

Organizadores

Cláudio Novaes Pinto Coelho

Rosana de Lima Soares

PRODUTOS MUDIÁTICOS,
PRÁTICAS CULTURAIS E
RESISTÊNCIAS

1ª edição



São Paulo
2019

Organização

Cláudio Novaes Pinto Coelho
Rosana de Lima Soares

Produção e arte

Giulia Elisa Garcia de Souza
Simonetta Persichetti

Capa

iStock

Revisão

Cláudio Novaes Pinto Coelho
Rosana de Lima Soares

Projeto gráfico

Giulia Elisa Garcia de Souza

Diagramação

Giulia Elisa Garcia de Souza

Conselho editorial:

Carlos Sadano (Mackenzie)

Kátia Saisi (PUC-SP)

Mara Rovida (Uniso)

Deysi Cioccarri (PUC-SP)

Maria Ribeiro do Valle (Unesp)

Sandra Lucia Goulart (FCL)

Juremir Machado da Silva (PUC-RS)

Mônica Martinez (UNISO)

Regina Giora (MACK)

Ana Carolina Escosteguy (UFSM)

Roberto Mancuzo (Unoeste)

Paulo Boni (UEL)

Silas de Paula (UFC)

Jairo Getulio Ferreira (Unisinos)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicidade (CIP)

Biblioteca Prof. José Geraldo Vieira

P956

Produtos midiáticos, práticas culturais e resistências [recurso eletrônico] / organização Cláudio Novaes Pinto Coelho e Rosana de Lima Soares. – 1.ed. – São Paulo: Cásper Libero, 2019.

ISBN 978-85-88668-07-2
recurso digital : il.

1. Ação cultural. 2. Produtos midiáticos. 3. Cultura - Identidade.
4. Cultura – Narrativas. I. Coelho, Cláudio Novaes Pinto. II. Soares,
Rosana de Lima.

CDD 302.23

Bibliotecária responsável: Daniela Paulino Cruz Bissolato - CRB 8/6728

Editora Cásper Libero

Av. Paulista, 900 – CEP: 01310-000 – São Paulo/SP

Fone: (11) 3170-5841

monitoria@casperlibero.edu.br

A FICÇÃO COMO NARRATIVA POLÍTICA: NOVOS ARRANJOS NO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO

Sofia Franco Guilherme¹⁰⁷, Eduardo Paschoal¹⁰⁸
e Thiago Siqueira Venanzoni¹⁰⁹

INTRODUÇÃO

A produção audiovisual contemporânea é cada vez mais diversa e plural, seja em seus aspectos temáticos, seja nas próprias características de sua produção, difusão e exibição, por inúmeros canais que não mais apenas o cinema ou a televisão. Há uma recorrência, nesse cenário, do aumento de produções lideradas por grupos politicamente minoritários, como as obras audiovisuais que reúnem, seja em sua equipe, seja em sua narrativa, a experiência de homens e mulheres negros. Essa recorrência parece ser mais presente na produção ficcional estadunidense, mas é possível notar um cotejamento dessas representações também no Brasil.

Nas próximas linhas, buscaremos analisar duas produções ficcionais seriadas norte-americanas que têm em comum, além de serem produ-

¹⁰⁷ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da USP, na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Comunicação. Mestre em Meios e Processos Audiovisuais e graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela mesma Escola. É integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP).

¹⁰⁸ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da USP (bolsista Fapesp), mestre em Meios e Processos Audiovisuais e graduado em Ciências da Comunicação (Jornalismo) pela mesma instituição. É integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP).

¹⁰⁹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da USP (bolsista Capes) e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela mesma instituição, com graduação em Comunicação Social (Jornalismo) pela Unesp. Docente do Fiam-Faam – Centro Universitário. É integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP) e do Grupo de Pesquisa Crítica de Mídia e Práticas Culturais (UFSC/USP).

zidas por diretores, roteiristas e atores negros, também abordarem essa vivência em sua temática. Além disso, em termos estéticos, vemos como recorrência uma perspectiva do terror e do medo como experiência social, e o horror como gênero narrativo. Mais à frente, abordaremos de maneira comparativa as produções brasileiras, e também os editais afirmativos, que procuraram ampliar as políticas públicas do audiovisual nacional para grupos minoritariamente representados. O objetivo é traçar um panorama dessa produção contemporânea, encontrando semelhanças e diferenças entre as narrativas dos Estados Unidos e as experiências e tradições brasileiras na mesma temática.

