



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS**  
**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E**  
**SOCIEDADE**

**CAMILA CORDEIRO RIBEIRO**

**ESPELHOS NEGROS:**  
**O OLHAR DE DIRETORAS NEGRAS NA CRIAÇÃO DE PERSONAGENS NEGRAS**  
**NO CINEMA NACIONAL (2011 – 2020)**

**SALVADOR**

**2023**

**CAMILA CORDEIRO RIBEIRO**

**ESPELHOS NEGROS:**

**O OLHAR DE DIRETORAS NEGRAS NA CRIAÇÃO DE PERSONAGENS NEGRAS  
NO CINEMA NACIONAL (2011 – 2020)**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Matos

**SALVADOR**

**2023**

Dados internacionais de catalogação-na-publicação  
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Ribeiro, Camila Cordeiro.

Espelhos negros: o olhar de diretoras negras na criação de personagens negras no cinema nacional (2011-2020) / Camila Cordeiro Ribeiro. - 2023.  
153 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Matos dos Santos Pereira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2023.

1. Cinema - Brasil. 2. Cinema - Aspectos sociais - Brasil. 3. Diretoras e produtoras de cinema. 4. Mulheres na indústria cinematográfica. 5. Negras na indústria cinematográfica. 6. Negras no cinema. 7. Personagens cinematográficos. 8. Identidade social na arte. I. Pereira, Mauricio Matos dos Santos. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 791.430981

CDU - 791.43(81)



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de CAMILA CORDEIRO RIBEIRO

Intitulada: “ESPELHOS NEGROS: O OLHAR DE DIRETORAS NEGRAS NA CRIAÇÃO DE PERSONAGENS NEGRAS NO CINEMA NACIONAL (2011–2020)”.

Aos 16 (dezesesseis) dias do mês de junho de dois mil e vinte três, por web conferência, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação, número \_\_\_\_\_, intitulada: “ESPELHOS NEGROS: O OLHAR DE DIRETORAS NEGRAS NA CRIAÇÃO DE PERSONAGENS NEGRAS NO CINEMA NACIONAL (2011–2020)”. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: Prof.(a) Dr.(a) Maurício Matos dos Santos Pereira – Orientador(a), e pelo(a) examinador(a) externo(a): Prof.(a) Dr.(a) Izabel de Fátima Cruz Melo, e interno(a) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: Prof.(a) Dr.(a) Rita de Cássia Aragão Matos. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o(a) mestrando(a) fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o(a) avaliador(a) externo(a) Prof.(a) Dr.(a) Izabel de Fátima Cruz Melo, respectivamente. Após o(a) examinador(a) externo(a), fez sua arguição, o(a) Prof.(a) Dr.(a) Rita de Cássia Aragão Matos, avaliador(a) interno(a). Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o(a) mestrando(a) fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de Camila Cordeiro Ribeiro como APROVADA. Nada mais havendo a tratar, eu, Prof.(a) Dr.(a) Maurício Matos dos Santos Pereira – Orientador(a) lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo(a) mestrando(a). Salvador, 09 de junho de 2023.

Prof.(a) Dr.(a) Maurício Matos dos Santos Pereira Maurício Matos dos Santos Pereira  
Prof.(a) Dr.(a) Izabel de Fátima Cruz Melo Izabel de Fátima Cruz Melo  
Prof.(a) Dr.(a) Rita de Cássia Aragão Matos R. C. Aragão Matos  
Mestrando(a) CAMILA CORDEIRO RIBEIRO Camila Ribeiro

## **AGRADECIMENTO**

Cursar um mestrado sempre esteve na minha lista de desejos, apesar de não saber nem por onde começar. Por isso, agradeço imensamente àquelas que foram essenciais para o meu processo de ingresso até o momento de conclusão: Lara, Tista e Marina. A quem me ensinou a importância das pausas, agradeço a Yan. Pela confiança desmedida que depositam em mim em todo e qualquer projeto, minha família de sangue e minha família de afetos.

Agradeço ao professor Maurício Matos pela orientação, ao Pós-cultura e à UFBA pelo espaço de aprendizado e trocas.

A Adélia, Glenda, Sabrina e Viviane, pela generosidade nas entrevistas.

A todas as mulheres que vieram antes de mim e abriram estradas para que pudéssemos caminhar, meu agradecimento e admiração.

## **RESUMO**

Este projeto visa analisar como se dá a representação das personagens negras nos filmes de longa-metragem nacionais lançados no período entre 2011 – 2020, em um processo comparativo entre os filmes dirigidos por mulheres negras e demais produções nacionais. Tendo em vista que toda produção cultural carrega traços identitários de quem a cria, implicados por seu lugar de fala, e que, o cinema tem historicamente sido realizado, em sua grande maioria, por uma classe homogênea em relação à raça e ao gênero, visamos compreender de que maneira esses marcadores atravessam essas produções. A pesquisa observará a produção recente de diretoras negras, grupo ainda minoritário no mercado cinematográfico, que vem investigando meios de criar novas possibilidades de narrativa, impactando na construção de novos imaginários coletivos.

**PALAVRAS-CHAVES:** Cinema nacional; gênero; raça; diretoras negras; cinema negro.

## **ABSTRACT**

This project intends to analyze how black characters are represented in national feature films released between 2011-2020, in a comparative process between films directed by black women and other national productions. Bearing in mind that all cultural production carries identity traits of those who create it, implicated by their place of speech and that, historically, cinema has been carried out, for the most part, by a homogeneous class in relation to race and gender, we seek to understand how these markers cross these productions. The research intends to analyze the recent production of black female directors, a group that is still a minority in the cinematographic market, who have been investigating ways to create new narrative possibilities, impacting the construction of new collective imaginaries.

**KEYWORDS:** National cinema; Gender; Race; black female directors; Black cinema.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 01** Gráficos que apresentam a divisão de gênero e raça nas funções de direção e produção executiva considerando todos os filmes nacionais lançados comercialmente no ano de 2016.
- Figura 02** Pirâmide das necessidades de Maslow.
- Figura 03** Sara (Roberta Santiago) abre a porta para Laura (Keruse Bongioiolo).
- Figura 04** Dinho (Fabrício Santiago), Heloísa (Roberta Rodrigues), Sara (Roberta Santiago), Vera (Juliana Alves) e Susana (Cíntia Rosa) brindam na cozinha.
- Figura 05** Violeta (Aline Brunne) prepara coxinha enquanto canta.
- Figura 06** Jerusa (Léa Garcia) dorme no colo de Silvia (Débora Marçal)
- Figura 07** Fotografias de mulheres negras com os rostos apagados que compõem a obra “Velados” da artista Tina Melo.
- Figura 08** Heloísa (Roberta Rodrigues) é acolhida por D. Irene (Ana Miranda).
- Figura 09** Margarida (Valdinéia Soriano) se olha no espelho e recebe a visita de Oxum (Musa Michelle Matiuzzi).
- Figura 10** Heloísa (Roberta Rodrigues) deitada na areia da praia é banhada pelas ondas do mar.
- Figura 11** A personagem Jerusa (Léa Garcia) trança os cabelos de Silvia (Débora Marçal).
- Figura 12** Cena em que um corpo separado de sua cabeça (Dandara Raimundo) passa produtos no cabelo.



## LISTA DE SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional de Cinema
APAN	Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro
BA	Bahia
B.I.	Bacharelado Interdisciplinar
B.O.	Baixo Orçamento
CIDAN	Centro Brasileiro de Informação e Documentação do Artista Negro
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
CONDECINE	Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional
ENEM	Exame Nacional do Ensino Médio
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
GEMAA	Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IRDEB	Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Transgêneros, Queers, Intersexuais, Assexuais e mais.
MEC	Ministério da Educação
MINC	Ministério da Cultura
MG	Minas Gerais
REUNI	Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais.
ONU	Organização das Nações Unidas
SAV	Secretaria do Audiovisual
SISU	Sistema de Seleção Unificada
TEN	Teatro Experimental do Negro
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo Baiano
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
<b>01. Quem fala no cinema brasileiro? .....</b>	<b>18</b>
1.1 Crítica à representatividade dominante.....	19
1.2 Padrão hegemônico .....	22
1.3 O cânone cinematográfico.....	24
1.4 Necessidade de deslocamentos .....	31
1.5 Visibilidade como direito negado .....	36
1.6 A representação de seres impossíveis .....	45
1.7 Narrativas em deslocamentos: “Café com Canela”, “Um dia com Jerusa” e “Vamos Fazer um Brinde”.....	58
<b>02. Conjuntura do cinema nacional e a presença de mulheres negras.....</b>	<b>62</b>
2.1 A problemática dos estereótipos.....	62
2.2 A luta por outras possibilidades de representação.....	65
2.3 Políticas públicas e o acesso ao fomento.....	67
2.4 Cinema de Retomada.....	70
2.5 “Nossos passos vêm de longe e temos pressa”.....	77
2.6 O acesso à formação e entrada no mercado profissional.....	83
2.7 Síndrome de impostora.....	87
2.8 A produção dos longas-metragens.....	91
<b>03. Narrativas de pertencimento.....</b>	<b>97</b>
3.1 A construção das personagens.....	102
3.2 Sexualidade.....	108
3.3 Ressignificação da cozinha.....	111
3.4 O lugar da idade.....	114
3.5 Exercícios da visibilidade.....	116
3.6 Ferramentas de visibilidade.....	119
3.7 Água e espiritualidade.....	124
3.8 Cabelos crespos.....	128
3.9 Família e ausência.....	131
3.10 Violência policial.....	134
3.11 Celebrações.....	137
<b>Considerações finais.....</b>	<b>138</b>
<b>Referências.....</b>	<b>143</b>

## INTRODUÇÃO

Ocupar os espaços, disse Sueli. Publicar é um ato político, disse Conceição. Estude e seja independente, disse voinha.

Início este texto pedindo licença. Licença para aqueles que vieram antes de mim, para os que lutaram e perseveraram por uma sociedade de direitos. É impossível falar da minha escolha profissional sem pensar nas referências dentro de casa, onde duas coisas me marcaram e pesaram no momento em que decidi estudar cinema: o processo criativo e a instabilidade do mercado. Na infância, pude presenciar sets de filmagem, onde me chamou atenção a capacidade de fazer chover ou criar falsos acidentes, o que me alertou para a diferença entre o que aparece na câmera e o que se tem ao redor, além da quantidade de gente envolvida. Compreendi que filmar tem diretamente a ver com escolher uma parte do todo para ser vista, um processo de seleção que começa muito antes da montagem, um olhar ativo na construção de uma narrativa por meio de uma câmera. A compreensão do impacto social causado por essa escolha, ou seja, pelo que é assistido, só comecei a conceber muitos anos depois.

Jean-Claude Bernadet (1980) explica a ideia criada de impressão de realidade através do cinema como ferramenta de dominação ideológica no campo da estética. Faz-se importante considerar a origem elitista do cinema nacional em paralelo ao lugar social destinado à mulher negra nesse contexto de interseccionalidade de opressões (CRENSHAW, 2002) quando se analisa a construção das narrativas no cinema.

Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela. Eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, ou melhor, eliminando a classe social ou a parte dessa classe social que produz essa fala ou esse cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista. (...) A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a sua ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. (...) O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala. (BERNADET, 1980, p.10)

O que Bernadet evidencia sobre a relação de poder no cinema é uma pauta antiga dos movimentos negros: o branco é "invisível" no sentido de que pode circular despercebido

socialmente devido à sua universalidade identitária, enquanto o negro é sempre notado - notado aqui com uma conotação negativa - como não pertencente aos ambientes sociais, seja na vida ou na representação. Paralelamente, Beatriz Nascimento destaca a necessidade de uma visibilidade positiva como demanda de recuperação da identidade (NASCIMENTO, 2018, p. 330).

Com a infância marcada por histórias de princesas brancas à espera de um príncipe encantado, seguida por uma adolescência influenciada por comédias românticas ou melodramas ao estilo de Almodóvar, correspondo bem ao padrão de espectadora esperado pelo mercado. A cena mudava um pouco quando acompanhava os lançamentos das produções baianas. Na faculdade, minha visão sobre o cinema se ampliou, conheci linhas estéticas e novos diretores, mas ainda numa perspectiva acadêmica e muito eurocentrada.

Chegando aos dez anos de profissão e tendo trabalhado em diferentes formatos de projetos, desde curta-metragens sem orçamento até mega produções, fui percebendo a repetição de certos padrões. Em 2017, quando tive minha primeira experiência com roteiro ao participar de uma oficina ministrada por Orlando Senna, me vi pensando em quais narrativas eu gostaria de explorar e, principalmente, quais padrões não gostaria de reproduzir.

Com o passar dos anos no mercado, associei certos formatos de produção a certos resultados nos filmes, refletindo na visão de mundo que apresentavam. Produções com grandes orçamentos e com maiores equipes mostravam maiores disparidades entre os cachês, além de pouca representatividade de gênero e raça em cargos de chefia de departamento. Consequentemente, essa disparidade refletia-se na construção dessas narrativas. Essa realidade me colocou em confronto com o que eu almejava enquanto profissional, o que me fez começar a investigar o que viria a se desenhar como meu objeto de pesquisa.

Desta forma, registro aqui meu compromisso em ser o mais fiel possível ao propósito desta pesquisa:

1. Analisar o contexto da produção de filmes no cinema nacional contemporâneo (2011-2020) em relação à raça e gênero.
2. A partir de um referencial histórico, compreender por que essa relação é desigual tanto na direção dos filmes quanto no elenco, apoiando-me em um suporte teórico para defender a necessidade de mudança desse quadro.
3. Realizar uma análise de três longa-metragens dirigidos por mulheres negras: "Vamos Fazer um Brinde" (Cavi Borges e Sabrina Rosa, 2011), "Café com Canela" (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2016) e "Um dia com Jerusa" (Viviane Ferreira, 2020). O objetivo é

observar se e quais símbolos foram explorados na representação de personagens de mulheres negras fora de estereótipos.

Essa análise ocorre considerando gênero (DAVIS, 2016) e raça (MUNANGA, 2003) como dois marcadores históricos que afetam as relações dentro e fora da tela, criando dinâmicas de poder. O presente estudo visa contribuir para uma produção que começou a ganhar destaque na década de 2010 e continua a fortalecer-se, gerando dados comparativos em busca de um cinema nacional diversificado, plural e equitativo. Além dos fatores históricos, abordaremos técnicas de construção de roteiro na análise dos filmes, relacionando o que é retratado na tela com as possibilidades de criar complexidade e subjetividade em personagens fictícios.

A escolha pelo recorte de longa-metragem de ficção baseia-se na compreensão de que:

1. São os filmes aos quais a maioria do público tem acesso por meio de salas de cinema, canais de streaming ou programação de televisão.
2. É um formato que frequentemente requer um suporte financeiro significativo, o que pode ser um dos principais desafios para sua realização.
3. É considerado o formato mais valorizado simbolicamente nas produções audiovisuais.
4. Por consequência, é o formato em que menos mulheres negras ocupam cargos de direção.

Com base no pensamento de Michel Foucault (1976) sobre as dinâmicas de poder como alicerce para a organização social, e considerando que as estruturas do biopoder estão intrinsecamente ligadas à distribuição de recursos financeiros, questionamos por que certos grupos enfrentam maiores obstáculos no acesso a esses financiamentos. Além disso, questionamos por que a maioria dos filmes de grande orçamento é dirigida por uma elite masculina branca, mesmo quando muitos desses projetos recebem financiamento de editais públicos, que teoricamente deveriam promover a distribuição equitativa de recursos. Portanto, esta pesquisa visa entender as engrenagens que perpetuam a exclusividade no mercado cinematográfico, identificar as experiências que conseguiram romper com esse sistema e, a partir de uma perspectiva política e histórica, analisar a importância dos filmes oriundos dessas produções marginais na construção de personagens negras no cinema nacional contemporâneo.

Para a discussão da presença da mulher no cinema nacional, nos baseamos principalmente na produção de Carla Maia (2015), que introduz o conceito de "Cinema com mulher". No contexto das questões raciais no cinema brasileiro, referenciamos o trabalho de

Joel Zito Araújo (2018) e Orlando Senna (1979), que oferecem uma análise histórica da representação dos negros nas telas. No que diz respeito ao foco da nossa pesquisa, que se concentra na interseção entre gênero e raça, é relevante destacar as contribuições de pesquisadoras como Janaína Oliveira (2019), Ceíça Ferreira (2017), Elen Ramos dos Santos (2016), Marcia Rangel Cândido (2014; 2016; 2017), João Ferres Junior (2014; 2016; 2017), Luciana Oliveira Vieira (2020) e Edileuza Penha de Souza (2013; 2016; 2017; 2020), esta última responsável por cunhar o termo "Cinema Negro no Feminino" para descrever a produção de realizadoras negras em ascensão. Além desses autores, durante a análise, fazemos referência a outros importantes pensadores que abordam o cinema, as questões raciais, a questão de gênero e as dinâmicas de poder para embasar nossos questionamentos e compreensão, buscando abordagens diversas e perspectivas plurais. Além dos três longas-metragens definidos como objeto principal, identificamos um movimento mais amplo envolvendo outros agentes que prometem trazer mudanças no cenário das produções nacionais. Por essa razão, apresentamos exemplos de curtas e médias-metragens de ficção e documentário dirigidos por outras realizadoras negras.

Deste modo, dividimos os processos de investigação em diferentes frentes para, ao cruzá-las, buscar traçar melhor o cenário da pesquisa:

Num primeiro momento, mapeamos realizadoras negras brasileiras que já tenham algum filme lançado, seja curta, média ou longa-metragem, documentário, ficção ou experimental, para estimar o quadro geral do mercado. Para esse levantamento, buscar por conteúdos oriundos de espaços que tenham uma atenção a questões identitárias no cinema mostrou-se crucial para alcançar produções fora do circuito já estabelecido. Entre eles, ressalto: Mostra de Cinema Negro Zózimo Bulbul; Cabéria Festival: Mulheres e Audiovisual; FIM: Festival Internacional de Mulheres no Cinema; Mostra Elas; FIANB: Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil; MIMB: Mostra Itinerante de Cinemas Negros Mahomed Bamba; Egbé: Mostra de Cinema Negro; Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio; boletins e relatórios publicados pela ANCINE (Agência Nacional do Cinema), GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa) e pesquisadores da área; APAN (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro); e Nicho 54. Consultei ainda fóruns como o Mulheres do Audiovisual Brasil; FICINE Fórum Itinerante de Cinema Negro; + Mulheres Lideranças do Audiovisual Brasileiro. Utilizamos esse mapeamento com o intuito de nos orientar para um universo de realizadoras e seus filmes. Mesmo considerando a incompletude desse levantamento, é perceptível sua eficácia no

objetivo de fomentar material de investigação nessa pesquisa em busca de uma visão ampla do que é produzido, para além do objeto específico, que são os longas-metragens de ficção.

Foi realizada também a análise da listagem dos filmes nacionais lançados em circuito comercial entre 2011 e 2019, disponibilizada pela ANCINE. Apesar do período da pesquisa incluir o ano de 2020, não temos documentos oficiais que apresentem a lista dos filmes desse ano devido ao desmonte dos órgãos ligados à cultura no governo federal durante esse período. Deste modo, apontamos um total de 1.211 títulos registrados pela ANCINE entre 2011 e 2019. É inviável calcular o número de lançamentos em 2020 sem a informação de uma instituição pública que registre cada lançamento. A partir desse somatório, assistimos a uma amostragem de cem filmes lançados entre 2011 e 2020, considerando título de 2020<sup>1</sup>, obtendo uma média de dez filmes por ano de lançamento. Isso nos proporcionou uma visão abrangente das produções do período estudado e permitiu margem para comparações nas análises.

Além da listagem dos filmes, examinamos também os gráficos disponibilizados pela ANCINE, com informações como os filmes mais vistos, orçamentos das produções, região da produção, formação das equipes técnicas de acordo com gênero, raça, entre outros marcadores. A análise desses gráficos nos permitiu criar perfis dos realizadores e de suas respectivas produções.

A partir dessas investigações, identificamos tanto a amplitude da lista anual de longas-metragens nacionais como a diversidade de realizadoras negras ativas. No entanto, infelizmente, essas listas têm pouca interseção. A maioria dessas diretoras não dirigiu filmes ficcionais de longa-metragem, sendo apenas quatro cineastas negras brasileiras que conseguiram essa realização em toda a história do cinema nacional até o ano de 2020.

Considerando as quatro realizadoras identificadas - Adélia Sampaio, Sabrina Rosa, Glenda Nicácio e Viviane Ferreira - conduzimos entrevistas para reconstruir suas histórias de vida, buscando entender mais profundamente as suas trajetórias, como ingressaram no cinema, como se veem como cineastas negras, os desafios e obstáculos encontrados em suas carreiras, os anseios e desejos que motivam suas realizações e como ocorre o processo criativo em seus filmes.

A partir de uma perspectiva histórica, enfatizando o olhar para as personagens, realizamos um levantamento de renomadas atrizes negras na história do cinema nacional, com

---

<sup>1</sup> Visto a falta de documentação oficial que incluía os lançamentos do ano 2020, os filmes assistidos deste ano foram levantados livremente pela pesquisadora para somar ao estudo.

o intuito de analisar entrevistas realizadas ao longo de suas histórias e conhecer a realidade profissional sob a perspectiva de quem aparece nas telas. Além disso, analisamos, a partir dos filmes em que atuaram, os papéis destinados a essas atrizes em diferentes períodos do cinema brasileiro.

Uma vez concluídos esses levantamentos e a partir das análises estabelecidas, foram delineados os capítulos da pesquisa. Desta maneira, no capítulo 01, intitulado "Quem fala no cinema brasileiro?", iniciamos a discussão a partir de referenciais teóricos que questionam a hegemonia das representações, a fim de conceituar e aprofundar as reflexões sobre as representações excludentes no cinema nacional. Para isso, contextualizamos a invisibilidade causada por um histórico sexista e racista que permeia a sociedade e, por consequência, as produções artísticas. Como elemento ilustrativo, apresentamos exemplos de repetição de padrões nas representações que reforçam essa hegemonia. Em contrapartida, a partir da análise de autores como bell hooks (2005; 2018; 2019), Kimberlé Crenshaw (2002) e Maria Lugones (2014), interpretamos os impactos da reprodução de estereótipos e da invisibilidade por meio do cinema perante a sociedade.

Com base nessas leituras e na análise do mercado cinematográfico, compreendemos que os filmes com elenco principal branco são vistos como produtos com maior potencial de atrair grandes públicos. Por outro lado, os filmes em que o elenco principal é composto por negros, indígenas, asiáticos ou pertencentes a outras etnias socialmente subalternizadas costumam enfrentar obstáculos para obter ampla divulgação. A branquitude (BENTO, 2022) é envolta em tamanho privilégio que, como afirma DiAngelo, permite aos brancos autodefinirem-se como seres humanos para além das categorias raciais. Assim, "invocam esses discursos aparentemente contraditórios - 'somos tão únicos quanto somos todos iguais' - de forma intercambiável. Ambos os discursos trabalham para negar o privilégio branco e o significado da raça" (DIANGELO, 2018, p. 10).

Reivindicações por maior representatividade de raça e gênero no cinema são pautas antigas, mas a perspectiva interseccional ainda é uma abordagem recente que ganhou certa atenção a partir do estudo "A cara do cinema nacional" produzido pelo GEMAA em 2017. Essa pesquisa denunciou que, até o ano de 2016, apenas um único longa-metragem de ficção teria sido dirigido exclusivamente por uma cineasta negra - "Amor Maldito", dirigido por Adélia Sampaio (1984). A concentração de mulheres negras em produções de curta-metragem, filmes experimentais e documentários não está relacionada à ausência de realizadoras ou a uma opção estética, mas sim ao menor apelo mercadológico. Como afirma



Carla Maia em sua tese, o mercado não deseja correr riscos por questões de gênero (MAIA, 2015).

Desta forma, ao longo desta pesquisa, serão mencionadas as diferentes produções para além dos longas-metragens ficcionais, uma vez que concentram parte significativa dos trabalhos de mulheres negras. Além disso, são formatos que vêm ganhando espaço e conquistando premiações de renome internacional, marcos importantes no cinema nacional contemporâneo. Por outro lado, reitero que o foco do trabalho consiste em analisar longa-metragens de ficção diante da realidade de uma sociedade composta por espectadoras que não se enxergam nas telas.

