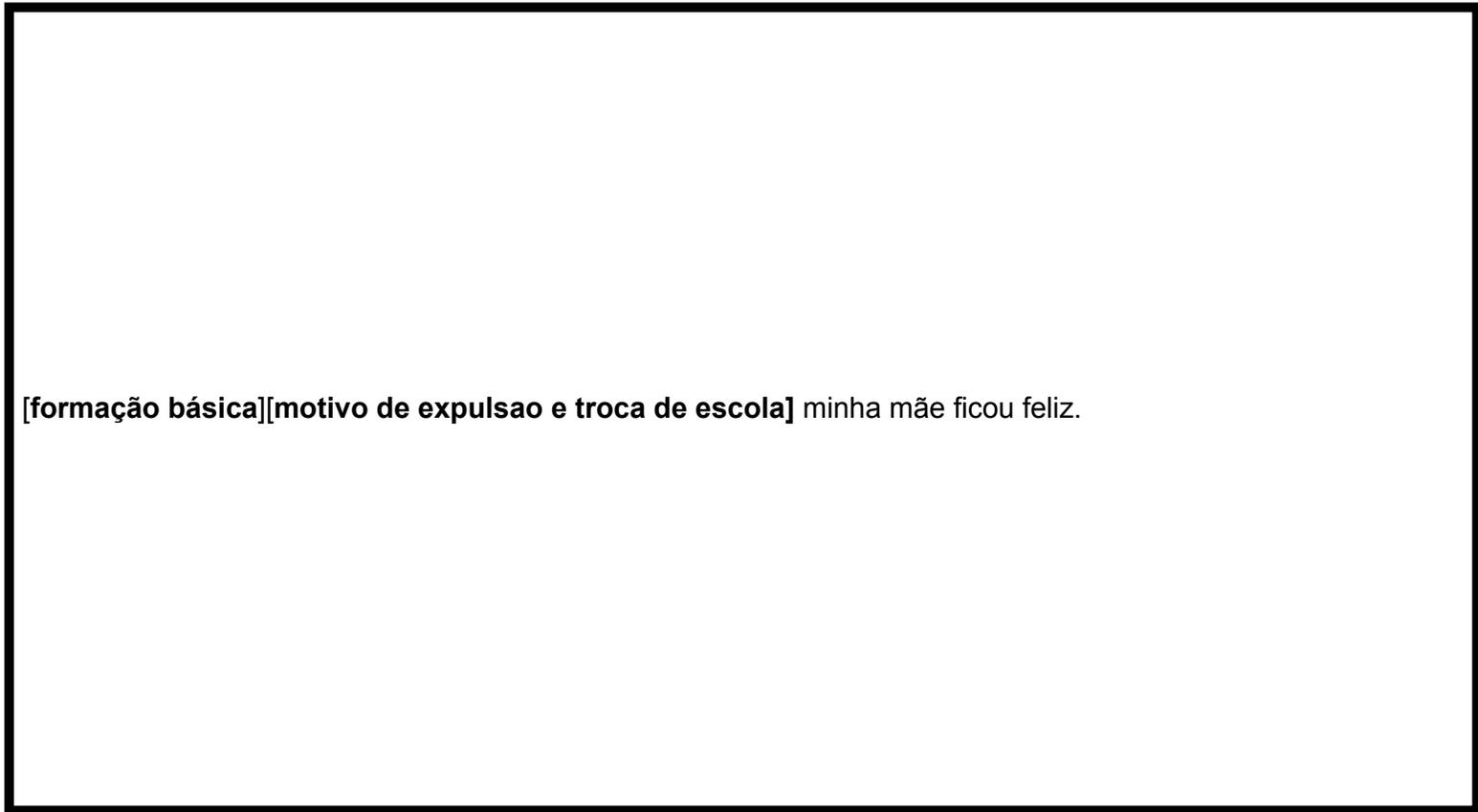
**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de H é l i o Santos.



[formação básica][motivo de expulsão e troca de escola] minha mãe ficou feliz.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMÍLIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



[apresentação] Meu nome é Sabrina Fidalgo, eu sou (...) [eu fico envergonhada bixa]  
 Sou Sabrina Fidalgo, cineasta, sou do RJ [Influências] A minha infância foi maravilhosa. Eu tive uma infância cheia de arte, política. (...)

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

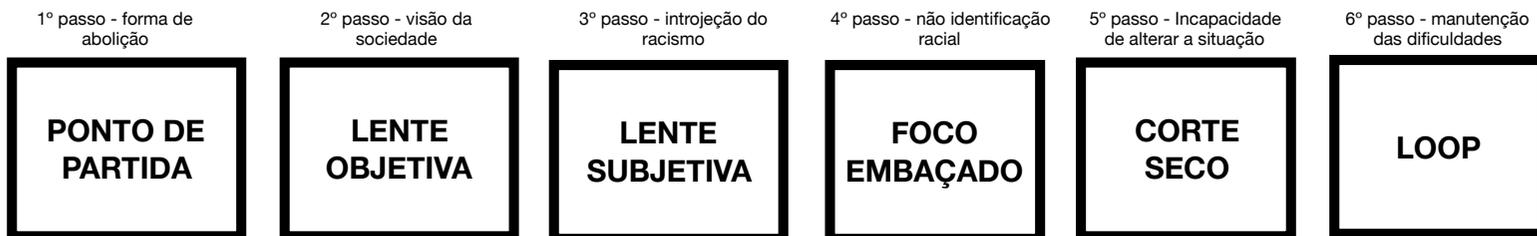
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[**formação básica**] Bem, eu estudei em uma escola aqui no Rio, né. Do maternal até a 8ª série, uma escola particular católica dos monges beneditinos, meio burguesa, em Botafogo. (...) na minha escola eu estudei na mesma turma praticamente. [**troca de escola - motivo expulsão**] E aí eu fui estudar em outra escola particular, mas mais liberal, e foi que eu descobri o lado B, porque essa (aquela) escola era muito rígida – Uma escola católica. A gente todo dia tinha que rezar o Pai Nosso, a Ave Maria e um monte de coisa, antes de ir para a sala de aula. [**Ensino Superior**] Depois eu passei para Artes Cênicas, na UniRio. Com dezoito anos eu passei para a UNIRIO, [**icursos livres**] mas nessa mesma época eu ganhei uma bolsa para estudar alemão em Munique [**formação cinema**] quando eu fui para a Alemanha, entrei para a faculdade, para a Escola de TV e cinema(...)

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

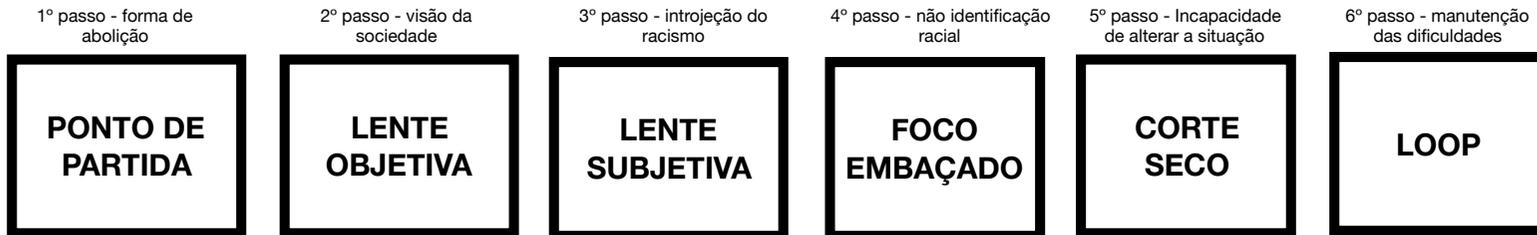
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[**formação básica**] Então dentro dessa turma não tinha tanto problema porque nós crescemos juntos. [**nova escola**] quando eu fui para essa escola foi meio que uma nova descoberta assim, um novo mundo para mim se abriu porque tinha surfista, tinha maloqueiro, tinha artistas e pessoas mais desajustadas, assim entre aspas. E se pareciam mais comigo porque eu nunca cumpri muito o protocolo social do que as pessoas esperavam de mim. Eu sempre fui uma pessoa meio louca, revoltada ... um pouco assim (...) meio fora dos padrões mesmo. Nunca fui uma pessoa certinha. Então para mim foi uma revelação poder estar em outra escola com pessoas de mente mais abertas. [**Ensino Superior - UNIRIO**] eu já fazia curso de teatro, e tal, e na UNIRIO eu vi que não era a minha. Eu comecei a atuar nas peças dentro da universidade e cada vez mais comecei a me sentir desconfortável nesse lugar, não gostava de atuar. Não sentia que eu era uma boa atriz, não gostava de estar ali exposta no palco. Não era a minha praia. [**formação cinema**] eu acho que a minha formação com o cinema, no cinema se deu fora da academia, sinceramente falando assim. A minha formação se deu nessa infância e adolescência, como cinéfila, que quando eu era adolescente eu ia ao cinema, pelo menos cinco vezes na semana.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**



2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



[infância] Cresci... num meio branco, mas preparada para a Guerra porque os meus pais me ensinaram a enfrentar e combater o racismo. E eu me tornei uma criança muito combativa. Eu sempre fui grande, (...) eu já 10, 11 anos, me aproveitava da minha força física para me defender e para atacar, um pouco.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

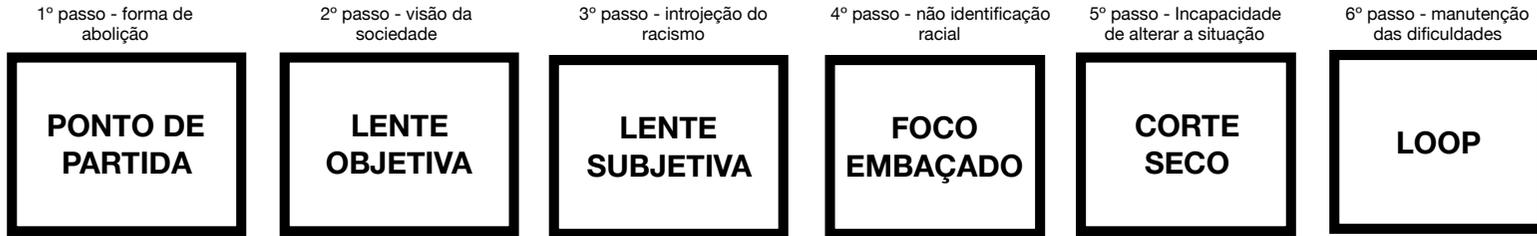
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[**formação básica**] Fora a isso, sempre tinha uma criança tentando fazer um ataque racista, música racista, para te desqualificar de alguma forma. Então é necessário combater ... há um combate sempre. (...)

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

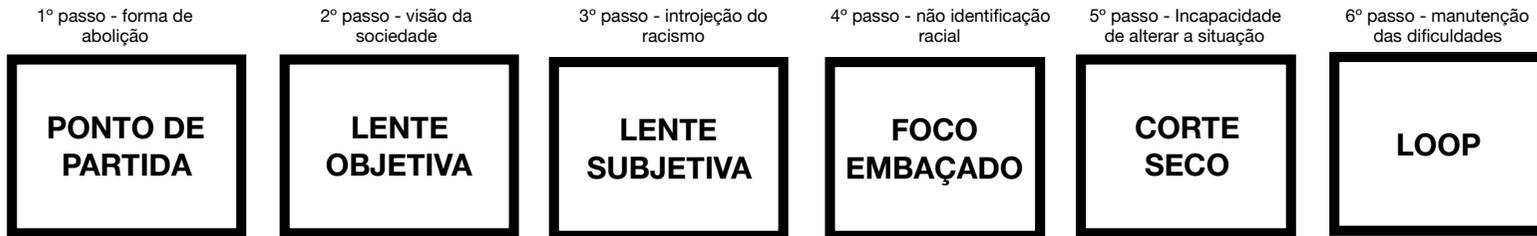
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



[infância] Cresci no meio de classe média, Zona Sul. (...) [Adversidades] Por que preto no contexto branco, classe média, zona sul é sempre atacado, né? Na escola, por todos os lugares que eu circulei na minha infância, eu era praticamente a única negra, né?!

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

[Infância] eu e o Renato, que era o meu melhor amigo de infância que compactuava desse vício, e era baratinho ir ao cinema, eu lembro que era um real, eu lembro dessa época (risos). Então para mim a minha formação se deu nesse momento, primeiramente, porque eu aprendi tudo sobre filmes, diretores, estética, linguagem sozinha, vendo filmes e com, né claro, (...) eu tive a curadoria do meu pai, quando eu era criança, mas na adolescência, meu pai já tinha morrido e tal (...) eu continuei nessa de ver muitos filmes e eu pesquisa muito os filmes, eu pesquisava tudo sobre os filmes: quem era o diretor, o que ele tinha feito antes, depois, quem eram os atores (...) então, eu tinha um caderninho que eu anotava tudo, eu tinha vários cadernos, na verdade. Eu tinha cadernos que é, por exemplo, sobre o neorealismo italiano, então todos os filmes que eu via nesse período eu anotava tudo, então eu sabia de Sanini, Felini, né! Vitória de sica, todos esses grandes diretores, sei lá, Nuvele Vale, Cinema Cubano, eu era meio (...) eu era neradona mesmo.

GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[Infância] eu e o Renato, que era o meu melhor amigo de infância que compactuava desse vício, e era baratinho ir ao cinema, eu lembro que era um real, eu lembro dessa época (risos). Então para mim a minha formação se deu nesse momento, primeiramente, porque eu aprendi tudo sobre filmes, diretores, estética, linguagem sozinha, vendo filmes e com, né claro, (...) eu tive a curadoria do meu pai, quando eu era criança, mas na adolescência, meu pai já tinha morrido e tal (...) eu continuei nessa de ver muitos filmes e eu pesquisa muito os filmes, eu pesquisava tudo sobre os filmes: quem era o diretor, o que ele tinha feito antes, depois, quem eram os atores (...) então, eu tinha um caderninho que eu anotava tudo, eu tinha vários cadernos, na verdade. Eu tinha cadernos que é, por exemplo, sobre o neorealismo italiano, então todos os filmes que eu via nesse período eu anotava tudo, então eu sabia de Sanini, Felini, né! Vitória de sica, todos esses grandes diretores, sei lá, Nuvele Vale, Cinema Cubano, eu era meio (...) eu era nerdona mesmo.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[Infância] Eu era uma grande cinéfilo desde pequena, meu pai era um grande cinéfilo e ele me levava para ver tudo e eu assistia todos os filmes com ele, assim (...) em casa na época não tinha (...) era vídeo cassete, mas a gente via muito filme na TV porque na época passavam bons filmes na TV. Então, eu assisti muitos bons filmes com ele. Ele fazia uma curadoria, ele contava as histórias dos diretores, dos atores, ele sabia tudo, e isso foi (...) crescendo em mim (...) ele implantou essa sementinha do cinema em mim. Do amor pelo cinema e do amor desse ritual de ir à sala de cinema que para mim é muito importante para a minha formação, porque uma coisa é você assistir filme na TV ou pela internet hoje em dia, mas esse ritual de ir ao cinema para mim foi muito importante na minha formação, assim

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[Domicílio] nascida na cidade do Rio de Janeiro [Do maternal até a oitava série][ensino médio] [início do curso superior teatro] Bem, eu estudei em uma escola aqui no Rio[vestibular Estácio de Sá] nessa época eu fiz um vestibular para a Estácio de Sá, que é uma faculdade particular aqui, que na época tinha acabado de surgir, e que tinha o curso de cinema, e eu passei [icursos livres] mas nessa mesma época eu ganhei uma bolsa para estudar alemão em Munique, então eu resolvi ir para Munique. [formação cinema] fui para a Alemanha e entrei para a faculdade, para a Escola de TV e cinema

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[formação cinema] [Alemanha]foi bom e ao mesmo tempo estranho, porque eu comecei a ter aulas teórica de coisas que eu já sabia, porque eu já tinha estudado sozinha, praticamente. Então, eu me senti assim ... não sei. Não foi uma experiência que eu possa dizer assim: ah! Eu aprendi tudo ali! Eu não aprendi tudo ali. O que me fez aprender muito ali foi a prática, porque aí eu fui me colocando, me pondo, para trabalhar nas produções dos alunos, né!