DEAR WHITE PEOPLE E A VIOLÊNCIA COMO TRAUMA

Dear White People é uma série satírica de 2017, baseada em um longa-metragem de mesmo título, dirigido, roteirizado e produzido por Justin Simien em 2014 e vencedor do *Festival de Sundance* daquele ano. Em 2017, o roteiro foi reelaborado e expandido para uma série de 10 episódios de aproximadamente 30 minutos, produzidos pela Netflix e lançados em 28 abril.

A série é protagonizada por jovens negros, estudantes da universidade fictícia Winchester University, que integra a prestigiada *Ivy League*, reunião das faculdades mais elitizadas e de melhor desempenho acadêmico dos EUA. A produção tematiza as relações raciais na sociedade norte-americana contemporânea por meio de pontos de vista distintos sobre os eventos do enredo. O uso de paródias, narrador onisciente em voz *over*, mistura de gêneros narrativos, como terror, suspense, drama e comédia, e a fala do personagem direto para a câmera são explorações estéticas presentes na produção.

Em cada episódio, o enfoque é em um personagem, cuja trama é colocada em protagonismo e que tem sua história narrada e relacionada a dos demais na série. Para compreender como se dá esse processo na narrativa – e, em especial, a temática da relação social do jovem negro naquele ambiente –, iremos analisar brevemente o quinto episódio da primeira

temporada, dirigido por Barry Jenkins, de *Moonlight* (2016) e *Se a Rua Beale falasse* (2018), focado na figura de Reggie Green, ativista da União dos Estudantes Negros (*Black Student Union*), cuja infância foi influenciada pelas lembranças do pai, veterano da luta do grupo Panteras Negras.

O episódio se inicia com um retrospecto da experiência de Reggie no campus da universidade: primeiro, a negação aparente de todos a sua volta a respeito do racismo institucionalizado; depois, o encontro com Samantha White, que o apoiava na militância do movimento negro; e por último, a tentativa dos amigos de dissuadi-lo a pensar apenas em suas reivindicações políticas e tentar viver a vida de estudante como os demais jovens. Eles tentam convencê-lo a ir para uma festa à noite, com o restante da turma, e ele acaba cedendo, pensando que seria melhor mais momentos de lazer.

Ao chegar à festa, na casa de um colega de turma branco, Reggie se diverte com os amigos, bebe um pouco, assim como os demais. Em um determinado momento, mais ao fim do episódio, começa a dançar junto ao anfitrião. Eles têm uma breve discussão a respeito de uma afirmação racista desse estudante, o que desencadeia uma briga com os colegas que tentam defendê-lo. A discussão se generaliza e os demais estudantes brancos e negros começam a discutir entre si, até que partem para a agressão física, com um empurrão do colega em Reggie. Ele se defende e, enquanto estão atacadados, a polícia do campus invade a casa e intervém.

O policial se dirige a Reggie e, inicialmente, pergunta se ele estuda ali. Ele não entende a dúvida. O policial insiste, dizendo que houve algumas reclamações e o indaga novamente. O jovem diz que sim, é estudante e que, além do mais, paga o salário do policial. O colega branco, que até então brigava com ele, interrompe, afirmando que aquela é sua casa e que Reggie é um dos seus convidados, além de aluno na universidade. O policial pede o documento dele, que nega, mesmo que os demais amigos negros insistam para que ele entregue a identificação. Ele xinga o policial e tenta dar alguns passos para ir embora dali.

Nesse momento, o oficial tira a arma da cintura e a aponta na direção de Reggie que, espantado, fica imóvel. Os amigos se revoltam e começam a gritar que ele é um estudante da universidade. Indagam também qual a razão de um policial do campus andar armado. O policial grita para que Reggie mostre seus documentos. Ele continua imóvel, em pânico. Avisa que vai pegar a carteira, enquanto a arma ainda está apontada em sua direção, muito próxima. Ele entrega o documento, em desespero. O policial confere e termina o rompante de violência por dizer que se ele tivesse entregado antes a identificação, isso não teria acontecido.