Sueli Carneiro (2009), filósofa e fundadora do Instituto Geledés, enfatiza a importância de mulheres negras ocuparem os espaços públicos como um processo político contra-hegemônico instaurado e descreve, enquanto um grave sintoma das barreiras impostas socialmente na manutenção desse quadro colonial, a perversa estranheza com que é encarada essa ocupação. Nesse sentido, o público é um termo inerente à discussão quando abordadas as questões de gênero, visto que a relação público x privado é pautada pela cultura patriarcal, que define o espaço privado como pertencente às mulheres. Retificando: as mulheres pertencem ao privado e o público como espaço de direito dos homens. Segundo Kuchemann e Pefeilsticker (2010),

[...] historicamente, coube às mulheres principalmente a responsabilidade sobre as tarefas reprodutivas, enquanto aos homens foram delegadas as tarefas produtivas, pelas quais passaram a receber uma remuneração. As construções culturais transformaram essa divisão sexual do trabalho em uma especialização “natural”. Além disso, o papel de esposa e mãe foi mistificado: o fato de que as mulheres se dedicassem somente ao lar se transformou em um símbolo de *status* e gerou-se um culto à domesticidade, no qual a família e o domicílio passaram a ser considerados espaços de afeto e criação a cargo delas (p.3-4).

No capítulo 02, identificarei fatores políticos que alteraram o cenário do mercado audiovisual diretamente, como as mudanças nas políticas culturais que são a base do fomento do cinema nacional. Em paralelo, destaco mobilizações internas do setor por um cinema mais diverso, como as declarações coletivas Manifesto Recife e Dogma Feijoada; o surgimento dos

festivais direcionados para questões identitárias; e o nascimento de associações, coletivos e produtoras orientadas para uma inserção de realizadores negros e mulheres no mercado, buscando outras possibilidades de representações nas telas para grupos socialmente excluídos.

Desde o início, ficou evidente nesta pesquisa que seria uma missão impossível registrar e nomear todas as realizadoras e realizadores em atividade atualmente que disputam narrativas através do cinema. No entanto, mencionaremos alguns nomes, priorizando a experiência de cineastas negras, com o intuito de fundamentar as argumentações teóricas apresentadas a partir das vozes dos próprios sujeitos.

Junto às mobilizações coletivas, utilizaremos os depoimentos das realizadoras entrevistadas para esta pesquisa em 2021 (Adélia Sampaio, Glenda Nicácio, Sabrina Rosa e Viviane Ferreira), bem como de outras realizadoras identificadas na pesquisa, com base em entrevistas gravadas por terceiros, como Yasmin Thayná (2017), Juliana Vicente (2016) e Luciana Oliveira Vieira (2020). Esses depoimentos abordam tanto as preocupações e anseios no fazer cinema quanto as dificuldades encontradas na prática profissional. Paralelamente ao olhar das cineastas, identifico no ponto de vista de atrizes negras inquietações e desejos semelhantes. Para enriquecer nossa compreensão, incluo entrevistas com atrizes negras brasileiras como Grace Passô (2020), Dani Ornellas (2017), Zezé Motta (2018) e outras.

O terceiro e último capítulo, "Narrativas de Pertencimento", apresenta a análise fílmica de três longas-metragens de ficção dirigidos por três diretoras negras contemporâneas: "Vamos fazer um brinde" (2011), dirigido por Cavi Borges e Sabrina Rosa, o primeiro após quase trinta anos da realização de "Amor Maldito"; "Café com canela" (2016), dirigido por Ary Rosa e Glenda Nicácio; e "Um dia com Jerusa" (2020), dirigido por Viviane Ferreira. A análise desses três longas a partir da construção das personagens negras e protagonistas dessas obras tem o objetivo de identificar quais recursos foram explorados na construção dessas personagens e se há um contraponto à histórica reprodução de personagens negras em papéis estereotipados e estigmatizantes no cinema nacional.

A análise desses filmes se divide a partir da identificação de alguns elementos simbólicos reconhecidos nas tramas, como: sexualidade, cozinha, comida, idade, fotografia, espelho, espiritualidade, celebração, cabelos crespos, família, ausência e violência policial. Para contribuir no estudo das personagens, incluo como ferramenta de observação algumas teorias e técnicas da construção de roteiro, no intuito de expandir as possibilidades do olhar perante o objeto, entendendo que elementos utilizados como estímulos para a criação da

complexidade e subjetividades das personagens podem também auxiliar na compreensão das mesmas.

Nesse sentido, este trabalho visa compreender quais fatores históricos traçam essa baixa representatividade; quais marcos têm modificado esse retrato; de que modo cineastas negras representam personagens negras e se essa representação diverge das demais representações apresentadas pelo cinema nacional contemporâneo. Esta pesquisa surge como uma não aceitação da hegemonia estabelecida e um espaço para debate visando somar forças junto ao movimento que busca uma diversidade dentro e fora das telas no cinema nacional, que ainda é majoritariamente branco, cisheteronormativo e masculino. É desse lugar que reflito, escrevo e me coloco *pra* jogo.

## 1. QUEM FALA NO CINEMA BRASILEIRO?

Todo mundo diz que o cinema serve pra você esquecer da vida, dos problemas e viver num mundo mágico longe da sua realidade, eu não acredito muito nisso não. Cinema pra mim, um bom filme, Violeta, é aquele que mostra os podres, as limitações, as angústias que todo mundo tem. Um bom filme antes de tudo ele quer te experimentar e quer ser experimentado  
(MARGARIDA, Café com Canela)

A proposta deste capítulo é promover um debate sobre cinema e representação no que tange à interseccionalidade entre gênero e raça, visando fomentar um olhar ativo para as produções nacionais. Em contraponto à absorção corriqueira de conteúdos com os quais não necessariamente concordamos ou que não nos agradam, mas que têm um grande apelo de consumo - seja pela divulgação em massa ou pela facilidade de acesso através da televisão, internet ou salas de cinema - buscamos aqui uma reflexão crítica sobre o impacto do que é referenciado como cinema nacional. A crítica à representatividade dominante é um exercício de ativar nosso olhar para perceber o que as imagens que consumimos nos dizem sobre a sociedade e as relações de poder que a envolvem.

Deste modo, iniciamos este texto com uma exposição geral do que foi historicamente produzido no cinema nacional, em busca de identificar padrões de repetição e lógicas de poder. Relacionamos tais padrões com a história do Brasil e recorreremos a construções teóricas que buscam descortinar nosso passado e descolonizar nossas percepções para esta análise.

Considerando o conceito de representação como o ato de agir em nome de alguém, seja este um indivíduo ou coletivo, e cinema como uma arte de representar, nos questionamos: de que maneira, em um jogo metonímico de representação da parte pelo todo, nossa sociedade é traduzida através das telas? Stuart Hall acredita que "a linguagem é um dos 'meios' através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos" (HALL, 2016, p. 18). O autor defende que a linguagem é "o meio privilegiado pelo qual 'damos sentido' às coisas" (HALL, 2016, p.17), contudo, o mesmo afirma que, para a linguagem comunicar e cumprir sua função, ela precisa de um "sistema representacional". Desta maneira, tomamos como princípio a ideia de que o sistema de representação através do qual nos comunicamos e nos fazemos pertencentes a uma comunidade/classe/nação está diretamente vinculado ao sentido que damos ao mundo. E, no caso deste sentido ser excludente, como veremos a seguir, se faz necessário repensar esse sistema.

O intuito é que, enquanto espectadores, questionemos: estamos sendo representados nos filmes que assistimos? De que forma acontece essa representação? Ela nos agrada ou nos incomoda? O incômodo é porque nos mostra algo que desejamos ocultar ou porque existem estigmas e deturpações com os quais não concordamos? Essas questões nos orientam na compreensão do porquê, em uma produção tão numerosa como o cinema, ainda lidamos com representações tão repetitivas, limitadas e estigmatizadas. Considerando a sociedade desigual em que vivemos, usamos gênero e raça para analisar como esses marcadores são representados, seja na presença positiva, na diferença negativa ou na invisibilização dentro dessas narrativas.

### **1.1 Crítica à representatividade dominante**

Os estudos culturais vêm avaliando as relações de poder através da construção semiótica de representações da diferença e da construção simbólica do outro (HALL, 2016; HOOKS, 2019). A partir dessas perspectivas, analisaremos as narrativas audiovisuais. Segundo Hall (2016), um filme, como toda produção cultural, pode ser lido por diversas lentes para além da história contada, variando de acordo com quem olha, em qual circunstância, local ou momento histórico. Ideias implícitas nos filmes podem passar despercebidas para públicos que não se identificam com esses signos, mas que, ainda assim, subjetivamente, são alimentados pelas construções ideológicas a que são expostos. Esses mesmos filmes são causa e consequência de uma cultura que é fluida e, portanto, está sempre em movimento; ou seja, o filme reflete o contexto no qual ele foi produzido, ao mesmo tempo que ressignifica e constrói novos contextos conforme a amplitude de seu alcance de público.

Desta maneira, é possível observar relações de poder reproduzidas nos filmes por osmose<sup>2</sup>, refletindo, por vezes, sem intencionalidade, uma discriminação, revestida de costume. Reconhecer e superar a reprodução de uma diferenciação negativa intrínseca a uma cultura é um grande desafio para a sociedade. Deste modo, o ponto de largada de nossa investigação é a identificação dos fatores que produzem construções estigmatizantes.

Aparenta ser mais fácil identificar o machismo ao ver um homem violentar fisicamente uma mulher do que quando uma mulher renuncia a seus sonhos para agradar seu companheiro. Esse segundo exemplo de violência muitas vezes é aceito socialmente como natural, sem questionamentos. É sobre esta dinâmica cultural de naturalização de meios de

---

<sup>2</sup> Osmose é um termo científico que define um processo natural em que os organismos utilizam para estar em equilíbrio e que, no linguajar popular, é utilizado para falar de ações que acontecem naturalmente, sem esforço ou a necessidade de consciência da ação, como a respiração.

violência que iremos nos debruçar na observação da construção subjetiva da imagem, para desvelar de quais maneiras as mulheres negras são diminuídas como sujeitos nos filmes nacionais, trazendo como aporte do problema a sua raiz nas relações sociais. Em contraponto, alcançaremos o cerne de nossa empreitada quando nos debruçarmos sobre as experiências que vão na contramão dessa violência semiótica e buscam uma mudança epistemológica da linguagem cinematográfica.

Hall desmembra a leitura de um texto (seja ele escrito ou não) em uma abordagem semiótica e uma discursiva, sendo a primeira, poética – como a representação gera sentido – e a segunda, política – como a representação reverbera socialmente (HALL, 2016, p. 26-27). Desta forma, quando, por exemplo, assistimos “Que horas ela volta?”, dirigido por Anna Muylaert (2015), lemos a história proposta pelo filme: uma empregada doméstica que presenciou o crescimento do filho dos patrões, enquanto sua filha crescia em outra cidade com familiares. Dentro desse contexto, percebemos a relação de afeto entre Val, a empregada doméstica (Regina Casé), e Fabinho, o filho dos patrões (Michel Joelsas), em contraponto à relação distanciada da mesma com a filha Jéssica (Camila Márdila), relação marcada pelas discordâncias, onde a filha não aceita a submissão da mãe no ambiente de trabalho.

Essas linhas narrativas permitem uma segunda análise política que permeia o filme, como a disputa de classes agravada por questões de gênero, conflitos políticos sobre acesso à universidade, o racismo demarcado nas falas da personagem da patroa (Karine Teles), entre outras possíveis leituras que podemos fazer. Considerando o momento histórico em que a narrativa se passa, a implementação da política de cotas (Lei Federal núm. 12.711)<sup>3</sup> e o incômodo sentido pela classe média e alta estavam em pauta cotidianamente na sociedade. Todas essas informações estão presentes no filme, algumas mais diretas, outras nem tanto, e a identificação do espectador depende de sua bagagem pessoal e de como esses temas atravessam sua vida.

Para refletirmos sobre o impacto no imaginário coletivo construído através do cinema, é importante termos em mente a quantidade de pessoas alcançadas por essas produções e os efeitos psicológicos da falsa democracia racial<sup>4</sup> em nossa sociedade. Em segundo lugar, se faz

---

<sup>3</sup> A Lei Federal núm. 12.711 declara que as instituições federais de ensino superior devem, entre outros critérios, reservar uma porcentagem das vagas para pessoas autodeclaradas pretas, pardas, indígenas.

<sup>4</sup> A dita “democracia racial”, publicizada na década de 30 e defendida por alguns até os dias atuais, consiste em um discurso de invisibilização do racismo com intuito de deslegitimar as lutas por igualdade racial. Nesse sentido, Munanga para definir a ideia da democracia racial como mito, declara: “[...] ecoa dentro de muitos brasileiros, uma voz muito forte que grita; ‘não somos racistas, os racistas são os outros, americanos e sul-africanos brancos’. Essa voz forte e poderosa é o que costumamos chamar ‘mito da democracia racial brasileira’, que funciona como uma crença, uma verdadeira realidade, uma ordem. Assim fica muito difícil arrancar do brasileiro a confissão de que ele é racista.” (MUNANGA, 2010, p. 1).

necessário criar métodos de análise para gerar dados e possíveis comparações entre os filmes e dos mesmos com a sociedade.

Nesse sentido, nosso objetivo é analisar a representação de mulheres negras<sup>5</sup> no cinema nacional contemporâneo nas produções de cineastas negras e o papel de tais produções na construção de outra cara para o cinema. Dentro desse universo, nosso recorte é o período entre 2011 e 2020, por se tratar de quando surgem os longas-metragens de ficção dirigidos por mulheres negras no Brasil e, porque, antes disso, as representações eram ainda mais hegemônicas, ao menos por trás das câmeras.

Em relação ao alcance de público das produções, considerando o recorte da última década, podemos destacar que, no Brasil, as salas de exibição receberam, entre 2011 e 2019<sup>6</sup>, um total de 1.473.400.479 espectadores, dentre eles 198.783.682 de filmes nacionais<sup>7</sup>. Isso aponta uma disparidade entre o consumo de filmes estrangeiros perante a produção nacional, questão sobre a qual não nos deteremos a analisar neste trabalho. Com relação às plataformas de streaming, o número de espectadores dos filmes não é divulgado pelas mesmas, visto que, até o momento, não há uma legislação brasileira que obrigue essas empresas a fornecerem o número de acessos.

Todavia, um dado significativo para termos como referência é que, em 2019, a empresa Netflix divulgou ter mais de 10 milhões de assinaturas apenas no Brasil, sendo a empresa uma entre tantas que oferecem o mesmo serviço, como a Globoplay, Disney+, Amazon Prime, Todesplay, Mubi, entre outras. Observando este movimento, podemos considerar que, ano após ano, o acesso aos filmes tem sido cada vez mais através de canais de televisão e plataformas de streaming, sendo muitas vezes a porta de estreia de filmes que não chegam a passar pelas salas de cinema, ou têm lançamentos concomitantes no presencial e no virtual. Vale considerar que essa mudança de janela de estreia se elevou após a restrição das atividades das salas de cinema com o isolamento social causado pela pandemia do COVID-19, o que fomentou a contratação de serviços de streaming. Desta forma, é possível afirmar que o número de espectadores total é muito maior do que os números nas salas de cinema dos quais temos acesso. Outro indicador relevante é que, em 2017, uma pesquisa do IBGE apontou que 82,7% dos domicílios brasileiros têm acesso à internet. Desse modo, é possível inferir que grande parte da população brasileira acessa e dialoga com essas

---

<sup>5</sup> Com a exceção de "Amor Maldito" (1984), filme dirigido por Adélia Sampaio.

<sup>6</sup> A ANCINE ainda não divulgou os dados de 2020 e, considerando um ano em que as salas de exibição permaneceram grande parte do tempo fechadas por conta da pandemia, seriam dados insuficientes para compreender a quantidade de pessoas atingidas pelos filmes nesse período.

<sup>7</sup> Dados recolhidos do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2019 produzido pela OCA/ANCINE.

narrativas, influenciando e sendo influenciada pelos filmes. E aqui abrimos o questionamento: quais são essas narrativas amplamente consumidas?

Considerando o período definido - 2011-2020 - fizemos um levantamento a partir dos relatórios da ANCINE, em que identificamos 1.211 títulos nacionais lançados em salas de cinema. Dentre estes, apenas um de ficção co-dirigido por uma cineasta negra, “Café com Canela”, dirigido por Ary Rosa e Glenda Nicácio (2018). Em 2011, a ficção “Vamos Fazer um Brinde” foi co-dirigida por Sabrina Rosa e Cavi Borges; o longa rodou por festivais e atualmente está disponível no YouTube no canal da diretora, porém não foi distribuído comercialmente e desta forma não se encontra na lista de lançamentos disponibilizada pela agência. A ANCINE não divulgou a lista dos filmes lançados durante o ano de 2020. No entanto, se faz necessário marcar o lançamento do longa-metragem “Um dia com Jerusa”, dirigido por Viviane Ferreira, sendo este o segundo longa de ficção dirigido exclusivamente por uma cineasta negra na história do cinema nacional. Esses três filmes são nosso foco da análise fílmica, sendo estas as três primeiras cineastas negras a dirigir produções ficcionais de longa-metragem após um intervalo de 27 anos no Brasil.

## **1.2 Padrão hegemônico**

Considerando a desproporcionalidade no cargo da direção nos filmes, ou seja, os dirigidos por cineastas negras, que representam menos de 1% da produção nacional, é urgente abordar duas questões: 1) entender quais os fatores que levam a essa representatividade ínfima; e 2) como essa disparidade reflete no produto final. O primeiro ponto será abordado quando apresentarmos os contextos de realização dos projetos e seus processos de financiamento. Sobre o segundo tópico, traçaremos alguns caminhos para analisar a representação no cinema nacional e refletir sobre o impacto das construções hegemônicas.

Um exemplo é a reprodução de um padrão de família classe média nas telas, geralmente composta por famílias 100% brancas, como é possível observar em filmes como "De pernas pro ar" (2011, Roberto Santucci), "Trabalhar cansa" (2011, Juliana Rojas e Marco Dutra), a trilogia "Minha mãe é uma peça" (2013, André Pellenz; 2016, César Rodrigues; 2019, Susana Garcia), "O último cine drive-in" (2014, Iberê Carvalho), "Hoje eu quero voltar sozinho" (2014, Daniel Ribeiro), "Mãe só há uma" (2016, Anna Muylaert), "Como nossos pais" (2017, Laís Bodanzky), "O filme da minha vida" (2017, Selton Mello), "Benzinho" (2018, Gustavo Pizzi), "Guerra de Algodão" (2018, Cláudio Marques e Marília Hughes) e "A Vida invisível" (2019, Karim Aïnouz). Apesar das distintas temáticas ou abordagens



narrativas que passam por diferentes gêneros como comédias, terror ou drama, todos esses filmes foram realizados na última década (2011-2020) e têm em comum uma família de classe média brasileira branca como núcleo principal das personagens, não sendo essa questão um tema de reflexão proposto pelos filmes, mas sim um padrão implícito. É possível ainda observar que todos os diretores são brancos, suscitando uma reflexão sobre a encenação e realização oriundas de um polo dominante.

Esse padrão de repetição revela um desequilíbrio nas representações que, por sua vez, é invisibilizado. Retomando o pensamento de Hall (2016), que considera a linguagem um meio pelo qual nos expressamos coletivamente e através do qual criamos significados, o cinema, como um sistema de representação baseado em ausências, configura-se como uma máquina de esvaziamento de significados para grande parcela da população. Esse desequilíbrio revela um regime de manutenção do poder estruturado para permanecer em vigor e se baseia fundamentalmente na comunicação como ferramenta de controle social. O consenso da imagem da família de classe média no Brasil ser uma família branca parece não surpreender aos olhos de quem produz ou assiste:

O poder, ao que parece, tem que ser entendido aqui não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira – dentro de um determinado ‘regime de representação’. Ele inclui o exercício do poder simbólico através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica (HALL, 2016, p.193)

Miguel Wiñazki (2004) chama de "notícia desejada" a relação da circulação de informações através dos meios de comunicação que são menos sobre fatos e mais sobre crenças. Segundo Wiñazki, muitas pessoas estão mais interessadas em terem suas crenças validadas e reafirmadas socialmente do que em um jornalismo comprometido com fatos concretos que coloquem suas certezas em cheque. O autor ainda denomina esse evento como construção de uma "ficção compartilhada" (WIÑAZKI, 2004, p.10).

Considerando a liberdade inventiva que o cinema permite, a ideia de "notícia desejada" pode ser articulada com os interesses do capital financeiro que já domina a produção de conteúdo. Assim, apresenta-se ao público uma experiência de conforto visual, a partir da repetição de ideias já estabelecidas, como muito mais atraente do que um conteúdo que proponha uma reflexão crítica e tire o espectador da zona de conforto (WIÑAZKI, apud SODRÉ, 2017, p. 231). Isto é, o mercado atua numa lógica de fortalecimento de suas ideias e incentivo ao consumo para, desta maneira, manter o controle não só financeiro, como

ideológico, vendendo, além do produto, um modo de vida, um perfil consumidor, como a ideia amplamente difundida do *american dream*<sup>8</sup>.

Cabe aqui refletir sobre quais perfis de consumidores são considerados público de interesse para essas produções, fortalecendo o fator, ainda presente em nossa sociedade, do "desejo de embranquecer", apresentado por Lélia González, enquanto movimento interno oriundo da perspicácia do racismo que se utiliza do mito da superioridade branca como forma de negação da própria imagem (GONZÁLEZ, 2020, p.131). Em relação aos realizadores, a existência de cineastas que não correspondem com a classe dominante assumindo a direção de grandes projetos é vista como um risco à fórmula de sucesso da já garantida "ficção compartilhada", retomando o termo apresentado por Wiñazki (2004).

Trazer mulheres na direção de filmes, por exemplo, foi considerado por produtores como um risco de mercado, como aponta Carla Maia (2015, p.13), não sendo um investimento interessante para quem já trabalha com um formato de produto lucrativo. Maia traz uma entrevista da diretora Jodie Foster, que expõe sua experiência pessoal, afirmando que, quanto maior o investimento, mais os produtores se sentem seguros em contratar homens (DARGIS apud MAIA, 2015, p.13). A estrutura de exclusão também acontece na perspectiva étnica e racial, de modo que podemos identificar o mesmo boicote com pessoas negras na direção. Em resposta a essa exclusão, alguns diretores negros se organizaram para criar suas próprias produtoras a fim de realizarem seus filmes, como no caso da Foster Photoplay Company nos Estados Unidos em 1910. A problemática identificada no início do século, que gerou a criação da Foster Photoplay, é novamente apontada oito décadas depois pelo diretor estado-unidense Spike Lee (LEE, apud, SHOHAT; STAM, 2006, p. 271), e segue presente na realidade dos realizadores contemporâneos, demarcando a complexidade que envolve o racismo estrutural (ALMEIDA, 2020) que permeia a sociedade atravessando gerações.

### **1.3 O cânone cinematográfico**

Para pensar a produção cinematográfica nacional, é necessário entender com quais hierarquias de poder essas produções dialogam. O longa-metragem é o formato considerado o auge da produção cinematográfica, o formato onde há maior visibilidade, maiores orçamentos e, respectivamente, maior poder simbólico<sup>9</sup>. Atualmente, pode-se dizer que, com o

---

<sup>8</sup> O "sonho americano" é um ideal de estilo de vida difundido a partir de uma produção publicitária em massa norte-americana. Baseia um conceito liberal de sucesso a partir da lógica do poder de consumo. A idealização da vida a partir do acesso a bens de consumo

<sup>9</sup> BOURDIEU, Pierre. O Poder simbólico. Bertrand Brasil S.A. 1989.

crescimento do consumo de audiovisual via internet, a relação de consumo está em transição, e os produtos com menor duração estão ganhando espaço entre os consumidores. Contudo, ainda pertence ao longa-metragem o espaço de maior reconhecimento.

O cinema como produto e como arte surge na Europa e nos Estados Unidos, que exportam essa tecnologia para os países que estão fora do eixo culturalmente hegemônico, já com uma padronização de realização. A ideia de Cinema de Autor difundida pela Europa, como um cinema mais artístico, em contraponto ao industrial hollywoodiano, reforça o lugar hierárquico de quem assina a direção. Esse lugar é historicamente ocupado por homens brancos como detentores do discurso a ser propagado. Segundo Melina Marson (2009), o Cinema de Autor é um conceito europeu que, no Brasil, foi adotado pelo Cinema Novo, no qual o processo de criação de uma obra cinematográfica visa a experiência estética, sem uma preocupação com o consumo do grande público (MARSON, 2009, p.39).