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [ pq estudar cinema]**  
 1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[Ensino Superior UniRio] então, nesse momento, na UNIRIO, que eu estava muito insatisfeita eu falei: acho que eu vou estudar cinema! Vou trancar a UNIRIO e vou fazer cinema. Mas nessa época eu fiz um vestibular para a Estácio de Sá, que é uma faculdade particular aqui, que na época tinha acabado de surgir, e que tinha o curso de cinema, e eu passei, mas nessa mesma época eu ganhei uma bolsa para estudar alemão em Munique, então eu resolvi ir para Munique.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[Ensino Superior UniRio] então, nesse momento, na UNIRIO, que eu estava muito insatisfeita eu falei: acho que eu vou estudar cinema! Vou trancar a UNIRIO e vou fazer cinema. Mas nessa época eu fiz um vestibular para a Estácio de Sá, que é uma faculdade particular aqui, que na época tinha acabado de surgir, e que tinha o curso de cinema, e eu passei, mas nessa mesma época eu ganhei uma bolsa para estudar alemão em Munique, então eu resolvi ir para Munique.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[**formação básica**][**motivo de expulsão e troca de escola**] eu comecei a encher o saco daquilo, comecei a fazer uns desenhos pornográficos nas fileiras, por exemplo, (risos). Eu fui convidada a me retirar, expulsa. E minha mãe ficou feliz.  
[**nova escola**] tinha surfista, tinha maloqueiro, tinha artistas e pessoas mais desajustadas, assim entre aspas. E se pareciam mais comigo

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [ pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[Ensino Superior - UNIRIO] Mas ao mesmo tempo também, eu sempre escrevi muito, escrevo desde sempre. Que é o processo da leitora voraz que eu fui, hoje em dia nem sou tão leitora mais como eu fui. Já fui muito nerd. Tive uma infância, início de adolescência bem nerd. Eu lia tudo assim ... eu lia tudo que era possível, eu lia três livros ao mesmo tempo, assim ... livros de adulto, sei lá, (...) desde filosofia Shapueheing, passando por romances tipo Júlia e Sabrina, sabe?! Lia a Bíblia, lia tudo. Então, eu escrevia muito também. E esse dom da escrita foi o primeiro sinal que eu tive de algo que eu tinha de bom, assim, de um talento meu. Eu sabia desde pequena que eu escrevia bem. Eu tinha certeza disso, eu sabia que era uma coisa que fluía, era muito fácil para mim escrever, criar histórias e ter ideias. (...) isso foi uma coisa que eu comecei a pensar na época da UNIRIO quando eu me sentia muito desconfortável nesse lugar de estar estudando em uma coisa que eu não gostava

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[formação básica][motivo de expulsão e troca de escola] eu não aguentava mais aquela escola, eu não aguentava mais compactuar com aquilo. [Ensino Superior - UNIRIO] é uma outra dimensão porque é a arte no seu devido lugar, assim ... (erro) Uma peça você monta em uma sala de teatro e um filme ele foi feito para ser exibido em uma sala de cinema porque tem todo um ritual, em todo um cenário para isso: a tela grande, um som potente, uma sala escura, você comungando nesse momento com várias outras pessoas que você não conhece, mas que tão vivendo essa mesma experiência com você nesse momento, então, para mim, tem essa magia. E eu nunca deixei de ser cinéfila

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMÍLIA**

**FORMAÇÃO**

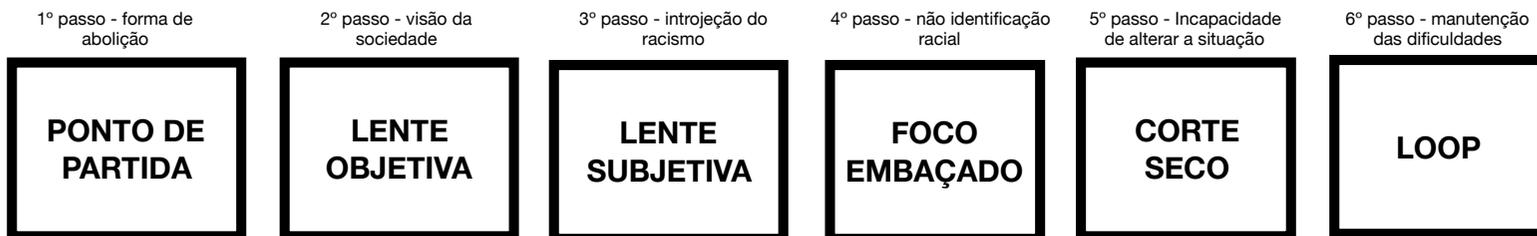
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

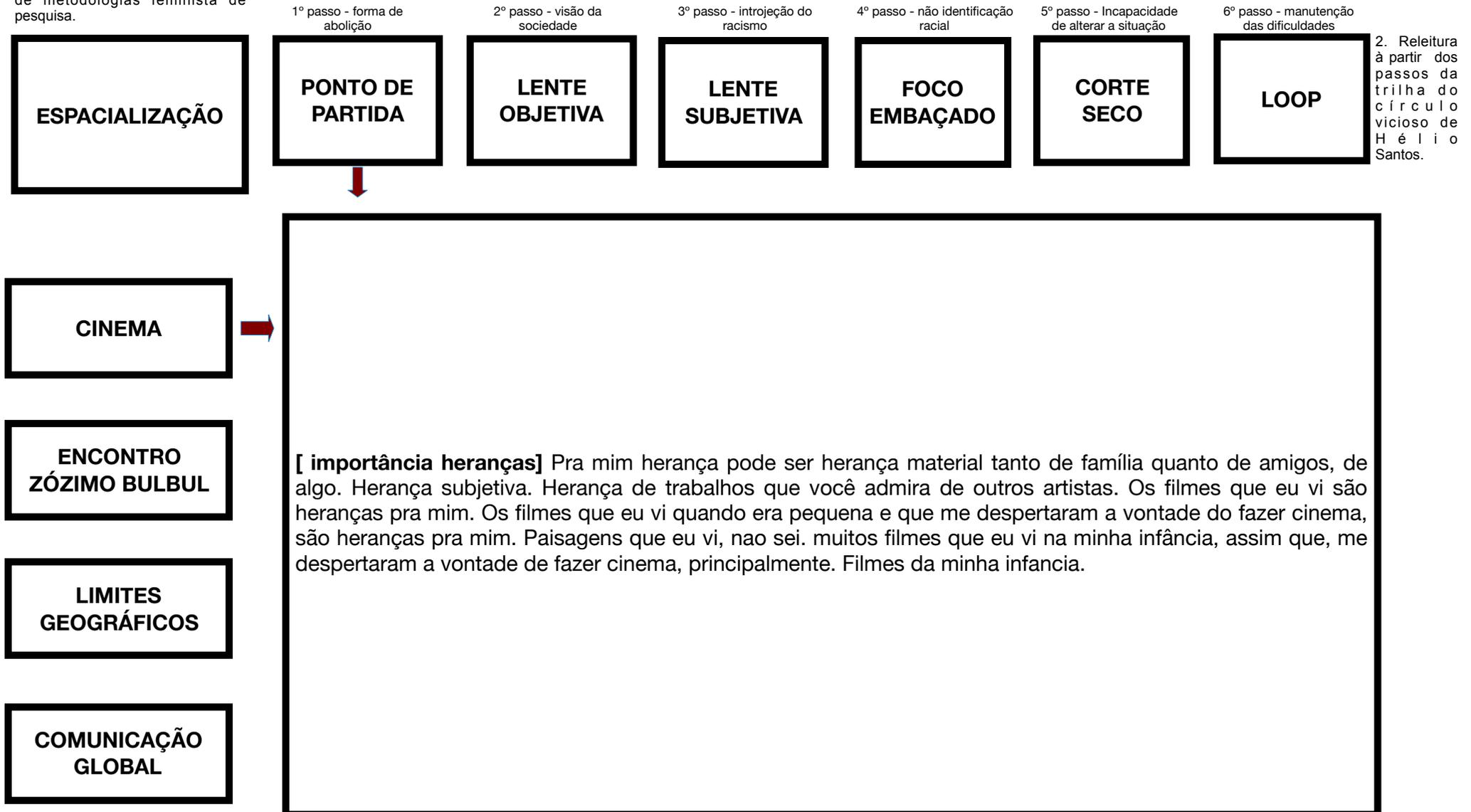
[ **importância heranças** ] Sim, eu tenho um herança dos meus pais, de todo trabalho que desenvolveram como artistas negros no brasil., eram artistas da resistência e eu cresci e tive a possibilidade de conviver com isso a minha infância inteira. O legado que eles deixaram, o qual eu cuido também. Isso pra mim e minha maior herança .

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema , como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e política] [ cinema e arte] [ distinção arte e política]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



**CINEMA**



**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

**[afeto e cinema]** Sim, sim. Eu tenho muito amor, pelos meus filmes, pelas pessoas que trabalham nos meus filmes, pelos personagens que estão nos meus filmes. Mas eu acho que, o cinema pra mim ta num lugar também muito assim de de provar alguma coisa, assim, sabe? De provar que eu posso fazer isso, consigo fazer isso, ta num lugar meio também de ego um pouco, sabe? E eu nao sei, eu amo ta no set, dirigindo, amo ta numa ilha de montagem montando o filme, mas como eu falei, não e a coisa mais importante da minha vida e cada vez ta se tornando uma coisa menos importante. A louca, fazendo revelações.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[ **cinema e politica** ] Pra mim todo e qualquer cinema e politico. Qualquer visão de mundo que se materializa de maneira artística e uma visão politica, porque nos somos seres políticos independente de qualquer coisa. Nos somos seres políticos e como mulher negra num pais como o brasil ainda mais. [ **cinema e politica** ] Nossa visão, de quem ta querendo contar sua história, de quem ta vendo, e sempre vai ser politico de alguma maneira, ne, tem uns que são mais, outros que são menos, mas o fazer cinematográfico per si e politico.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

[afeto e cinema]total ne, eu to inteira ali, to inteira pra todos mundo que ta comigo, eu tenho varios afetos, tenho muito amor. E isso sua pergunta? Eu tenho muito amor, quando to no set to muito envolvida emocionalmente com tudo, com as pessoas, com os atores. E eu tenho nos últimos curtas, nos últimos trabalhos, trabalhado basicamente com a mesma equipe, alguns atores, equipe técnica, então eu tenho construído uma rede de afetos assim que ta junto comigo que são pessoas que acreditam em mim, gostam de mim, gostam do trabalho que eu faço e vive e versa. Também são pessoas que eu admiro que eu tenho amor, que eu tenho amizade, eu gosto muito de estar com pessoas amigas no set cada vez mais, pra mim e muito importante, mais que qualquer coisa, estar com pessoas amigas. Então o afeto pra mim ta nesse lugar, estar trabalhando com pessoas que eu sei que não vao desaparecer da minha vida depois da filmagem. assim, eu desenvolvo vínculos com essas pessoas, se tornam meus amigos. [afeto e cinema]o set ja e um lugar estressante, a gente lida com o tempo, pouco tempo, muitas pessoas envolvidas, e muitas pessoas envolvidas no mesmo projeto sempre gera um atrito aqui e ali, então se você não tem uma rede de afetos, pessoas que ali estão por muitos motivos mas principalmente porque acreditam naquela ideia e em você e você nelas, então fica complicado, assim, complica, quase inviavel. [ distinção arte e politica] porque acho que politica não vive sem arte e arte não vive sem politica. Arte pela arte e quase impossível, a arte e um reflexo dos nossos tempos, o artista produz uma obra sempre através do que ele esta vendo, do que ta vivendo. E a politica ta no meio da nossa vida, querendo ou não, então e quase impossível se produzir uma obra, se produzir arte, sem a politica. Não consigo pensar nisso assim. E a politica sem a arte ela não vive, sendo ninguém teria vivo, todo mundo ia se matar. Imagina ver num mundo onde so se vive e se fala politica, sem poesia. Não existe a possibilidade de existência humana sem poesia.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[ cinema e arte] Pra mim cinema basicamente e contar uma historia através de imagens mais do que com palavras. Acho que a grande arte e essa. A gente vive num pais que não incentiva não fomenta o povo pra educação, pra leitura, então a maioria da população ela e teleguiada e teleguiada da pior maneira possível, uma emissora de tv que produz telenovelas, de uma maneira não tão artística contando narrativas que não dizem respeito a maioria da população e a maioria dos fatos do brasil. Isso tudo se confunde no imaginário popular como sendo arte, tanto e que a gente chama os atores de novela de artistas. Artista e o nome que se da a pessoa que faz artes plásticas . Isso tudo e muito complicado. Eu vejo que esse conceito estético em fazer cinema e muito confundido e cinema basicamente e isso, cinema não e, pode se também, muito dialogo, muitas pausas. Mas acho que cinema basicamente e a arte de você contar uma historia, algo, através de imagens.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e politica] [ cinema e arte] [ distinção arte e politica]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



[ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] É, eu acho, tenho a impressão, pelo que eu estou observando há alguns anos, assim (...) nos últimos três, dois anos, que as mulheres negras, dentro desse panorama, estão dominando a cena. Elas estão produzindo mais e melhor do que os homens negros.

GRUPO 3 [faz cinema negro?] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zózimo e carreira] 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? |10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo?| 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

**[faz cinema negro? ]** Eu acho que eu sou uma negra que faz cinema. Porque eu vivo num país onde a maioria absoluta da população é negra. E falar que eu faço cinema negro num país onde a maioria da população se parece comigo, e um pouco estranho. É quase como jogar o jogo do colonizador de a gente perceber e se olhar com exotismo para com a gente mesmo. Por que nós não somos exóticos, exótico são eles. E essa ideia de que nós fazemos cinema negro para mim, se não é uma coisa confabulada, com todas nós, assim: vamos fazer cinema com essa perspectiva, vamos criar dogmas, vamos pensar em uma ideia, em um novo fazer cinema, desse jeito e todo mundo a sua maneira vai reproduzir. Se não for isso, para mim é quase comprar a ideia mesmo assim, da branquitude. Que é isso que eles querem. Eles não querem que a gente faça um cinema brasileiro, eles não querem que a gente seja maioria, eles não querem que a gente domine, que a gente esteja a frente. Eles querem que a gente fique em nosso guetinho e se sinta como minoria, que a gente se sinta pequenos e privilegiados por termos alguma chance de fazer alguma coisa, dentro dessa gavetinha.

**[ definição cinema negro]** Para mim cinema negro é a forma como o cinema hegemônico quer que a gente se sinta nesse lugar de exotismo. Nesse lugar de não maioria, porque *eu chamo eles, eu falo que o cinema que eles fazem, que a gente fomenta com o nosso dinheiro, de cinema branco.* Eu, na minha concepção, nós não fazemos cinema negro, nós estamos fazendo cinema brasileiro, porque nós somos a maioria dessa população. Então, quando eles falam isso: cinema negro. E aí eles fazem o cinema brasileiro, temos um problema aí. Eles fazem o cinema branco. Nós não somos os estranhos, os extraterrestres na história, sabe? Porque para mim parece isso.

GRUPO 3 [faz cinema negro? ] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zózimo e carreira] 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? |10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo? | 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de H é l i o Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] Acho que são muitas mulheres diferentes, com pensamentos diferentes, com histórias de vida diferentes, que comungam da experiência de serem negras realizadoras no mesmo período de tempo, né?! Contemporâneos. E eu acho que é interessantíssimo, porque também a branquitude, a colonização, ela vai desse lugar de querer transformar todos em uma coisa só. Todos são iguais, todos pensam igual, todos se parecem, e não é isso. Nós somos muito diferentes uma das outras, e não aceitar essas diferentes, é compactuar também de um projeto de branquitude, de hegemonia. Porque nós somos cada uma, (...) são vários realizadores negros, cada uma de uma região do Brasil, ou mesmo da mesma cidade, mas que tem experiências de vida, maneira de pensar, olhares completamente diferentes uma das outras. Assim (...) e eu acho isso a coisa mais maravilhosa porque é uma geração de mulheres negras realizadoras que estão mostrando os seus olhares, que são completamente diferentes entre si, e isso é genial.

GRUPO 3 [faz cinema negro?] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zózimo e carreira] 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? |10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo?| 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



**CINEMA**



**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

**[ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro]** Eu consigo identificar. Eu não sei se é um movimento pensado, organizado. Mas eu vejo mais como um movimento espontâneo muito ligado ao movimento feminista, da primavera feminista, onde as mulheres negras estão se colocando mais que os homens negros, inclusive no cinema. Mas, como eu te falei, esse movimento não é coeso, é um movimento espontâneo, ao meu ver. Eu ainda não vi, e pode surgir também, o que seria também genial, mas eu ainda não vi, uma preocupação ,ou uma vontade concreta de todas essas realizadoras pensar um movimento estético juntas, nesse lugar.

GRUPO 3 [faz cinema negro?] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zózimo e carreira] 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? |10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo?| 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

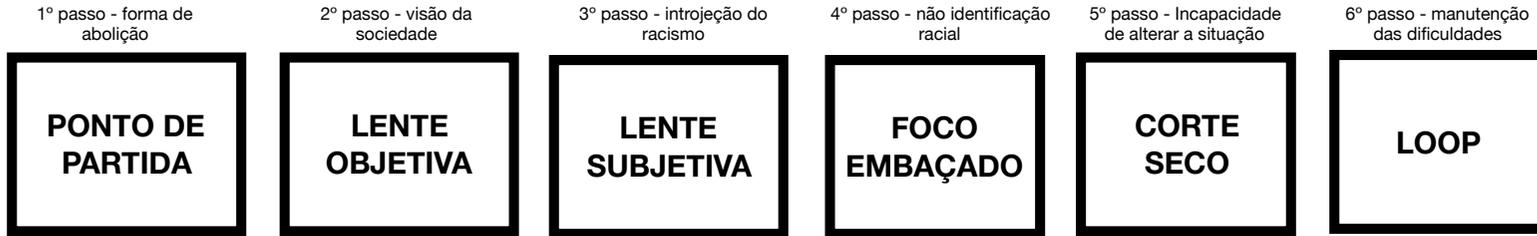
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[ produção] Por questões de falta de estrutura mesmo. De ter que filmar com o que tinha, é assim. Black Berlím pior ainda. Naquela época era Mini DV ainda. Esse filme então, nossa!!!! Eu não vou falar nada. Eu nem gosto do filme assim, esteticamente. Tem gente que gosta, eu não gosto.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]

12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

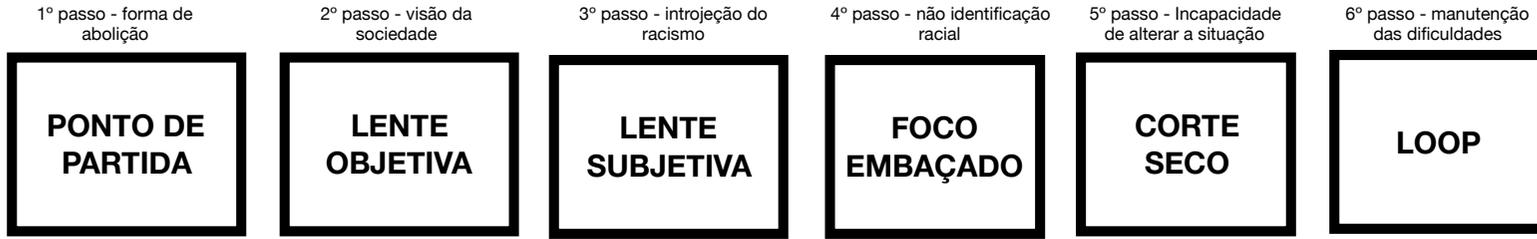
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

Mas o Personal Vivater deu certo!! Graças a Deus, não ficou tão absurdas as diferenças de imagens e fotografias. Ficou bem coeso. Mas foi por falta de tudo: de infra, de grana ... e é difícil com as pessoas com falta de dinheiro e exigir também disponibilidade total porque as pessoas também precisam trabalhar. Muitas vezes o fotógrafo tinha que sair porque tinha que fazer um outro *job* e não podia estar mais com a gente ali e a gente tinha que parar tudo. Aí muitas cenas a gente fez sem sem luz, usando apenas luz natural mesmo, né. (...) porque a gente não tinha. A gente teve em alguns momentos de cenas interiores a gente teve luz, mas depois a gente não teve mais. Então, aí a gente usava luz natural, improvisava, usava lanterna, coisas assim.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]

12- como foi o processo criativo do seu filme ? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto ? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso ?) | 13- e o processo de produção , da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme ? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque ? |16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim ?

# MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

**[processo criativo]** O *Personal Vivator* eu fiz quase sob encomenda para o Fabrício de Boliveira porque eu e o Fabrício, a gente se conhece há uns bons 10 anos, pelo menos, e a gente se conheceu na casa de uma amiga em comum que falou muito de mim para ele, ela falou muito dele para mim, e ela pediu para eu levar os meus filmes. Eu lembro que na época eu tinha poucos filmes, eu sei lá, eu tinha três curtas. Eu levei o *Black Berlim*, que na época era o me (...) eu tinha acabado de montar o *Black Berlim*, e eu nem lembro se na época ele já tinha sido exibido em algum lugar. Mas eu levei o DVD e o Fabrício ficou muito e encantado, com muita vontade de fazer algo comigo, de ter um trabalho juntos e tal. **[desenvolvimento]** Da ideia até o roteiro eu acho que foi muito rápido. Eu escrevi o roteiro, acho que tipo, em dois dias. A primeira versão do roteiro venho em dois dias. Ai foi melhorando e tal. Digamos que foi uma semana, dez dias, vai. Até ter a final do roteiro. Do roteiro até a pré-produção foi também bem rápido. Um mês, talvez. Pera aí, minto: do roteiro até a pré-produção foram duas semanas, porque estava dentro desse prazo do Fabrício. E aí né (...) logo filmamos. **[estética e narrativa]** Então, eu pensei nele muito com realmente sendo uma ficção científica. Na época, em 2013, eu seque conhecia o movimento afro futurista porque as pessoas hoje em dia, quando falam do *Personal Vivatur* elas sempre mencionam essa questão dele sendo ...

GRUPO 4 **[processo criativo]** **[desenvolvimento]** **[captação de recursos]** **[produção]** **[comercialização]** **[estética e narrativa]**

12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. (como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descrever-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

**[processo criativo]** E aí eu fui pensando em que filme agente poderia fazer, de que maneira. E na época algumas notícias estavam me chamando muita atenção. Havia notas, várias notas de fotos de celebridades globais com sua babás nas praias do Rio, tipo: fulana, famosa com seu marido, bebês, filhos, não sei o quê ... e a empregada, babá, vestida de branco, atrás. Tipo assim, fotos, *paparattizzi*. Então, essas fotos me impactaram muito, tipo: como assim, né?! Como normalizar uma situação, uma imagem dessas, tão perversa, que reproduz um pensamento tão colonialista? E eu, como vivi fora do Brasil durante sete anos, na Europa, onde esse conceito não existe, né?! Existe o conceito de baby-sitter e tal, mas é uma outra relação. Aqui está muito ligada a escravidão, ainda, sabe? Essa coisa de subserviência. De uniforme. E sempre mulheres negras, na sua ampla maioria. É uma imagem muito impactante. Então, quando eu vi essas fotos eu fiquei muito impactada. Eu lembro que um em específico, na praia, em um sol escaldante, verão, todo mundo de maiô ou biquíni, e a babá com aquela roupa – calça comprida, blusa branca – na praia. Isso é bem normal ainda hoje, no Rio. Cada vez menos, mas existe. E aí comecei a pensar sobre tudo isso. E nessa mesma época, surgiu uma polêmica também, em uma maternidade de São Paulo, que tinha um blogue onde as mães escreviam e trocavam ideias e tal. Mulheres de classe média alta, e elas falavam de suas babás também, de uma maneira absolutamente repugnante, objetificando, coisificando essas mulheres, essas babás, né. *Ah! Eu vou levar a minha babá para Miami a tiracolo, usavam umas expressões assim, sabe?* E aí eu resolvi falar sobre isso. Eu falei: Cara! Eu quero muito fazer um filme criticando esse *modus operandi* colonial ainda muito presente nas nossas vidas. Mas eu também não quero ser chata, pesada, não quero fazer um filme quase documental, sabe? Eu quero ir para o lúdico, eu quero falar sobre isso de uma maneira leve, mas que chame a atenção para esse ponto. Aí eu pensei: Porque não um personagem extraterrestre que vem a Terra para pesquisar sobre o comportamento humano no Rio de Janeiro, e se depara com essas diferenças sociais e com esses resquícios coloniais. E assim foi que nasceu o roteiro do **Personal Vivator**.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [captação de recursos] [produção] [comercialização] [estética e narrativa]

12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. (como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descrever-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

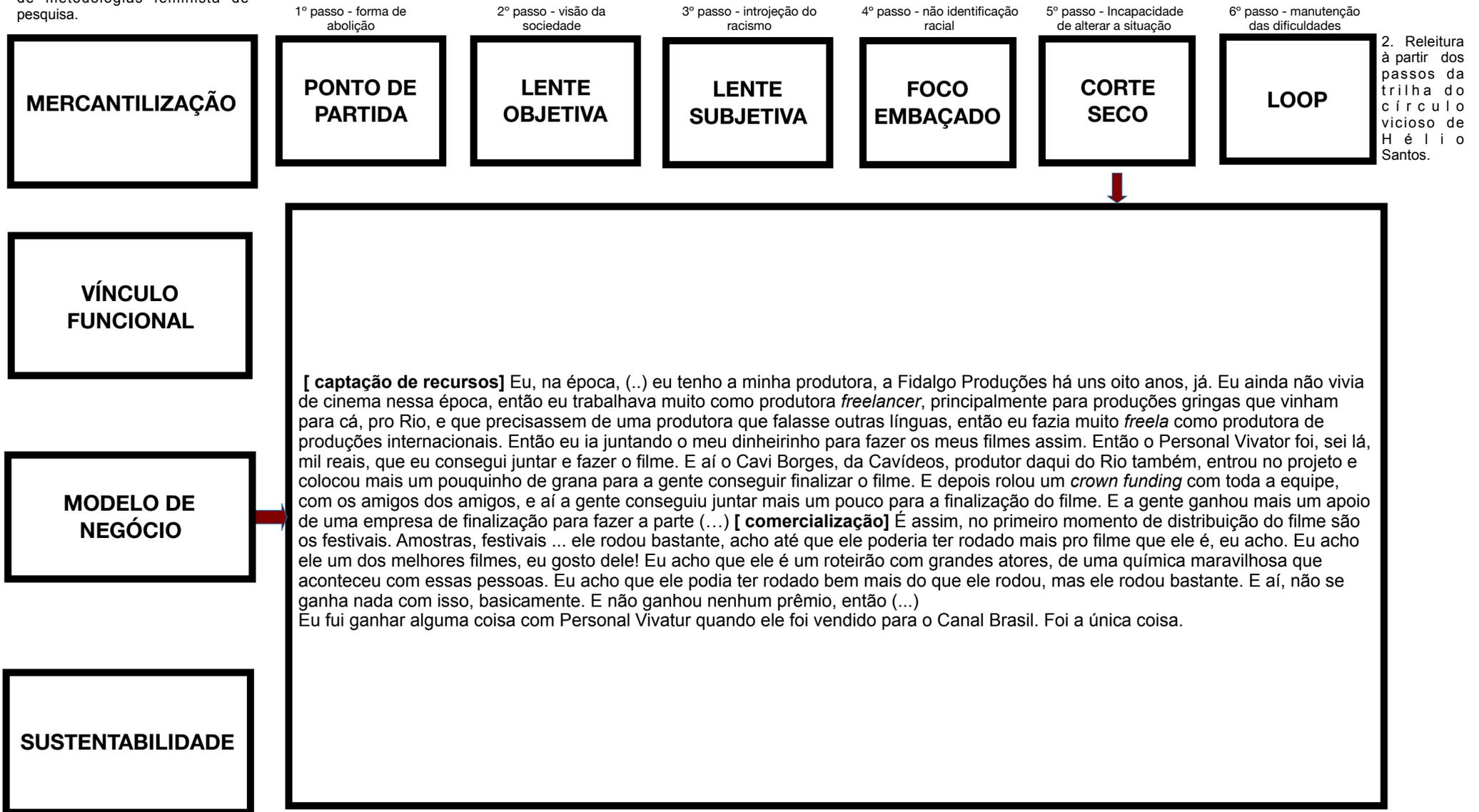
[ produção] Filmamos muito rápido. Filmamos em (...). Filmamos a maior parte em cinco dias, mas a gente deixou algumas cenas, onde Fabrício não estava, que filmamos, tipo, dois meses depois. Tanto que Ana Flávia, que no filme está careca, foram cenas com ela. Não sei se você lembra, mas enfim, uma das cenas do filme ela estava com um turbante porque o cabelo dela já tinha crescido. A gente tinha filmado ela dois meses depois e ela não podia mais raspar, ela já estava fazendo um outro trabalho. Ai (...) eu fiquei com esse material no HD, a gente só foi para editar esse material, montar o filme meses depois (...) dez meses depois, mais ou menos isso. E aí finalizar, a gente finalizou (...) da montagem até a finalização do filme foram mais uns três meses. Tipo assim, entre o roteiro e a finalização foi um ano, o que é um tempo absurdo para um curta. Mas dentro das possibilidades que a gente tinha na época, que foram possibilidades parcas ... [ produção] Cada um que trabalhou na minha equipe técnica, por exemplo, Personal Vivator teve sim um fotógrafo principal, mas assim, nem sempre ele podia estar. Assim, eu fiz câmera também, o Assistente de Direção fez uma parte também e a gente usou uma três câmaras diferentes: a gente usou uma Cinco D, a gente usou uma Sete D e agente usou uma outra que agora eu não me lembro qual foi que era parecida.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]

12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4



GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]

12- como foi o processo criativo do seu filme ? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto ? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso ?) | 13- e o processo de produção , da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme ? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque ? |16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

SUSTENTABILIDADE

[ **captação de recursos**] Ninguém recebeu. Quem recebeu?! Foi guerrilha nesse nível. Foi tipo: *oi gente, eu tenho esse projeto, quero fazer esse filme, tenho esse roteiro, o que que vocês acham? Não tenho dinheiro nenhum. É pegar ou largar* [ **captação de recursos**] A gente gastou na produção, transporte, basicamente transporte porque a van porque a diária da van era do tipo trezentos reais, e tinha que pegar cada um em sua casa. Principalmente depois, porque a gente teve esse intervalo, essas cenas que a gente gravou depois, tipo, dois meses depois. Então, a gente teve que ter esse transporte de novo, que era o mínimo que se podia oferecer. Eu já não estava pagando para os atores nada, então o mínimo que eu poderia oferecer é que eles fossem transportados set, né! E tivessem alguma comida e água para beber, tipo, é o mínimo. Então esse dinheiro, a gente gastou muito dinheiro com transporte (...) enfim, coisas dali do set porque precisa: uma fita crepe alí, outra coisa aqui.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]

12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EмбаÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

SUSTENTABILIDADE

[primeiro labor] Eu fiz teatro durante muito tempo. Atuava como atriz mirim na CIA dos meus pais. Eu fiz várias peças com eles e eu achava que deveria ser atriz, que deveria seguir a carreira de atriz. [set escola cinema Alemanha] Então, eu comecei a fazer de tudo um pouco. Era só a terceira assistente de produção, que levava só água e cafezinho pro set, aí em outra produção eu já era a segunda assistente de produção. Eu já fiz de tudo, de tudo!

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

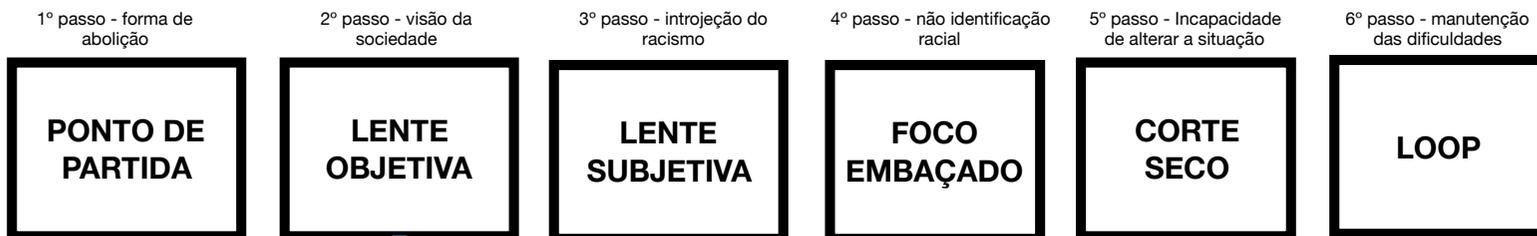
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[relações raciais no mercado AV] Ah! Sim, com certeza isso também está nesse lugar de atrito. Já tive fotógrafo que virou para mim e disse: *Sabrina, por que você não muda esse roteiro e ao invés de uma atriz negra você não coloca uma atriz branca? Muito mais fácil arrumar uma atriz branca. Tão difícil arrumar uma atriz negra, muito trabalho! A gente tem que ter iluminação porque negro não fotografa muito bem.* Já ouvi isso! Já ouvi coisas do tipo

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMÍLIA**

**FORMAÇÃO**

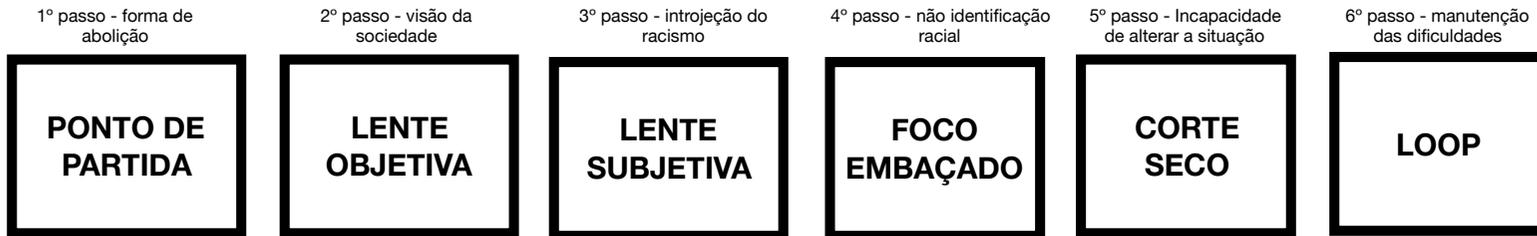
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**[relações gênero no mercado AV]** Ultimamente, eu acho que a gente está no momento que a gente está visando melhorar e ampliar a nossa rede de mulheres dentro de um set, em todos os âmbitos da cadeia áudio visual que ainda está aquém do ideal, mas a gente está em um movimento muito contente de igualdade, mas até pouco tempo atrás era muito complicado porque eu trabalhava com equipes muito masculinas e eu tinha muitos problemas. Assim (...), porque era muito complicado. A diretora é a chefe de um set. tudo que é pensado em termos doo filme, seja em termos estéticos ou técnicos, passa pela figura da diretora, então era complicador ter que me impor para uma equipe masculina que ficava o tempo todo tentando me dizer o que fazer do meu próprio filme, sabe? Era bem complicado **[relações gênero no mercado AV]** Com muito atrito. E ai você fica com fama de briguenta, de difícil porque briga com todo o mundo porque eu briguei com muita gente. Eu tive setes violentos no sentido de brigas, de ter que botar profissionais para fora no meio da produção. Mas é claro que aí você é a pessoa ida como a pessoa intragável, né?! A "Diva", que está brigando o tempo todo com todo o mundo ... mas assim, claro que você tem que brigar o tempo todo com todo mundo, as pessoas normalmente não respeitam, as pessoas não querem acatar as suas ordens, assim (...) É tipo, o filme é meu, é a minha visão. Se eu contratei aqueles profissionais eles têm que fazer do jeito que eu estou pedindo. Óbvio também, que eu não sou uma pessoa tirana que falo: olha, vai ter que ser do meu jeito, só do meu jeito. E se não for, vai ser impossível! Não!

Eu acho que todo mundo em uma equipe agrega valor, sempre! Mas existe uma hierarquia e é fato. O filme é do diretor. E se o diretor for o diretor-autor, mais ainda. Não dá para, por exemplo, um fotógrafo querer impor a ideia dele de que ele acha melhor para os diretores de um filme, porque é absurdo porque o diretor sabe o que ele quer, já!

Então já eu já tive muitos conflitos nesses lugares, assim, de ter que 500 mil vezes que discutir com o profissional a maneira que eu queria que o filme fosse realizado.