Ao final do episódio, todos vão embora da festa. Reggie continua calado, sem conseguir manifestar seu horror diante do recente trauma da abrupta violência policial. A sequência termina com o jovem sentado contra a porta do seu quarto, chorando, enquanto do lado de fora a amiga diz que pensou muito sobre o ocorrido e que eles devem contra-atacar, lutando diante do acontecido. Ele não responde, continua calado, em pânico.

Figura 1 –Trajetória do personagem de Reggie no episódio 5 da primeira temporada da série *Dear white people*



Fonte: frames obtidos a partir de vídeo em *streaming* na Netflix

A partir de então, no decorrer dos episódios dessa temporada e da seguinte, o personagem se depara com um luto constante, causado pela experiência traumática e muito próxima, a da violência policial. Essa tendência de arco do personagem, que se repete com outros jovens negros na trama, é regular: primeiro, há a constatação do racismo institucional que atinge todos os jovens negros; depois, uma tentativa de enfrentamento, seja na militância coletiva, seja na expressão individual da indignação com a situação; na sequência, há um conflito, explícito ou não, que coloca os jovens diante de uma vivência opressiva ou traumática; por último, resultado desse trauma, há o desencadear de um longo luto e da reelaboração de suas experiências para a retomada da reivindicação por igualdade.

Esse processo de enfrentamento, que busca romper com a estigmatização e a repressão social, é seguido por conflitos sociais graves e profundos. Por isso, o luto é uma forma aparentemente utilizada pela narrativa para dar conta desse afeto do medo e do horror, da ameaça à resistência e ao enfrentamento que se coloca como uma constante para a militância desses jovens e para as possibilidades de uma vida mais justa e mais tranquila, como os demais estudantes brancos, que não passam pelas mesmas experiências traumáticas e explicitamente violentas, como as que ocorrem com os jovens negros do campus.

O MEDO COMO AFETO POLÍTICO NAS NARRATIVAS

O escritor James Baldwin, em seu manuscrito inacabado intitulado *Remember this house*, que constrói a narrativa do documentário *Eu não sou seu Negro* (RAOUL PECK, 2016), apresenta em um relato pessoal o contexto político e as lutas identitárias da década de 1960 nos Estados Unidos. Faz a tradução em modos de visibilidade que realocam o negro nos Estados Unidos e sua relação entre dois afetos políticos centrais: o medo (terror) e a raiva. O relato de Baldwin traz em sua narrativa o filme *Acorrentados*, de 1958. Diz o escritor:

É impossível aceitar a premissa da história baseada em um profundo mal-entendido sobre a natureza do ódio entre negros e brancos. A raiz do ódio do negro é a raiva. Ele não odeia tanto os brancos para quererem fora do seu caminho. E mais do que isso, fora do caminho dos seus filhos. Por sua vez, a raiz do ódio do branco é o terror. Um terror imenso e inominável que se concentra numa figura pavorosa, numa entidade, que vive apenas em sua mente (EU..., 2016, 48 minutos).

Dentro de determinados estereótipos construídos pelos brancos, a intranquilidade frente à abstração forjada pelo medo ao negro foi a que mais percorreu a cena do imaginário. A mudança desse afeto, portanto, aparece presente em produções negras no audiovisual contemporâneo, seja nos Estados Unidos e em produções brasileiras. Em entrevista dada à *New Yorker*, publicada em 5 de março de 2018, Donald Glover, diretor e produtor da série *Atlanta* tece comentário aproximado ao de James Baldwin. Segue o trecho da entrevista, feita pelo jornalista Tad Friend:

Para pessoas brancas, Glover quer que a catarse seja um mergulho fora de moda na culpa e no medo. ‘Não quero nem que eles riam se estiverem rindo do animal preso na gaiola do zoológico’, ele disse. ‘Quero que eles realmente tenham noção do que é o racismo, de como é ser preto na América’¹¹⁰ (NEW YORKER, 2018, tradução nossa).

Na segunda temporada da série, o que apresenta Glover se esclarece de forma explícita na escolha pelo terror como retrato das vidas repre-

¹¹⁰ Original: “For white people, Glover wants the catharsis to be an old-fashioned plunge into pity and fear. ‘I don’t even want them laughing if they’re laughing at the caged animal in the zoo’, he said. ‘I want them to really experience racism, to really feel what it’s like to be black in America.’”

sentadas. O horror se evidencia pelas formas, rostos, olhares e situações cotidianas. Jordan Peele, diretor e produtor, classifica a série de Glover como essa catarse que inverte, em alguma medida, quem cotidianamente sente medo. Peele é diretor do filme de horror *Corra!* (2017) e *Nós* (2019), que, assim como Baldwin e Glover, associa o negro ao afeto político do medo em uma narrativa de gênero.