Por outro lado, são escassas as diretoras negras que lançaram filmes de ficção de longa-metragem em circuito comercial no Brasil, o que é reflexo da dificuldade de acesso resultante da estrutura racista e patriarcal, como veremos no capítulo 02 ao observar os meios de fomento do cinema nacional historicamente. Em contrapartida, é imprescindível apontar a vasta produção de curtas-metragens dirigidos por cineastas negras como uma construção de uma nova realidade no cenário nacional. Isso rompe com a percepção falaciosa de que a ausência destes profissionais sob o comando de tais produções é consequência da inexistência de pessoas negras no campo, e não do processo sistemático de exclusão de sujeitos negros<sup>10</sup>. Essas produções, por serem um formato mais barato e, deste modo, mais exequível, comprovam a diversidade de agentes em atividade. Todavia, a dificuldade de acesso ao financiamento para projetos maiores – na sua grande maioria, oriundos de fomento público – demarca, para além de uma disputa de mercado, uma disputa no acesso às políticas públicas.

O lugar de autoria no cinema continua muito vinculado à figura da direção, perpetuando a lógica do cânone cinematográfico, embora o cinema seja uma obra coletiva com outros profissionais envolvidos não apenas na totalidade da produção, mas também no processo criativo. O documentário "Ôrí" (1989), dirigido por Raquel Gerber, diretora branca, por exemplo, tem texto e narração de Beatriz Nascimento, historiadora, roteirista e ativista

---

<sup>10</sup> Em episódio recente envolvendo a produção da série ficcional sobre a vereadora assassinada Marielle Franco, a autora Antonia Pellegrino justifica a escola por um diretor branco: "Se tivesse um Spike Lee, uma Ava DuVernay..." (PELLEGRINO, 2020). Sua afirmação sugere à inexistência de profissionais negros qualificados para o cargo de direção, reforçando o "pacto da branquitude" conceituado por Cida Bento (2021).

pela questão racial no Brasil. Quem acessa sua obra acadêmica consegue facilmente identificar sua autoria no filme<sup>11</sup>, no qual sua trajetória se mistura com a narrativa.

"Ôrí", palavra de origem iorubá, significa cabeça no sentido literal, mas também se refere ao orixá individual que guia a cabeça, aqui no sentido da mente e espírito. O documentário traz uma perspectiva de como é ter um corpo negro na sociedade brasileira, ao mesmo tempo que aponta a produção e resistência intelectual da comunidade afro-brasileira. O filme explora questões raciais que historicamente formaram a identidade dos negros brasileiros e os debates em vigor na década de 70 e 80 sobre o tema, sendo uma das primeiras obras cinematográficas a apresentar essa abordagem. Em sua narração, Nascimento traz, em diferentes momentos, o corpo e a imagem como fatores essenciais para o reconhecimento e a afirmação da identidade. "É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e, em cada um, o reflexo de todos os corpos" (NASCIMENTO, 1989, Ôrí).

Nascimento (1989) desconstrói a ideia de nação aculturada criada pelo ocidente, trazendo o subtexto ideológico por trás do conceito e considerando, então, uma nação aculturada aquela cuja cultura não se enquadra nos padrões europeus. As sociedades orientais eram vistas intencionalmente como primitivas e sem cultura por um olhar político que mobilizou o esvaziamento de seu significado, como já apontaram Grada Kilomba (2019) e Edward Said (1990). Apesar disso, como recurso de reafirmação da própria humanidade, as tradições e ritos vindos do continente africano para o Brasil estavam ainda mais vivos em seus corpos, e o movimento de criação de quilombos fez-se prova dessa resistência. Nascimento ainda afirma que: "É importante ver que hoje o quilombo traz para a gente não mais o território geográfico, mas o território em nível de uma simbologia" (NASCIMENTO, 1989). Como reflexo das lutas dos movimentos negros no Brasil e no mundo, está em pauta um processo nomeado pela autora como aquilombamento<sup>12</sup>.

A partir da base epistemológica, o termo carrega uma intenção de resgate histórico como fortalecimento das raízes ancestrais. Trata-se de uma invocação à coletividade como construção de espaços de socialização, formação e enfrentamento à hegemonia, outra formulação da ideia de poder - aqui como energia vital, de produção e afirmação de

---

<sup>11</sup> A transcrição da narração do filme se tornou um capítulo do livro Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição. Maria Beatriz Nascimento. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

<sup>12</sup> Aquilombamento é um termo cunhado por Beatriz Nascimento, derivado da palavra "quilombo", no sentido de repensar o propósito dos quilombos atualmente. Uma proposta epistemológica para uma ação de proteção e cuidado mútuo como forma de fortalecimento e resistência.

significância, de reconhecimento de si e do outro. Diferentemente da lógica de poder como forma de dominação, mas como um fortalecimento, “cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo” (NASCIMENTO, 1989).

A criação coletiva desses agentes é uma forma de resistência que observamos nos relatos de jovens realizadores marginalizados. O conceito de aquilombamento ganha voz como convocação política de fortalecimento coletivo, espaço seguro de trocas e crescimento mútuo, como é a proposta da APAN – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro, criada em 2016, que realiza diversas atividades em prol do crescimento profissional de realizadores negros, desde apoio jurídico a formações, laboratório criativo e festival de filmes. Esse movimento é reflexo da compreensão de que, em um contexto de negações e privações, se faz necessário o reconhecimento do outro como um parceiro para se criar sentido de mundo. Na história do cinema nacional, podemos apontar alguns nomes que conseguiram individualmente romper com a hegemonia estabelecida; no entanto, para além de ações pontuais, pensar em uma construção de cinema plural torna necessário um pensamento coletivo. Em um processo de disputa de narrativa perante a história brasileira e deslocamento do sujeito negro para uma posição aguerrida, Ana Paula Procópio da Silva é cirúrgica:

O contrário de casa grande não é a senzala, mas o quilombo, o que não significa produzir uma nova dicotomia, nem desconhecer que a luta quilombola também é forjada nas senzalas. É de lá que saem os primeiros quilombolas. (...) os que ficam são tão perigosos quanto os primeiros, porque carregam em si o potencial da rebeldia. Por isso, a permanente vigilância das classes dominantes na manutenção da subalternidade em todos os campos da vida social, contra a qual seguimos nos insurgindo ladino-amefricanamente (DA SILVA, 2021, p.59).

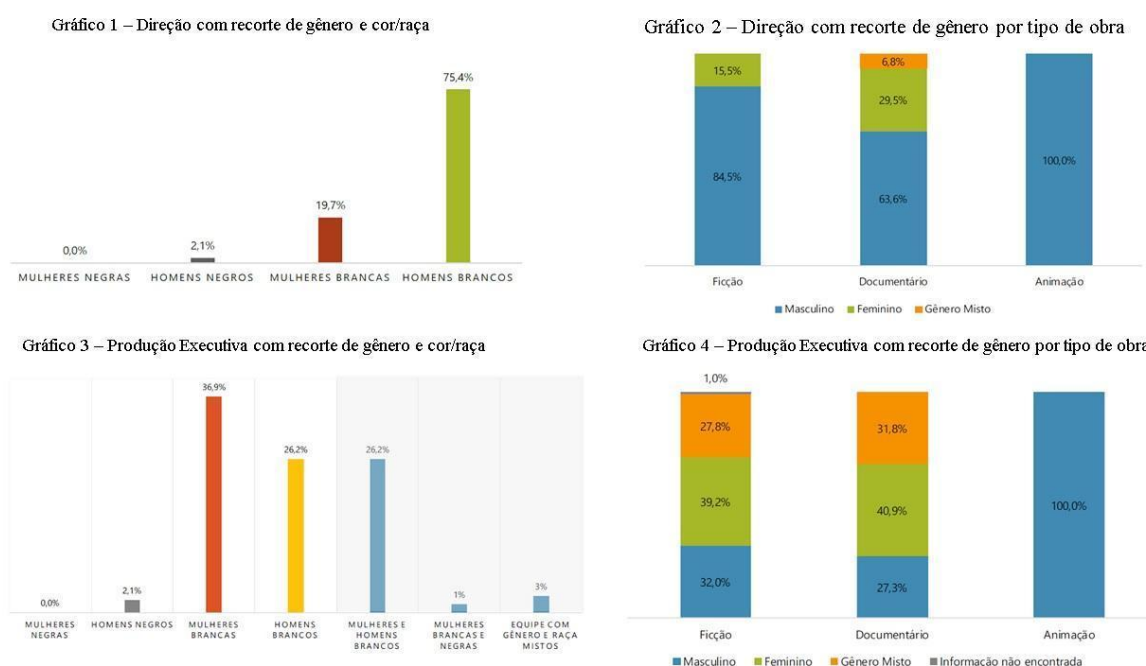
Compreendendo o cinema enquanto produção cultural dos sujeitos, não há como concebê-los separadamente das dinâmicas de poder presentes na sociedade. Desse modo, é perceptível que a divisão sexual do trabalho (GOLDMAN, 2007) também repercute na organização das funções neste campo, propiciando uma maioria masculina em cargos que envolvem a assinatura artística e maior prestígio, como a direção e a direção de fotografia. Em paralelo, as mulheres, quando ocupando a posição de chefia de departamento, em sua grande maioria são destinadas ao lugar da organização, da logística, do cuidado e, simultaneamente, da invisibilização da produção. Quando acrescentamos à análise a questão da raça, percebemos uma baixa participação de homens negros e uma total exclusão das mulheres negras, ressaltando a negação do lugar de poder a essas mulheres, como é possível observar nos gráficos abaixo.

Essa divisão demarca a lógica sexista que destina os holofotes aos homens, ao mesmo tempo que reforça a ideia da mulher como responsável pelo cuidado<sup>13</sup> e bem-estar. Para Cisne e Santos (2018),

[...]o exercício do poder patriarcal não se restringe ao sexo biológico da mulher, permeia a construção social do sexo feminino, que se associa ao frágil, ao desvalorizado, ao subalterno e ao subserviente, enquanto o “modelo” patriarcal do homem é o da força, virilidade, poder e dominação (CISNE e SANTOS, 2018, p.43).

Os gráficos abaixo apresentam a divisão sexual apontada a respeito do mercado de trabalho cinematográfico em 2016. Vale observar que os projetos de ficção e animação são os projetos com maiores orçamentos e, respectivamente, são neles onde vemos a maior discrepância entre as porcentagens. Vale observar também que a produção executiva, cargo vinculado ao cuidado, mas também um lugar de poder no filme, tem uma grande predominância de mulheres brancas, reforçando a diferença racial dentro da questão de gênero.

Figura 01. Gráficos que apresentam a divisão de gênero e raça nas funções de direção e produção executiva considerando todos os filmes nacionais lançados comercialmente no ano de 2016.



<sup>13</sup> Segundo relatório da OXFAM, para além dos cargos remunerados envolvendo o cuidado, as mulheres fazem mais de 75% de todo o trabalho de cuidado não remunerado do mundo. (2020)

Fonte: Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016. Informe de mercado disponibilizado pela ANCINE.

Kimberlé Crenshaw (2002), autora que cunhou o termo interseccionalidade, explica essa interseção de opressões como atravessamentos de condições de opressão que geram realidades específicas de subalternidade, que são combinações múltiplas e especificadas a partir de marcadores como gênero, raça, etnia, classe, sexualidade, religião, nacionalidade, entre outros. Crenshaw divide a interseccionalidade em dois processos de percepção: “superinclusiva” e “subinclusiva”, sendo a primeira quando “os aspectos que o tornam um problema interseccional são absorvidos pela estrutura de gênero, sem qualquer tentativa de reconhecer o papel que o racismo ou alguma outra forma de discriminação possa ter exercido em tal circunstância” (CRENSHAW, 2002, p.174). E a segunda “quando um subconjunto de mulheres subordinadas enfrenta um problema, em parte por serem mulheres, mas isso não é percebido como um problema de gênero, porque não faz parte da experiência das mulheres dos grupos dominantes” (CRENSHAW, 2002, p.175). A autora conclui que “nas abordagens subinclusivas da discriminação, a diferença torna invisível um conjunto de problemas; enquanto, em abordagens superinclusivas, a própria diferença é invisível” (CRENSHAW, 2002, p.176).

No gráfico 03, anteriormente apresentado, com relação à ausência de mulheres negras no cargo de produção executiva, é possível observar uma interseccionalidade subinclusiva, visto que existe uma evidente separação entre as mulheres que ocupam os cargos de chefia na produção e as mulheres que realizam o trabalho braçal, como, por exemplo, o da limpeza e alimentação nos sets de filmagem.

Grupos subalternizados, ao disputar espaços na realização cinematográfica, vivem uma contradição intrínseca no processo de questionar as lógicas de poder e opressão, que consiste em reconhecer que o acesso individual a esses espaços se aproxima de uma lógica reprodutora das hierarquias e dinâmicas de poder. Como consequência dessas reflexões, muitos dos agentes oriundos de grupos subalternizados alcançam o espaço de realização mediante práticas coletivas. Pensar em novas configurações de titulações e formatações de equipes tem sido uma prática presente nos exercícios de descolonização das práticas cinematográficas.

Um exemplo dessa prática é trazido pelas pesquisadoras Luciana Vieira e Maria Beatriz Colluci (2020), quando relatam sua própria experiência na realização do curta-metragem “Elekô” (2015). Elekô, palavra iorubá que dá nome ao filme e, posteriormente, deu nome ao processo conceitualizado pelo coletivo Mulheres de Pedra (RJ) que realizou o filme, diz

respeito a uma antiga comunidade de mulheres guerreiras liderada pela orixá Obá (VIEIRA; COLLUCI, 2020, p. 17). O nome do projeto surge como uma convocatória pela união de mulheres artistas que desejam unir forças através de suas criações. As autoras iniciam seu texto, a partir da Teoria dos Cineastas, defendendo que todos os profissionais do cinema, independentemente de suas funções, são cineastas (BENAFRIA; GRAÇA; BAGGIO; apud, VIEIRA; COLLUCI, 2020, p.14), rompendo com a lógica hierárquica de centralização da autoria e do poder.

O curta é um projeto experimental com cerca de trinta cineastas, dos quais treze assinam a direção. A partir dessa organização horizontal, o coletivo buscou um novo modo de produção cinematográfica. Ao defender o uso da palavra cineasta e apresentar um projeto no qual a direção, normalmente ocupada por uma ou duas pessoas, é compartilhada entre treze pessoas que, em geral, não ocupam esse lugar, esse coletivo tensiona as categorias pré-estabelecidas e proporciona um deslocamento nos modos de produção. Assim, o coletivo reafirma o que o próprio nome do projeto propõe: Elekô - uma comunidade de mulheres que guerreiam.

Em relação à narrativa, o filme apresenta uma perspectiva sobre o que é ser mulher negra. Entretanto, apesar de quebrar com várias construções referentes ao cinema clássico, a produção reproduz uma estrutura de três atos, sendo o primeiro uma referência ao histórico de escravização na perspectiva das mulheres negras. Já no segundo, “a mulher negra do presente entendendo o seu passado, a história de seus antepassados e se conectando com o ser mulher, o seu corpo, e ao que está ligado ao Sagrado Feminino e, por fim, a celebração em conjunto com outras mulheres” (VIEIRA; COLLUCI, 2020, p.23).

A criação do curta estabelece referências à área da performance, considerando, inclusive, que as cineastas definem seus projetos como “cinema como performance” e “Cinema Ritual” (VIEIRA; COLLUCI, 2020, p.21-22). Oliveira define o modo Elekô de fazer cinema como uma metodologia que subverte a estrutura hegemônica de produção que alimenta hierarquias entre os realizadores envolvidos. Essa maneira de “pensar e fazer cinema” explora a “experimentação, respeito e afeto entre as mulheres” (VIEIRA; COLLUCI, 2020, p. 15-17). Segundo as autoras, durante o processo do filme, uma das preocupações foi o cuidado em evitar cenas nas quais as mulheres estivessem sozinhas, com o intuito de demarcar a essência da coletividade para o fortalecimento das mulheres negras (VIEIRA; COLLUCI, 2020, p. 18).



O filme “Elekô” gerou um processo criativo, de mesmo nome da obra, tornando-se um formato reproduzido em outros projetos. Contudo, podemos observar que essa proposta metodológica se articula com outras experiências, como o projeto “Kbela” (2015) e os próprios longas-metragens “Vamos Fazer um Brinde” e “Amor Maldito”, sobre os quais são reconhecidas as estratégias de realização sob condições financeiramente não ideais, tendo como fator definidor a força da realização coletiva. O que Adélia Sampaio (2016) chamou de “ajuntamento” e Beatriz Nascimento (1989) denominou como “aquilombamento” carregam características específicas dos seus diferentes contextos, mas fazem parte de uma compreensão coletiva de que existem forças institucionalizadas para fragmentar e desmobilizar tanto mulheres quanto negros e que, para disputar espaço e narrativa, é necessário resgatar a coletividade.

#### **1.4 Necessidade de deslocamentos**

A ideia do cinema exclusivamente como entretenimento pressupõe o espectador alienadamente, como se o público não fosse capaz de se entreter com novos conteúdos que não se assemelhem com os já difundidos. Muniz Sodré (2017), ao propor uma nova perspectiva sobre a produção de conhecimento desvinculada das escolas europeias, e sim com raízes nas heranças africanas, faz um paralelo sobre como o discurso está diretamente vinculado à manutenção das crenças e estruturas sociais e vice-versa. Deste modo, o autor desloca o olhar perante a ideia da "notícia desejada" e propõe outro olhar ao sistema representacional. O autor afirma que inicialmente não seriam conceitos relacionados; porém, na prática, a crença "está na base de todo e qualquer sistema de comunicação", e "do discurso ao objeto, qualquer coisa pode converter-se em suporte de crença" (SODRÉ, 2017, p.231). Voltando à origem da palavra comunicar, "partilhar de algo", "agir em comum", Sodré enfatiza seu objetivo intrínseco de organização simbólica comum, ou seja, para haver comunicação, se faz necessário um compartilhamento de códigos coletivos. Em diálogo com a proposta de Sodré, cineastas negras aqui referenciadas vêm buscando inserir novos letramentos em suas criações, com o intuito de resgatar signos ancestrais que sofreram apagamento epistêmico, como no caso de palavras e cânticos em línguas africanas, ou a representação de elementos ligados a religiões de matrizes africanas, como a representação, material ou por meio de signos das forças, de orixás e inkices permeando as narrativas. Esses processos de apagamento se deram, segundo Lara Rocha (2023):

pelo aviltamento da dignidade intelectual e da autoestima provocados pelo racismo no cotidiano escolar, pela negação do acesso, pela desvalorização ou supressão das

contribuições africanas e diaspóricas ou pela injunção do embranquecimento científico e cultural. A esses processos Sueli Carneiro (2005) denomina de epistemicídio. (ROCHA, 2023, p. 27)

Nesse sentido, a construção de narrativas com o protagonismo feminino, nas quais mulheres negras aparecem ocupando um lugar de sabedoria e respeitabilidade, corresponde ao resgate e reconhecimento de culturas matriarcais historicamente ofuscadas.

Ainda sobre o discurso enquanto forma de criação saberes, Michel Foucault (2008) investigou os modos com que o conhecimento se constrói com o propósito político de controle e dominação. O autor questionou: "qual é esse tipo de poder capaz de produzir discursos de verdade que são, numa sociedade como a nossa, dotados de efeitos tão potentes?" (FOUCAULT, 2008, p.28). Conclui-se que o discurso de verdade não somente é uma forma de exercer o poder como também rege o controle organizacional da sociedade.

Se somarmos o questionamento de Foucault à teoria de Gayatri Spivak em "Pode o subalterno falar?" (2010), podemos elaborar que, para a manutenção do poder, se faz necessário manter o subalterno sem direito à fala, visto que a fala confere capacidade de disputá-lo. Em outras palavras, fica evidente que a desvalidação do conhecimento do outro, taxando-o como aculturado ou ignorante, é uma definição política de tirar-lhe o direito à narrativa e, assim, o poder de decisão. Essa tem sido uma queixa recorrente entre realizadores que estão disputando espaço por suas histórias, como deixa evidente a cineasta, dramaturga e atriz Grace Passô<sup>14</sup>, em depoimento para a série "Afronta". Ela relata uma querência de viver sua negritude de forma mais consciente a partir da compreensão de sua presença ser uma exceção nesses espaços (PASSÔ, 2017). Para a artista, essa percepção foi processual, não no sentido de se compreender enquanto minoria social, mas na utilização desse lugar no seu processo de criação: "hoje eu consigo ver que quando eu decidir escrever, um texto meu, eu mesma criar um grupo, isto era pra que eu conseguisse me ver e ver os meus na arte que eu fazia, isso pra mim é muito óbvio hoje." (PASSÔ, 2017). Sua reflexão toma corpo, voz e intenção em muitos de seus trabalhos, como, por exemplo, no monólogo da peça "Vaga Carne" (2020) que, a partir de uma personagem não humana, cria uma metáfora e ironiza um

---

<sup>14</sup> "Afronta" (2017) é uma série documental realizada pela cineasta Juliana. A série na qual convida jovens artistas negros para conversar sobre criar e produzir sendo uma pessoa negra na contemporaneidade foi exibida no canal Futura e nas plataformas Globoplay e Netflix. No episódio dedicado à atriz, cineasta e dramaturga Grace Passô, a artista fala sobre como suas inquietações sendo uma mulher negra na arte é um conteúdo explorado em suas criações. Seu discurso é evidente em trabalhos como o monólogo teatral que se tornou filme "Vaga Carne", 2019, dirigido por Grace Passô e Ricardo Alves Jr, no qual a personagem questiona os desejos e anseios do corpo que ocupa.

comportamento antropocentrista, mas que, na verdade, fala sobre relações humanas e a dificuldade de se relacionar e escutar a diferença.

Aprendi como os seres humanos falam, como escutam, que é preciso falar com certeza, assim como estou falando neste momento, para ser ouvida por vocês. Por intuição sonora, escolhi falar no feminino, enquanto vossa espécie parece escutar-se noutra frequência. Sei também que vocês têm dificuldade de entender o que não é vocês mesmos, mas vou tentar explicar: sou uma voz, apenas isso (PASSÓ, 2020, p.22).

Quando grupos subalternizados entram em uma disputa de narrativa, rachando a estrutura da “notícia desejada” e pautam novas abordagens fora dos formatos já estabelecidos, há um processo de ressignificação dos padrões difundidos. Faz-se importante citar que essas narrativas trazidas por cineastas periféricos ao circuito já estabelecido, apesar de não corresponderem com a expectativa padronizada do consumo de conteúdo, têm tido boa recepção de um grande público que se vê agora representado nas telas. Tal recepção faz um movimento contrário à atual crise do cinema nacional com o público, como declara em entrevista para esse trabalho Viviane Ferreira (2021), cineasta, ex-presidenta da APAN e diretora da SP Cine.

Ferreira traz a experiência da exibição de curtas-metragens de cineastas negras em festivais como filmes que tiveram as salas lotadas nas exibições, a exemplo de “Cinzas” (2015, Larissa Fulana de Tal); “Kbela” (2015, Yasmin Thayná); “Aquém das Nuvens” (2010, Renata Martins); e “Cores e Botas” (2011, Juliana Vicente). Vale ressaltar que esses, entre outros filmes, tiveram uma primeira receptividade na curadoria de festivais internacionais antes do circuito nacional, o que Ferreira considera consequência do racismo estrutural de nosso país. “Foram selecionados no circuito internacional, se comunicaram muito bem com o público e, a partir disso, o circuito interno passa a convidar essas obras para compor a programação de mostras paralelas” (FERREIRA, 2021).