GRUPO 5 **[rendimentos com audiovisual]** **[ como se manter no mercado]** **[relações gênero no mercado AV]** **[relações raciais no mercado AV]** **[modelo de negocio]** 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

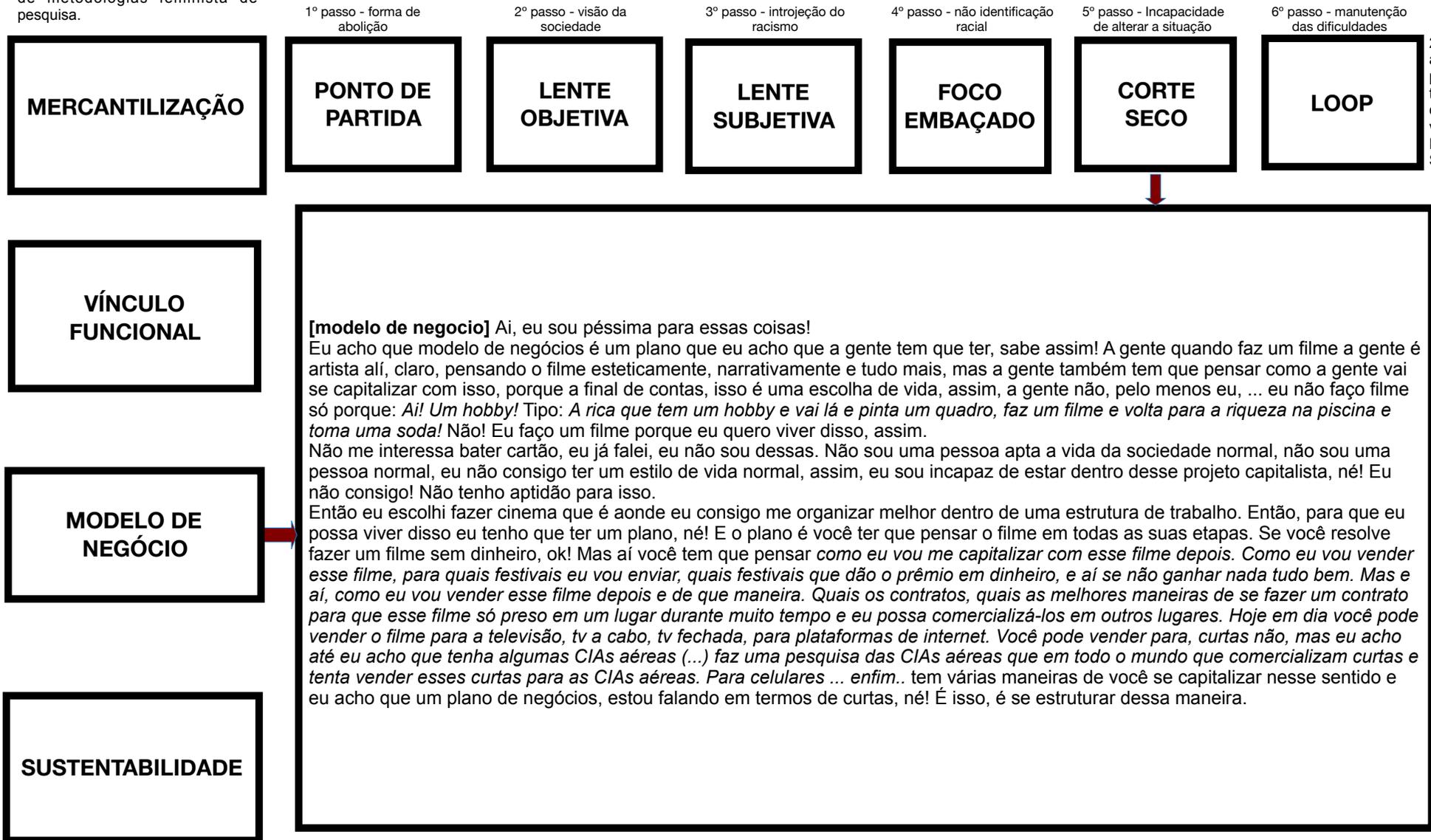
**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

**[relações gênero no mercado AV]** Porque nos somos além de sermos a maioria da população, as mulheres negras também estão em maioria do numero de mulheres, nos mulheres negras somos a maioria. A gente tem que que estar ocupando esses espaços, a gente tem que ocupar toda pirâmide sempre, em maioria, cada vez mais. E o audiovisual sobre tudo, e principalmente nossa cinematografia, ela e construída por um olhar absolutamente eugenista, branco, racista machista, excludente. Toda nossa cinematografia. Pega um filme brasileiro, raríssimas exceções, tem cidade de deus ali, tem um que amo do caca digeres acolá. Mas pega todos os filmes produzidos desde a década de 20 do século 20, pega esses filmes todos, desde o limite ate os dias de hoje, e uma cinematografia altamente excludente, racista e machista, mas sobretudo racista e excludente. Então assim, você pega todos esses anos, essas décadas, que a gente vem construindo narrativas e a gente fa o paralelo com o sucesso que o cinema, o audiovisual brasileiro, faz no exterior. Essa conta não fecha. porque, porque eu acho que a gente num país não consegue se vender através de olhares mentirosos. A cinematografia de um país ela representa no espelho de uma cultura. E a nossa cinematografia não e espelho da nossa cultura. E um espelho de um país pós colonizado que tem vergonha de si mesmo e quer ser branco europeu e nunca vai ser. E pior, tenta isso a décadas através de dinheiro da população preta.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

SUSTENTABILIDADE

### [modelo de negocio]

O plano de negócios mais exitoso para uma mulher negra é aquele em que a gente consiga realizar filmes com o fomento de editais públicos, que a gente tenha acesso a esse montante de dinheiro que é nosso, inclusive, também, do qual a gente não tem tido acesso vide as últimas pesquisas aí, principalmente a pesquisa da ANCINE de 2016, vexatória, vergonhosa, onde 0% de mulheres negras que dirigiam, escreveram que produziam longas metragens fomentados com dinheiro do FSA e nenhuma mulher negra teve acesso a esse montante de dinheiro público advindo da maioria da população negra, ou seja, a maioria da população negra está fomentando, está sendo mecenas de filmes de homens brancos, de homens brancos e mulheres brancas dos quais nos quais nós não somos nem sequer representados. A gente está fomentando uma indústria audiovisual racista, então isso tem que parar! A gente tem que virar esse jogo, a gente tem que sentar no topo desse montante de dinheiro e pegar tudo para a gente. Inclusive eu acho que se a gente quiser a gente deve até entrar com ações. Eu não tenho essa disposição, mas, sei lá (...) estou dando até a ideia para quem tiver, entrar com Recurso Público, processar, porque se você for na ONU, ou num lugar desses, a gente vai ter ajuda internacional porque um país não pode promover o racismo dessa maneira, sabe?! E eu acho que se alguém quiser processar o Estado com isso de querer rever o seu dinheiro, os seus impostos, porque não se sente representado com essas produções, eu acho que teria todo o direito. Então, assim, eu acho que para uma mulher negra no audiovisual está bem equipada para realizar os seus filmes, a maneira é agora é a gente lutar mesmo pelo acesso ao fomento. A maior parte desse dinheiro e não a uma cota pequena de 100 mil reais dentro de um panorama de 200 milhões. A gente quer 150 milhões para a gente e 50 milhões para os outros, é assim, é o melhor plano para uma mulher negra fazer cinema.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

SUSTENTABILIDADE

[rendimentos com audiovisual] agora consigo. agora. Pouquíssimo tempo. Tem mais ou menos um pouco mais de um ano que seu consigo viver do meu trabalho como cineasta e como produtora independente. [rendimentos com audiovisual] voce vai fazendo vários filmes, ne, cada filme que você faz vai aumentando sua cartela. Sua cartela de filmes, então você começa a comercializar esses filmes, ja consegue oferecer por exemplo pra um canal de tv um pacote com varios filmes, que e muito mais negocio que vende rum filme so. Que ai voce vai rende rum filme so, vai ganhar so o tanto que okay. Mas quando ce tem ja um pacote de 5 6 7 filmes, consegue vender esses filmes por um valor razoável que te ajuda a se manter por um bom período, e ai vai fazendo varias negociações, contratos diferenciados. Pro exemplo, vou vender meu pacote de filmes pra um canal fechado. O filme mais atual, obviamente, vão querer exclusividade de um ano. Significa que não vou poder vender esse filme pra nenhum outro canal de tv a cabo durante um ano. Mas os outros filmes, filmes como ja foram exibidos anteriormente, posso vender esses filmes pra vários canais ao mesmo tempo. Posso vender pro canal brasil, curta, arte 1, Sesc tv, pra vários canais que se interessam. E ai a exclusividade, exclusividade, por exemplo, o Rainha ta com um ano de exclusividade no canal brasil. Não poso vender ele pra nenhum canal de tv fechada, mas posso vender ele pra um canal de tv aberta, ai ce oferece o mesmo pacote mais o rainha na tv brasil por exemplo que e aberta, e via ganhando vai ganhando vai ganhando. E também eu sou muito convidada pra dar palestras, pra fazer workshop, alem dos projetos grandes que a gente vai conseguindo patrocínio, apoio.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

## ANEXO IV

### ENTREVISTA LARISSA FULANA DE TAL

Data da entrevista : 16/01/2019  
Entrevistadora: Viviane Ferreira  
Transcritor(a): Victor Hugo Leite  
Local: Quintal da entrevistada (BA)

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

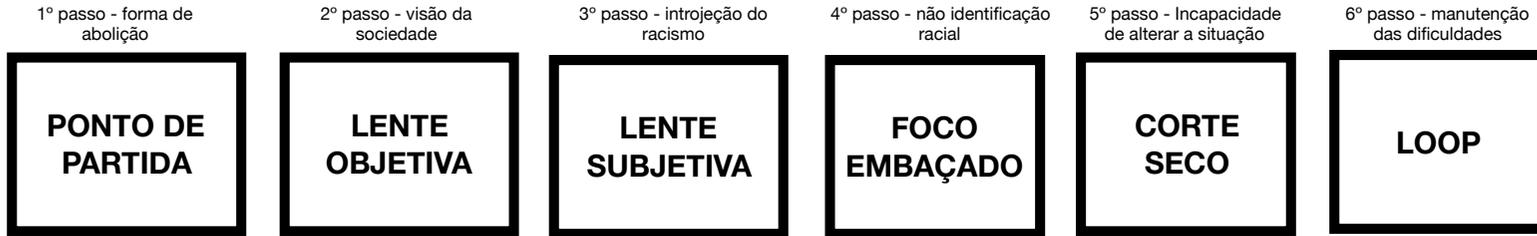
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[filiação] Quem é responsável pela minha existência? Minha mãe, mainha, chamada, conhecida como ? (Quequel)?, Ana Cleide, uma jovem de 46 anos, tenho duas irmãs, uma de 15 e outra de 13, que vai fazer 13, ? (Hellen)? e meu pai ?(Eurico)? que faleceu há muitos anos... Meu pai... eu tenho 28, meu pai vai fazer 24 anos de falecido... 24 anos.[infância] eu e minha mãe, eu lembro um pouco mais, assim, eu acho, a gente acabou construindo uma meio que uma irmandade, assim, sabe? De construção de coisa, tipo, esse mês eu vou comprar vídeo cassete, então, economizar coisas juntas, ou tipo, eu só fui ter boneca também quando a gente... boneca, brinquedo, essas coisas, assim, que eu lembro, nessa casa que a gente teve juntas.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

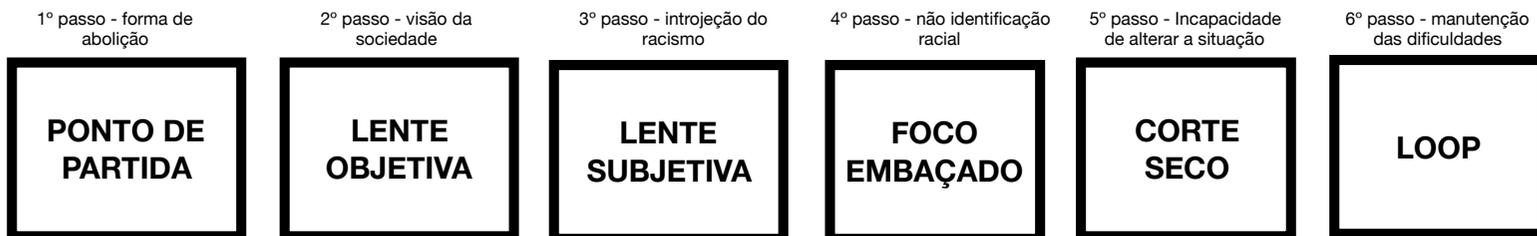
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[**apresentação**] Ai, meu Deus é... Meu nome é Larissa Santos de Andrade, assumi o nome Larissa Fulana de Tal. Sou de Salvador, Bahia. [**infância**] Mas, minha infância eu não lembro muito, eu fiquei muito na casa de minhas tias, também, as irmãs de meu pai, de forma geral. Cuidei de uma prima ou outra, pequena, uma prima minha. Mas era assim, cuidar no sentido de chamá-la, venha ?(Laís)? ficar aqui em casa. E aí, eu acabava cuidando, sendo que tinha um irmão, mas aí a gente ficava junta, eu brincava com o irmão e cuidava da irmã de meu primo, basicamente, na infância, da minha infância eu lembro isso

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

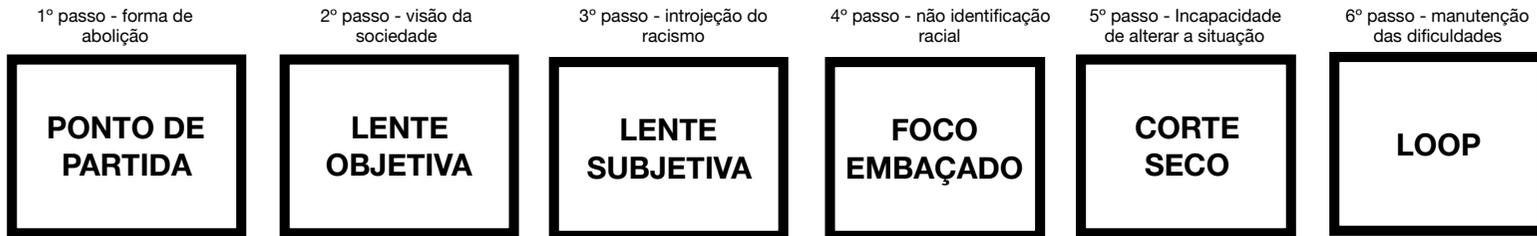
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de H é l i o Santos.

[infância]eu tenho duas famílias muito específicas, assim, a família de meu pai é a família branca, católica, apostólica, romana, cheio de regras, cheio de medos, receios, cheio de questões católicas, assim, moral pra caralho e bem purista, assim, sabe?

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

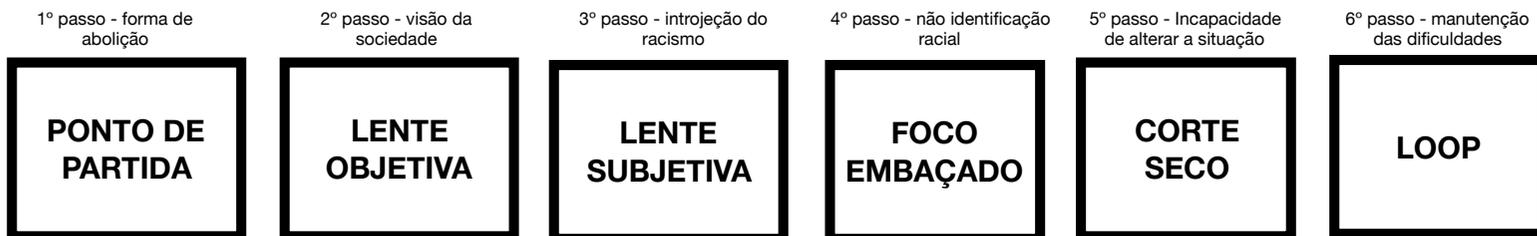
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[**formação básica**] Do incincho, eu estudei a vida toda numa escola só, que foi, meu avô conseguiu bolsa pra mim, ele cantava num coral, dava pra ouvir a voz de meu avô da esquina da rua, ooooooh, (risada) oh, meu pai, meu avô cantava,(...) O pai de meu pai cantava na igreja e ele fazia isso todo final de semana. Então, ele era brother das freiras e eu consegui estudar na escola particular. [**formação superior**] eu tentei Design duas vezes, mesmo fazendo cinema, e um professor meu disse que tava aberto a UFRB, aí eu falei, velho, o que que tem de arte aqui na UFRB? Aí foi assim, vi, só tem cinema, eu vou tentar esse negócio aqui e aí foi assim, aí eu fui fazer cinema

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

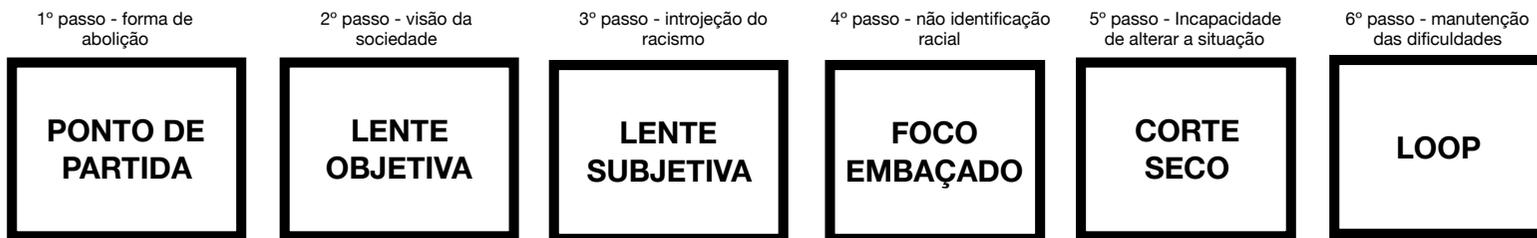
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[**formação superior**] e um professor meu disse que tava aberto a UFRB, aí eu falei, velho, o que que tem de arte aqui na UFRB? Aí foi assim, vi, só tem cinema, eu vou tentar esse negócio aqui e aí foi assim, aí eu fui fazer cinema

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

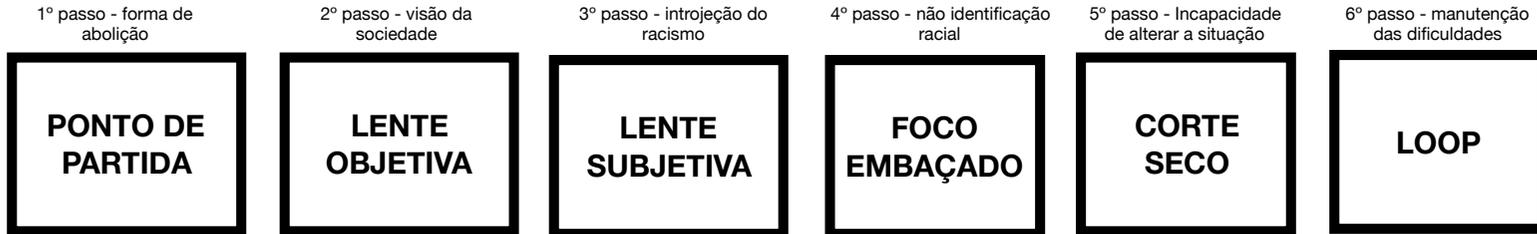
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[família negra] Tem muitos poucos homens e os homens que quiseram estudar, meu avô batia, como foi meu tio Nonato, assim, ele é meio distante da família, ele era agredido pra não estudar porque homem tinha que trabalhar, assim, então, ele se escondia no quarto das meninas, as meninas meio que encobria ele pra que ele pudesse estudar matemática e ele hoje é professor de matemática e física, assim, sabe? Então, é uma relação muito conflituosa assim, a relação com acesso