Figura 2 –Cena do episódio 08, Woods, da segunda temporada de Atlanta, em que o rapper Paper Boi foge assustado de um assalto e se esconde em uma floresta



Fonte: frame obtidos a partir de vídeo em *streaming* na Netflix

A ficção, nesse sentido, se torna o espaço não apenas para a construção de uma crítica que politiza as mediações e recepções às obras, mas também para a construção de narrativas políticas, uma vez que o espaço de produção passa a ser ordenado por demandas sociais das identidades. Nesse sentido, se pensa na expansão que a autoficção proporciona como invenção narrativa.

Em uma descrição tipológica da autoficção, o teórico e escritor argelino Vicent Colonna enumera cinco formas de construção autoficcionalada que se pode presenciar na literatura. Nessa tipologia, entretanto, o escritor alerta para as hibridações dos modos de construção narrativa, que não se restringe apenas há um deles. Afirma, entre outros momentos, que uma autoficção é sempre reflexiva, ou seja, “o escritor provoca,

quer queira quer não, um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer” (NORONHA, 2014, p.55). Em *Atlanta*, série do canal FX, em que o protagonista Earn Marks é uma espécie de alter ego de Donald Glover, construído com os mesmos predicados do seu autor, o instante reflexivo ocorre em variados momentos para o espectador. Essa estratégia narrativa realoca o discurso sobre o *outro* no elã da linguagem, pois quem está a contar essa história é um *eu* que hibridiza um instante de realidade com variações enunciativas próprias da ficção. Evidencia, em outra chave, um encontro entre um *outro* socialmente marginalizados em suas formas de narrar e um *eu* que traz a experiência dessas narrativas.

Na tipologia proposta por Colonna, pode-se pensar o que a narrativa seriada de *Atlanta* se estrutura como uma autoficção biográfica, à medida que

o escritor continua sendo o herói da sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui ao seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais do que isso (NORONHA, 2014, p.44).

Porém, mais do que pensar em uma autoficção, seria fundamental pensar em uma ficção coletiva, em que a presença do sujeito da escrita organize em narrativa a realidade, por vezes difusa dos afetos. Ou seja, tornando a narrativa em identificação de grupos. Sobre esse aspecto, a escritora brasileira Conceição Evaristo marcou conceitualmente um termo apropriado a relação da narrativa em que um *outro* enunciado por *eu* traduz em identificação o estar juntos a outros sujeitos: a escrevivência. Na palavra se condensa duas possibilidades em uma condição: a escrita e a vivência. Ou, se preferir, a narrativa e a experiência.

A nossa escrevivência não é para adormecer os da Casa Grande, e sim para incomodá-los em seus so-

nos injustos. Este termo nasce fundamentado no imaginário histórico que eu quero borrar, rasurar. Esse imaginário traz a figura da “mãe preta” contando histórias para adormecer a prole da Casa Grande. E é uma figura que a literatura brasileira, principalmente no período Romântico, destaca muito. (...) A minha escrevivência e a escrevivência de autoria de mulheres negras se dá contaminada pela nossa condição de mulher negra na sociedade brasileira. Toda minha escrita é contaminada por essa condição. É isso que formata e sustenta o que estou chamando de escrevivência. (NEXO, 2017).

É nessa dimensão da narrativa com as experiências em ser negro em confronto com as várias formas do racismo social e seus estigmas que pode-se pensar uma razão expandida das narrativas em debate. Jordan Peele, diretor e roteirista de duas produções de gênero, *Corra!* e *Nós*, traduz o horror para as relações de raça nos Estados Unidos, que na globalização se espalha para outras identidades em distintas nações na qual o racismo é uma presença. O primeiro deles, lançado em 2017, impacta sobretudo por trazer no centro da narrativa do terror um personagem negro alvo de supremacistas brancos que realizam experiências físicas para normatizar homens negros; uma espécie de lobotomia para o convívio cordial entre negros e brancos. Ao tornar o personagem negro pivô central da narrativa, passa também a colocar o debate racial no centro do afeto do medo ao ponto de engatarmos na história das negritudes representadas e seus medos.