Desta forma, podemos associar o fato de haver apenas quatro diretoras brasileiras negras que lançaram longa-metragem de ficção a um interesse externo de silenciamento dessas, como de tantas outras vozes. Said aponta que as produções culturais, muitas vezes, são lidas como se não fossem políticas, como meios de produção que não se misturam necessariamente (SAID, 1990, p.39). Contudo, é importante compreender que essa separação é em si um ato político de mascarar o peso da dominação cultural, minimizando os efeitos simbólicos e subjetivos que essas produções carregam, como podemos ver ao voltar às imagens de famílias brasileiras de classe média simbolizadas como famílias sempre

socialmente brancas. A partir de uma leitura semiótica, campo de estudo que explora a relação da criação de mensagens através das imagens e o impacto em quem as consome, caem por terra argumentos levianos de “escolhas estéticas” que, na verdade, têm os pés fincados em um histórico de repressão e apagamento. Hall sinaliza a importância desse campo de estudo como veículo de sentido em uma cultura (HALL, 2016, p.26). Assim, percebemos a semiótica como espaço para se questionar signos fincados no imaginário coletivo e costurar novas construções subjetivas sobre a sociedade que valorizem e deem vozes para sujeitos silenciados.

O cinema brasileiro, em contraponto à sua própria composição demográfica, é um cinema tido como branco, nos bastidores, nas imagens e também simbolicamente, por meio de relações de poder construídas narrativamente. Nestas, as mulheres negras são posicionadas em condição de inferioridade, quando não são simplesmente invisibilizadas. Robin Diangelo (2018), autora branca, desenvolveu o conceito de “fragilidade branca”, que se refere à necessidade de uma reafirmação à exaustão da imagem da branquitude. A autora descreve como a sociedade é educada para absorver com naturalidade a hegemonia branca, o que podemos relacionar com a ideia de construção de uma ficção compartilhada de Wiñazki (2004).

Para onde quer que olhemos, vemos nossa própria imagem racial refletida – em nossos heróis e heroínas, nos padrões de beleza, em nossos modelos e professores, em nossos livros didáticos e memória histórica, na mídia, na iconografia religiosa incluindo a imagem do próprio deus, etc. Potencialmente a qualquer situação ou imagem considerada valiosa na sociedade dominante, os brancos pertencem (DIANGELO, 2018, p.15).

De que forma simbólica essas imagens são absorvidas socialmente, refletindo uma não representação da população negra que, segundo o IBGE, se refere a mais da metade da população nacional<sup>15</sup>? Voltando ao exemplo acima, é possível afirmar que a imagem de famílias negras representando uma classe média comum brasileira não interessa como símbolo, cabendo-lhe o vazio da outridade, do entre-lugar<sup>16</sup>, às margens, sendo, consequentemente, invisibilizada pelas telas de cinema? Deste modo, o cinema nacional está implicitamente dizendo para os espectadores negros que suas famílias não têm importância e por esta razão não precisam ser representadas? Ou que sujeitos negros são incapazes de formar uma família economicamente estável e que podem se reconhecer dentro de padrões sociais da classe média? Faz-se necessário questionar: essa mesma mensagem, também passada para os não negros, reafirma seu espaço de privilégio? Somamos aos

---

<sup>15</sup> Segundo o censo realizado pelo IBGE de 2010, 54% da população brasileira se autodeclara preta ou parda.

<sup>16</sup> SANTIAGO, Silvano. Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural. Rocco. 2ª edição. Rio de Janeiro. 2000.

questionamentos a definição crítica de classes sociais trazida por Da Silva (2021), que demonstra uma intencionalidade de diferenciação para dominação. Ao analisar o surgimento do capitalismo, concomitante ao auge do sistema colonial e escravocrata de exploração do trabalho, a autora relaciona a própria ideia de classificações de raça às divisões econômicas da sociedade e declara: “as classes sociais são definidas tanto pelas relações de trabalho como pelo conjunto de ideias e valores que historicamente organizam e dão sentido às determinações concretas da realidade” (DA SILVA, 2021, p.47). Nesse sentido, a não vinculação de pessoas negras à representação de famílias de classe média nega a essa camada da sociedade o direito de reconhecimento e pertencimento a esse grupo social. No que tange a essa invisibilização nas representações, Sueli Carneiro identifica algumas recorrentes consequências:

Tem-se reiterado que, para além da problemática da violência doméstica e sexual que atingem as mulheres de todos os grupos raciais e classes sociais, há uma forma específica de violência que constrange o **direito à imagem** ou a uma **representação positiva**, limita as possibilidades de encontro no mercado afetivo, inibe ou compromete o pleno exercício da sexualidade pelo peso dos estigmas seculares, cerceia o acesso ao trabalho, arrefece as aspirações e rebaixa a autoestima. Esses são os efeitos da hegemonia da “branquitude” no imaginário social e nas relações sociais concretas (CARNEIRO, 2003, p. 122, grifos meus).

A partir da compreensão de que a mulher negra vem ocupando o lugar da outridade no cinema nacional, o advento da entrada de cineastas negras no mercado na última década (2011-2020) vem interferindo nesse cenário, pautando o direito à imagem e à representação positiva. Quanto à representação positiva, vale distinguir que não se trata de uma idealização da perfeição, o que também afastaria de uma humanização. Mais do que uma representação dentro do molde dicotômico de positivo e negativo, que carrega em si uma “moralidade burguesa” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 296), do que é certo ou errado, bom ou mau, o que mais se busca é o direito de uma representação complexa, que envolve contradições, qualidades e defeitos, conquistas e fracassos, certezas e dúvidas.

Ferreira (2021) fala como a reflexão conjuntural e a autorreflexão se tornam processos indissociáveis à sua criação:

A gente vai pro set (de filmagem) para trabalhar subjetividades negras, filmar corpos e existências negras, a gente tá o tempo inteiro interagindo com o espelho. E aí, quando você interage o tempo todo com o espelho não tem como não ser atravessada pelos seus reflexos (FERREIRA, 2021).

Esse movimento, reconhecido no trabalho de Ferreira assim como em outras cineastas negras, é então um exercício poético e discursivo, ou seja, político, de exercer através da representatividade um olhar atento e afetivo sobre esse grupo identitário.

### **1.5 Visibilidade como direito negado**

As lutas identitárias, através dos movimentos sociais, têm uma longa trajetória de mobilização popular em prol de conquistar visibilidade e direitos efetivos que, muitas vezes, quando existem, ficam apenas no papel. O Movimento Negro Unificado, a Marcha Mundial das Mulheres, o Movimento Sem Terra, os movimentos Sem Teto, os movimentos LGBTQIA+ são exemplos de organizações que, por uma desigualdade estrutural sistêmica na sociedade, lutam contra violências históricas específicas pela falta de cobertura dos direitos descritos na própria constituição do país<sup>17</sup>. Esses movimentos são resultados de uma compreensão de uma violência epistêmica<sup>18</sup> originária da Europa, que difundiu uma história única<sup>19</sup>, tendo o europeu como o sujeito e todos que fugissem desse padrão como o Outro (SPIVAK, 2010). Segundo Foucault, a racionalidade e a verdade são conceitos criados e manipulados por grupos hegemônicos para justificar as desigualdades como naturais e se manterem dominantes; exemplo disso é o racismo ter sido fator essencial para a manutenção da escravização no Brasil.

Como consequência dessas lutas, gradualmente vem se tornando insustentável a veiculação exclusiva da imagem do sujeito padrão ocidental. É possível observar essa mudança, mesmo que gradual, no cinema, como constataremos ao analisar as mudanças estéticas através das gerações. O debate sobre gênero e raça entra como uma necessidade de ruptura no modelo vigente, mas com ele há também um risco a algum essencialismo. Desta forma, as nomenclaturas cinema de mulher ou cinema negro são nomenclaturas às vezes questionadas pela possibilidade de um reducionismo, através do termo, a uma produção

---

<sup>17</sup> Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Capítulo II. Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição.

<sup>18</sup> Segundo Spivak, violência epistêmica é uma forma de violência fundamentalmente produzida pela metrópole perante as colônias na qual o opressor detém a definição sobre o outro e deforma conceitos da cultura do oprimido. (SPIVAK, 2010, p.64) Quando autores europeus, como detentores da verdade e da razão, definem e descrevem a cultura indiana como uma única cultura e não escuta a fala dos próprios indianos, cometem uma violência epistêmica (SPIVAK, 2010, p.66).

<sup>19</sup> Spivak utiliza a expressão “história única”, também explorada por Chimamanda Adichie em “O perigo da história única”, quando se refere à visão europeia difundida mundialmente como única versão sobre fatos e povos subalternizados. A história única, ou a versão europeia sobre uma história, foi e é responsável pela manutenção de diversos estereótipos, exatamente por reduzir culturas a uma visão externa e superficial à realidade narrada.

meramente panfletária. Ao mesmo tempo que fica o questionamento: negar essa nomenclatura não seria uma forma de manutenção da hegemonia? Se não há necessidade de demarcação, há uma brecha para a continuação da norma, como descreve a crítica à democracia racial?

Quando Maia (2015) propõe a mudança do termo para “cinema com mulher” em substituição ao “cinema de mulher”, é um exercício de negar um possível essencialismo do que é ser mulher, questão criticada por Butler (2018) quando explora a performatividade de gênero. Com essa alteração, Maia salienta que os filmes dirigidos por mulheres não se limitam a pautas do estereótipo de feminino; o cinema com mulher é uma proposta de mudar a relação de quem está filmando, quem está sendo filmado e quem consome o produto. Deixar de ser um filme sobre para se tornar uma criação cooperada é uma perspectiva menos impositiva e mais colaborativa, com um olhar crítico perante os estereótipos de gênero amplamente difundidos (MAIA, 2015, p.28).

Atores políticos que questionam essa violência epistêmica ainda são julgados por possuírem um discurso vitimista por aqueles que insistem em defender que o sexismo não existe, ou que não é considerado um problema estrutural da sociedade, como o discurso da meritocracia ou da democracia racial. Considerando as contribuições de Butler sobre a precarização da vida, em diálogo com a ideia da biopolítica do poder trazida por Foucault (2005), vivemos numa organização social que hierarquiza as vidas, classificando populações como dispensáveis e/ou descartáveis (BUTLER, 2008, p.17). Podemos, então, concluir que o silenciamento do subalterno faz parte de uma construção ideológica que distancia o outro e evidencia as diferenças em uma conotação negativa num processo de desumanização. Nega-se a subjetividade dessas identidades coletivas com o intuito de deslegitimar essas vidas, objetificá-las, para que assim as mesmas possam ser abandonadas pelo Estado e exploradas pelo capital, sem o peso de uma possível culpa moral ou responsabilidade social.

Em “O Diálogo entre as culturas”, François Jullien (2009) divide o conceito de universal em dois sub conceitos: universalidade fraca e universalidade forte. O primeiro envolve uma conclusão relativa e comparativa a partir da experiência, algo que sempre se deu de tal maneira e desta forma se torna universal, uma universalidade provada pela repetição, sem necessidade de sustentação argumentativa. Um exemplo é o caso da representação das famílias de classe média exclusivamente branca. Já a universalidade forte se constrói como um conceito filosófico baseado na razão, com um embasamento ético, não mais sobre uma conclusão empírica, e sim sobre uma lógica do “dever ser”: deve ser assim, sem exceção, porque não pode ser diferente.

Os direitos primordiais ou direitos humanos se baseiam nesse conceito de dever ser, porque são direitos inegociáveis e “universais”, todo ser humano deve ter esse direito, sem exceções. Essa definição, com uma mínima percepção da realidade, pode soar ingênua ou fantasiosa, porque o que temos na prática é um mundo estruturado em desigualdades, onde os direitos primordiais, como o direito à vida, integridade física, acesso à saúde e educação, são negados para uma grande parcela da população. Essa população negligenciada tem, como diria o próprio Jullien, muito em comum<sup>20</sup>, demonstrando não ser uma diferenciação ingênua ou ao acaso.

A identidade é um aglomerado de referências e aspectos da vida que, juntos, formam o indivíduo: a cultura, origens e manifestações culturais são aspectos fundamentais no reconhecimento e formação de um sentido de mundo. Ao negar ao sujeito o sentimento de pertencimento a uma cultura com a qual o mesmo se identifica, causam-se consequências diretas na formação como indivíduo e sua relação com o mundo. A atriz Valdinéia Soriano, que interpreta a personagem Margarida em "Café com Canela," falou sobre a importância da abordagem do filme em trazer uma família negra amorosa para a tela, algo que ela observa como ausente na televisão brasileira. A atriz ressalta que a profundidade com que as personagens negras são tratadas na narrativa apresenta as múltiplas possibilidades de existência das pessoas negras que o racismo tenta ofuscar. Além da questão narrativa, também pontua a capacidade artística de atores e atrizes negros, a quem são negadas oportunidades, também como reflexo do racismo.

O Brasil, país com histórico de colonização e com uma jovem e questionável experiência democrática, segue estruturado sobre bases opressoras, que desumanizam o outro em diversos níveis, atingindo tanto o corpo físico em uma exposição à violência institucionalizada, quanto a subjetividade do sujeito subalternizado. A língua, ferramenta básica de comunicação e pertencimento, foi forjada durante o processo de colonização no Brasil com o intuito de controle e como elemento para uma dominação cultural e epistemológica. Com a invasão dos portugueses e a imposição da língua portuguesa como a oficial, a língua foi uma ferramenta imprescindível para o projeto de colonização. Essa reúne expressões violentas e depreciativas que demarcam relações de poder e distinção entre sujeitos. Como define Kilomba (2019) em "Memórias da Plantação":

---

<sup>20</sup> Faz-se aqui uma referência ao conceito político explorado por Jullien. O comum como o que é partilhado e do qual um grupo que surge por semelhanças participa. Diferente do que é próprio ou particular, o comum faz menção ao que é pertencente a um grupo. O comum se constrói indissociável da experiência, ao mesmo tempo que reconhece a semelhança em um processo de inclusão, ele exclui o outro quando distingue do diferente. O comum seria então uma forma de construção identitária por meio do reconhecimento de características em si e no outro.



A língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através das suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem é que pode representar a verdadeira *condição humana*. (KILOMBA, 2019, p.14)

A partir das contribuições trazidas por Lélia Gonzalez, entendemos que o uso de expressões que podem soar como inofensivas muitas vezes carregam um teor de comparação e inferiorização, como a ideia de “cultura popular” em contraponto à “cultura erudita” (GONZÁLEZ, 1988, p. 70). Essa concepção de cultura popular se aproxima da leitura do orientalismo<sup>21</sup> criticada por Said, um conglomerado de representações culturais que não necessariamente têm algo em comum, exceto o fato de não pertencerem à cultura erudita. Lentamente, essa ideia tem se desfeito, sobretudo a partir de pressão perante as políticas culturais e dentro do espaço acadêmico, pela ressignificação do termo como uma multiplicidade de expressões que merecem reconhecimento. Contudo, as mudanças práticas seguem a passos lentos.

O processo de disputar narrativas engloba posicionamento crítico perante não apenas a língua, que reflete traços de opressão em sua gramática, mas também a todos os elementos que estruturam a linguagem pela qual se expressa. No caso do cinema, existe uma construção técnica e semiótica centenária que criou a linguagem cinematográfica. A partir de signos como enquadramentos, movimentos de câmera, elipses de passagem de tempo e construções sonoras que hoje são compreendidas pelo grande público sem necessidade de explanações, configura-se uma linguagem resultante dessa trajetória de concepção. Tais construções são majoritariamente oriundas do cinema europeu e norte-americano, produções até hoje extremamente consumidas no Brasil, como apontamos no início do texto. Considerando que esses elementos da linguagem carregam em si construções narrativas, faz-se importante também um questionamento do formato, sobre quais formas a linguagem audiovisual reproduz e reforça elementos coloniais, sexistas e racistas.

O enquadramento - como o elenco é posicionado perante a câmera - pode desenhar uma relação hierárquica sem precisar que essa diferenciação esteja explícita na ação dramática. Existe alguém que está sempre em menor destaque ou com uma iluminação inadequada para seu tom de pele? Existem atores filmados em primeiro plano enquanto outros só aparecem em plano geral compondo a cena? Ou quando assistimos a cenas de sexo, por exemplo, os corpos masculinos são explorados da mesma maneira que os femininos? A pesquisa “Cor e Gênero

---

<sup>21</sup> Orientalismo são os estudos europeus que pesquisam diferentes temas de origem oriental com um olhar externo e generalista que trata a cultura desses países de forma preconceituosa e estereotipada.

no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria” aponta que, entre os filmes analisados, 18% dos homens tinham cena de total ou parcial nudez, o número sobe para 28% em relação às mulheres. Em relação à raça, os números também são desiguais: brancos têm um percentual de 20% enquanto pardos têm 28% e pretos 30%. (CÂNDIDO; DAFLON; FERRES JÚNIOR, 2016). Esses números demonstram que quanto mais distante do padrão homem branco estiver a personagem, mais está sujeita a ter seu corpo objetificado.

Na Europa, ao longo da década de 1970, surgiu um movimento nomeado Teoria do Cinema Feminista. O movimento questionava toda a produção realizada até aquele momento e negava a linguagem cinematográfica clássica sobre o pressuposto de que essa forma de construção narrativa já estaria impregnada de signos sexistas. Uma de suas precursoras, Laura Mulvey (1973), baseia-se na psicanálise para analisar o sexismo na produção cinematográfica. No seu artigo “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, ela aponta:

A mágica do melhor estilo hollywoodiano (e de todo cinema que caiu em seu raio de influência) surgiu, não exclusivamente, mas como um aspecto importante, de sua manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Sem ser desafiado, o cinema tradicional codificou o erótico dentro da ordem de linguagem dominante do patriarcado. (MULVEY, 1973, p.440)

A autora defende que os corpos estão carregados de possíveis leituras semióticas, sejam essas conscientes ou não, como trabalha Butler (2018) em suas análises sobre as consequências da performatividade. A relação que surge do espectador com as imagens constituídas nos filmes se baseia nesses signos envolvendo dois processos: atração/fascinação pelo que se vê; e reconhecimento, atração pelo igual através do ego. Uma narrativa tende a explorar sentimentos e situações para gerar esse reconhecimento, tendo como objetivo conquistar a empatia de quem assiste e, por consequência, o interesse na história. Porém, esse recurso também revisita diversas formas de não reconhecimento, visto que os filmes em geral tendem a retratar personagens ainda a partir de perspectivas racistas e sexistas, criando uma não identificação com grande parte do público, com efeitos sociais de autorrejeição paralelos à manutenção da cultura branca e cisheteropatriarcal. Mulvey (1973) conclui:

Durante sua história, o cinema parece ter desenvolvido uma ilusão de realidade particular em que as contradições entre a libido e o ego acharam um lindo mundo da fantasia complementar. Na realidade, o mundo fantasioso da tela é sujeito às leis que o produzem. Os instintos sexuais e o processo de identificação possuem um significado dentro da ordem simbólica que articula os desejos. (...) A partir daí o olhar, prazeroso em sua forma, pode ser ameaçador em seu conteúdo, e é a mulher como representação/imagem quem cristaliza esse paradoxo (MULVEY, 1973).

Apesar do movimento não ter durado muito tempo, trouxe importantes contribuições para o debate sobre gênero; contudo, não havia incluído entre suas pautas os recortes de raça ou classe, o que vem a ser a principal crítica, somada a uma abordagem muito dicotômica da perspectiva de homem/mulher. Além da produção teórica, as envolvidas produziram alguns filmes com uma estética experimental, na busca de uma nova concepção de linguagem que não reproduzisse o sexismo dos filmes comerciais.

Lélia Gonzalez (2020), ao reivindicar as contribuições da população negra para a formação da cultura brasileira, apresenta o conceito de “pretuguês<sup>22</sup>” como uma variante brasileira da língua a partir das contribuições da cultura negra. Essa definição pode ser considerada um exercício epistemológico de reconhecimento de contribuições culturais invisibilizadas através da língua. Pensar em criação de narrativas, considerando que o suporte linguístico foi construído a partir dessa lógica opressora, torna-se uma tarefa árdua quando há o objetivo de descolonizar a linguagem e se apropriar de uma que lhe contemple. É de salientar que a grande gama populacional do país, formada por povos originários e negros escravizados, teve suas contribuições reduzidas e desqualificadas. Contudo, sempre houve resistência para o não apagamento dessas culturas.

Em relação à linguagem cinematográfica, podemos pensar em elementos explorados pelo cinema negro, pelo cinema com mulheres, ou pelo “cinema negro no feminino”, como define Edileuza Penha de Souza (2013), que contribuem epistemologicamente para a construção desses cinemas. Um exemplo disso pode ser observado no filme “Elekô”, no qual as cineastas optam por evitar cenas em que mulheres negras estejam sozinhas; a preocupação na construção das personagens ao lhes garantir autonomia e subjetividade, ou o estudo na fotografia em iluminar corretamente uma pele negra, entre tantas outras ferramentas exploradas e exploráveis que a linguagem cinematográfica possibilita.

Fazendo alusão ao questionamento de Spivak (2010), não é sobre a capacidade de pensar ou se expressar que a autora reflete, mas sim sobre uma construção, que é política e externa ao sujeito, de uma autorização ao discurso ou não. O sujeito subalternizado pode física e intelectualmente falar, mas será escutado ou suas ideias serão desacreditadas?

Para entender a representação das personagens negras, é essencial compreender também o que ocorre por trás das câmeras. O primeiro longa-metragem brasileiro dirigido por

---

<sup>22</sup> Lélia Gonzalez conceitua o termo “pretuguês” como uma variação linguística resultado da africanização da língua portuguesa. A autora atribui às mães pretas a disseminação do “pretuguês”, língua falada pelos negros nas Casas Grandes através do cuidar dos filhos dos senhores. Como, segundo suas palavras, “consequentemente, a própria africanização da cultura brasileira”. (GONZÁLEZ, 2020, p.47)

uma cineasta negra surgiu apenas em 1984. Ainda em condições nada favoráveis, “Amor Maldito”, dirigido por Adélia Sampaio, foi realizado com financiamento próprio e mobilização da equipe, onde todos eram sócios da produção. A cineasta vê o cinema como a arte do coletivo e denomina esse processo como “ajuntamento”, característica imprescindível para seus trabalhos.

Adélia, além da direção do filme, assina a produção e o roteiro, ao lado de José Louzeiro. Em entrevistas, a realizadora conta que começou seu contato com o cinema sendo telefonista na Difilm – Distribuidora de Filmes Ltda. e, gradualmente, conquistou espaço para ocupar diferentes funções nos filmes do movimento Cinema Novo. Em 2017, Clarissa Oliveira apresenta seu trabalho de conclusão de curso sobre a cineasta, no qual é possível encontrar detalhes de sua trajetória. Adélia entra nos sets como continuísta, passa pela câmara, maquiagem e, quando quer assumir a direção de produção, recebe inicialmente uma resposta negativa da empresa, que argumentou que ela não seria respeitada pela equipe técnica por ser mulher. Contudo, isso não a intimidou a exercer a função (OLIVEIRA, 2017, p.40). Por se enquadrar em identidades que fogem do padrão hegemônico, remetemos ao que Judith Butler (2018) define como condição de precariedade, o que o próprio termo descreve como uma situação de vulnerabilidade social.

Apesar das dificuldades iniciais como diretora de produção, em entrevista<sup>23</sup> Adélia diz ter assumido a função em mais de setenta filmes, criando uma nova forma de se produzir. Em seu texto, Oliveira afirma: “Sampaio considera-se ‘um veículo que criava mercado de trabalho’” (OLIVEIRA, 2017, p.40). Adélia buscava envolver a equipe técnica com a história a que se propunha contar no filme: “da mesma forma que chegava com discurso para ler o roteiro e estudar a decupagem do filme, ela procurava saber da família, dos filhos e das esposas dos colegas.” (OLIVEIRA, 2017, p.41). Em 1978, com apoio da irmã e produtora executiva Eliana Cobbett, Adélia abre sua própria produtora, “A. F. Produções Artísticas”, onde começa a realizar seus primeiros curtas-metragens. Em 1979, ganha o apelido de “rainha da pesada”, após problematizar a falta do cumprimento dos horários de almoço pela direção, caso que mudou a relação da equipe com ela (OLIVEIRA, 2017, p.42).

Em 2021, em entrevista para essa pesquisa, a cineasta demonstrou clareza das dificuldades encontradas na vida profissional por conta dos preconceitos e afirmou: “Nada foi fácil e simples para mim”, mas as adversidades a fizeram “cada dia mais corajosa”. Já tendo anteriormente afirmado que “o cinema, apesar de ser a arte do coletivo, é muito elitista”

---

<sup>23</sup> Entrevista realizada em 2016, disponível no perfil do Portal Infonet no YouTube: cineasta Adélia Sampaio fala sobre “Amor Maldito”.