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

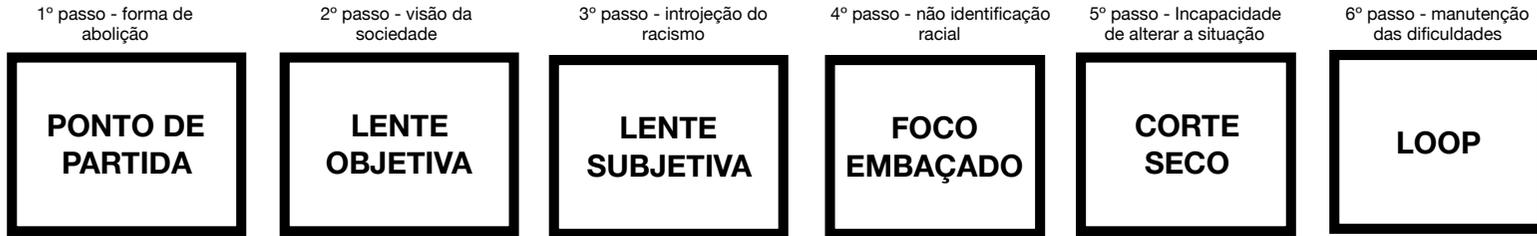
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[**família negra**] Desestruturado no sentido de acesso, tipo, minhas tias da família preta pouco estudaram, quando as que estudaram formaram, tipo, é o grande triunfo da família, tipo, minha tia. tipo, minha mãe só estuda até a 4ª série, mesmo tendo um pai, que é dono de material de construção, que tem bens, tem terreno, tem casa, tem várias coisas, ele tem, teve uma estrutura se a gente for pensar na década de 70, 80, pra um homem preto, mas ainda assim as mulheres da família e é uma família majoritariamente de mulheres elas não tiveram acesso e não tem estrutura assim

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

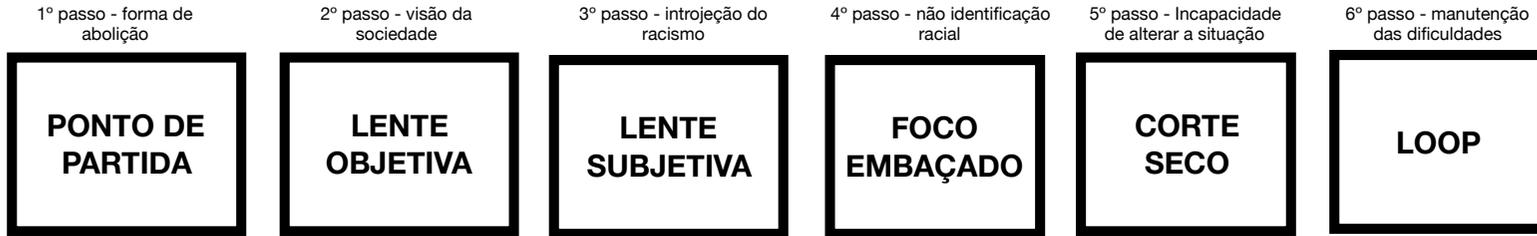
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de H é l i o Santos.

[família] E a família de minha mãe, eu já era a meio estranha do ninho, assim, porque a família de minha mãe é basicamente preta, é todo mundo preto, minha mãe não tinha mãe, era cuidada pela madrasta e é uma família que todo mundo teve acesso, mora no centro, mas ainda assim, desestruturada, sabe? É uma família que tem bens, meu avô tinha material de construção, tem um prédio que mora vários familiares, mas ainda assim desestruturados, pra mim, pira muito na cabeça assim...

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**



2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[**formação básica**] a vida toda, quando minha mãe fico uma época nessa onda de ser viúva, meu avô ficou na viagem de que ela era viúva, ela não podia ter outro boy, ela não podia usar vermelho, essas maluquice toda, isso na década de 90. E aí, minha mãe, chegou um momento que ela rompeu isso, quando ela saiu da casa de meu avô, ela rompe isso, ela começou a botar megahair, começou batom vermelho. E aí, meu avô tira o corpo dele da escola e disse que não vai mais, sendo que era bolsa, né? E aí, minha mãe passa a ter que pagar 50%, tem um rompimento aí de moral e aí minha mãe passa a pagar a escola e ela banca, também, ela consegue negociar com a escola e eu fiquei na escola a vida toda.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

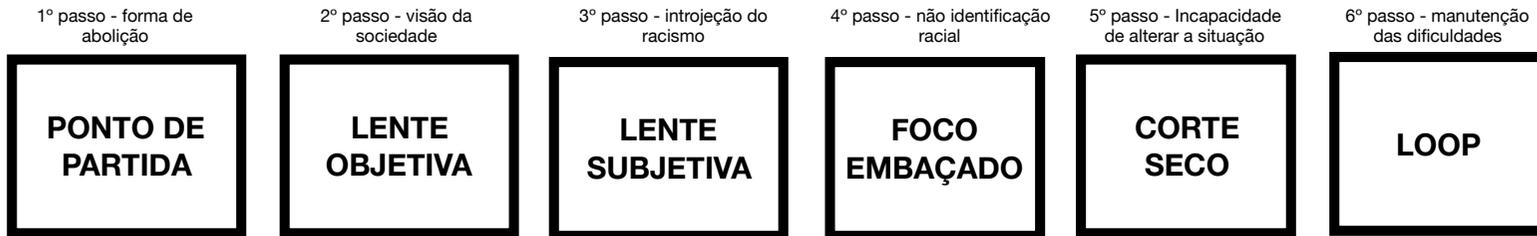
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



[família branca] E lembro da minha relação com meu avô, também, que era uma relação de amor e meio tensão, também, era por conta do moralismo, assim, sabe, basicamente, porque meu avô, por exemplo, eu botei um piercing, ah não, botei um piercing, foi um escândalo, um brinco a mais, foi um escândalo, botar a barriga pra fora, foi um escândalo, tipo, tudo era um grande escândalo, meu pai ia se revirar no túmulo e por aí vai, umas coisas dessas, assim, com meu avô, foi basicamente isso.

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

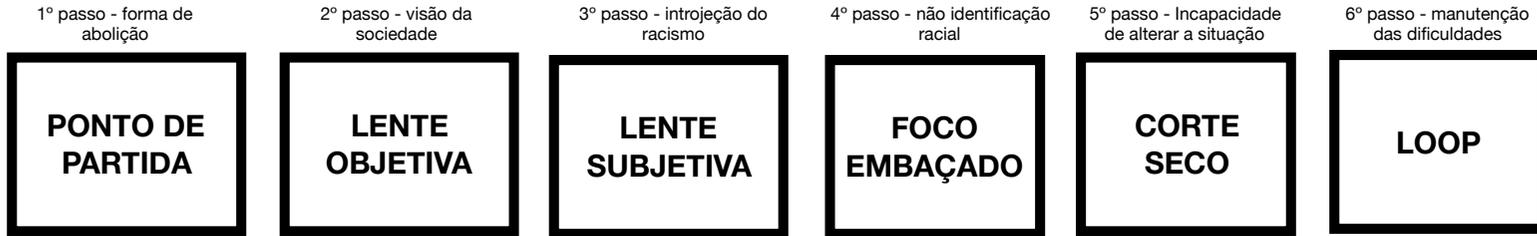
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[**formação básica**] Na escola eu era sempre a bolsista, tinha que estudar, estudava muito, eu tive uma relação muito próxima assim com a escola, era uma estranha. Chegou tipo na época adolescente eu era a estranha na escola, eu era muito estranha, mas que era inteligente, né? Esse lugar, a estranha que estudava, era um pouco disso, assim.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

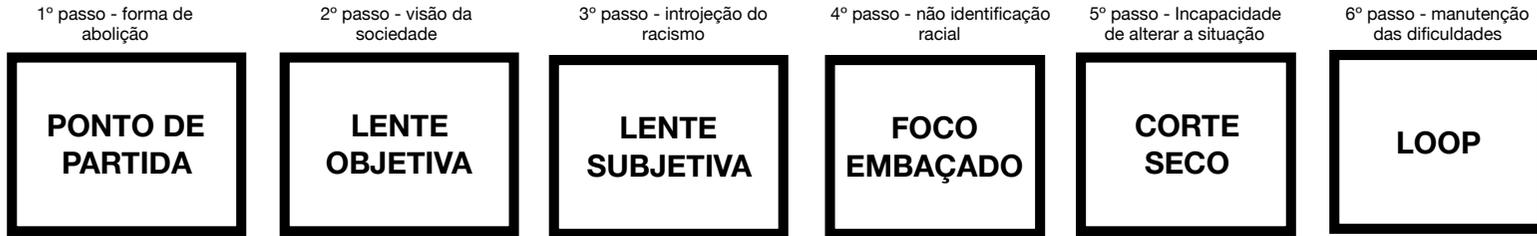
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de H é l i o Santos.

[**formação básica**] É, até o terceiro ano. Do jardim II até o 3º ano, ou seja, eu era um dinossaurozinho da escola (risada). Eu vi a escola se transformando e minhas irmãs estudam lá, minha mãe conseguiu bolsa também. Tem esse lugar do social, que as igrejas, oh, a escola católica tem que minha mãe investiu pesado, conseguiu escola.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[pq estudar cinema] Ai, caralho... Olha, bixa, inicialmente eu nunca pensei em fazer cinema não. Eu pensei, eu tinha uma relação com as artes, assim, meu avô, inclusive, o que eu morei na casa dele, ele restaurava imagens, então eu desenhava com ele, a gente chegou a restaurar algumas imagens juntas, eu podia ganhar muito dinheiro sendo restauradora (risada) Por que eu não fui restauradora, vei? (risada) O meu avô morreu e ninguém faz restauração, vei, porra, tava aí rica, vei

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[**formação superior**] Algum momento eu reconheci que eu não ia ganhar dinheiro com isso e aí eu ia fazer Design, e aí eu tentei Design, eu tentei Design duas vezes, mesmo fazendo cinema, e um professor meu disse que tava aberto a UFRB, aí eu falei, velho, o que que tem de arte aqui na UFRB? Aí foi assim, vi, só tem cinema, eu vou tentar esse negócio aqui e aí foi assim, aí eu fui fazer cinema e lá eu encontrei um núcleo de estudantes negros, aí eu comecei a me deparar com todas as questões e fui entendendo qual era o meu papelzinho no mundo, é isso.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

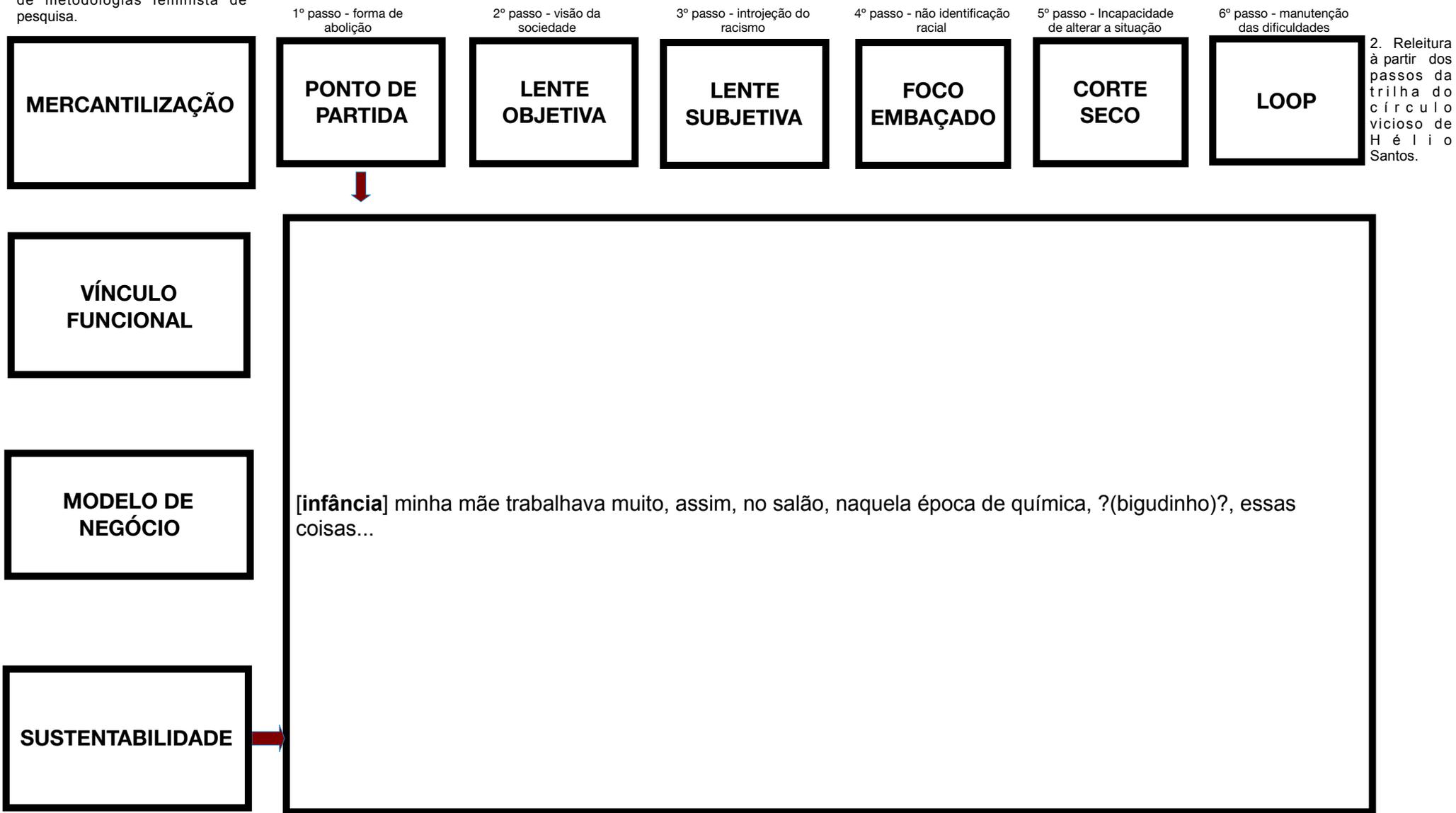
[infância] eu lembro que eu e minha mãe morou na casa de meu vô, muito tempo. Ah, meu avô era uma família branca, a minha família branca que é o pai de meu pai, meio que me adotou, meio que chamava de vô painho, eu chamava ele de vô painho, assim, quando era menor. Então, a gente passou muitos anos lá, foi o tempo que a minha mãe construiu a casa pra gente morar juntas, nós duas e fazer essa família que era uma unifamília, só era eu e ela, basicamente. Eu tive, é, basicamente isso e a minha memória é muito de que minha mãe essa coisa da construção, né? Construção da casa, construção do nosso lugar, construção do nosso espaço.

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descreve-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-lá ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 1

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**MERCANTILIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**VÍNCULO FUNCIONAL**

**MODELO DE NEGÓCIO**

**SUSTENTABILIDADE**

[**família negra**] Meu avô era mestre de obra, meu vô Anacleto e aí eu descobri que minha avó, descobri minha família agora, minha família Luz, que é a mãe de minha mãe, que ela morreu com 34 anos de idade, de coração, eu descobri que ela vendia comida nas construções das obras e foi aí que ela conheceu meu avô e eu nunca soube disso, assim e aí agora que eu soube que ela vendia comida, esse lugar da mulher ganhadeira, sabe, basicamente isso e ela também era cabelereira, também...

**GRUPO 1 [filiação] [formação básica] [infância] [formação superior] [pq estudar cinema]**

1- quem é vc ? De onde você vem ? Quem é responsável pela sua existência ? | 2- qual a trajetória da sua formação ? Pode descrevê-la ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMÍLIA**

**FORMAÇÃO**

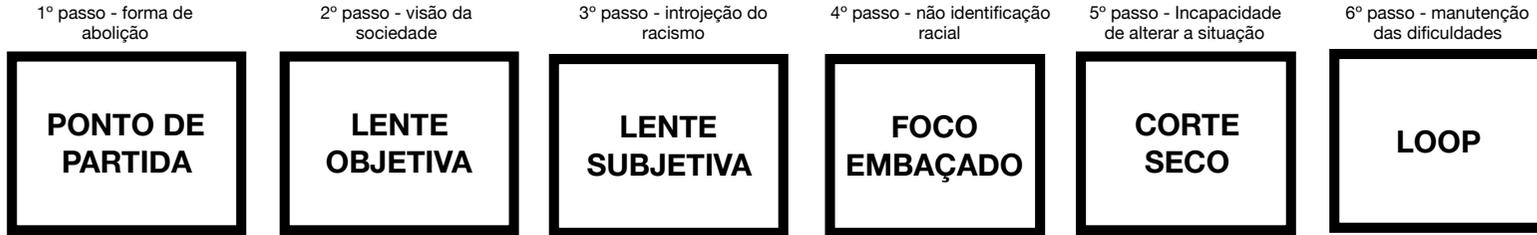
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[família paterna branca]da família de meu pai, essa coisa de causar boas impressões, né? E é uma galera minimamente já estruturada, então, eu não me encaixo ali, né? Porque dentro daquele espaço eu sou a pessoa sem estrutura, pra eles, não pra mim. E na família de minha mãe também é outra viagem, é o matrimônio, é a relação que é alguma coisa, sabe? E aí na família Luz é tipo a sua vida, a sua importância e eu consegui me encontrar um pouco nisso, basicamente.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e política] [ cinema e arte] [ distinção arte e política]  
 4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[cinema e arte] Olha, bixa, inicialmente eu nunca pensei em fazer cinema não. Eu pensei, eu tinha uma relação com as artes, assim, meu avô, inclusive, o que eu morei na casa dele, ele restaurava imagens, então eu desenhava com ele, a gente chegou a restaurar algumas imagens juntas, eu podia ganhar muito dinheiro sendo restauradora (risada) Por que eu não fui restauradora, vei? (risada) O meu avô morreu e ninguém faz restauração, vei, porra, tava aí rica, vei.