É nesse modo de identificação que o afeto se politiza, cria suas permeabilidades no tecido social ao narrar experiências reais. O mesmo ocorre em seu último filme, *Nós*, em que o debate se alarga para a subalternidade e a questão de classe. Nele, experiências sociais realizadas no passado criaram uma sociedade inversa à sociedade existente, em que os subalternos estariam condicionados à vivência dos existentes até que

ocorre uma tentativa de mudança da ordem social por parte dos subalternos em relação à ordem estabelecida. O gênero do terror também é alicerce narrativo para a tradução do afeto político em que o medo é central.

Uma das tantas coincidências em ambas produções é a forma de representar o medo por parte das personagens principais. Em *Corra!*, o ápice da narrativa apresenta a personagem Chris, interpretado por Daniel Kaluuya, em plano fechado com a feição do medo. Assim como em *Nós*, em que o enredo é conduzido pela cena abaixo.

Figura 3 – A cena em *Corra!*



Fonte: frame obtidos a partir de vídeo em *streaming* na Netflix

Figura 4 – Plano semelhante em *Nós*



Fonte: frame obtidos a partir de vídeo em *streaming* na Netflix

O escritor James Baldwin, no curso da narrativa do documentário *Eu não sou seu negro*, evidencia a identificação em relação à feição de medo em personagens negras nas representações audiovisuais. Cita em seu relato o filme *Esquecer, nunca*, de 1937, em que uma personagem secundária no enredo, o zelador, encontra o corpo de uma jovem branca que havia sido estuprada e assassinada no prédio em que trabalhava.

Figura 5 – O zelador com medo da investigação do crime



Fonte: frames obtidos a partir de vídeo em *streaming* na Netflix

As feições de medo do ator Clinton Rosemond nas cenas traduzem o que esse acontecimento poderia acarretar na sua vida. Baldwin descreve sobre essa representação: “O papel do zelador era pequeno, mas o rosto do homem ficou marcado na minha memória até hoje. A brutalidade e a frieza do filme me assustaram e me fortaleceram” (EU..., 2016, 14 minutos).

POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE AS PRODUÇÕES

As narrativas midiáticas norte-americanas, especialmente as de grande público e consumidas internacionalmente, influenciam as narrativas ficcionais brasileiras, com personagens e estereótipos que reverberam nas produções nacionais. Como aponta Joel Zito Araújo (2000), a multiracialidade e um passado escravocrata comum podem explicar algumas das semelhanças encontradas entre Brasil e Estados Unidos. Entretanto, as diferenças econômicas e sócio históricas dos dois países criam estrutural e culturalmente relações raciais diversas. Tais contextos resultam em narrativas políticas e espaços de divulgação, difusão e recepção distintos.

Um dos principais fatores apontados nessa diferenciação é bipolaridade racial mais explícita do contexto estadunidense, “diferente do ideário do branqueamento, a ideologia racial norte-americana opera com uma bipolaridade entre raças, criando uma linha divisória de cor para brancos e negros” (ARAÚJO, 2000, p.45). Essa radicalidade gerou, principalmente com o movimento por direitos civis nos anos 1960, a reivindicação por mais e melhores representações dos negros na televisão. Como aponta Araújo, a vitória do movimento “intensificou, sobre as redes de tevê, a pressão interna e externa pelo aumento da participação dos afro-americanos na indústria” (ARAÚJO, 2000, p.53).

O processo de mudança das narrativas e personagens negros no audiovisual não se dá de forma linear, e momentos de representações mais diversas são intercalados por retornos dos estereótipos. Porém, um outro momento de destaque é em torno dos anos 1980, quando, com o aumento da classe média negra e por pressão de grupos afro-americanos, houve o estabelecimento e o reconhecimento indústria de um mercado consumidor com gostos e preferências específicos que precisavam ser atendidos pela programação.