(SAMPAIO, apud OLIVEIRA, 2017, p. 45), Sampaio acredita que a briga por espaço para pessoas negras no cinema ainda levará muito tempo.

Antes da realização do longa-metragem, a cineasta dirigiu alguns curtas-metragens, como “Adulto Não Brinca” (1979), que aborda a apreensão de um grupo de meninos pela polícia ao confundir uma queima tradicional de Judas com um corpo real; e “Denúncia Vazia”, no qual um casal de idosos se suicida após receber um mandato de despejo (1979). Seus curtas já apresentavam uma preocupação por questões sociais, marcada em sua produção, tendo as notícias divulgadas nas mídias e casos policiais como referências para seus roteiros.

“Amor Maldito” é um drama baseado em fatos sobre um casal de mulheres que foi amplamente divulgado pelo jornal carioca da época “Última Hora”, sendo considerado o primeiro filme brasileiro com temática lésbica (SOUZA, p.174). O fato de a trama se desenrolar a partir de um relacionamento lésbico foi considerado o principal fator que dificultou a distribuição do filme. O filme começa com o suicídio de Sueli, que se joga da janela do apartamento. A personagem é uma miss que fica grávida após ter traído sua namorada Fernanda. Em um contexto sexista e homofóbico, com grande influência de um moralismo religioso, Fernanda é acusada pelo homicídio. O filme acompanha seu julgamento, intercalado por flashbacks da relação entre as duas. Enquanto é pressionada como principal suspeita pelo ocorrido, Fernanda vive seu luto e deseja entender o que de fato aconteceu com sua amada.

Apesar de seu longa não abordar a questão racial, como é característico do período em que foi realizado, o filme aborda outro tema que coloca as mulheres em posição de vulnerabilidade social. A sexualidade de duas mulheres lésbicas é o tema central na narrativa, a partir de um ponto de vista não estereotipado, nem hipersexualizado, mas sim abordando a complexidade das duas personagens. É interessante observar como o filme trata a questão do lugar de vulnerabilidade vivido pelas personagens: Fernanda é acusada de ter cometido uma violência contra sua namorada, ao mesmo tempo em que ambas viviam uma violência biopolítica, que as relegava a uma posição de precariedade perante a sociedade e a justiça.

Adélia e seu filme sofreram inúmeros entraves; apesar de sua empresa já ter realizado dois longas-metragens com verba oriunda da Embrafilme, “Amor Maldito” foi negado pela estatal. Após finalizado, encontrou obstáculos na distribuição do mesmo, que foi taxado de promíscuo como forma de deslegitimá-lo. Com a recusa das salas de cinema em exibí-lo,

surgiu a proposta de categorizar o filme dentro da categoria de pornochanchada<sup>24</sup> como saída para a circulação, o que Adélia, junto à equipe, aceitou diante das impossibilidades de outro cenário. Mesmo com as adversidades impostas, o filme rodou o Brasil e conseguiu se pagar.

Nessa perspectiva, a autora Conceição Evaristo (2017)<sup>25</sup> salienta que, para além da escrita ser em si um ato político, a publicação dessa escrita é a concretização desse ato. "Escrever é um ato político, mas não é suficiente; para escritoras negras, publicar é um ato político, visto que publicar é um grande desafio" (EVARISTO, informação verbal). Em uma infeliz sintonia com a declaração de Evaristo, além das dificuldades encontradas para a distribuição de "Amor Maldito", temos o caso do filme "Vamos Fazer um Brinde" que, após ser concluído e exibido em alguns festivais, não conseguiu adentrar no circuito comercial das salas de exibição.

Em relação às questões raciais, Adélia enfrentou a estrutura hegemônica da branquitude nos sets. A cineasta não só buscava diversidade nas equipes em que trabalhava, como também promovia um debate de conscientização após identificar que certas funções eram sempre ocupadas por brancos, enquanto outras por negros. Todavia, a preocupação de Sampaio não repercutiu na escolha do elenco de seu longa-metragem, protagonizado por atrizes brancas. A cineasta afirmou buscar para o elenco "similaridades físicas dos atores com os personagens da história verídica" (SAMPAIO, apud OLIVEIRA, 2017, p.73), concluindo fazer filmes "sobre o ser humano, branco, preto, azul ou verde e, principalmente, coisas que toquem a minha alma" (SAMPAIO, apud OLIVEIRA, 2017, p.78), sem uma intenção em incluir personagens negras à sua narrativa. A diretora entende o cinema negro como "aquele que discute e mostra as diversidades, angústias e dores" (SAMPAIO, 2021).

Mesmo sendo a única mulher negra a ter alcançado esse feito até 2011, sua trajetória, não à toa, estava esquecida na história do cinema nacional. Mais de trinta anos depois, Adélia é resgatada pela professora e realizadora Edileuza Penha de Souza, que aponta Sampaio como a precursora do que a mesma define como "cinema negro no feminino" (SOUZA, 2013). A partir desse resgate, Sampaio começa a ser convidada para reexibir seu filme e receber

---

<sup>24</sup> Os filmes da pornochanchada são caracterizados por explorar o gênero da comédia com grande apelo sexual.

<sup>25</sup> No debate "mulheres negras, arte e resistência", ao lado de Sueli Carneiro, Jurema Werneck e Yasmin Thayná, a escritora Conceição Evaristo declarou "Publicar é um ato político", afirmando que já se questionou sobre a importância da literatura diante de problemas tão urgentes para a população de mulheres negras, mas que se deu conta, a partir do retorno de mulheres negras leitoras suas que enfatizam o papel fundamental que ela como escritora negra ocupa no processo de representatividade. O debate com mediação da jornalista e escritora Bianca Santana aconteceu em 2017 como parte da programação da 34ª edição do projeto Ocupação no Itaú Cultural - São Paulo que trouxe Conceição Evaristo como homenageada. Mais informações sobre o evento disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/mulheres-negras-arte-e-militancia>. Acesso em 13/08/2021.

homenagens em mostras e festivais de cinema como forma de reconhecimento tardio de sua trajetória e de seu pioneirismo. Atualmente, "Amor maldito" e alguns de seus curtas-metragens estão disponíveis gratuitamente em seu canal no YouTube.

### 1.6 A representação de seres impossíveis

No intuito de analisar a construção da imagem de mulheres negras no cinema nacional, inicio retomando a ideia dessas mulheres como seres impossíveis. A filósofa e ativista María Lugones (2014) propõe o termo ao questionar a estrutura da modernidade capitalista colonial, que cria métodos de invisibilização a partir de uma organização da sociedade em categorias homogêneas:

A relação entre pureza categorial e dicotomias hierárquicas funciona assim: cada categoria homogênea, separável, atomizada caracteriza-se em referência ao membro superior da dicotomia. Assim, "mulheres" refere-se a mulheres brancas. "Negro" refere-se a homens negros. Quando se tenta entender as mulheres na intersecção entre raça, classe e gênero, mulheres não brancas, mestiças, indígenas ou asiáticas são **seres impossíveis**. (...) A interseccionalidade é importante quando mostra a falha das instituições em incluir discriminação ou opressão contra mulheres de cor (LUGONES, 2014, p.942, grifos meus).

A ideia de seres impossíveis não se refere aqui à inexistência literal, mas sim a um contexto com inúmeros obstáculos que geram a escassez da aparição dessas mulheres em múltiplas possibilidades de representação. Essa definição trazida por Lugones (2014) é um retrato da batalha cravada por atrizes negras em busca de, em primeiro lugar, espaço de trabalho nas produções e, em paralelo, por personagens com relevância na narrativa. Um caso que repercute até os dias atuais é que a atriz Zezé Motta ficou conhecida por negar papéis de empregadas domésticas e, quando questionada sobre isso, ela revela que o problema não era relacionado à profissão, mas de serem personagens que "não faziam parte da história, viviam a reboque dos outros personagens" (MOTTA, 2018), sem laços familiares ou casa, estando em cena simplesmente como muleta para o núcleo principal, "abrir e fechar porta ou servir um cafezinho" (MOTTA, 2018).

A cientista política Flávia Biroli compreende que a divisão sexual do trabalho existe como manutenção de privilégios "para os homens e entre as mulheres – de modo que interfere diretamente nas condições de acesso a tempo livre, remuneração, redes de contato e no reconhecimento de competências e habilidades" (BIROLI, 2016, p.740). Como resultado dessa desigual divisão, podemos apontar os reflexos através dos dados apresentados em 2018 pelo IBGE, tomando como exemplo os trabalhadores de serviço doméstico: dentre os 6,2 milhões de trabalhadores, 92% são mulheres, 63% delas negras. Faz-se imprescindível

ressaltar aqui que os serviços domésticos têm, costumeiramente, mais baixas remunerações e *status* sociais e, não por acaso, carregam o histórico escravocrata de destinar esses serviços às mulheres negras. No audiovisual, muitas representações reafirmam e as limitam a esse lugar, tendo as telenovelas como um exemplo que massivamente explorou essa relação, como aponta a crítica trazida por Zezé Motta.

O cuidar é desclassificado como trabalho por sua desvalorização econômica, ao mesmo tempo em que é socialmente cobrado, inclusive com apelo moral, para que seja "bem feito". A deslegitimação desse serviço prestado à sociedade coloca a mulher em situação de desvantagem no mercado, visto que esse trabalho invisibilizado a "atrapalha" de ser tão produtiva quanto poderia no seu trabalho externo ao lar. Quando pautamos a perspectiva racial, intrínseca à questão, é fácil relacionar uma mulher negra ao serviço do cuidado.

Enquanto as mulheres brancas deixam suas casas para ingressarem no mercado de trabalho, as mulheres negras, que já vinham de um contexto de trabalho forçado pela escravização, cuidam dos filhos das famílias brancas, assim como as antigas mães pretas. Esse trabalho, que já era desvalorizado, é monetizado, mas ainda assim segue sem reconhecimento, com salários baixos e condições precárias<sup>26</sup>. Em torno das mulheres negras, cria-se a ideia de que elas realizam os serviços que não convêm às mulheres brancas. Não por acaso, personagens negras surgem no cinema inseridas nessa condição relacional de poder. hooks enfatiza essa questão ao criticar a Teoria Feminista do Cinema dos anos 70, que faz uma análise psicanalítica do cinema hollywoodiano como uma experiência de prazer voyeurista focada no espectador masculino. No entanto, as mulheres negras são ignoradas nessa análise, juntamente com as especificidades da objetificação desse grupo. Quando uma indústria cinematográfica, como a hollywoodiana, reproduz sequencialmente um padrão estético para as personagens serem desejadas, cortejadas e até endeusadas nas telas, é possível observar esse perfil replicado na sociedade como o único padrão de beleza aceito, configurando uma dominação cultural assegurada por um sistema legitimador. Essa invisibilização se enquadra na interseccionalidade "superinclusiva" trazida por Crenshaw (2002).

A Teoria Feminista do Cinema baseada numa moldura psicanalítica a-histórica que privilegia a diferença sexual suprime ativamente o reconhecimento da raça, reencenando e espelhando o apagamento da feminilidade negra realizado pelos

---

<sup>26</sup> Apenas em 2015 surge a lei complementar núm.150, lei do trabalho doméstico, que surge como uma tentativa de garantir os direitos desses profissionais. A criação da lei gerou grande incômodo na sociedade que desejava se manter isenta de tal responsabilidade, sendo até hoje muito comum empregadas domésticas que trabalham sem ter carteira assinada.



filmes, silenciando qualquer discussão sobre a diferença racial — a diferença sexual racial (HOOKS, 2019, p.171).

Em uma reflexão histórica, em concordância com as ideias apresentadas pelo escritor argentino José Nun, a pesquisadora Lélia Gonzalez analisa o lugar imposto às mulheres negras desde a época da escravidão e após a Lei Áurea, ressaltando como o racismo e o sexismo "impõem padrões específicos de integração social" (NUN, apud GONZALEZ, 2020, p.29). Sendo assim, a mulher negra é a base estrutural de sua família, trabalhando duplamente, em sua casa e na casa de famílias brancas. Com menor acesso à educação e, quando tem esse acesso, tem menores chances de ascensão profissional devido à discriminação, como aponta Gonzalez. "No grupo branco, a relação entre educação e renda é praticamente linear, enquanto no grupo negro o incremento educacional não é acompanhado por um aumento proporcional de renda" (GONZALEZ, 2020, p. 31). Joel Zito Araújo, cineasta e pesquisador, aponta a complexidade dos meios de subalternização integrados à nossa cultura, ao explicitar que a própria esquerda progressista ainda tem enraizada uma identidade racista e sexista. Araújo exemplifica o que considera a leitura racial do Brasil a partir de "Casa Grande e Senzala", de Gilberto Freyre.

Todo brasileiro traz na alma, quando não na alma e no corpo [...] a sombra, ou a pinta, do indígena e do negro' porque teria sido 'embalado por uma mucama negra' ou iniciado 'no amor físico' por uma 'mulata', e também por que teve um 'muleque' como companheiro. E aí está o 'lugar de fala' de Gilberto Freyre. O brasileiro de Freyre era homem, branco e ex-senhor ou filho de um senhor de escravos. Este é o elemento chave para ler o cinema brasileiro hoje e em toda a sua história. O negro sempre foi o outro, o indesejado. Admite-se até que o brasileiro carregue em si 'um pé na cozinha', ou na África, como diria Fernando Henrique Cardoso, ou uma marca da influência negra, como diria Gilberto Freyre, mas ele é naturalmente branco. Essa eliminação da noção de alteridade em um país multirracial, de minoria branca, e essa centralidade do segmento branco na percepção do mundo, são parte, portanto, dos paradigmas fundamentais que conformaram o cinema brasileiro e seus autores (ARAÚJO, 2018).

O cinema, enquanto produto de sociedades estruturadas de maneira racista e sexista, tem, desde sua origem, reproduzido ideias "questionáveis" sobre a identidade nacional. A dominação da representação no audiovisual não se limita ao cinema. Em "A negação do Brasil" (2000), documentário resultante de sua pesquisa de doutorado, Araújo realiza uma análise do quesito racial nas telenovelas nacionais, gênero de grande audiência entre a população brasileira. O filme recupera as histórias de atrizes e atores negros que marcaram a televisão brasileira, como foi o caso de Isaura Bruno, a primeira atriz negra protagonista de telenovela em "O direito de nascer", interpretando Mamãe Dolores.

A novela foi um sucesso de público em 1964-1965, ainda na extinta TV Tupi. Apesar do reconhecido talento e da repercussão da novela, entre outros trabalhos na televisão e no cinema, a atriz passou os últimos anos de sua vida esquecida, sem dinheiro e vendendo doces nas ruas. Em seu filme de ficção "As Filhas do Vento" (ARAÚJO, 2004), inspirado na vida da atriz Ruth de Souza, o cineasta presta uma homenagem a Isaura Bruno. A personagem Cida (interpretada por Taís Araújo) escuta apaixonadamente a radionovela "O direito de nascer", enquanto sonha em um dia tornar-se atriz.

Para além do resgate da carreira de artistas negros, o documentário traz, por meio de entrevistas, as falas de artistas lembrando os bastidores e inquietações no ambiente profissional por questões raciais. Em paralelo, as conversas são ilustradas por cenas de diferentes telenovelas, apresentando tanto aquelas que evidentemente reproduziam racismo nas narrativas, quanto as que propuseram uma abordagem não racista, assim como as reverberações entre o público. Em sintonia com a denúncia trazida por Araújo, Fábio Rodrigues Filho realizou em 2019, também como resultado de uma pesquisa acadêmica, o premiado curta-metragem "Tudo que é apertado rasga". O filme é definido pelo autor como um exercício de montagem sobre a(o) atriz/ator negra/negro no cinema brasileiro, com uma narrativa costurada entre recortes de entrevistas e filmes. Dividido em duas partes, a primeira parte, intitulada "o aperto", explora os incômodos, frustrações e preconceitos sofridos por esse grupo de atores, enquanto a segunda parte, intitulada "o rasgo", enaltece grandes interpretações que marcaram o cinema nacional, como Luiza Maranhão, Ruth de Souza, Zezé Motta, Antônio Pitanga, Mário Gusmão, Antônio Pompêo, entre outros.

Orlando Senna, cineasta e escritor, em 1979, dividiu a produção cinematográfica nacional em diferentes fases na perspectiva da representação racial, remetendo à própria identidade nacional e colaborando na compreensão da construção desse imaginário. A primeira fase, chamada por ele de "cinema branco", entre 1898 e 1930, reúne filmes nos quais se buscava uma representação de uma sociedade branca hegemônica, com poucos registros de personagens que não se enquadravam nesse perfil eurocêntrico, em sintonia com a ideia de modernização vigente no país.

Um dos marcos na história do audiovisual brasileiro é a chegada da televisão ao Brasil. Em 1950, é inaugurada a pioneira TV Tupi em São Paulo e, por dez anos, apenas no eixo Rio-São Paulo havia transmissão televisiva. Os canais de televisão são concessões, sem taxas, disponibilizadas pelo Estado brasileiro para as emissoras, colocando a televisão em situação de vantagem econômica em relação ao cinema. Nesse sentido, a televisão impactará a relação

do público com o mercado cinematográfico, uma vez que passam a ter entretenimento audiovisual em casa e já há a necessidade de pagar por ingressos nem de se deslocar.

Nesse contexto, surge o que Senna chamou de “cinema mulato”. Ainda realizado por diretores da classe dominante, tanto os filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, principal expoente na realização de filmes da época, “lastreados por preocupações estéticas e sociais” (SENNA, 1979, p.215), quanto os da Atlântida, com apelo comercial, como as comédias da chanchada e posteriormente as pornochanchadas, enalteciam a identidade nacional miscigenada, reproduzindo estigmas e relações explicitamente racistas e sexistas. É possível observar essa objetificação em “Como é Boa Nossa Empregada” (Ismar Porto, Victor di Mello, 1963), que conta com a atuação de Vilma Chagas e Cléa Simões, duas atrizes negras interpretando empregadas domésticas em situações em que é naturalizado o abuso sexual dos patrões. Essas relações têm origem nas casas grandes, executadas pelos senhores de engenho, e foram sendo adaptadas para o contexto da época.

Nesse sentido, as personagens de “Como É Boa Nossa Empregada” carregam características físicas e comportamentais que se assemelham à imagem da *mammy*<sup>27</sup>. Patricia Hill Collins identifica esse arquétipo como uma imagem de objeto do controle social destinado às mulheres negras. “Mesmo que seja querida e tenha autoridade considerável em sua ‘família’ branca, a *mammy* conhece ‘seu lugar’ como serviçal obediente” (COLLINS, 2019, p.140). A construção dessas personagens em meio a uma narrativa cômica é, mais uma vez, reflexo do modo deturpado com que Freyre (2019), entre outros autores, celebra a miscigenação brasileira em Casa Grande e Senzala, uma democracia racial oriunda da violência contra a mulher negra, como afirma González (2020, p.43).

Em entrevista para o filme “A Negação do Brasil” (Joel Zito Araújo, 2000), a atriz Ruth de Souza conta que seu desejo por ser atriz não era levado a sério quando jovem: “Todo mundo dizia que eu não podia ser atriz, porque não tinha atriz preta.” Uma das primeiras atrizes a ter contrato com a Companhia Vera Cruz, ela relata como as produções viam papéis de babá como um arquétipo de mulher negra, com referência às *mammies* americanas. A atriz conta que lhe deram duas vezes um papel com o mesmo nome, sendo ambas babás; ao questionar a repetição, teve como resposta que toda negra se chamava Sebastiana, deixando evidente a visão limitadora do autor branco em relação às mulheres negras.

Com a chegada dos anos 50, o “cinema mulato”, influenciado pelas ideias de miscigenação do momento, explora a imagem de mulher

---

<sup>27</sup> Mammy é um arquétipo de personagens interpretadas por mulheres negras, comumente gordas, que dedicam suas vidas a trabalhar na casa de brancos e educar as crianças dessas famílias, fazendo um paralelo com o Brasil pode-se comparar às mães pretas.

negra nas telas do cinema nacional como objeto de prazer e submissão, limitada à reprodução de relações opressoras de uma herança escravocrata. “Em toda uma linha de comédia a mulher negra é vista numa situação de senzala, sempre servindo a um senhor, satisfazendo sua luxúria, limpando a casa e fazendo sua comida.” (SENNA, 1979, p.214).

As chanchadas e pornochanchadas exploraram a repetição de personagens negras em papéis estereotipados, como os interpretados pelo renomado Grande Othelo, muitas vezes em posição de serviçal e, por vezes, sem ao menos um nome próprio, refletindo um apagamento de sua identidade. Alguns exemplos incluem: "Empregado do hotel" (em "Carnaval do Fogo", 1949, Watson Macedo), "Zelador do teatro" (em "... E o Mundo se Diverte", 1948, Watson Macedo), "Guia do cego" (em "Luz dos Meus Olhos", 1947, José Carlos Burle) e "Empregado da pensão" (em "Berlim na Batucada", 1944, Luiz de Barros).

No caso da pornochanchada, a exploração do corpo feminino é o foco das produções, como se percebe nos filmes estrelados pela atriz Adéle Fátima. Além da hipersexualização, exploram-se fetiches também ligados à servidão, como em "Histórias que Nossas Babás não Contavam" (1979, Osvaldo de Oliveira), "As Massagistas Profissionais" (1976, Carlos Mossy) e "Manicures em Domicílio" (1978, Carlos Mossy). A partir desses e de outros exemplos, é perceptível a evidente relação hierárquica presente nas narrativas. Além disso, é notório o ponto de vista autoral concentrado em homens de origem elitista na direção dos filmes. Senna conclui sobre esse período: “esses filmes fundamentam, na expressão cinematográfica nacional, a tolerância da Cultura Dominante quanto à presença material da camada negra em nossa população” (1979, p. 214).

Vale ressaltar a carta datada de 1953, intitulada “O negro e a publicidade”, escrita pelo ator Grande Othelo. No texto, o ator demonstra sua indignação: “As figuras de homens, mulheres e crianças são todas brancas. Por quê? Não me lembro de ter visto um anúncio de geladeira, perfume, aviação, interiores de casa, móveis, etc., com figuras negras. Qual o motivo, meu Deus?” (OTHELO, 1953). Além desta carta, o Centro Técnico de Artes Cênicas - CTAC (órgão vinculado à Funarte) catalogou diversos escritos do artista que demonstram suas frustrações perante o racismo sofrido no âmbito profissional. Em uma carta ao cartunista Carlos Borja Lopes, conhecido como Borjalo, ele descreve:

Você tem estado muito perto de mim. Passou pelo corredor e disse na rapidez da máquina (...) que quando eu quero, eu faço. Eu quero sempre. O que acontece é que, depois de tantos anos, fiquei estereotipado pela maioria dos produtores que nós temos. Então é aquela coisa de que: - Isto é bom pro Othelo. Há pouco tempo tentei apresentar um quadro escrito por mim e não recebi a mínima atenção. (...) Tenho estado arrasado, embora não o pareça, pelo fato de não ser ouvido nas idéias que tenho. Acresce a circunstância de que cheguei a Grande Othelo com muito

improviso criado por mim, coisa que agora me é negado. (...) Isto me emburrece cada dia mais (OTHELO, 1972).

Ainda munidos do desejo de desvelar a imagem da identidade brasileira, chegamos à terceira fase, que Senna (1979) classifica como negro/povo, a partir da visão do Cinema Novo sobre a base da população trabalhadora nacional. Seja às margens periféricas dos grandes centros urbanos ou na perspectiva do trabalhador rural, o foco é a exploração das massas pelo capital. O negro ganha destaque nas telas representando a classe trabalhadora, como em "Rio Zona Norte" (1957, Nelson Pereira dos Santos), "Barravento" (1962, Glauber Rocha) ou "A Grande Feira" (1961, Roberto Pires). Os dois últimos são marcados pela estreia como atriz da cantora Luiza Maranhão, posteriormente intitulada "Deusa negra do Cinema Novo". Vivendo em meio à ditadura militar, a atriz, no auge do seu sucesso, teve que sair do país devido a ameaças do governo. Situação esta experienciada por muitos artistas da época que, envolvidos com criações contra-hegemônicas que muitas vezes visibilizaram grupos marginalizados, viviam sob o medo da perseguição política. O afastamento da atriz só foi explicado décadas depois de seu sumiço: "Glauber Rocha, depois de ter sido submetido a um longo interrogatório, me mandou um aviso: um homem do 'poder' queria eliminar-me." (MARANHÃO, 2012).