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e política] [ cinema e arte] [ distinção arte e política]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

[afeto e cinema] Eu acho que é muito mais nesse sentimento do que é ser coletivo, que é cinema, que é uma arte coletiva, né e não tem como ser só, fazer cinema, eu não vejo possibilidade, pelo menos, ainda não vi, de fazer filmes sozinho, então, eu acho que justamente pelo fato do cinema ser uma arte coletiva, talvez seja isso, a virada de chave é que é uma arte coletiva para se realizar, não é o pintor que você pensa a obra, pinta e vai vendo o resultado na hora, cinema não, é o processo, é as questões, questões pessoais, questões psicológicas, questões individuais, tudo na mesma parada, além da técnica, sabe? Parece que a técnica ela é quase a quarta intenção do rolê, é muito mais essa relação entre pessoas do que necessariamente a técnica, eu acho que a chave muda aí e isso cria um tensionamento, eu acho. [afeto e cinema] Eu acho que ele é necessário, ele é necessário. E como criar isso, como criar? Acho que tem um afeto pela obra, beleza, mas como fazer isso pra que as pessoas sintam esse afeto pela obra também e navegue da mesma forma que você, sabe? [cinema e política] Concepção política de cinema pra mim é o cinema negro e o cinema negro no sentido de fazer junto e fazer junto, basicamente, fazer do lugar de onde se parte que foi um pouco do que eu falei antes, o que que a gente tem agora que é possível fazer e a consciência de onde se está, também, eu acho que ter essa consciência de onde a gente está é fundamental pra gente conseguir fazer, mas também não se anular nisso, entendeu? A gente tem um celular pra fazer agora, a gente faz, mas também se a gente tiver que fazer amanhã com a black, a gente quer fazer também, eu acho que é não se anular ao quadrado que nos é colocado, assim, tem um pouco disso e fazer um, [distinção arte e política] eu acho que fazer cinema, fazer política, não está desassociado da vida, assim, vida social eu acho que a arte, fazer cinema, arte, de forma geral, é indignação, assim. A gente não pode achar normal tudo, assim, o que se diz que é normal, não é normal, cara, tipo, não é normal, como eu posso falar... ai, caralho, mas de forma geral, é indignação pra mim, a arte do político é se indignar com as coisas, é se indignar que a gente recebe pouco dinheiro pra realizar as coisas, é se indignar que a arte é desconsiderada no mundo

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e política] [ cinema e arte] [ distinção arte e política]

4 - existe relação entre "afeto" e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre "herança" ou "heranças" o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da "herança" em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 2

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

SUSTENTABILIDADE

[ **importância heranças**] eu tinha uma relação muito próxima com desenho, meu primo também, o pai dele é arquiteto, desenhava também, então a gente se juntava pra estudar desenho, então eu pensei muito tempo fazer artes plásticas, mas não rolou, depois eu lembrei que eu era preta... Algum momento eu reconheci que eu não ia ganhar dinheiro com isso

GRUPO 2 [afeto e cinema] [ importância heranças] [ cinema e política] [ cinema e arte] [ distinção arte e política]

4 - existe relação entre “afeto” e o seu fazer cinematográfico? Qual a importância do afeto em seu trabalho? | 5- existe relação entre “herança” ou “heranças” o o seu fazer cinematográfico? Qual é a importância da “herança” em seu trabalho? | 6- qual é sua concepção política de cinema? | 7- qual sua concepção de cinema, como linguagem artística? | 8- você acredita que arte e política são coisas distintas? Porque?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

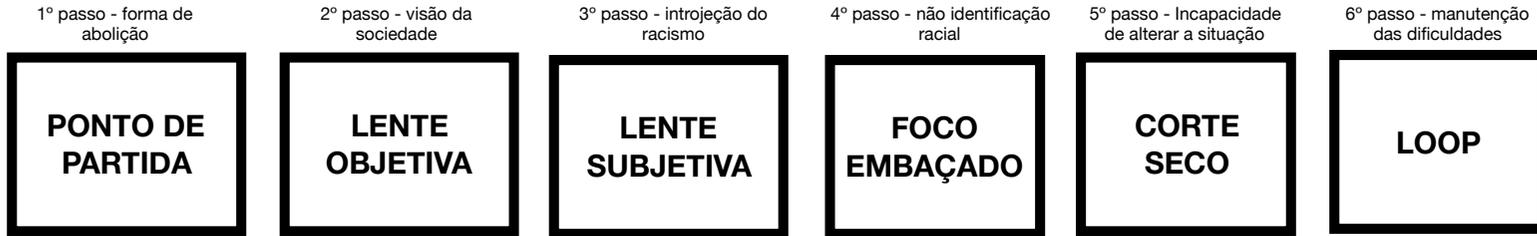
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[**encontro zóximo e carreira**] E aí, de compreender, de acompanhar esse lugar de ser mulher negra mesmo de uma forma de não negar minha individualidade, minhas questões, meu posicionamento. Eu acho que até esse lugar que eu falo, de sair da casca do ovo, de forma, dolorida porque foi dolorido mesmo entender e ver tudo isso, assim, é... das questões de gênero, porque chegou um momento de pensar, assim, porra, já não basta a questão racial, já dói, né? Porra, gênero e racial é foda, num precisa tudo de uma vez, acho que foi um pouco disso de não querer enxergar as questões de gênero, inicialmente, eu acho que também, a gente se incentivou muito, eu acho que com as trocas, nossas trocas são saudáveis, assim, aí eu acho que tem coisas que são inexplicáveis, assim, tipo, os abraços era... ficava tipo tonta... deus sabe o que era aquilo, num entendia, hoje talvez eu entenda um pouco.

GRUPO 3 [faz cinema negro? ] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zóximo e carreira] 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? |10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo? | 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zóximo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

[faz cinema negro] cara, eu não tenho dúvidas, porque, ninguém questiona que o cinema novo, qual é a estética do cinema novo, ninguém questiona, tá ligado? Então, é um movimento político, né? Artístico, estético, social, é um movimento, assim, e eu não vejo em nenhum momento. [definição cinema negro] O que é cinema negro? Cinema negro é pra mim um movimento político, artístico, estético. É um movimento que busca na verdade essa coisa de literalmente novas narrativas e seja elas quais forem, assim, com novas perspectivas e buscar romper, não só romper estereótipos, mas ocupar...

GRUPO 3 [faz cinema negro?] [definição cinema negro] [definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zózimo e carreira] 9- você faz Cinema Negro? Porque? | 10- o que é cinema Negro para você? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo? | 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

[ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] Alguns incômodos que eu passava só fui começar a reconhecer que era o fato de ser uma mulher negra e tal, eu comecei a reconhecer, na verdade, eu sentia e tal, talvez demorei de aceitar, que era esse lugar de por exemplo de você, pra mim cinema negro no feminino é muito mais esse lugar do confronto interno e externo que se passa do que necessariamente... é uma estética, acaba sendo um olhar também, pela experiência que eu vivi, essa relação de você falar as coisas e ter que falar trezentas vezes pro cara fazer, sabe, tipo, ou então, chegar um momento de ápice, de chegar e falar, velho, cê vai fazer o que eu tô mandando, depois a gente faz o que tá pensando. Então, chegar a esses níveis de relação, pra mim é de extrema violência e só fui a conhecer, que isso é por conta de eu ser mulher a partir desse processo, né? Então, eu acho que o cinema negro no feminino tem esse lugar também do confronto, assim, é um cinema de confronto, porque aí tem esse confronto de, esse é um exemplo, fora outros lugares de você galgar coisas e as pessoas ficarem incomodadas porque você galgou, sendo que você perdeu noite pra caralho, você deixou de fazer várias coisas, você, sabe, abdicou de diversas coisas pra estar ali e é óbvio que você vai colher coisas quando você constroi, sabe? Então, eu acho que é um movimento natural e deve ser tratado natural quando a gente colhe as coisas, assim, sabe?

GRUPO 3 [faz cinema negro? ] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zóximo e carreira] 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? |10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo? | 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

[ **definição cinema negro**] tem um documentário no CULTNE que tem Lélia Gonzalez e o que que ela fala é muito, tipo, isso ela fala em 70, véi, ela fala nós do movimento negro, ó o que ela fala: "nós do movimento negro, a gente aponta pros atores negros como se eles fossem culpados por ocupar os papéis subalternos e a gente precisa entender que quem tem o poder está atrás das telas, atrás das câmeras, a gente precisa ter mais mulheres negras atrás das câmeras, escrevendo roteiros, pensando..." Então, tipo, literalmente é um pensamento e não necessariamente é um cartilha, porque se a gente pensa, se a gente hoje descreve que o cinema negro é fazer isso, a gente tá fazendo uma cartilha do que é, porque se a gente pega *Corra*, por exemplo, *Get Out*, não tem como a gente não pensar que aquilo é cinema negro, só que é terror, então, tipo se eu falar que a cartilha do cinema negro que filme extremamente político e é extremamente político, também, pode ter um filme de amor que é cinema negro, isso, pode ser filme de tantas coisas, acho que é a parada do olhar, acho que é o olhar para as coisas de forma diferenciada, a indignação sobre as coisas de forma muito diferenciada, acho que cinema negro é um movimento que é assim, um movimento político e se eu falasse só movimento político e ponto, não significa não ter arte nisso, sabe, não ter estética nisso, acho muito loucura quando as pessoas colocam isso em caixinha, porque pra mim é impossível, né? Colocar essas coisas em caixinha e pensar separadamente, é isso. [ **definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro**] quando a gente conhece todo mundo que fez essas conquistas individuais a duras penas, a gente sabe que, a gente olha pro lado e fala, velho, várias mulheres negras passaram pelo mesmo processo que o meu, assim, de ter que abdicar, de ter que lembrar quem é dentro da faculdade, de ter que confrontar o tempo todo, sabe? Então, isso pra mim, são pequenas grandes conquistas, assim, sabe? E aí, voltando pro cinema negro no feminino, quando o outro te questiona se isso é lugar pra mim, já não quero esse outro do meu lado, sabe? Eu acho isso foda, então, as rupturas fez parte desse processo

GRUPO 3 [faz cinema negro?] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zóximo e carreira] 9- você faz Cinema Negro? Porque? | 10- o que é cinema Negro para você? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo? | 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zóximo Bulbul para sua Carreira?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

COMUNICAÇÃO GLOBAL

[**encontro zózimo e carreira**] E aí, foi isso, o encontro de cinema negro foi esse mundo, literalmente, primeiro de viajar pra outra cidade sozinha, eu nunca tinha viajado, de avião, então, foi a minha primeira viagem de avião, foi, gente, como eu era louca, foi um mundo, um universo, assim, tipo e eu acho que a universidade me impulsionou muito isso, assim, sabe? E como eu tava num nucleo?(Alcofena)?, eu era uma preta que tava dentro do grupo de estudos de negro, mas era uma das poucas pretas que fazia cinema, tinha eu, Ismael e Evelin. E eu ficava indignado que a galera falava, ah, o curso de cinema é de branco, mas gente, que porra é essa, aí eu falei, vei, tipo, eu preciso achar esse meu lugar dentro do cinema e conseguir, tipo, trazer pra galera, que cinema não é espaço de branco e foi aí que eu encontrei vocês, caralho, no caminho em 2010, aí em 2010, a gente funda o Tela Preta, Davi muda de museologia pra cinema, aí a gente se junta e aí faz Tela Preta, com o jovem Ailton, também, ele entra depois, e aí vem Evelin também que faz parte da?(Alcofena). [**encontro zózimo e carreira**] Encontro de Cinema e compreender aquilo que Zózimo, tipo ele falava isso várias vezes, que o encontro não era lugar de competitividade, não era mostra, não era festival, era encontro, então esse lugar do encontro que inicialmente a gente sentiu muito assim, é, esse lugar do encontro, acho que é uma parada do carioca, né? Tô nem aí, vou falar, que é esse lugar do estrelismo, tinha um pouco, tem um pouco disso ainda, o encontro.

GRUPO 3 [faz cinema negro?] [definição cinema negro] [definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [**encontro zózimo e carreira**] 9- você faz Cinema Negro? Porque? | 10- o que é cinema Negro para você? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo? | 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 3

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**ESPACIALIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.



**CINEMA**

**ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL**

**LIMITES GEOGRÁFICOS**

**COMUNICAÇÃO GLOBAL**

[encontro zózimo e carreira]Então, eu acho que tá nesse lugar e Zózimo, cara, tipo, deuso, foi foda, assim, no sentido de ver as palestras dele, no sentido de acreditar na parada, assim, mesmo, encontro de cinema negro e de compreender que a gente tá num lugar de realizador, mermo, num adianta só fazer filme, né? Eu acho que a gente ainda tá nesse lugar, não adianta só fazer filme, a gente tem que formar os nossos, não adianta só fazer filme, a gente tem que ter uma empresa pra fazer filme, não adianta só fazer filme, tem que saber captar recurso, então, a gente não tá nesse lugar ainda de tranquilidade, acho que Zózimo cria o encontro nesse sentido de impulsionar, aí eu vou falar, não tem como não falar de você,

GRUPO 3 [faz cinema negro? ] [ definição cinema negro] [ definição cinema negro feminino é diferente de cinema negro] [encontro zózimo e carreira] 9- você faz Cinema Negro ? Porque ? |10- o que é cinema Negro para você ? | 11- Cinema Negro no feminino, como defini-lo? | 12- qual a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para sua Carreira ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMÍLIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[ **captação de recursos** ] basicamente, na faculdade eu fui aprendendo que isso era uma forma de financiamento público, depois tive uma disciplina, no final do curso eu tive uma disciplina de políticas públicas. Como é que o cinema brasileiro ele é basicamente relacionado à política pública e você não tem disciplina de política pública? Deus sabe. Então, na universidade, eu só tive lá pro final, tipo quase, 7º/6º semestre também só fui ter de escrita de projeto, também, muito no final,

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]  
 12- como foi o processo criativo do seu filme ? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto ? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso ?) | 13- e o processo de produção , da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme ? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque ? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

ESPACIALIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

CINEMA

ENCONTRO ZÓZIMO BULBUL

LIMITES GEOGRÁFICOS

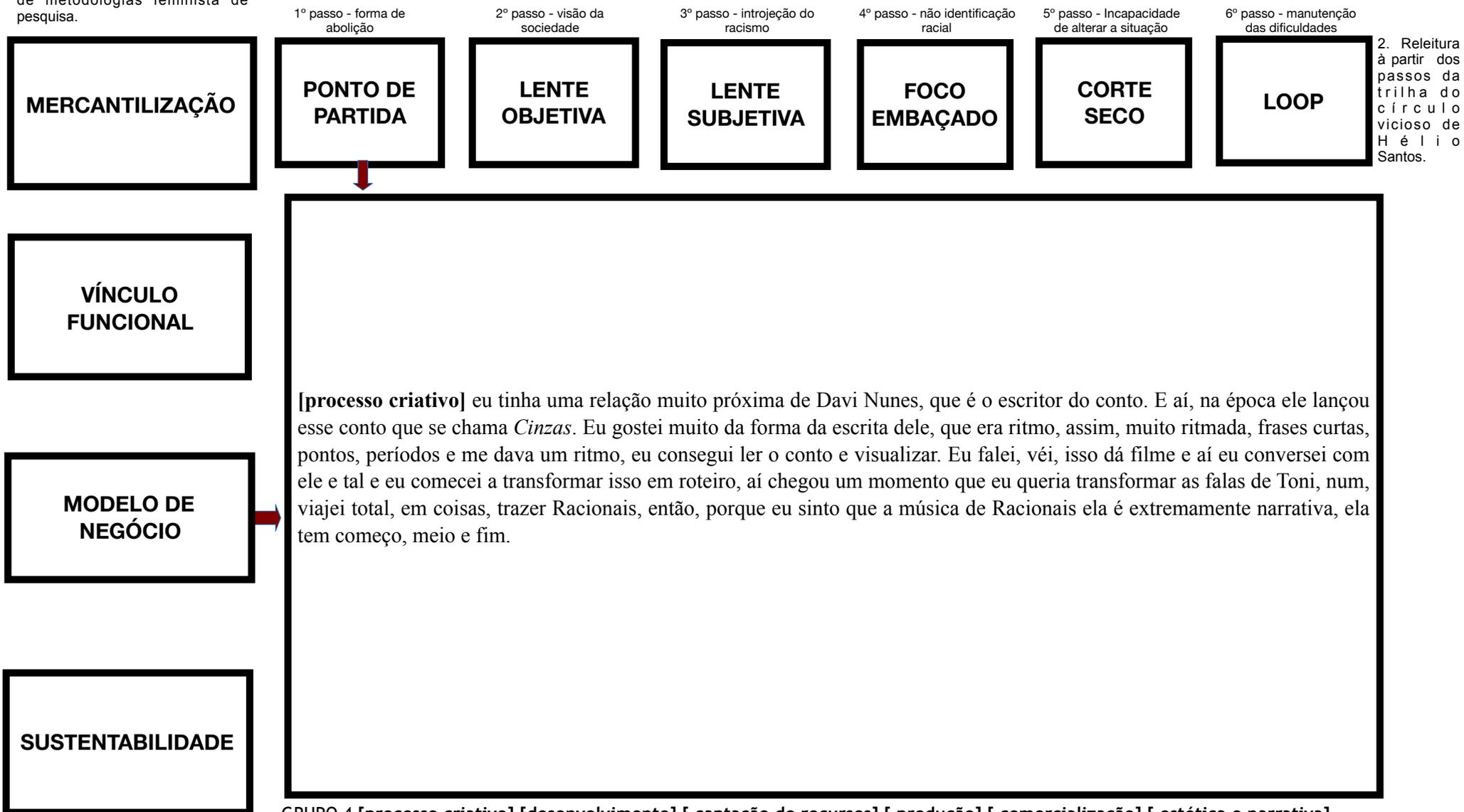
COMUNICAÇÃO GLOBAL

[ **estética e narrativa** ] Eu adicionei a polícia, aí é aquele momento que ele sai do trabalho mas foi um momento eu acho que importante de tensão no filme, também, é, mas ao mesmo tempo bem complexo, porque eu não queria, eu queria criar uma tensão, sem necessariamente que a polícia aparecesse e aí foi que a gente, pensei no giroflex no rosto dele e na expressão dele só e o silêncio e as pessoas dizem que ouviu a sirene e não existe som de sirene. E aí, (risada), vocês ouviram o que nessa cena? Som de sirene. Eu disse: não tem. (risada). Lá em Feira, vários lugares que eu faço oficina, eu pergunto, vocês ouviram o quê? Alguém sempre fala, sirene, porque viu a polícia, mas não existe, então tá na memória da bagagem cultural da galera, viu polícia, tem sirene, mas é, a tensão do silêncio, assim também, né? É o único momento que eu tiro a voz dele, tiro tudo e coloco só som ambiente, na verdade, em algum momento eu vou utilizar aquele som do, pneu da polícia, tá tudo vazio e aqueles carros grandes da polícia quando se aproximam é pesado, esse som eu acho também meio tenso, às vezes nem é o som da polícia, mas simplesmente um carro grande passando, eu por exemplo, eu me sinto 100% que é a polícia, sabe?