No Brasil, o mito da democracia racial estabelece um paradigma distinto. A desigualdade racial profundamente arraigada se faz visível nas representações eurocêntricas presentes nas narrativas ficcionais televisivas de grande audiência. Os movimentos de resistência étnica demoram a

produzir imagens e representações na TV que revelem suas experiências de forma significativa. Araújo observa, a partir do fim dos anos 1990, uma nova e tímida realidade que emerge com críticas às representações vigentes, debates e estratégias de pressão e inserção midiática como resultado de “uma presença maior das entidades negras” (ARAÚJO, 2000, p.75).

No entanto, não são apenas as condições sócio históricas que contribuem para a produção e exibição de séries que exploram as tensões raciais e desconstroem os estereótipos dos negros, ou outros grupos minoritários que reivindicam novas narrativas políticas. É necessário considerar o mercado audiovisual e o contexto produtivo e de distribuição destas obras.

François Jost (2007) propõe “ir além do visível para colocar em pauta a lógica que leva as emissoras a proporem uma determinada emissão em tal hora e o telespectador assistir” (JOST, 2007, p. 22). O estudo da televisão tem particularidades ao refletir sobre a atividade do telespectador, e a programação se torna um quesito importante, pois tem como objetivo conquistar uma audiência dispersa, cuja atenção está, muitas vezes, dividida.

A escolha de programas, sua ordenação e a forma como são disponibilizados ao público criam sentido e constroem a identidade da emissora, que é uma empresa e precisa estabelecer sua marca em concorrência com as demais emissoras. Por meio da programação “a emissora afirma-se não só como responsável editorial, mas contribui para construir uma imagem de si própria como pessoa e como parceira do telespectador” (JOST, 2007, p. 53).

No contexto atual, nos Estados Unidos, há uma variedade de emissoras pagas, como HBO, FX, Showtime, que prezam pelo sucesso crítico e valor das produções, com orçamentos maiores, e pelo reconhecimento dos criadores no mercado audiovisual. Essas emissoras constroem suas marcas baseadas na qualidade de seus produtos e procuram ser vistas como espaços de inovação no campo do televisivo, tanto pela temática das séries quanto sua estética.

A *FX*, que produz e veicula a série *Atlanta*, por exemplo, lançou em 2007 sua campanha “There is no box”¹¹¹ que declarava suas séries ficcionais, seu principal produto, como não convencionais e que não conformadas aos gêneros e formatos comumente exibidos por outros canais. Ainda hoje esta é a imagem que projeta para o mercado audiovisual.

Esta configuração é possível porque esses canais se encaixam em uma lógica de televisão fragmentada, definida como “uma televisão, gratuita ou paga, concebida para um público específico” (WOLTON, 1996, p. 103). Essa lógica se opõe à televisão generalista, numa relação comparada à “oposição entre programação e edição, ou, se preferirmos, entre o menu e o à la carte” (WOLTON, 1996, p. 100). Nesse sentido, a edição remete a cada programa único que o espectador opta por assistir, sem se estabelecer ligação entre outros produtos, em que existe uma produção fragmentada em função da demanda.

As plataformas de *streaming*, como Hulu, Netflix, Amazon Prime Video, exacerbam o modo “à la carte” proposto por Wolton, onde a ideia de programação é reduzida ao seu mínimo e o espectador escolhe assistir o conteúdo que quiser, na hora e na ordem que preferir. Esses novos suportes tecnológicos diversificaram as formas de produção e apostam em novos gêneros e formatos, especialmente dentro da ficção seriada, que atraem *showrunners*, diretores, roteiristas e elencos que antes trabalhavam em outras mídias.

Além disso, podem abrir espaço para representantes de grupos minoritários produzirem narrativas de sua perspectiva, explorarem formatos televisuais e se endereçarem a espectadores pouco identificados com o que estava sendo veiculado nas telas antes. Esse é o caso de *Dear White People* e *Atlanta*. Ambas as séries são produções com menos capítulos, mais tempo de desenvolvimento e produção, e voltadas para um público alvo mais específico.

Chegamos, então, a um dos principais pontos que diferencia as emisoras temáticas e a lógica fragmentada daquelas generalistas: o contexto

¹¹¹ Não há uma caixa (tradução livre). Disponível em <<https://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2007/12/11/box-we-dont-need-no-box/>>. Acesso em 29/06/2019.

em que estes programas são apresentados, que lhes confere sentidos diferentes na recepção. Quando o espectador está ligado em canais temáticos “ele sabe muito bem que está em meio a um público específico” (WOLTON, 1996, p. 113), conseqüentemente, o laço social formado é diferente daquele que se forma ao assistir uma emissora com público bastante diverso.