Já em relação ao racismo, a atriz convoca as artes populares na missão da recuperação da dignidade, não só dos negros, como de toda a sociedade; afirmando não ver caminhos para uma mudança que não seja através da cultura, ao mesmo tempo em que não vê essa mudança acontecendo de fato: "O negro nunca esteve colocado, na maior parte das obras, em equivalência sócio-cultural com os papéis atribuídos a outras etnias. E pior: foi destituído de seus atributos, foi visto na maioria das vezes como pessoa apenas útil" (MARANHÃO, 2012).

O movimento cinemanovista ficou conhecido pelo seu empenho político de revelar as mazelas nacionais e produzir conteúdo com forte apelo estético e revolucionário (SENNA, 1979, p. 216-219). No entanto, foi predominantemente composto por homens brancos nos cargos de direção. Apesar disso, houve a representação feminina com a atuação da diretora Helena Solberg, embora sua participação no movimento seja tema de debate na historiografia.

Diretora e produtora atuante até os dias atuais, Helena Solberg estreou na função com o curta-metragem "A Entrevista" em 1967, documentário que aborda os anseios de jovens mulheres de classe média carioca da época, refletindo sobre casamento, liberdade das mulheres e valores morais. Esse filme de estreia já demarca o foco da autora no universo feminino, que se mantém em suas produções posteriores. Segundo Senna (1979), o Cinema

Novo carregava uma visão muito mais classista do que uma perspectiva racial ou de gênero, sendo possível identificar uma forte influência dos movimentos políticos da época, como o movimento marxista, que tinha a luta de classes como sua principal bandeira. Podemos afirmar que os filmes cinemanovistas apresentavam as personagens negras a partir de uma perspectiva “subinclusiva”, conceito de Crenshaw (2002) que caracteriza produções em que as perspectivas racial e de gênero são invisibilizadas dentro da questão social. Refletindo sobre as imagens construídas historicamente sobre a identidade nacional, a cineasta Yasmin Thayná (2017), em entrevista, demonstra seu interesse em levantar a disputa por esse imaginário coletivo e afirma: “Se o Cinema Novo criou uma própria noção, criou uma imagem sobre o Brasil, eu acho que os realizadores negros brasileiros têm que criar uma nova noção sobre ser negro no Brasil” (THAYNÁ, 2017).

Senna pontua a dificuldade do cinema, perante outras manifestações artísticas, em se organizar nessa disputa de narrativa quando diferencia o filme como arte, mas o cinema como indústria. Essa divisão demarca o sistema político e econômico por trás do fazer cinema, podendo, em certa escala, a liberdade de expressão” (1979, p.225). O autor expõe a importância de atores, como Antônio Pitanga, se recusarem a interpretar personagens pejorativos, mas enfatiza, ainda, que “o controle ideológico (e econômico) de um filme é exercido por diretores e produtores” (SENNA, 1979, p.224), sendo um risco para sua carreira um ator se posicionar desta forma. Essa mesma crítica encontramos nos filmes acima citados “A Negação do Brasil” (Joel Zito Araújo, 2000) e “Tudo que É Apertado Rasga” (Fabio Rodrigues Filho, 2019). Diante desse contexto, alguns atores negros com carreira já reconhecida se propõem a dirigir suas próprias narrativas, como o próprio Antônio Pitanga e Zózimo Bulbul. Intérpretes em muitos filmes cinemanovistas, ambos são exemplos individuais de sucesso em fissurar pontualmente a hegemonia instaurada, todavia ainda muito distante de uma conquista coletiva em prol de uma mudança de perspectiva nacional.

Em 1974, Bulbul lançou seu primeiro curta-metragem, "Alma no Olho", no qual também atuou. O filme, uma homenagem ao jazzista John Coltrane, traz a performance de Bulbul em um solo que retrata a trajetória do negro em busca de liberdade. "Alma no Olho" se tornou uma referência do cinema negro nacional e, mesmo quase cinquenta anos após o seu lançamento, continua sendo um marco. O cineasta Jeferson De conta que o renomado curta enfrentou censura, levando Zózimo a ser preso por alguns dias. De acordo com ele: “Os milicos queriam saber quem tinha mandado ele realizar o subversivo curta. Para os guardas,

era óbvio que um negão não poderia ser responsável pela sofisticada obra.” (DE apud SOUZA, 2013, p.76).

Em 1988, Bulbul estreou seu primeiro longa-metragem documental, intitulado "Abolição". Com depoimentos de importantes figuras da luta pela igualdade racial, o filme resgata a história de personalidades e eventos cruciais nessa trajetória, muitas vezes invisibilizados pela historiografia dominante. A obra traça uma crítica aos cem anos da abolição da escravatura, desmistificando as distorções históricas de uma sociedade claramente marcada pelo racismo. A proposta do filme dialoga com o documentário “Ôri” (Raquel Gerber, 1989), lançado na mesma época. Ambos apresentam uma visão crítica sobre a questão racial no Brasil, propondo uma revisão da história da escravidão e da colonização, bem como da contínua luta da comunidade negra por espaço na sociedade, enquanto combatem a noção de meritocracia racial.

Enquanto “Ôri” (1989) revela uma visão de dentro dos espaços de produção de conhecimento acadêmico da luta antirracista, “Abolição” (1988) resgata a cultura popular afro-brasileira por meio de depoimentos de artistas como Abdias do Nascimento, Grande Othelo e Agnaldo Timóteo. O filme explora a história do samba e do carnaval como expressões artísticas de resistência e preservação da cultura afro-brasileira, que ganharam destaque e, ao longo dos anos, tiveram suas origens apagadas.

Essas duas manifestações culturais são retratadas em outros filmes de cineastas que destacam suas raízes negras. No curta-metragem de ficção "Rainha" (2016), dirigido por Sabrina Fidalgo, observamos uma analogia às diversas formas de apagamento da presença negra no carnaval. A obra retrata a jornada de Rita, uma mulher negra carioca que almeja ser rainha da escola de samba da qual é integrante, mas que, devido ao racismo, enfrenta uma série de adversidades e não consegue realizar seu sonho. Em "Um dia com Jerusa", a escola de samba Vai-Vai, uma das mais importantes de São Paulo, conhecida por carregar a negritude como sua identidade, é retratada como um espaço de celebração no bairro do Bixiga.

Outro exemplo de um ator negro que assumiu a direção de um longa-metragem de ficção foi Antônio Pitanga, que em 1978 se lançou na direção de “Na Boca do Mundo”, onde também protagonizou o filme. A trama gira em torno de Antônio (interpretado por Antônio Pitanga), um pescador que considera deixar seu povoado por incentivo de sua amada Terezinha (interpretada por Sibebe Rúbia). Terezinha vê na aparição de Clarisse (interpretada por Norma Bengell) a oportunidade de se aproveitarem dela e finalmente se mudarem para a cidade grande.

Preocupado em expandir e fomentar a inserção de novos realizadores negros no mercado, em 2007, Bulbul criou o Centro Afro Carioca de Cinema, que pode ser considerado um dos marcos para a inserção em maior escala de realizadores negros no cinema nacional. Espaço em atividade até os dias atuais, o Centro oferece formações, encontros e festivais no intuito de promover e difundir o cinema negro brasileiro, caribenho e africano. Bulbul e Pitanga implantam ali uma semente, com suas produções e questionamentos, para o movimento de realizadores negros que vem crescendo de forma mais estruturada a partir do início dos anos 2000.

Neste novo período, movimentações internas culminaram em dois posicionamentos públicos que marcaram uma necessidade de mudança urgente: o “Dogma Feijoada” (1999), em São Paulo, tendo entre os principais agitadores o diretor Jeferson De; e o “Manifesto Recife” (2001), mobilizado por Joel Zito Araújo.

Nos dois manifestos, tem destaque o debate conceitual sobre o que deveria ser considerado cinema negro. Nesse sentido, definiram-se alguns critérios para analisar se os filmes se encaixam no conceito, como: o protagonismo negro tanto na frente como atrás das câmeras; e o compromisso com a pauta racial, sendo inadmissíveis representações estigmatizantes e preconceituosas, não apenas em questões raciais, como também de gênero, por exemplo. Apesar das similaridades, o “Manifesto Recife” traz um “caráter prescritivo e mais politizado que o Dogma Feijoada, ‘o manifesto reivindicava maior participação dos afro-brasileiros não apenas no cinema, mas em todas as esferas da produção audiovisual’” (CARVALHO apud SOUZA, 2013, p. 78).

Entre os realizadores envolvidos no "Dogma Feijoada", temos apenas Lilian Santiago como mulher, evidenciando o caráter excepcional das mulheres mesmo em movimentos identitários que promovem a descentralização das produções. Santiago, que atuou como produtora em diversos projetos de média metragem, iniciou sua incursão na direção com a co-direção dos documentários "Família Alcântara" (2005) e "Balé de Pé no Chão - A Dança Afro de Mercedes Baptista" (2006), ambos destacando um olhar sensível ao resgate de personagens e histórias afro-brasileiras e suas heranças africanas. Em uma entrevista concedida a Janaína Oliveira em 2017, Lilian ressaltou que era vista principalmente como produtora pelos colegas e que enfrentava grandes dificuldades para ser ouvida. Essa observação da cineasta reforça a divisão sexista que confina as mulheres ao papel de organizadoras e não reconhece seu trabalho artístico.



Ter casos como os de Adélia Sampaio e Lilian Santiago como situações excepcionais em seus campos reitera a interseccionalidade como um fator limitante de acesso vivenciado por mulheres negras no cinema nacional. Essa disparidade é visível nos números apresentados na pesquisa realizada pelo GEMAA, intitulada "Representações de Gênero e Raça no Cinema Brasileiro de 1995 a 2016". Além da diferença numérica marcante, o estudo revela como a subjetividade das mulheres negras é sistematicamente excluída das narrativas, e apresenta exemplos recentes de representações estereotipadas de personagens negras, como Ceci em "Noel, Poeta da Vila" (2007, Ricardo Van Steen), Dora em "Capitães de Areia" (2011, Cecília Amado), Bela em "Baixio das Bestas" (2006, Cláudio Assis) e Kika em "Amarelo Manga" (2002, Cláudio Assis), entre outros.

A pesquisa "A Cara do Cinema Nacional: Gênero e Raça nos Filmes Nacionais de Maior Público (1995-2014)", também conduzida pelo GEMAA, revela que 45% das personagens dos filmes de grande bilheteria são homens brancos, enquanto as mulheres negras representam apenas 4% das personagens. Isso evidencia como o perfil das personagens reflete os perfis predominantes nas equipes de produção, predominantemente masculinas e brancas em cargos de liderança. Essa análise quantitativa não revela a natureza dessas representações, já que é sabido que ter a imagem de uma mulher negra não garante que ela esteja sendo adequadamente representada, como observado nos exemplos citados ao longo do texto. Considerando isso, hooks (2019) vê o cinema e a televisão como elementos poderosos da cultura de massa, funcionando como ferramentas de um sistema que sustenta a supremacia branca. Consumir esses produtos sem um olhar crítico seria, portanto, um ato de negação da própria identidade como mulher negra (HOOKS, 2019, p.164). Ela enfatiza que uma perspectiva crítica é essencial para a transformação cultural, um elemento fundamental para a mudança política nas representações midiáticas. Como espectadora de filmes, conclui:

Com um contexto cinematográfico que constrói nossa presença como ausência, que nega o 'corpo' da mulher negra assim como perpetua a supremacia branca e, com isso, uma experiência de espectador falocêntrica, na qual as mulheres a serem vistas e desejadas são as 'brancas'. (HOOKS, 2019, p. 166-167)

Não por acaso, podemos observar o padrão de beleza, representado pelo perfil de mulheres desejáveis, a partir da análise do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2017<sup>28</sup>, que destaca os filmes nacionais de maior bilheteria no período de 2009 a 2017. Entre os dez filmes em destaque na lista, encontramos cinco protagonizados ou co-protagonizados

---

<sup>28</sup> O Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro ano 2017 foi produzido pela ANCINE e publicado em 2018.

por mulheres brancas e magras em narrativas de comédias com estereótipos sexistas, como "Se Eu Fosse Você 2" (2009, Daniel Filho), "De Pernas pro Ar" 1 e 2 (2010 e 2012), "Até que a Sorte Nos Separe 2" (2013) e "Loucas pra Casar" (2015), os quatro últimos dirigidos por Roberto Santucci. Além desses, destacam-se os filmes "Minha Mãe É uma Peça" 1 e 2 (2013, André Pellenz; 2016, César Rodrigues), nos quais uma personagem feminina branca é retratada por um homem branco. Em geral, os filmes protagonizados por mulheres brancas frequentemente se restringem a alguns gêneros específicos, notavelmente a comédia<sup>29</sup>, como evidenciado nos exemplos mencionados anteriormente. Essas personagens muitas vezes apresentam um apelo etário e físico, incluindo frequentemente a exploração da nudez, muito mais acentuada do que nos personagens masculinos<sup>30</sup>, fatores que se tornam marcadores importantes para a consideração do mercado no momento do financiamento.

Paralelamente a isso, é evidente a ausência de mulheres negras protagonizando filmes de grande bilheteria nacional, confirmando a negação desse espaço social e representativo a esse grupo invisibilizado. Considerando que apenas 4% das personagens são mulheres negras e que, mesmo assim, essas representações são frequentemente estigmatizantes, retornamos à premissa inicial apresentada por Lugones (2014): categorizar essas mulheres como seres impossíveis de serem representados não é resultado de sua falta de capacidade ou inexistência, mas sim de um projeto de apagamento.

Todo corpo é um instrumento de comunicação, carregando um discurso por meio de sua presença e performance. Se considerarmos que não há discurso sem sujeito, a omissão do sujeito pode permitir que o discurso seja lido como uma verdade inquestionável, conforme afirmado por Jean-Claude Bernardet ao negar a existência de um filme sem o posicionamento político da direção durante o processo de criação (BERNARDET, 1980, p.130). A filósofa Judith Butler (2018) destaca como a performatividade está intrinsecamente ligada à precariedade, impondo um padrão a ser seguido ou exibindo uma performatividade que desafia o padrão e coloca o sujeito em uma situação de vulnerabilidade social. Ao considerar o corpo como materialidade de um discurso no qual raça e gênero são determinantes para a forma como esse corpo é percebido como aceitável ou não, podemos reconhecer que certos corpos afastados da norma de performatividade carregam discursos não autorizados. Nessa

---

<sup>29</sup> Dados retirados da pesquisa: Inequality in 1,200 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2018.

<sup>30</sup> Em uma análise com filmes de grande bilheteria e que tinham algum personagem negro dentro no núcleo principal que: Cor e Gênero no cinema comercial brasileiro: Uma análise dos filmes de maior bilheteria enquanto 18% dos homens tinham cena de total ou parcial nudez o número sobe para 28% em relação às mulheres. Em relação à raça os números também são desiguais: brancos têm um percentual de 20% enquanto pardos 28% e pretos 30%. CANDIDO; DAFLO; FERRES JÚNIOR (2016).

disputa narrativa, observamos o uso da performatividade na luta pelo poder e na busca de direitos que foram negados (BUTLER, 2018, p.66). Dessa forma, quando mulheres negras produzem filmes com protagonismo negro e feminino, apresentando personagens que não estão em uma posição de precariedade, essas realizadoras estão destacando e valorizando a identidade com a qual se identificam, exercendo um ato político de resistência e luta por mudanças no cenário atual.

Butler (2018) reitera a necessidade de um pensamento coletivo, uma vez que a violência é direcionada a grupos e não a indivíduos. Um corpo violentado representa o grupo ao qual pertence, e essa violência, mesmo que indireta, afeta todo o grupo, que se vê ameaçado, prejudicado e em constante estado de insegurança. Diante dessa condição de precariedade, é necessário buscar uma comunicação plural, anti-hegemônica e acolhedora, como uma forma de cuidar desses corpos e suas subjetividades violentadas. Dessa forma, questionamos: como pensar no discurso de mulheres negras que enfrentam diariamente a invisibilização de seus corpos? Como abordar as construções narrativas de corpos historicamente apagados? Na busca por responder a essas questões e fortalecer-se diante do mercado, os processos de aquilombamento ganham força e significado.

Nesse sentido, hooks (2018) reflete sobre a relação entre o sexismo e o consumismo a partir da compreensão dos interesses que retroalimentam essa relação, por meios como o cinema, a televisão e a publicidade, reproduzindo um padrão hegemônico. Um exemplo disso é a maneira como a mídia e a indústria cultural disseminaram um discurso de deslegitimação do movimento feminista, enquadrando-as como um grupo de transgressoras, mal amadas e amarguradas que desejava ocupar os espaços legitimados como masculinos. Em paralelo, os mesmos meios salientaram a valorização da imagem de uma mulher ideal como imaculada, submissa, própria da cultura patriarcal conservadora – que é atravessada também por uma perspectiva racial. Ou seja, separa as mulheres em dois padrões possíveis: a mulher branca, boa esposa, pura e dedicada, uma idealização moral e religiosa, tendo como referência a própria imagem cristã imaculada de Maria; em contraponto à imagem de Maria Madalena, a mulher da rua, da vida, sem pudores, sem valor, onde estariam as feministas, as negras e todas as que não correspondem ao padrão aceito pela cultura patriarcal.

Vale ressaltar que os órgãos públicos têm fundamental importância no processo de difusão das obras cinematográficas. A ANCINE, a Agência reguladora do setor audiovisual e, através do Observatório do Audiovisual, fez pela primeira vez um estudo da presença das mulheres nas produções nacionais no ano de 2016. O levantamento apontou 2.583 obras

audiovisuais registradas (contemplando todos os formatos), 17% delas dirigidas e 23% roteirizadas por mulheres. Dessas obras, 142 são longas-metragens, nenhuma delas dirigidas ou roteirizadas por mulheres negras. Estes dados demonstram que, apesar de haver mulheres negras produzindo, ainda há dificuldade no financiamento de seus projetos. Essa pesquisa, que se propunha a ser um levantamento anual da instituição, não voltou a acontecer até o momento atual, dificultando o debate por políticas públicas que mudem o cenário hegemônico devido à falta de base de dados. Outra pesquisa realizada pelo GEMAA teve como recorte os filmes nacionais com maior bilheteria de cada ano entre 2002-2012, totalizando 218<sup>31</sup> filmes analisados: os dados apontam que 13% desses filmes foram dirigidos e 26% deles foram roteirizados por mulheres, porém nenhuma delas negras<sup>32</sup>. Considerando 939 atores analisados, apenas 38 são mulheres negras. A partir desses dados, o GEMAA aponta para a seguinte conclusão:

Isso tem consequências importantes: (1) faz com que o cinema seja mais uma instância de difusão da visão de mundo desse grupo hegemônico, que estereotipa e representa os demais sob lentes negativas; (2) exclui as perspectivas e vivências alternativas das minorias; (3) promove a internalização de valores de um pequeno grupo dominante pela audiência; (4) impede que as minorias desenvolvam uma auto-imagem positiva a partir de exemplos (role-models). (GEMAA, 2013)

Essas conclusões foram levantadas por hooks (2018) quando ela alertou que "em culturas ocidentais patriarcais capitalistas de supremacia branca, o pensamento neocolonial determina o tom de várias práticas culturais. Esse pensamento sempre se concentra em quem conquistou um território, quem tem propriedade, quem tem o direito de governar" (p.75).

### **1.7 Narrativas em deslocamentos: “Café com Canela”, “Um dia com Jerusa” e “Vamos Fazer um Brinde”**

A partir desta primeira apresentação sobre as personagens negras no cinema nacional, trazemos uma breve premissa das narrativas dos longas-metragens "Café com Canela", "Vamos Fazer um Brinde" e "Um dia com Jerusa", que são nosso principal objeto de análise para, daqui em diante, cruzarmos os fatores internos e externos que envolveram suas criações.

Após o filme de Adélia Sampaio na década de 80, o cinema nacional demorou quase 30 anos para lançar filmes de longa-metragem de uma diretora negra, voltando às telas apenas em 2011 com "Vamos Fazer um Brinde", filme em que Sabrina Rosa, também roteirista e

---

<sup>31</sup> A pesquisa levantou 20 obras de ficção, com exceção dos filmes infantis. No ano de 2012, só existiram 18 filmes que se enquadrassem nos critérios da pesquisa, o que levou ao total de 218 longas-metragens.

<sup>32</sup> Nessa pesquisa não foi considerada a co-direção que não fosse entre mulheres negras.

atriz, assinou a co-direção ao lado de Cavi Borges. O segundo longa-metragem dirigido exclusivamente por uma mulher negra aconteceu em 2017, com o documentário "O Caso do Homem Errado", dirigido por Camila de Moraes, filme que desmascara o racismo através da violência policial, a partir de um caso real da década de 80.

Em "Vamos Fazer um Brinde", vemos uma história sobre amizade, em que um grupo de quatro amigas e um amigo se reúnem para a virada do ano novo em um encontro em que os traumas, frustrações e sonhos têm espaço para acolhimento afetuoso. O filme inteiro se passa durante a noite de ano novo no apartamento de cobertura de Sara (Roberta Santiago). No desenrolar da noite, cada personagem tem um momento de protagonismo em que suas angústias pessoais são o foco da conversa e, nesses momentos, imagens da personagem em questão, vestida de vermelho na praia, adentram a montagem como uma licença poética simbolizando os processos internos do mesmo.

Sara vive à sombra do seu término mal resolvido com Laura (Keruse Bongioiolo), personagem que aparece no meio da noite sem que a dona da casa saiba, e gera um mal-estar entre as duas; paralelamente, as amigas acabam por perceber que Heloísa (Roberta Rodrigues) mantém a relação com um ex-namorado que a violenta, inclusive naquela noite; Vera (Juliana Alves) revela, perto da meia-noite, que está apaixonada e recebe um pedido de casamento, mas tem medo de se entregar e se precipitar aceitando o pedido; Susana (Cíntia Rosa) está grávida, é a única casada do grupo, e é obcecada pela possibilidade de ser traída. Dinho é o único homem do grupo e, no momento em que seria seu protagonismo, o mesmo não apresenta suas angústias. O personagem fala preocupadamente sobre os conflitos de Heloísa e, a partir de uma lembrança trazida por dona Irene (Ana Miranda), mãe de Vera, reafirma sua sexualidade como uma questão bem resolvida. O filme se inicia com imagens de um piquenique como uma lembrança de outro momento de encontro dos amigos e se encerra com todos brindando o novo ano que se inicia após pularem na piscina do apartamento de Sara.

“Café com canela” aborda os esforços de Violeta (Aline Brunne) em resgatar o brilho pela vida de Margarida (Valdinéia Soriano), sua antiga professora de infância que vive em desgosto desde a morte de seu filho. Violeta é uma jovem e alegre mulher casada, com dois filhos pequenos, que prepara e vende coxinhas pela cidade em sua bicicleta. Violeta perdeu os pais quando criança e cuida atualmente de sua avó, que cuidou dela quando ficou órfã. Em mais um dia de trabalho, bate de porta em porta pela cidade oferecendo suas coxinhas, até bater na porta de Margarida, onde é rapidamente dispensada. Mesmo sem o reconhecimento automático, Violeta fica com a sensação de conhecer aquela mulher, até se lembrar de ser sua

professora no ensino infantil. Violeta se lembra da tragédia acontecida na vida de sua professora e de não ter visto mais ela desde então. Nesse momento, ela toma para si o compromisso de tirar a professora desse estado de reclusão e trazer de volta seu desejo pela vida. Deste modo, Violeta volta a bater na casa da professora e, por conta de sua insistência, consegue entrar para tomar um café. O desejo de ver a antiga professora bem faz Violeta ser incisiva em sua abordagem, levando Margarida a não querer mais recebê-la. Buscando outro caminho de aproximação, dia após dia, Violeta deixa rosas em sua porta no intuito de tentar romper com a barreira imposta, até o dia em que Margarida ouve a notícia do falecimento de dona Roquelina, avó de Violeta. Enquanto Violeta vive seu luto e se esforça para animar a professora, acompanhamos Margarida lidando com seus conflitos internos em sua casa, que parece estar há tempos abandonada. Com os incentivos de Violeta, Margarida vai lentamente se abrindo e se permitindo a cura, fazendo uma limpeza interna para enfim voltar a encontrar um brilho na vida.