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]  
 12- como foi o processo criativo do seu filme ? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto ? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso ?) | 13- e o processo de produção , da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme ? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque ? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim ?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

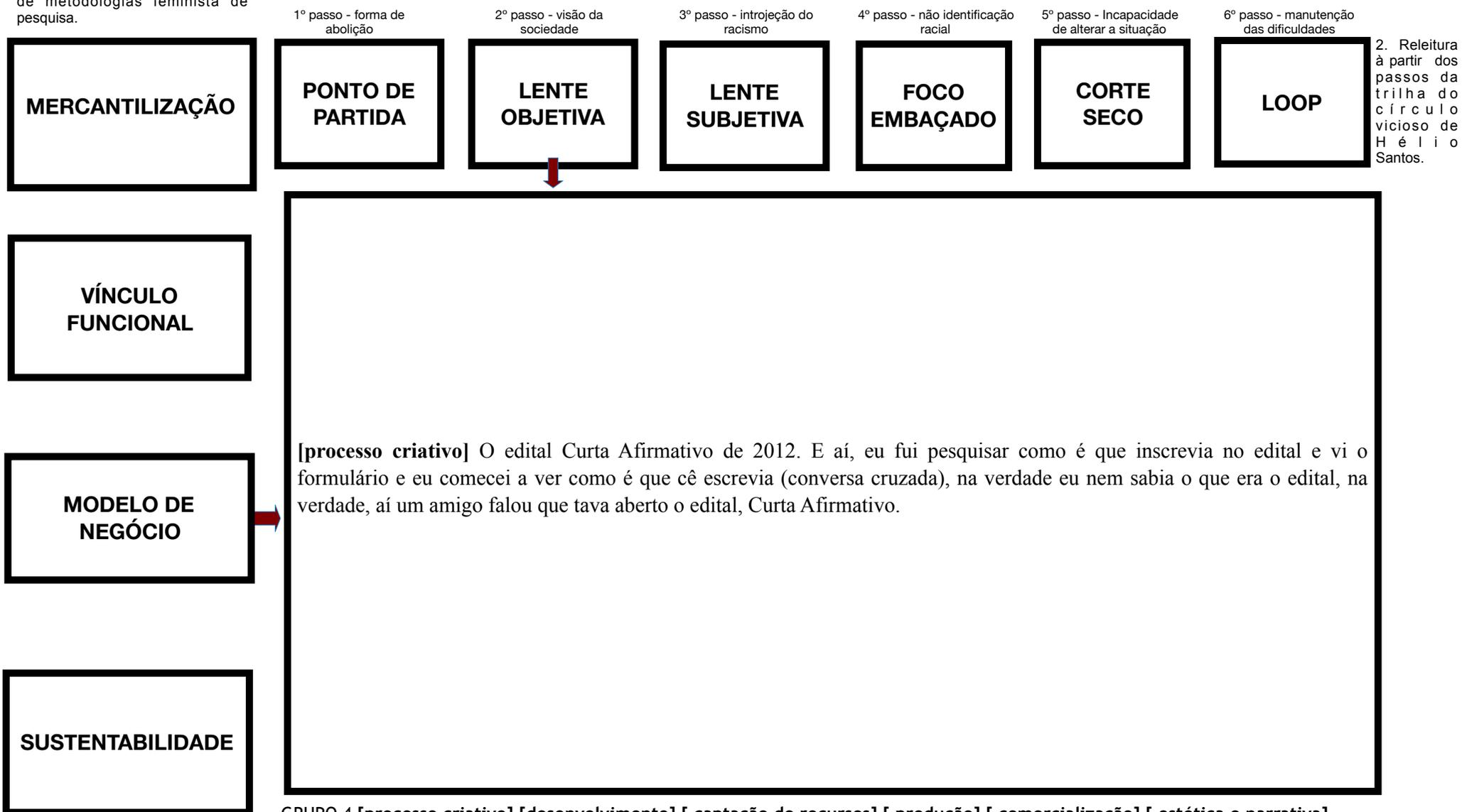
## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4



GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]  
 12- como foi o processo criativo do seu filme ? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto ? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso ?)| 13- e o processo de produção , da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme ? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque ? |16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim ?

1. Elementos investigativos ,baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

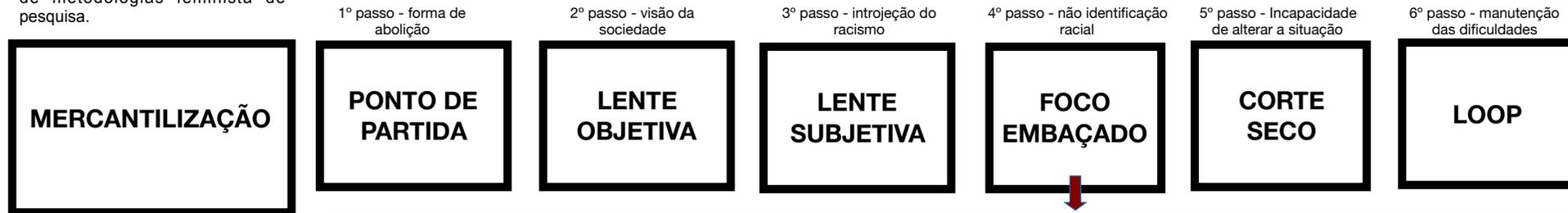
## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4



GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]  
 12- como foi o processo criativo do seu filme ? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto ? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso ?)| 13- e o processo de produção , da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme ? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque ? |16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

SUSTENTABILIDADE

[ **estética e narrativa**] Sembene bota o personagem na massa, mas pensa como indivíduo, eu acho isso muito louco. E aí, Cinzas, eu pensei nesse sentido, também, tipo, da construção desse personagem que é um indivíduo que compõe a massa, da dita massa aí olhada pela esquerda, porque eu não acho que a gente é massa porra nenhuma, mas eu acho que essa, a gente é esse grupo, a gente tá dentro desse grupo mas que tem a individualidade, eu acho que a voz off faz isso, dá individualidade nesse sujeito, percebo também que tem uma coisa da estética do olhar pra câmera, alguns momentos Toni olha pra câmera, rompe a 4ª parede, eu acho que tá nessa relação, eu acho que hoje, não foi tão consciente na época, eu acho que não foi, eu acho que não, que é essa relação com o espectador, tipo, o olhar pra câmera, assim. Quebra essa 4ª parede, tipo Nouvelle Vague, sabe? De dizer, aí você está sendo enganado, aqui é um cinema, mas olhar pra câmera e falar assim: ei, você aí, tipo, sabe? Cê tá me vendo? É muito mais nesse sentido de chamar, do que necessariamente de espantar assim, porque Nouvelle Vague, ele utiliza a quebra da 4ª parede pra espantar o rolê, tipo dizer, você tá vendo um cinema e eu acho que o que a gente faz, tipo, pensando unidade estética, vários outros realizadores negros tem a quebra da 4ª parede também, eu acho que pode achar, os branco quando quiser estudar a gente, pode achar uma unidade estética nisso aí, quebra a 4ª parede, eles não vão entender por que, mas teve isso, teve uma questão também da coloração, assim, eu gosto muito das cores quentes e pra mim foi muito difícil desapegar das cores quentes no *Cinzas* e aí, conversando muito com Emerson, com Davi, eu entendi que Cinzas não tinha como ter cores quentes, ou tinha, né? Eu podia bancar essa onda, porque Salvador, mas (risada) eu acho que não tinha como bancar muito, porque eu tava querendo romper esse lugar de Salvador tropical, gostoso, parara parara e assumir a cidade meio fria, né? Outra questão também é esse lugar da câmera, né, essa câmera que não apresenta os lugares turísticos de Salvador, mas que é Salvador, é um lugar meio urbano, Suburbano e Comércio e que é Salvador, né? E que não tá na memória, então, as pessoas perguntam, onde foi gravado em Salvador, tipo, cê vai ver o ônibus lá, Paripe, tem lá a porra da placa, mas as pessoas ainda assim vão perguntar onde é isso em Salvador, tipo, Comércio, pô, parece algum lugar que eu conheço, mas tipo, veí, isso aí é Comércio, é. Então, eu acho que talvez tenha esse lugar da câmera, também, grande parte são planos fixos, porque a pessoa tinha medo, né, de assumir câmera em movimento.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [captação de recursos] [produção] [comercialização] [estética e narrativa]  
 12- como foi o processo criativo do seu filme? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto? Da ideia até a captação de recursos. (como foi captação de recurso?) | 13- e o processo de produção, da pré-produção à finalização, pode descrever-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

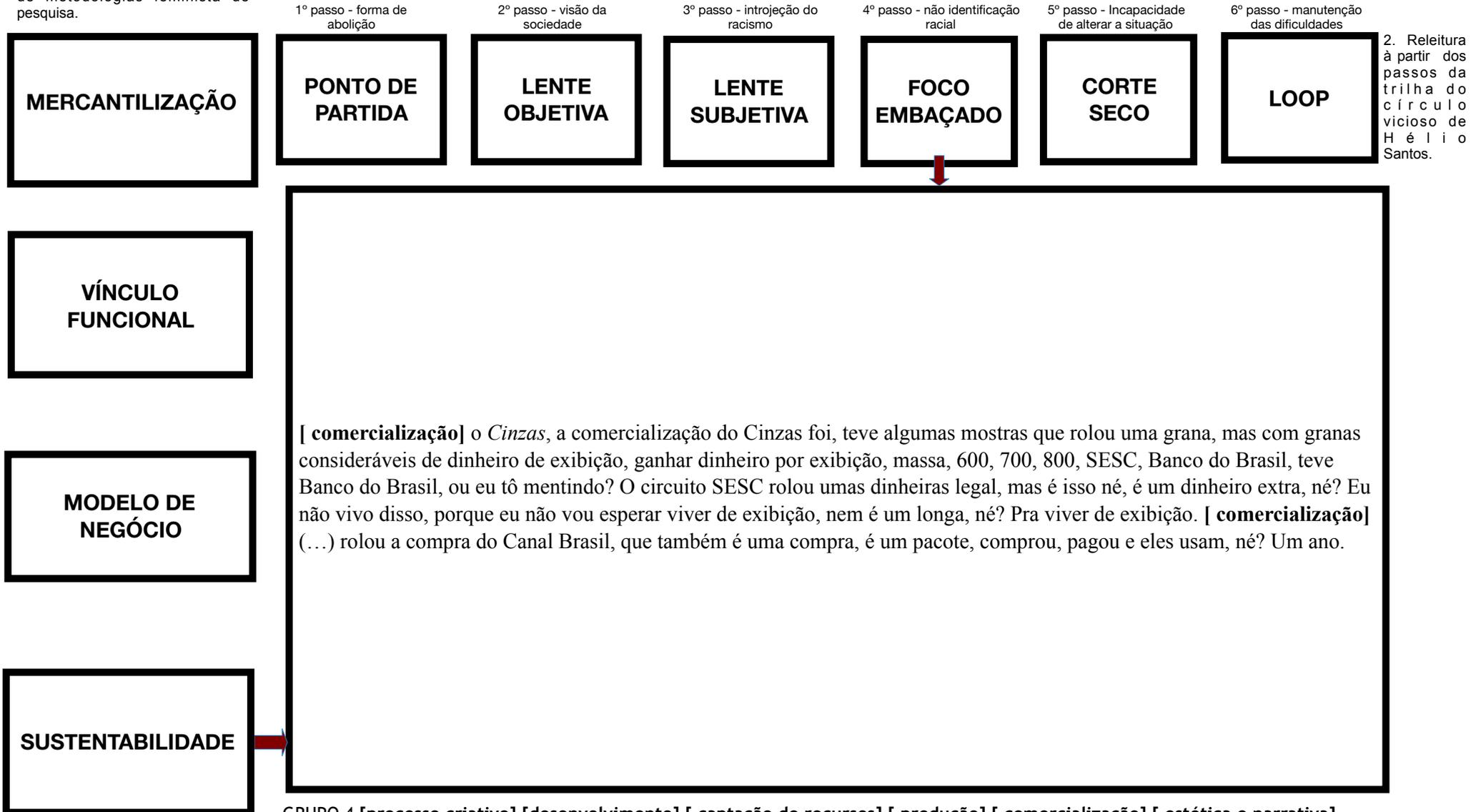
SUSTENTABILIDADE

[ **captação de recursos** ] Quando eu mandei a proposta, o edital prorrogou, depois o edital prorrogou de novo, eu achei estranho, depois, demorou pra caralho pra sair o resultado e saiu o resultado, a gente tava lá, com o nome, nos selecionados. Só que aí, que que aconteceu? Eles suspenderam o edital logo depois, eu acho que foi um mês depois, eu não sabia nem o que que ia fazer pra tirar dinheiro, que ia fazer conta, eu não sabia literalmente de nada, foi a primeira vez que eu tive acesso ao edital [ **comercialização** ] Mas eu acho que necessariamente essa coisa do filme, não necessariamente o filme produziu recurso, mas eu acho que o fato de você saber que você faz filme e você se relacionar com fazer filme faz com que eu consiga um certo, visibilidade, de, por exemplo, você fazer oficina... Nesse tempo todo o que que eu ganhei de dinheiro, de fato, fazendo oficina, prestando serviço, técnico mesmo, montagem de algumas coisas, vídeo institucional, também fiz, mas oficina, teve uma época que eu dei aula, também, documentário e dar oficina de como realizar filme, como ser simples fazer filme e tal não sei o quê e é isso, trabalhar na área de cinema, vídeo, trabalhar com a senhora. [ **produção** ] A equipe foi negra, a equipe toda foi negro, não, teve basicamente, só teve duas cotas de brancos. Mas a equipe foi negra, teve esse processo, também, de tentar fazer uma parada colaborativa e compartilhamento e eu percebi que as pessoas não se dão bem, quando a gente fala que tem dúvidas, ou quando a gente fala que tem duas opções ainda está pensando, por exemplo, as pessoas não reagem se você se coloca num lugar inseguro, de insegurança, talvez eu estava insegura, mesmo, no período, assim, porque eu era muito nova e era a primeira vez, mas acho que isso não dava direito do outro te tratar, entende? De quando você compartilha e tentando criar um método, eu tava literalmente, minha sensação é que a gente tava tentando criar um método de fazer o filme no coletivo, assim.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]  
 12- como foi o processo criativo do seu filme ? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto ? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso ?) | 13- e o processo de produção , da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme ? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque ? | 16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 4



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 4 [processo criativo] [desenvolvimento] [ captação de recursos] [ produção] [ comercialização] [ estética e narrativa]  
 12- como foi o processo criativo do seu filme ? Pode descrever a etapa de desenvolvimento do projeto ? Da ideia até a captação de recursos. ( como foi captação de recurso ?)| 13- e o processo de produção , da pré-produção à finalização, pode descreve-lo? | 14- como se deu o processo de comercialização e exibição do seu filme ? | 15- pode descrever para mim suas escolhas estéticas no filme e porque ? |16- e suas escolhas narrativas? Pode descrever para mim ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[relações raciais no mercado AV] a gente teve um grande problema com cabelo de boneca que é a nossa antiga contadora, que eu não vou dar nome, que ela, enfim, dificultou mesmo o processo, assim, talvez não sei, dificultou, assim, como a gente também é leigo, eu acho que a questão da informação, véi, informação é foda. Eu acho que isso é que os brancos não entende assim, quando a gente fala, velho, privilégio, sabe? O privilégio da informação, porque, ah, por exemplo, uma mina branca que tem, pode não ter o pai que entende da área de cultura, mas vai ter um pai que conhece um contador, vai ter o pai que conhece alguém, sei lá, tipo alguém não sei, tipo alguém produtor, o pai que conhece alguém ou a mãe que conhece alguém, entende?

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

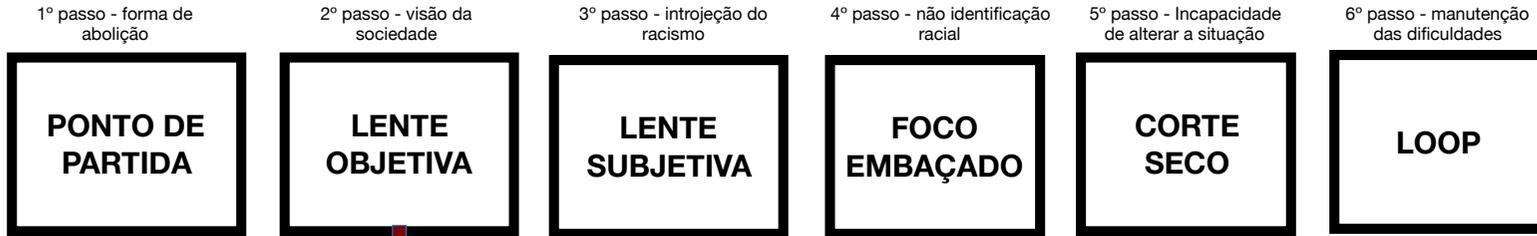
**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5



2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[relações raciais no mercado AV] a contadora anterior deixou uma confusão que era tipo, eu e Thamires a gente funciona de forma dependente, beleza, tá no contrato, se o banco impedisse por isso, de boas, como foi o banco que impediu aqui, o outro é o banco impedir pra saber de onde veio o dinheiro, de onde veio o dinheiro, quem é você? Você é sócia de quem, por que? O que é que cê faz? Entende? Esse nível de pergunta pra sacar o dinheiro que era nosso, assim e ela não precisava saber de onde veio a ordem bancária, a ordem bancária tava no nome da empresa e a empresa era minha, passe meu dinheiro, querida, mas a gente rolou assim, praticamente, um momento de tipo se entregar mesmo o jogo, sabe? Tudo, todo documento que a gente foi pedindo, a gente foi dando, mesmo que elas não tinham informado anteriormente quais são, tipo, não informou anteriormente que documentos eram que era só contrato social da empresa, documento da sócia, (complementação, Claris lembra: o cartão do CNPJ). Só, era só isso, chegou lá, apareceram mil documentos, xerox de não sei o que, xerox de não sei quem e a gente levou o contrato da Futura, pra tentar convencer, e aí, convencer não, né? Pra se justificar, né? Porque, no final, acabou sendo dessa forma, assim, né, de querer saber de onde vinha tanto dinheiro pra você, quem é você e sendo que no dia que a Futura me ligou, muito louco isso, eu fui fazer, fui tirar a contadora lá da Receita Federal como nossa procuradora, eu fui alterar os dados e tirar ela, me perguntaram 3x se eu era proprietária da empresa, se eu era sócia, eu dei minha identidade, repeti que eu era, depois me perguntaram novamente, depois veio outra pessoa e me perguntaram novamente, eu fiquei com minha cara de quê? Egípcia. Deixei eles lá falando, porque chega um momento, que cê fala o que, cê quer o quê, cê quer que eu comprove? Esse documento é meu, eu sou sócia, não sei que, foi na verdade, foi o fato de eu ser sócia, talvez eles nem imaginarem que a outra sócia era preta também, porque talvez eles tavam imaginando que a outra sócia era branca, só poderia ser isso, pra ficar perguntando se realmente a minha sociedade era de 50% e que eu tinha realmente, autonomia, mas foi isso, sabe?