No Brasil, a televisão fragmentada começa a se difundir com o surgimento das TV’s por assinatura, no final dos anos 1980. Essas atraem o público da TV aberta justamente por atender aos interesses específicos de seus assinantes. Esta forma de televisão “tem o conteúdo dirigido, trabalha programação em formato mais suave do que a TV aberta e oferece melhor qualidade de imagem por causa do sistema de distribuição dos sinais” (PATERNOSTRO, 2006, p. 42).

Grande parte da produção nacional para emissoras temáticas está nos gêneros informativos. As narrativas ficcionais seriadas estão concentradas nos canais abertos no Brasil, sendo a telenovela seu exemplo mais significativo, inclusive por suas possibilidades de exportação. Estas narrativas são veiculadas em emissoras, como a *Rede Globo* e a *Record*, que procuram a audiência do grande público e tem pouca abertura para que novos produtores, diretores e roteiristas explorem formatos não convencionais.

As emissoras de televisão por assinatura, dentre elas várias dedicadas à ficção seriada, têm uma abundância de produções importadas, especialmente dos Estados Unidos, e pouco espaço para produções nacionais diversas. A Lei da TV Paga, de 2011, institui cotas de produção audiovisual nacional que devem ser veiculadas nas emissoras de TV por assinatura no Brasil e é uma forma de incentivar produtoras independentes de conteúdo, e poderia ter como consequência a diversificação das representações e o surgimento de novas narrativas políticas.

Entretanto, pouco se vê esta forma de narrativa ficcional política nas produções nacionais para TV. Ainda percebemos a predominância de formatos que replicam os modelos já instituídos, e pouco destaque na programação para produtos brasileiros. Produções do país para platafor-

mas de *streaming*, como 3% e *Coisa mais linda*, ambas para o Netflix, trazem para seu centro personagens como mulheres e negros, mas ainda são tentativas pouco expressivas dentro do panorama mais abrangente do audiovisual no Brasil.

EDITAIS AFIRMATIVOS NAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Assim como nos Estados Unidos, onde a produção de diretores e roteiristas negros e negras estaria mais voltada ao gênero do terror, no Brasil há obras que retratam os conflitos sociais e as opressões nessa mesma chave, caso de *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2018). A personagem principal é uma mulher de classe média que, ao descobrir que está grávida, decide contratar Clara, mulher negra, enfermeira da periferia de São Paulo, para ser babá de seu filho, antes mesmo de nascer. A tensão social entre a patroa e a babá se amplia, em uma extensão ao terror e ao suspense, para delinear também um conflito político, ainda que na subjetividade das experiências privadas.

Entretanto, ao olharmos para o cenário brasileiro, observamos que a produção com o objetivo de expandir as perspectivas dos agentes produtores e também das linguagens de suas obras ainda é incipiente. No início de 2018, a Ancine publicou pela primeira vez um estudo que fazia o levantamento da produção do audiovisual brasileiro com foco em gênero e raça, intitulado *Diversidade de Gênero e Raça nos lançamentos brasileiros em 2016* (ANCINE, 2018). O relatório mostrou dados alarmantes do cinema nacional.

Na função de direção de cinema em longas-metragens, a divisão de pessoas brancas e negras em 2016 foi de, respectivamente, 97,2% a 2,1%. Quando esse recorte utiliza também o gênero, há o registro de 107 diretores homens brancos, 28 diretoras mulheres brancas, 3 diretores homens negros e nenhuma mulher negra. A ausência de mulheres negras também é sentida na função de roteirista, que conta com apenas 2,1% de homens negros entre as equipes de produção. Na produção executiva, há 36,9% de mulheres brancas e nenhuma mulher negra, novamente.

Essas desigualdades não ocorrem apenas nas áreas de produção, mas também no elenco dos filmes brasileiros do período: a quantidade de pessoas negras (homens e mulheres) no elenco das obras analisadas é de 13,3%. Se tomarmos por medida os protagonistas, esse índice cai para zero: não há nenhum ator ou atriz negra ou negro no elenco principal dos longas de ficção produzidos no período. É interessante observar que, segundo o estudo, quando o diretor de um filme é negro, a chance de o roteirista também ser negro aumenta em 43,1% (ANCINE, 2018, p.32). Para a relação entre diretor e elenco, essa chance sobe para 65,8% (id., p.33), enquanto a relação roteirista negro e mais um ator ou atriz negros no elenco é de 52,5% a mais de chance (id., p.34).