Em "Um dia com Jerusa", testemunhamos um encontro intergeracional entre uma jovem pesquisadora de qualidade ansiosa por sua aprovação no vestibular e uma senhora solitária ansiando por companhia. O filme se desenrola ao longo de um único dia, acompanhando paralelamente Silva e Jerusa até o momento de seu encontro. O encontro entre as duas gerações de mulheres negras na cidade de São Paulo demarca dois ritmos diferentes que se chocam e, aos poucos, se alinham. Em uma análise feita por Souza e Santos (2016) sobre o curta-metragem que deu origem ao longa, Silvia representa a classe trabalhadora, com um emprego temporário infeliz, baixa remuneração e metas a cumprir, tornando suas relações profissionais automáticas e superficiais, em contraste com Jerusa, uma senhora aposentada em busca de companhia (SOUZA; SANTOS, 2016, p.77). Em mais um dia de trabalho, Silvia bate de porta em porta até chegar na casa de Jerusa, como mais uma visita para preenchimento de formulário de consumo, e acaba sendo conduzida por uma tarde de conversas e trocas. Inicialmente, a jovem se esforça para contornar a situação e preencher o questionário o mais rápido possível, até o momento em que se rende e embarca na jornada proposta pela mais velha. O filme termina com as duas se despedindo no final da tarde na porta de casa, da mesma maneira como o encontro começou, mas Silvia já não é mais a mesma.

Considerando os dados apresentados ao longo do capítulo, é possível afirmar que há uma maior abertura para se pensar a diversidade nas representações do que nas representatividades por trás das telas. Apesar do número escasso, ainda existem mais mulheres negras atuando em cena do que dirigindo esses filmes e, para mudar esse cenário, o

exercício coletivo tem se mostrado essencial. Analisaremos essa atividade tanto na perspectiva de manutenção de uma hegemonia quanto em fatores que provocaram fissuras em busca de descentralização das produções por meio de políticas culturais, projetos formativos e o barateamento das produções.

Retomando agora a pergunta que encabeça este capítulo, fica evidente não só o desequilíbrio em termos de raça e gênero no mercado cinematográfico, mas também as consequências sociais disso. Quebrar com essa dinâmica e construir espaços dedicados ao questionamento e à criação de pontes torna-se indispensável para repensar o cinema como ferramenta de ressignificação da cultura e da identidade de grupos subalternizados. Com base nessa compreensão, a presente pesquisa visa contribuir para os esforços de tantos realizadores e pesquisadores na mudança desse cenário, não para criar uma nova hegemonia, mas para garantir a diversidade das narrativas e a multiplicidade de seus agentes.

## **2. Conjuntura do cinema nacional e a presença de mulheres negras**

Como discutido anteriormente, as raízes que sustentam um cinema nacional com tamanhas disparidades são profundas e antigas. Ampliar o debate para além das fronteiras do cinema nos possibilita compreender a complexidade das estruturas que reservam espaços de poder e discurso para certos sujeitos. Neste capítulo, exploraremos alguns fatores que consideramos determinantes para entender como o cinema nacional se constituiu e continua a se constituir. Discutiremos a origem e os obstáculos no acesso ao financiamento, o papel fundamental do Estado na manutenção do cinema nacional e como as mulheres negras adentram esse mercado. Além disso, apresentaremos alguns movimentos do cinema nacional que demarcaram, cada um a seu modo, um olhar sobre a identidade nacional na busca pela representação, como as chanchadas, o Cinema Novo e o Cinema de Retomada, para identificar de que maneira corpos negros e femininos são representados. Para isso, examinaremos não apenas o ponto de vista de quem filma, mas também de quem é filmado.

Após uma breve contextualização sobre o histórico das políticas para o audiovisual que viabilizaram a produção de grande parte dos filmes nacionais e as mudanças nas políticas de educação que ampliaram o acesso às universidades públicas, apresentaremos um novo cenário no mercado que, apesar dos desafios ainda presentes, está se tornando mais diverso.

Por fim, analisaremos as experiências dos três longas-metragens em questão, considerando a vivência pessoal das realizadoras, com base nos relatos fornecidos durante as entrevistas.

### **2.1 A problemática dos estereótipos**

A narrativa do cinema clássico pode ser associada ao conceito de "história única" explorado por Spivak (2010) e Chimamanda Adichie (2014), que destacam como "a 'história única' cria estereótipos". O problema reside na incompletude dos estereótipos por reduzirem uma história a ser a única história, ignorando outras possibilidades de interpretação ou pontos de vista (ADICHIE, 2014). Shohat e Stam (2006) argumentam que a problemática dos estereótipos está intimamente ligada ao fato de que "grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação" (SHOHAT; STAM, 2006, p.270). Isso resulta em narrativas que servem aos interesses políticos dos grupos dominantes, limitando esses grupos à posição de "outros", com uma diferenciação negativa.



Na IV Conferência Mundial sobre a Mulher em Pequim, em 1995, uma diretriz internacional foi apresentada para promover a igualdade de gênero, solicitando que as mídias evitassem representações estereotipadas e degradantes das mulheres. No entanto, décadas depois, Phumzile Mlambo-Ngcuka (2014), diretora-executiva da ONU Mulheres, ressaltou a falta de progresso nesse sentido, destacando o papel crucial da mídia na luta pela igualdade de gênero, já que ela exerce uma influência significativa na formação das percepções do público (MLAMBO-NGCUKA, 2014).

O problema da representação não é exclusivo do Brasil, mas sim global, refletindo a complexidade do sistema que está diretamente ligado ao aparato econômico. Isso é evidenciado pelo estudo "It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the 100 Top Films of 2017", realizado por Martha M. Lauzen, que analisou a representação de personagens femininas nos 100 filmes mais populares nos Estados Unidos em 2017. O estudo revela que apenas 35% dos filmes de grandes estúdios são protagonizados por mulheres, enquanto nos filmes alternativos, que têm menor orçamento e alcance, esse número chega a 65%. Além disso, apenas 30% das personagens femininas são negras, latinas ou asiáticas.

As personagens femininas geralmente aparecem em comédias (30%) e dramas (30%), mas são raramente vistas em filmes de ficção científica (4%). Em termos de representação no mundo profissional, enquanto 78% dos personagens masculinos têm uma profissão identificada e 69% aparecem em ambientes de trabalho, apenas 63% e 55% das personagens femininas, respectivamente, têm essas representações. Isso enfatiza a divisão sexual do trabalho e revela como as protagonistas femininas são limitadas em seus papéis e narrativas, muitas vezes sendo restritas a histórias de amor. Além disso, é notável que o papel de protagonizar uma história romântica é frequentemente reservado a personagens brancas.

Esses padrões homogêneos de produção cinematográfica têm suas raízes em uma lógica excludente e heranças coloniais, afetando não apenas as mulheres negras, mas também todos os grupos subalternizados. Isso nos leva a refletir sobre quantas narrativas foram suprimidas ao longo da história do cinema e como isso influencia o imaginário coletivo por meio das percepções do público consumidor dessas mídias

A partir dessa compreensão, é válido recorrer à conceitualização proposta por E. M. Forster (1927), que distingue dois padrões de construção de personagens: as personagens planas e as personagens esféricas. As personagens planas são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade, muitas vezes representando caricaturas que reproduzem o mesmo tipo de comportamento do início ao fim da narrativa. Em contrapartida, as personagens

esféricas são mais complexas, apresentando uma combinação de diferentes características reveladas durante a narrativa, podendo surpreender o espectador (CANDIDO, apud FOSTER, 2020, p.62-63).

As personagens planas, anteriormente identificadas como "personagens de costumes", desempenham funções específicas nas narrativas devido às suas limitações de construção, o que muitas vezes leva à reprodução de estereótipos. No filme "Vamos Fazer um Brinde", por exemplo, a personagem de Suzana se encaixa nesse perfil, apresentando um comportamento caricatural de mulher ciumenta ao longo do filme. Embora o filme aborde outras questões importantes, como os anseios maternos e a preocupação com a violência na sociedade, a personagem é constantemente retratada como insegura em seu relacionamento, reforçando estereótipos associados a mulheres negras. No entanto, é crucial reconhecer que essas características na personagem são reflexo de fatores históricos que impactam a vida das mulheres negras, como a rejeição devido à sua aparência, destacando a complexidade das questões abordadas no filme.

Em relação às escolhas na construção das personagens, Rosa (2021) expressa sua intenção de explorar sentimentos e desejos que transcendem questões de classe social ou raça, evidenciando uma preocupação em criar situações dramáticas centradas nas relações afetivas.

Ao correlacionar os índices levantados anteriormente com os três filmes em análise, é possível observar que todos eles se enquadram no gênero do drama, conforme a tendência identificada na pesquisa em relação a filmes com mulheres como protagonistas. Além disso, em todas as três narrativas, as personagens femininas estão envolvidas em seus respectivos trabalhos ou fazem referência a eles, o que as coloca em uma posição de autonomia financeira e de escolhas pessoais. Essa autonomia é exemplificada pelo desabafo de Heloísa em "Vamos Fazer um Brinde" sobre as dificuldades de encontrar trabalho como atriz sendo uma mulher negra, pela paixão de Jerusa pela fotografia e pelo sonho de Silvia em se tornar historiadora em "Um dia com Jerusa", e pela dedicação de Violeta em preparar e vender coxinhas na cidade em "Café com Canela". Além de destacar as dinâmicas profissionais das personagens, os filmes também revelam suas ambições e aspirações relacionadas à vida profissional.

Em relação ao estado civil, percebemos que a ausência de referência ao estado civil para personagens masculinas pode sugerir uma representação de independência ou autonomia, enquanto para as personagens femininas, frequentemente implica em uma lacuna, já que muitas narrativas protagonizadas por mulheres enfatizam a importância da família. No entanto, considerando o contexto racial que historicamente marginalizou os laços familiares

das personagens negras, retratar fortes conexões familiares nessas situações não necessariamente limita a autonomia dessas personagens, mas sim reafirma um direito que lhes foi negado: o direito ao cuidado, ao lar e ao afeto.

Embora os levantamentos que geram índices comparativos sejam pontos de partida interessantes para a análise das produções, eles por si só são insuficientes para compreender as especificidades de cada trama. Eles podem indicar possíveis sintomas de reprodução de narrativas hegemônicas, mas não necessariamente abordam se as construções das personagens são superficiais ou se há uma representação complexa que permite ao público estabelecer uma conexão empática com elas. Em qualquer caso, manter um olhar crítico em relação ao consumo de filmes é fundamental para reconhecer os problemas gerados por representações estereotipadas, que muitas vezes são aceitas como verdades simbólicas em uma sociedade que consome essas produções cinematográficas.

## **2.2 A luta por outras possibilidades de representação**

Os meios de comunicação desempenham um papel significativo na construção de um imaginário coletivo que reproduz uma hegemonia opressiva, que diverge da realidade diversificada do país. Joel Zito Araújo introduziu o conceito do mito da "raça cósmica", uma celebração fictícia da miscigenação como discurso nacional que é notavelmente ausente nas produções audiovisuais, que continuam a seguir um padrão predominantemente branco (ARAÚJO, 2006, p.76, apud CANDIDO; DAFLON; FERRES JÚNIOR, 2016, p.125). Como consequência, os grupos socialmente subalternizados muitas vezes não se veem representados nos meios de comunicação, levando a uma desvalorização de sua identidade e desencadeando problemas tanto a nível pessoal, como nas relações interpessoais, como observado por hooks (2019). A promoção de espaços para a produção e disseminação de narrativas negras e femininas no audiovisual tem sido fundamental para a transformação das imagens referenciais com as quais somos confrontados diariamente. Embora essa prática seja ainda minoritária no contexto da produção nacional, ela tem aberto caminho para uma maior conscientização e reconhecimento de estigmas anteriormente negligenciados.

Para compreendermos a presença das mulheres negras nas telas, é essencial revisitar a história e reconhecer a importância da ação coletiva como estrutura de apoio para a conquista de espaços. O Teatro Experimental do Negro (TEN) (1944-1961), fundado pelo ator, dramaturgo, artista plástico e ativista Abdias Nascimento, teve um papel crucial na introdução de atores e atrizes negros no cenário teatral e cinematográfico, além de contribuir para a emergência de uma nova perspectiva sobre a dramaturgia. A trajetória de pioneiras como Ruth

de Souza e Léa Garcia destaca-se como exemplos notáveis que começaram suas carreiras por meio desse grupo. Vale ressaltar que o TEN surgiu como um contraponto ao período de sucesso das chanchadas mencionadas anteriormente, caracterizando-se como um movimento em resposta a essas representações caricaturais.

O TEN não apenas contava com um elenco negro, mas também servia como um espaço formativo e político, produzindo o jornal Quilombo e organizando congressos sobre a questão racial. Suas peças teatrais abordavam narrativas negras e promoviam a valorização da cultura afro-brasileira em geral. Inspirado pelas ações da Foster Photoplay Company - a primeira companhia cinematográfica negra nos Estados Unidos, criada em 1910 (ALMEIDA apud SOUZA, 2013, p.61) - o grupo surgiu como resposta a uma série de preocupações sociais e artísticas. A falta de oportunidades para atores negros e os papéis subalternos aos quais eram frequentemente relegados foram motivos que impulsionaram a formação do grupo. Um exemplo marcante dessa luta ocorreu com a encenação de "Anjo Negro" em 1948, com texto de Nelson Rodrigues e direção de Zbigniew Ziembinski, na qual o protagonista, Ismael, era negro, mas foi interpretado por Orlando Guy, um ator branco pintado de preto. Embora tenha gerado atenção na época, o uso do "blackface" persistiu anos depois, como destacado na novela "A Cabana do Pai Tomás"(1969-1970), transmitida pela Globo. Baseada na história do Pai Tomás, inspirada no romance homônimo de Harriet Beecher Stowe, a novela sobre a luta abolicionista nos Estados Unidos contou com um elenco predominantemente negro, mas teve Sergio Cardoso, um ator branco, pintado de preto no papel do protagonista Pai Tomás.

A trajetória de Ruth de Souza serviu de inspiração para outras atrizes negras, como Léa Garcia e Zezé Motta, cujas experiências evidenciam desafios persistentes no setor cinematográfico brasileiro. Léa Garcia, que iniciou sua carreira nos anos 50 junto ao Teatro Experimental do Negro (TEN), destaca a importância de uma mudança no quadro decisório do cinema, observando a necessidade de representação não apenas na atuação, mas também na direção, no roteiro e na produção dos filmes. Em entrevistas, ela resalta a persistência de estereótipos e papéis limitados para atrizes negras, apontando para a resistência necessária para mudar a narrativa cinematográfica.

Por sua vez, Zezé Motta, que iniciou sua carreira em meio à ditadura militar, enfrentou desafios semelhantes. Ela relata situações de censura e de pressão para embranquecer sua aparência, destacando a necessidade de esconder suas raízes e ajustar sua identidade para se adequar aos padrões da época. Sua interpretação icônica de "Xica da Silva" marcou um ponto de virada em sua carreira, elevando-a à fama nacional e internacional. No entanto, mesmo

com o reconhecimento de seu talento, ela ainda enfrentou desigualdades salariais e foi frequentemente associada a papéis relacionados à escravidão e às empregadas domésticas.

É notável que ambas as atrizes ganharam destaque por suas atuações em tramas contextualizadas no período da escravidão. Apesar de algumas narrativas proporem um novo olhar sobre esses temas, é crucial manter um olhar crítico sobre a prevalência de papéis ligados a contextos de subordinação, como escravidão e trabalho doméstico, destinados a atrizes negras. É fundamental reconhecer a importância de oferecer oportunidades para que essas atrizes interpretem personagens que transcendam estereótipos e tenham prestígio social, permitindo que suas habilidades sejam plenamente reconhecidas e valorizadas

Em 1984, Zezé Motta, incomodada com a baixa representatividade de negros no cinema, fundou o Centro Brasileiro de Informação e Documentação do Artista Negro (CIDAN). O objetivo principal do CIDAN era catalogar e divulgar o trabalho de atores negros de diferentes partes do Brasil, visando combater a desculpa recorrente de diretores e produtores de que não conheciam profissionais negros para preencher os elencos. A iniciativa, pioneira em âmbito nacional, teve um impacto significativo, pressionando o setor cinematográfico a considerar a participação mínima de atores negros em suas produções. O CIDAN também desempenhou um papel crucial ao defender a criação da Lei de Cotas para negros nas mídias brasileiras, que propunha a reserva de 20% do elenco para atores negros em filmes, novelas e programas de televisão, e 40% em publicidades. Embora a legislação não tenha sido implementada, o debate gerado em torno dela influenciou a dinâmica entre atores, diretores e produtores, incentivando uma maior inclusão de profissionais negros nos elencos.

Atualmente, a iniciativa "Elenco Negro", lançada em 2021 pelas produtoras "Pras Cabeças" e "Reprodutora", segue os passos iniciados pelo CIDAN nos anos 1980. A proposta visa cadastrar atores negros e estabelecer uma rede de suporte por meio da divulgação de seus trabalhos e da prestação de assessorias, representando um esforço contemporâneo para promover a representatividade e a inclusão no cenário cinematográfico brasileiro.

### **2.3 Políticas públicas e o acesso ao fomento**

Entre 1969 e 1990, o cinema nacional dependia majoritariamente do financiamento e distribuição fornecidos pela Embrafilme, uma empresa de economia mista com participação estatal significativa. Esse período foi marcado por uma série de sucessos notáveis, incluindo filmes premiados internacionalmente e com forte bilheteria, como "Dona Flor e seus Dois

Maridos" (1978, Bruno Barreto), "Xica da Silva" (1972, Cacá Diegues), "A Dama da Lotação" (1978, Neville d'Almeida) e o documentário "Cabra Marcado para Morrer" (1984, Eduardo Coutinho). No entanto, segundo Marson (2009), a empresa enfrentava críticas em relação à falta de critérios claros de seleção, sendo acusada de favorecimento a determinados grupos de realizadores por meio de práticas clientelistas. Geralmente, os financiamentos eram direcionados a cineastas já renomados no mercado, como os provenientes do Cinema Novo. Além disso, a Embrafilme recusou financiamento para o filme "Amor Maldito" (1984), dirigido por Adélia Sampaio, alegando razões sexistas e rotulando o projeto como promíscuo. Nenhuma outra diretora negra recebeu financiamento da empresa para a produção de longas-metragens. Durante sua existência, a Embrafilme representou a principal fonte de recursos para as produções nacionais, contribuindo para a manutenção de um padrão dominante de realizadores homens cis brancos, com o cinema nacional ainda fortemente concentrado no eixo Rio-São Paulo.

Na década de 1980, a Embrafilme começou a sentir os efeitos da crise econômica e enfrentou pressões da classe cinematográfica, da sociedade e da mídia, o que eventualmente levou ao seu declínio (MARSON, 2009, p.13). Com a ascensão de Collor à presidência e a extinção do Ministério da Cultura, tanto a Embrafilme quanto o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e as políticas públicas do audiovisual foram eliminadas de uma só vez. O CONCINE, responsável por supervisionar o setor audiovisual e controlar a Cota de Tela<sup>33</sup> e as resoluções da Lei do Curta (Lei Federal 6.281, artigo 13), teve seu fim abrupto, gerando um impacto imediato na indústria cinematográfica e no consumo de filmes nacionais.

Com a mudança do incentivo direto para a extinção de políticas públicas, o cinema nacional enfrentou um período de quase inatividade, resultando no lançamento de um número insignificante de produções. Marson (2009) destaca a perda significativa do público com a eliminação da Cota de Tela. Sem o apoio do Estado para garantir a exibição, o cinema nacional, já marginalizado devido à ascensão da televisão, se viu aberto à concorrência da indústria cinematográfica hollywoodiana, uma indústria robusta e poderosa. Os filmes norte-americanos, com suas produções repletas de efeitos especiais, narrativas de super-heróis e ficção científica, e um forte discurso consumista do "sonho americano", passaram a ser desejados pelo público brasileiro, que se distanciou das produções autorais locais e,

---

<sup>33</sup> A Cota de Tela é um recurso do governo para promover a exibição de filmes nacionais nas salas de cinema, tornando obrigatória a exibição de uma quantidade anual de filmes nacionais como incentivo a valorização da produção nacional; em contraponto às produções estrangeiras que costumam ter mais entrada no mercado pelas condições de divulgação e distribuição.

consequentemente, das próprias referências culturais do país.

Durante todo o seu percurso, o cinema nacional tem enfrentado desafios persistentes relacionados à sua gestão. Apesar de ser referido como uma "indústria" cinematográfica, a prática em si permanece artesanal e tem lutado para alcançar a tão desejada autossuficiência econômica, como aponta Ikeda (2015, p.175). Essa fragilidade se tornou evidente em momentos de crise política, quando políticas culturais foram abruptamente cortadas. A eliminação das políticas de fomento durante o mandato de Fernando Collor e a crise resultante no cenário cinematográfico levaram ao surgimento do Cinema de Retomada, marcado por uma visão renovada do cinema nacional e a esperança de estabilização do mercado.

Marson, baseado no pensamento de Pierre Sorlin, propõe uma análise dos filmes num recorte espaço-temporal, permitindo a compreensão das ideologias predominantes nesse período (SORLIN, apud MARSON, 2009, p. 108). Essa metodologia sugere que a compreensão dos movimentos e tendências em determinados momentos históricos pode trazer camadas adicionais de compreensão, tanto sobre a sociedade quanto sobre os filmes produzidos. Por exemplo, em tempos de repressão política, é comum observar uma tendência de filmes voltados para a comédia, enquanto momentos de transição para uma recém-adquirida democracia frequentemente levam à produção de filmes de revisão histórica, como observado durante o período do Cinema de Retomada. O método proposto por Sorlin é relevante para relacionar como o contexto histórico influencia a produção cinematográfica, considerando as demandas estéticas que essas obras visam cumprir. Durante a década analisada (2011-2020), observamos uma produção cinematográfica diversificada em termos de formato, frequentemente voltada para elementos pessoais e empregando narrativas em primeira pessoa, refletindo a liberdade dos cineastas para referenciar e validar suas próprias experiências, como evidenciado nos trabalhos das produtoras Rozsa Filmes, Filmes de Plástico e no coletivo Elekô, bem como nos curtas-metragens dirigidos por Yasmin Thayná, Safira Moreira e outros.

Voltando ao projeto neoliberal de Collor, o cinema foi tratado como uma questão exclusivamente de mercado, eximindo o governo de qualquer participação. A interrupção do financiamento de projetos em andamento e a falta de novos investimentos foram amplamente consideradas o "fim do cinema nacional" pela classe cinematográfica. Em resposta a esse corte governamental, a classe foi obrigada a refletir e formular estratégias para pressionar o Estado a implementar novas políticas. Assim, durante o governo Collor (1991), surgiu a Lei Rouanet, uma polêmica legislação de incentivo cultural que permitia que empresas privadas

destinassem parte de seus impostos ao patrocínio de produções culturais. No entanto, essa lei teve um impacto limitado no cinema, dada a natureza dispendiosa, demorada e com retorno de mídia reduzido em comparação com outras áreas culturais, como a música. Ikeda (2015) ressalta que a Lei Rouanet perpetua a dominação do cinema hegemônico, uma vez que os patrocinadores têm maior interesse em associar suas marcas a projetos com equipes e elencos já renomados, presumivelmente com maior probabilidade de sucesso. Isso demonstra que a substituição da política de favorecimento por uma lei baseada na livre competição de mercado mantém os privilégios, transferindo o poder de decisão para grandes empresas patrocinadoras (IKEDA, 2015, p.166), em vez do Estado. A discrepância entre o financiamento público - que se baseia na renúncia fiscal - e as decisões privadas reforça a lógica de mercado liberal (MARSON, 2009, p.74), que prioriza o retorno financeiro do investidor sobre a produção artística. Assim, o cinema nacional continuou dependente do apoio estatal, subjugado aos interesses da iniciativa privada.

Com o baixo impacto da lei para o audiovisual, em 1993 no governo de Itamar Franco – após o retorno do MINC e a implantação da Secretaria para o desenvolvimento do audiovisual – surge então a Lei do Audiovisual (Lei Federal 8.685/93), também baseada no incentivo fiscal, porém com algumas vantagens para os patrocinadores com o intuito de cooptar o interesse das empresas privadas.