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

**ESTRUTURAÇÃO**

**FAMILIA**

**FORMAÇÃO**

**RAÇA**

**GÊNERO**

**CLASSE**

**SEXUALIDADE**

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

**PONTO DE PARTIDA**

2º passo - visão da sociedade

**LENTE OBJETIVA**

3º passo - introjeção do racismo

**LENTE SUBJETIVA**

4º passo - não identificação racial

**FOCO EMBAÇADO**

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

**CORTE SECO**

6º passo - manutenção das dificuldades

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

[modelo de negocio] cê vai ver os boy branco, meu primo mesmo, tá aí, vai fazer mestrado, doutorado, até hoje num trabalho, o pivete, tá de boa, tá planejando a vida dele, estudo mandarim, vai fazer a vida dele, vai ser professor de universidade. Ele tem direito só de estudar e planejar a vida dele, sabe? E por que a gente vive na urgência das coisas? De pagar conta, como isso atravessa nossas vidas, isso que impede eu acho, o modelo de negócio e o plano, o planejar



GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

**MERCANTILIZAÇÃO**

**PONTO DE PARTIDA**

**LENTE OBJETIVA**

**LENTE SUBJETIVA**

**FOCO EMBAÇADO**

**CORTE SECO**

**LOOP**

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

**VÍNCULO FUNCIONAL**

**MODELO DE NEGÓCIO**

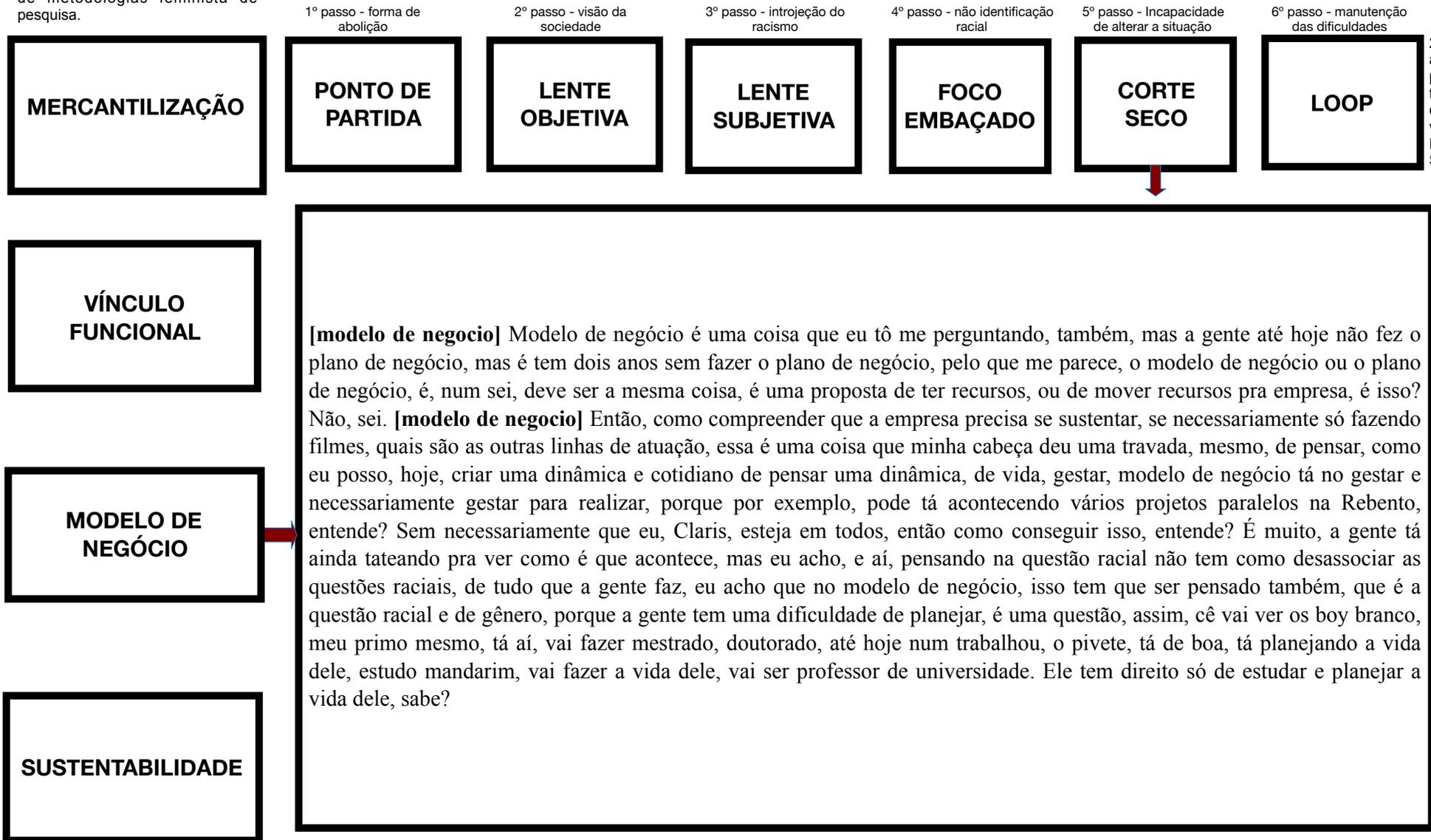
**SUSTENTABILIDADE**

[rendimentos com audiovisual] a gente abriu uma empresa há um ano, Rebento, mas antes da Rebento, eu já me, minimamente sustentava com oficina, dava oficinas, aula, montagem de várias coisas, prestação de serviço, vamos dizer, acho que o audiovisual é um grande prestação de serviços, assim, é, basicamente, isso e a gente conseguiu também fazer captação de alguns projetos.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

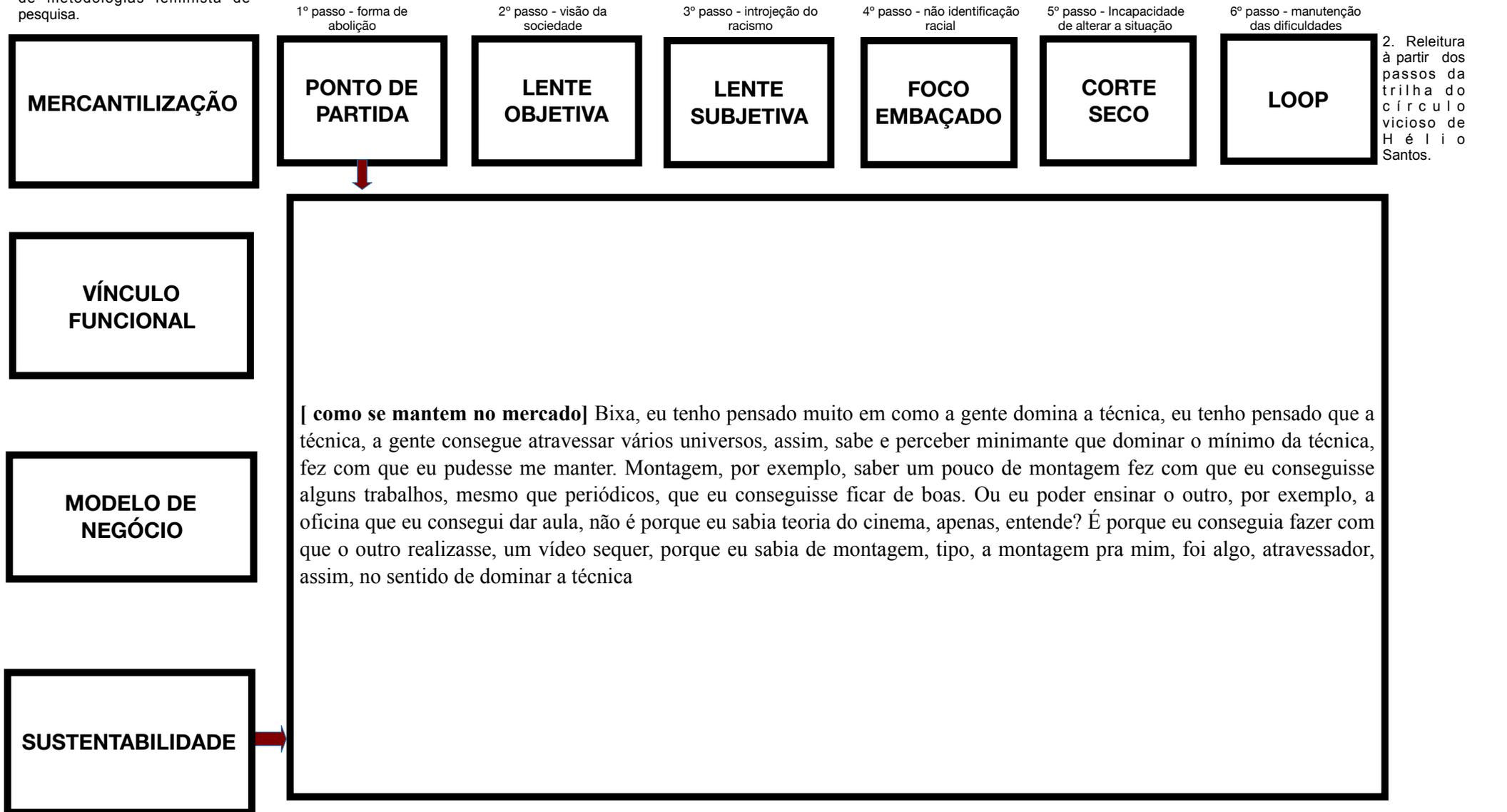


2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5



1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5

1º passo - forma de abolição

2º passo - visão da sociedade

3º passo - introjeção do racismo

4º passo - não identificação racial

5º passo - Incapacidade de alterar a situação

6º passo - manutenção das dificuldades

MERCANTILIZAÇÃO

PONTO DE PARTIDA

LENTE OBJETIVA

LENTE SUBJETIVA

FOCO EMBAAÇADO

CORTE SECO

LOOP

2. Releitura à partir dos passos da trilha do círculo vicioso de Hélio Santos.

VÍNCULO FUNCIONAL

MODELO DE NEGÓCIO

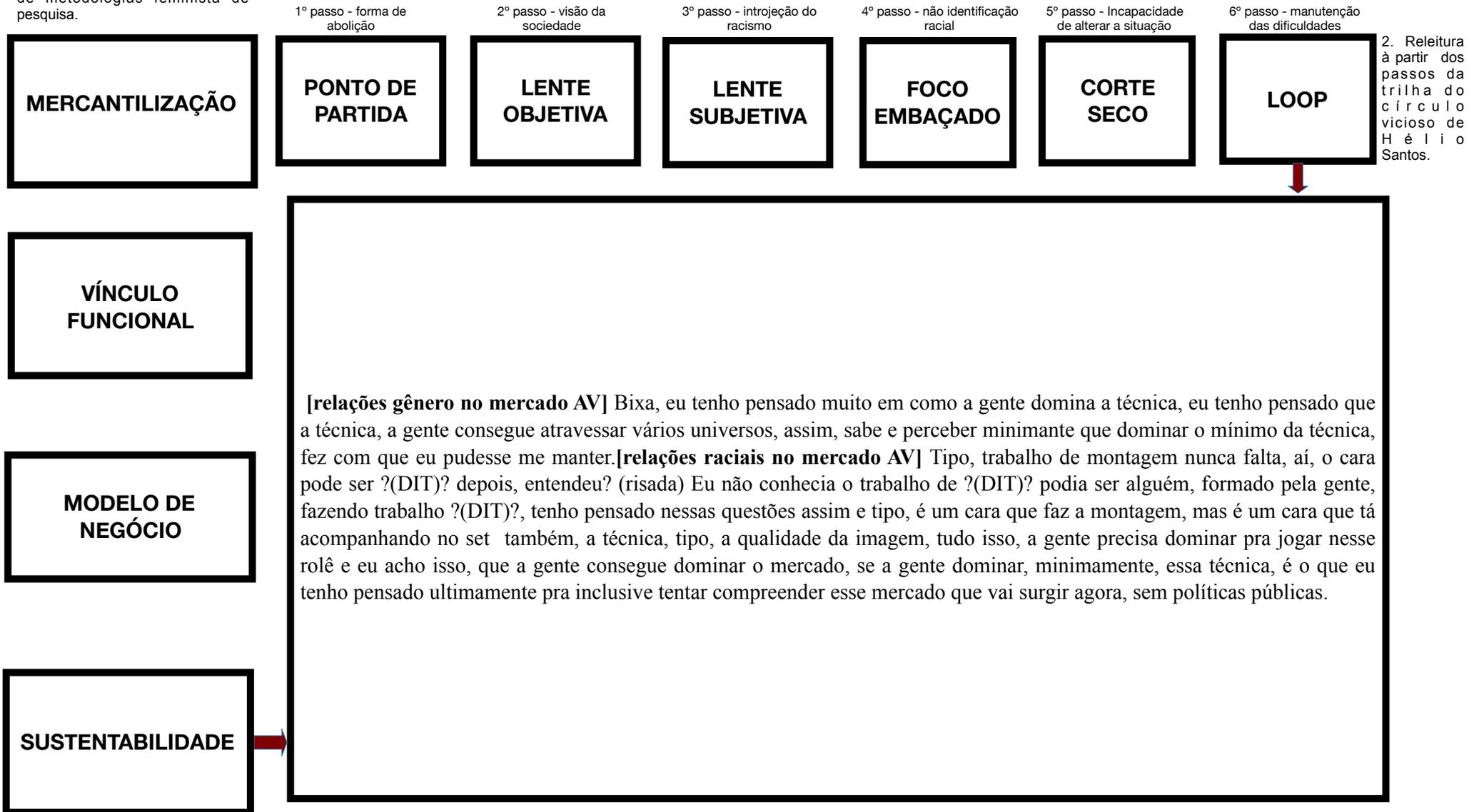
SUSTENTABILIDADE

[**modelo de negocio**] eu acho que o modelo de negócio é esse lugar do planejar e aí pensar essa questão do pensar o gênero, nós mulheres negras e a população negra em geral, a gente vive na urgência e vive na urgência do ato de fazer, eu percebo que a gente tem, eu tenho dificuldade de coordenar, ou de delegar, sabe, tipo, de delegar as coisas mesmo, tipo, distribuir tarefas e assumir tranquilamente uma coordenação, por exemplo, por que isso é difícil pra gente? De começar a se perguntar por que isso é difícil, sabe? Isso é uma questão. Aí outra coisa que tem que tá no modelo de negócio e aí graças a ? (Lucinhas)?, esse problema de não assumir determinadas funções, por exemplo e não falo da função, funções, de forma geral, sabe? De existir hierarquia, porque a gente tem problema de assumir lugares mais altos na hierarquia, qual o problema nisso, sabe? Isso tem que tá no modelo de negócio, também, sabe? Tipo, eu pensava anteriormente, tipo, eu só pensava, não conseguia, eu tentei colocar isso em prática, assim, no Tela Preta, velho, agora eu tô fazendo meu filme, eu sou a diretora, no próximo, eu posso fazer qualquer outra função porque é o momento do outro e pensar que isso poderia ser rotativo e eu ainda credito que pode ser rotativo, sabe? Criar uma rede de que poô, um momento Claris tá fazendo um filme dela e a gente vai tá trabalhando no filme dela, depois vai tá você, e aí, os branco faz isso o tempo todo, veí, sabe, tipo, de todo mundo na rede ter um projeto que consegue captar grana e tá todo mundo trabalhando o tempo todo e você imagine viver anos trabalhando nos nossos filmes, assim, vai ser lindo, seria não, vai ser, porque é isso, assim. Eu acho que o modelo de negócio, tá nisso, sabe? De pensar pra onde a gente tá indo, assim, no sentido de movimentação de recurso, mas não só isso, no sentido de gestão de recurso, assim, sabe? Eu percebo isso.

GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?

1. Elementos investigativos, baseados na perspectiva de Vincent Mosco, da Economia Política da Comunicação, e na perspectiva de Collins e Curriel de metodologias feminista de pesquisa.

## MATRIZ DO ODUN - GRUPO 5



GRUPO 5 [rendimentos com audiovisual] [ como se manter no mercado] [relações gênero no mercado AV] [relações raciais no mercado AV] [modelo de negocio] 17 - você consegue viver com os rendimentos advindos dos seus trabalhos com audiovisual? Como você faz para se manter no mercado ? | 18- você pode descrever para mim como vivência as relações de gênero no mercado audiovisual ? | 19 - Pode me descrever como vivência as relações raciais no mercado audiovisual ? | 20 - o que é modelo de negócio audiovisual para você ? | 21 - qual modelo de negócio audiovisual você considera mais exitoso para permanência das mulheres negras no mercado audiovisual ?