Com esse estudo, a Ancine percebeu ainda que a ocorrência de mulheres em papéis de direção e roteiro era maior nos filmes incentivados com recursos federais, mas isso não ocorria em relação à raça. Dos filmes que não receberam recursos públicos, 94% eram produzidas por pessoas brancas, enquanto nos que receberam esse índice era de 100%. Em relação aos roteiros, algo muito parecido: 93% de presença de brancos nos filmes não-incentivados e 98% no caso dos filmes incentivados. A agência federal buscou publicar editais específicos em 2018 para o apoio a obras com recorte de gênero e raça, mas a iniciativa não foi repetida no ano seguinte.

A reivindicação do movimento negro brasileiro por maior representação e presença nas produções audiovisuais é histórica. A pesquisadora Eloíza Silva (2018) destaca algumas produções que há muito questionam a inexistência de negros e negras em papéis de decisão das políticas públicas para o audiovisual. Além de Joel Zito Araújo, com *A negação do Brasil*, a autora comenta também sobre o “Dogma feijoadá”, de Jefferson De, apelido dado ao manifesto *Gênese do cinema brasileiro brasileiro*, lançado em 2000 no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo. O objetivo era chamar a atenção para a necessidade de uma maior presença de produtores, diretores e roteiristas negros e negras para que houvesse também a representação dessa parcela da população nas telas grandes e pequenas.

Chamar a atenção para essa produção era também destacar a pluralidade de estéticas e linguagens do cinema negro, muitas vezes tratado com injusta uniformidade. Os pesquisadores Noel Carvalho e Petrônio Domingues (2018), ao rememorar o “Dogma feijoada”, mas também traçar um percurso histórico do cinema negro brasileiro, destacam a necessidade de se olhar para essa produção também com a perspectiva da diversidade de linguagens e de reivindicações estéticas:

Ocorre que cinema negro se trata de um conceito em construção ou, antes, em disputa. Não apenas em função de seu caráter polissêmico, multivocal, aberto, com diferentes concepções formais e estilísticas, mas uma disputa em torno de como essa categoria analítica se conecta aos planos estético e político. Cinema negro: processo e devir. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 12)

Não há como negar que há um longo caminho para o aumento da pluralidade de agentes produtores no audiovisual brasileiro, especialmente para que grupos minoritariamente representados tenham a possibilidade de tecer novas narrativas. Mas há de se reconhecer também um grande trajeto já percorrido, tanto na reivindicação desses espaços, quanto nas histórias produzidas, seja pela temática, seja pela agência desses indivíduos por trás das obras.

REFERÊNCIAS

ANCINE. Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros em 2016. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresentação%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

ANCINE. Tire suas dúvidas sobre a Lei da TV Paga. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/faq-lei-da-tv-paga>>. Acesso em: 24 jun. 2019

ARAÚJO, J. Z. A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Editora Senac, 2000.

CARVALHO, N. S.; DOMINGUES, P. Dogma feijoado: a invenção do cinema negro brasileiro. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 33, n. 96, Anpocs, São Paulo, 2018.

EU não sou seu negro. Direção: Raoul Peck, Produção: Raoul Peck. Nova Iorque: Magnolia Pictures; Amazon Studios. Duração 93 minutos. 2016, DCP.

JOST, F. Compreender a televisão. Porto Alegre: Sulina, 2007.

NEW YORKER. Donald Glover can't save you. Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2018/03/05/donald-glover-cant-save-you>. Acesso em: 20 jun. 2019.

NEXO. Conceição Evaristo: 'minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra'. São Paulo, 2017. Disponível em <<https://bit.ly/2HVfnIW>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

NORONHA, J. M. G. Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PATERNOSTRO, V. I. O texto na TV: manual de telejornalismo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

SILVA, E. M. Raça e gênero no campo público de fomento ao audiovisual brasileiro: mapeamento de policy makers. Revista de Políticas Públicas, vol. 22, n. 1, UFMA, São Luiz, 2018.

WOLTON, D. Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.