## **2.4 Cinema de Retomada**

Mesmo com a implementação das novas leis, o cinema nacional sofreu um revés inevitável. Durante a década de noventa, o setor que anteriormente lançava cerca de oitenta filmes por ano enfrentou uma situação desafiadora, com apenas 29 filmes lançados entre 1990 e 1994<sup>34</sup> (MARSON, 2009, p.54). Somente em 1995, os primeiros filmes beneficiados pela Lei do Audiovisual e pela Lei Rouanet começaram a ser lançados. Essas produções não surgiram como um movimento estético específico, como em períodos anteriores<sup>35</sup>, mas sim como filmes marcados por um método de financiamento similar. O Cinema de Retomada, por não se caracterizar como um movimento estético ou político claramente definido, não possui um período demarcado com precisão, deixando espaço para interpretações. Alguns autores, no entanto, o associam ao governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), que considerou o retorno do cinema como um marco de seu governo, apesar das leis terem sido criadas em governos anteriores (MARSON, 2009, p.14). O filme "Carlota Joaquina" (1995), dirigido pela

<sup>34</sup> Os números não são precisos visto a extinção do CONCINE, órgão que acompanhava os lançamentos anuais.

<sup>35</sup> Como é o caso do cinema novo; cinema marginal; chanchada, entre outros.



estreador Carla Camurati, é considerado o pioneiro desse período, caracterizado por um orçamento modesto e uma ampla aceitação do público, marcando uma nova abordagem na produção cinematográfica.

Após décadas de dominação da Embrafilme sobre o sistema de produção cinematográfica, é evidente a velocidade com que as novas leis foram elaboradas. Ikeda (2015) destaca o caráter emergencial atribuído às leis e instituições que regulamentam o setor audiovisual, resultando em repetidas falhas e contradições conceituais entre os objetivos pretendidos e a prática efetiva. Ele afirma que "em vez de uma política industrial para fortalecer o mercado audiovisual, existia, na verdade, uma política de produção de longas-metragens cinematográficos" (IKEDA, 2015, p.175). Essa incoerência se reflete em outro problema, que é a falta de continuidade de muitos filmes após a produção. Devido à ênfase na produção em detrimento da distribuição e exibição, muitos filmes enfrentam dificuldades estruturais, especialmente os projetos mais vulneráveis devido a orçamentos reduzidos ou falta de visibilidade e negociação no mercado. Essa problemática é resultado de uma abordagem de curto prazo para atender demandas individuais, em vez de uma estratégia abrangente para o cinema nacional.

A falta de políticas de proteção para o cinema nacional em face das produções hollywoodianas em grande escala e a ausência de regulamentação para as emissoras de televisão evidenciam os desafios relacionados à distribuição dessas produções. As salas de exibição organizam suas programações semanais visando maximizar os lucros. Essa programação é determinada pelos novos lançamentos e pelos resultados de cada filme na semana anterior; filmes com baixo público são substituídos por novas estreias ou por filmes que apresentaram um crescimento no número de espectadores. Com o público habituado a consumir grandes produções americanas que dominam as salas de cinema, o produto nacional enfrenta uma competição desigual, sem uma proteção clara, como uma Política de Cotas, além dos altos custos de divulgação e distribuição. Os filmes nacionais independentes, quando entram no circuito comercial, lutam semanalmente para manter-se em cartaz. Após o impacto da política do governo Collor, os cineastas se dividiram entre aqueles que defendiam o Cinema de Autor e os que buscavam um cinema mais orientado para o "entretenimento" como estratégia para atrair o público e, conseqüentemente, obter alguma rentabilidade.

No cinema nacional, é possível perceber, por meio de estéticas bastante diversas, uma busca contínua pela representação das identidades brasileiras nas telas. Essa trajetória é evidente tanto nas chanchadas, que reproduzem o estereótipo do malandro carioca e da

"mulata" sensual, com grande aceitação do público nacional, quanto no Cinema Novo, que se baseia na estética da fome para desvelar uma identidade mais "profunda" do país, validada pelo reconhecimento da elite cultural e por renomados festivais europeus. Todos esses movimentos buscam, à sua maneira, uma síntese identitária. O Cinema de Retomada não foge a essa lógica e tenta mesclar uma linguagem de massa com forte apelo comercial e visibilidade internacional. Esses filmes surgem com um perfil que Marson define como "brasilidade para exportação" (Marson, 2009, p.110), alinhado ao projeto político da década de 90. Essa abordagem ecoa o espírito de "yes, nós temos banana"<sup>36</sup>, e, por coincidência ou não, em 1995, Helena Solberg, uma cineasta que iniciou sua carreira no Cinema Novo, dirigiu o documentário "Banana Is My Business". O filme retrata a história de Carmen Miranda, uma cantora naturalizada brasileira que fez grande sucesso no exterior nas décadas de 30 e 50 com uma estética "brasilidade para exportação". O próprio formato do documentário musical reflete a perspectiva de mercado adotada pela diretora.

A ideia de um filme como um produto cultural com a "cara do Brasil" destinado ao consumo no exterior é objeto de críticas durante esse período, conforme ressalta também Ivana Bentes (2007) ao denominar essa fase como "cosmética da fome". Essa visão da imagem do Brasil para o deleite e consumo estrangeiro não é novidade para um país colonizado, que desde suas origens tem sido explorado pela metrópole, como evidenciado pela divisão internacional do trabalho. A "mulata exportação" é um estereótipo construído dentro dessa lógica e amplamente difundido nas artes e na mídia, como a própria imagem da "Globeleza", uma mulher negra nua, coberta apenas por pintura corporal, que dança de salto alto, veiculada ano após ano pela TV Globo durante o carnaval. No poema "Mulata Exportação", carregado de crítica, Elisa Lucinda ironiza por meio de um eu lírico estrangeiro: "Mas que nega linda/E de olho verde ainda/Olho de veneno e açúcar!/Vem nega, vem ser minha desculpa/ Vem que aqui dentro ainda te cabe/ Vem ser meu álibi, minha bela conduta/ Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!" (LUCINDA, 2002).

No Cinema de Retomada, apesar de não ser considerado um movimento nos moldes do Cinema Novo, com manifesto e estética definidos, é possível identificar as tendências e referências que impulsionaram suas produções ao longo do tempo. A estética da fome

---

<sup>36</sup> Frase que dá nome à marchinha de carnaval composta por Braguinha (João de Barros) e Alberto Ribeiro em 1938. A marchinha fez grande sucesso sendo regravada por diversos artistas como Carmem Miranda. A frase "Yes, nós temos banana" ganhou tamanha repercussão que se tornou um jargão com variações quando se trata de relações de consumo de produtos nacionais pelo mercado externo. A música faz uma sátira à ideia de "república de bananas" difundida pelo imperialismo americano quando se refere aos países da América Latina (Blog Cifrantiga, 2006).

pretendia acessar uma suposta essência do homem comum brasileiro, usando elementos como a câmera na mão e a iluminação natural para mergulhar na crueza da realidade do sertão ou das periferias, buscando uma beleza conceitual. Nesse sentido, o movimento encontrou inspiração no neorealismo italiano, que adotou essas opções estéticas devido à limitação econômica do pós-guerra. Enquanto Glauber Rocha emprega o plano-sequência na cena final de "Deus e o Diabo na Terra do Sol", acompanhando a fuga de Manuel, interpretado por Geraldo Del Rey, apesar de a atriz Yoná Magalhães, que interpreta Rosa, cair durante a cena, o Cinema de Retomada explora a beleza plástica das periferias, adotando uma montagem dinâmica e aproveitando ao máximo as possibilidades técnicas disponíveis.

Assim, em comparação com a estética da fome, Bentes (2007) apelidou o Cinema de Retomada de "cosmética da fome", uma característica visível na cena emblemática de abertura de "Cidade de Deus" (2002, Fernando Meirelles, Kátia Lund). Nessa cena, durante um churrasco, uma galinha foge e é perseguida por crianças ligadas ao tráfico pelas ruelas da comunidade. A cena se desenrola com um ritmo acelerado, utilizando planos curtos até o momento em que o confronto é delineado e se conclui com um giro de 360 graus que leva a um flashback da infância do personagem Buscapé, interpretado por Alexandre Rodrigues. A dinâmica dessa cena reflete uma estética típica de videoclipes, simbolizando uma lógica de consumo de imagens mais dinâmica em comparação aos longos planos característicos do Cinema Novo.

É possível estabelecer paralelos, ou melhor, identificar referências entre os filmes das décadas de 90 e 60. Esses períodos representam duas faces de uma mesma moeda, construindo uma ideia romântica de identidade nacional, embora com perspectivas distintas. Retomando "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964, Glauber Rocha), um marco do Cinema Novo, um movimento predominantemente de elite masculina e branca, idealiza a pobreza tanto quanto "Central do Brasil" (1998, Walter Salles), embora as críticas recaiam com mais facilidade sobre o segundo filme, devido à sua proposta mais comercial. Ambos os filmes foram bem recebidos no exterior e exploram uma construção do Brasil "profundo". A crítica feita ao Cinema de Retomada como uma versão comercial do movimento vanguardista anterior obscurece as contradições desse próprio movimento.

Diferentemente do Cinema Novo, o Cinema da Retomada exaltou um discurso de diversidade, tanto em termos de temas quanto de estruturas de produção, marcado pela ascensão de diretoras na produção de longas-metragens. Isso representou uma mudança significativa em comparação ao movimento anterior, no qual Helena Solberg era a única

representante feminina. No entanto, essa diversidade, amplamente proclamada durante o período, parece ser superficial à luz do debate sobre identidade, revelando-se mais como uma competição por investimentos e uma luta por acessos do que um verdadeiro compromisso com a diversidade e inclusão.

Existe um grupo de mulheres dirigindo longas pela primeira vez, sim, mas quem são essas mulheres? Inicialmente, vale ressaltar que ainda se trata de um número baixo<sup>37</sup> em comparação com o número de homens no cargo. A partir disso, é possível observar que algumas tinham familiares já consagrados no meio artístico, como no caso de Laís Bodanzky e Daniela Thomas, ou o caso de Bia Lessa e Carla Camurati, que iniciaram a carreira como atrizes para depois explorar a direção, como é marca das primeiras diretoras brasileiras na década de 20 e 30, como Cleo de Verberena e Carmem Santos<sup>38</sup>. Trazer essa observação sobre o ingresso dessas diretoras na área não é, de forma alguma, uma tentativa de desmerecimento artístico de suas obras, contudo, nos permite enfatizar as dificuldades de inserção neste mercado que, mesmo quando se define como diverso e pauta políticas para ingresso de novos agentes, mostra que essa dita diversidade ainda é pouco efetiva.

A questão racial também se revela como um problema latente, como evidenciado pelos manifestos *Dogma Feijoada* (1999) e *Manifesto Recife* (2001) no final do período da Retomada. Esses manifestos lançam as bases para um novo momento no cinema nacional, no qual a representatividade e a descentralização efetiva tornam-se questões-chave. Embora não haja um evento específico que marque o fim da Retomada, alguns teóricos se referem aos filmes produzidos durante a primeira década dos anos 2000 como parte de uma fase pós-Retomada.

Durante a década de 2000, a entrada vigorosa da Globo Filmes no mercado cinematográfico é uma das características marcantes. Houve um boom de filmes biográficos, comédias familiares e adaptações de sucessos televisivos, muitos dos quais produzidos ou co-produzidos pela Globo Filmes. Esses filmes compartilhavam um forte apelo ao público e

---

<sup>37</sup> A partir da análise da Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição 1995 a 2019 disponibilizada pela ANCINE, chegamos a um total de 18% das produções foram dirigidas por mulheres no período de 1995-2000, como um período de referência, visto que o Cinema de Retomada não tem datas marcadas de início e fim do movimento.

<sup>38</sup> Cleo de Verberena é considerada a primeira diretora de cinema no Brasil, com o filme “O mistério do dominó preto”, de 1931. Ficção realizada com financiamento próprio, o filme tinha uma estética policial, abordando um assassinato em pleno carnaval. Cleo de Verberena, já trabalhava como atriz e então se aventurou como diretora desse único filme. Infelizmente, não há mais cópias desse filme, tendo apenas registro de fotos e cartaz do mesmo. Carmem Santos, apesar de nascida em Portugal, chegou no Brasil ainda criança; como Cleo começou a carreira como atriz e, depois de alguns anos de profissão, estreou como diretora em 1948 com o filme “Inconfidência Mineira”. Ambas as realizadoras, apesar de terem participado de diversas produções, assinaram a direção uma única vez (MAIA, 2015, p.51 e 79).

um investimento considerável em campanhas de marketing, resultando em salas de cinema lotadas e em uma nova relação do público com o cinema nacional. A década também testemunhou uma maior convergência entre a linguagem cinematográfica e os produtos televisivos, refletindo-se não apenas na quantidade, mas também na qualidade técnica dos filmes, impulsionada pelos grandes orçamentos e pelo suporte da Globo Filmes.

Defendido por Eduardo Portanova Barros (2014) como um momento de revitalização do cinema nacional, essa busca por uma identidade cinematográfica segue alguns caminhos distintos, como diz o próprio autor em uma lógica “tudo vale”. Barros descreve que essa lógica é levada para a própria redefinição da ideia de autoria que, desapegada da ideia de Cinema de Autor nos moldes franceses e foca na aproximação com o público (BARROS, 2014, p.184).

Quais seriam os sentidos e significados semânticos do prefixo “pós” no cinema brasileiro, enquanto definidor de uma concreta condição histórica, sociocultural, política ou filosófica? Trata-se de uma “superação” ou “abandono” daquilo que lhe sucede terminologicamente? (...) Certamente, o prefixo “pós” representa um gesto analítico e teórico, estético e político, que contempla uma multiplicidade de âmbitos e tensões próprias do pensamento social contemporâneo e das mudanças socioculturais atuais (BARROS, 2014, p.188).

Com essa revisão histórica, é evidente o caráter elitista do cinema, marcado por produções de alto custo, limitados espaços formativos, concentração de equipamentos e empresas no eixo Rio-São Paulo, além de políticas públicas contraditórias que frequentemente favorecem realizadores já estabelecidos. Aqueles que escapam do grupo hegemônico muitas vezes conseguem conquistas pontuais, geralmente viabilizadas por investimentos próprios em produções independentes ou por meio de coletivos. Esse cenário reforça a dificuldade de inserção de agentes de classes economicamente menos favorecidas, resultando em uma baixa produção de filmes provenientes de grupos socialmente subalternizados. A transição para o que alguns críticos denominam como "Pós-retomada", no cinema brasileiro a partir dos meados dos anos 2000, é um reflexo desse contexto, marcado pela influência da política de cotas no mercado de trabalho e por uma crescente mudança na composição dos realizadores.

Diferente do Brasil, o audiovisual nos Estados Unidos conseguiu se unificar, o que garantiu a sustentação do cinema mesmo após a proibição dos monopólios no qual Hollywood se estruturava. A compreensão de indústria cultural, transformando o cinema em produto, torna ele dependente de lucro. A criação do *star system* foi um fator crucial dentro da lógica de valor simbólico. Transformar atores em estrelas e, vincular suas imagens a bens de consumo para além do filme, aumentou tanto o interesse do público pelos filmes, quanto pelos

subprodutos vinculados ao mesmo, como o parque temático da Disney é um exemplo. A televisão brasileira, sem compromisso legal com o cinema nacional e isenta de taxas, via mais vantagem em exibir filmes hollywoodianos com discrepante avanço tecnológico quando comparado às produções artesanais brasileiras e, ao invés de exibir o produto nacional, investiu em exibir filmes americanos (IKEDA, 2015, p. 159-161). Seguindo o exemplo de sucesso, a Globo investiu em também produzir suas próprias estrelas, e fazer das telenovelas seu carro chefe (MARSON, 2009, p.32). O resultado disso se observa ainda na década de 90, três filmes que superam o número de 2 milhões de espectadores protagonizados por estrelas consagradas na televisão, sendo eles: *Lua de Cristal*<sup>39</sup> (1990) e *Xuxa Requebra* (1999) ambos protagonizados por Xuxa Meneghel e dirigidos por Tizuka Yamasaki e “*Uma Escola Atrapalhada*<sup>40</sup>” (1990, Antônio Rangel) com os trapalhões no elenco.

No momento da criação da Globo Filmes em 1998, a Rede Globo já possuía uma extensa rede de televisão, estabelecida desde 1975, e um estúdio próprio, inaugurado em 1995. Equipada com tecnologia de ponta, um elenco renomado, equipe técnica especializada, uma base de fãs leais e espaços próprios para divulgação, a Globo Filmes já detinha uma estrutura que lhe garantia sucesso e, conseqüentemente, desequilibrava o mercado cinematográfico que, constantemente em busca de soluções de curto prazo, nunca se consolidou efetivamente.

Devido à sua condição de emissora de televisão, a Globo não tem direito a utilizar diretamente as leis de incentivo em suas produções, a menos que os filmes sejam realizados em regime de coprodução, uma estratégia adotada na maioria de suas produções. Além de toda a estrutura mencionada anteriormente, esses filmes em coprodução ainda conseguem financiamento público, tornando não apenas a concorrência nas salas de cinema desleal, mas também o acesso ao financiamento.

Em 2000, durante o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), houve pressão para a criação de um órgão federal que se materializou posteriormente com o estabelecimento da ANCINE no ano seguinte. A proposta de uma agência reguladora como um órgão neutro, encarregado de regularizar e fiscalizar as produções cinematográficas, surgiu visando alcançar o antigo anseio de industrialização do audiovisual nacional. Nesse mesmo processo, foi instituída a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE), um tributo pago pelos produtos audiovisuais que se tornou uma fonte de receita para investimentos no próprio setor audiovisual, visando garantir uma maior

---

<sup>39</sup> Filme produzido pela produtora Xuxa produções, o filme foi financiado pela Embrafilme.

<sup>40</sup> Filme produzido pelas produtoras Renato Aragão Produções Artísticas; ZDM Produções Artísticas; Embrafilme.

sustentabilidade do mercado.

Essa contextualização histórica comprova a dependência financeira do cinema nacional em relação ao Estado. Nessa perspectiva, é possível considerar que o Estado também foi responsável pelo lançamento das carreiras dos principais nomes do cinema brasileiro. No entanto, embora os recursos provenham de fundos públicos, esses benefícios alcançavam apenas uma elite intelectual hegemônica, predominantemente composta por indivíduos do sexo masculino, cisgênero e brancos. Dadas as altas exigências orçamentárias da produção audiovisual e o desinteresse do setor privado em investir na área devido à falta de garantias de lucro, realizar filmes fora dos parâmetros estatais se mostrou uma tarefa ainda mais desafiadora, justificando a histórica produção irrisória de filmes não hegemônicos. Uma exceção a esse sistema são os filmes produzidos na Boca do Lixo, que optaram por uma produção de baixo custo e um sistema próprio de distribuição, como os filmes das pornochanchadas.

## **2.5“Nossos passos vêm de longe e temos pressa”**

O movimento de mulheres por um cinema feminino e negro é um processo em constante evolução, que, embora não se manifeste de maneira formal em um manifesto ou via uma única instituição, tem se estabelecido por meio de redes, muitas vezes representadas por coletivos, produtoras ou grupos. De maneira menos institucional, essas redes de apoio e relações interpessoais têm desempenhado um papel significativo, fundamentado na consciência da necessidade de colaboração e intercâmbio. Essas cineastas, alinhadas com as questões identitárias em destaque, apresentam uma sensibilidade aguçada ao procurar não apenas diferentes formas de representação que as incluam, mas também outras abordagens de produção.

Essa transformação vai além do processo de conscientização das novas gerações e se estende à diversificação do corpo de profissionais em atividade. Apesar da multiplicidade e das discordâncias nas abordagens criativas, a necessidade de reconhecimento nas narrativas se tornou uma bandeira e um guia para essas produções. Portanto, a reflexão sobre as lógicas inerentes aos métodos de produção europeus e norte-americanos também é objeto de questionamento. Viviane Ferreira (2021) considera o movimento em prol de cinemas identitários como um processo frutífero e em constante expansão, impulsionado pelo que Sabrina Rosa (2021) define como "desejo de se enxergar". Esse desejo de se ver não se limita à visão literal da própria imagem, mas sim como um reflexo metafórico de ver seus pares, de

ver grupos com os quais se identificam representados de maneira digna e plural.

A presença de mulheres nas narrativas por si só não é suficiente para garantir uma diversidade de representações, pois, além da questão dos estereótipos, isso também se aplica no contexto racial, da sexualidade e de outras identidades sub-representadas. Em relação a esses movimentos, Ferreira (2021) observa um processo extremamente diversificado em suas formas de expressão, mas que se fortalece coletivamente por meio de trocas e em prol de um objetivo comum de combater a escassez de representatividade.

Sabe enxurrada? (...) A chuva vem, e não tem nada que você coloque na frente para parar, eu acho que é a definição atual dos movimentos cinematográficos identitários.(...) Vejo em plena expansão, inclusive porque a escassez é muito grande, a escassez é grande demais, a ausência de acesso é grande demais (FERREIRA, 2021).

Ao analisar sua própria jornada profissional, semelhante à de seus colegas, Ferreira (2021) faz uma crítica contundente sobre a necessidade de ser multifacetado em seu ofício. A compreensão dessa polivalência surge como uma exigência para se firmar no cenário do cinema nacional. A APAN surge em resposta a essa demanda por uma organização coletiva que fortaleça os profissionais negros em uma lógica de mercado que tende a excluí-los. Ferreira foi uma das fundadoras e presidia a associação até assumir o cargo de diretora-presidente na Spcine em 2021, uma empresa estatal voltada para o desenvolvimento do cinema e do audiovisual em São Paulo. A gestora e cineasta enfatiza: "não há uma estrutura organizada que me permita apenas criar, não há uma estrutura disponível que me permita apenas experimentar conceitos imagéticos", e ela exemplifica sua própria experiência e a de colegas como Larissa Fulana de Tal, Glenda Nicácio, Renata Martins e Sabrina Fidalgo, que criaram suas próprias produtoras para viabilizar seus projetos, "e nenhuma de nós inicialmente queria realmente ser empresária do audiovisual, nós queríamos fazer filmes" (FERREIRA, 2021). No entanto, como demonstrado pelo exemplo da *Foster Photoplay Company*, para grupos socialmente marginalizados, muitas vezes o único caminho para ver seus projetos realizados é quando os próprios cineastas se propõem a produzi-los.

Em "Vaga Carne" (2019), Grace Passô, autora, diretora e atriz do média-metragem, adaptado de sua peça homônima, dá voz a um personagem que habita o corpo de uma mulher. Quando ela, por meio da personagem Voz, questiona quem é essa mulher em cena, como ela é, quais são seus gostos e suas opiniões sobre uma variedade de situações, algumas triviais, como suas preferências de perfume, outras de natureza política, como sua visão sobre a justiça no país, ela revela o desejo de compreender e explorar a complexidade desse ser humano.



Quem é essa mulher negra e gorda, para além de sua aparência já estabelecida? Como discutido no capítulo anterior, a mulher negra e gorda muitas vezes foi estereotipada para interpretar papéis de empregadas domésticas no arquétipo da *mammy*. No entanto, Passô, ao se abster de definir quem é e o que faz essa mulher, constrói um monólogo baseado em questionamentos sobre sua identidade. Nesse movimento contrário ao convencional, Passô retira esse corpo do lugar de obviedade, estigmas e certezas e, a partir das dúvidas, proporciona a esse corpo um espaço de múltiplas dimensões.

Quem é ela? Faz o quê ? Está aqui, agora por quê? Sua coluna parece cansada, dá pra perceber daí? Ela fuma? Ela sempre foi mulher? De que cor ela é? Por exemplo, entrei um dia numa caixa de som que dizia que este país é justo, ela concorda? Ela chupa sorvete? Será que ela já usou os cremes Butify? Ela tem cachorro? Alguém a ama? Será que ela quer beber um café quentinho agora? Vocês se identificam com ela?

(Grace Passô como A Voz em Vaga Carne, 2019)

Não à toa, Voz questiona a cor, a identificação de gênero ou, de forma provocativa, se o público se identifica com a mesma. O texto, do início ao fim, questiona não apenas essa existência, mas a percepção dos outros sobre essa existência, como afirma “escolhi falar no feminino, enquanto vossa espécie parece escutar-se noutra frequência. Sei também que vocês têm dificuldade de entender o que não é vocês mesmos, mas vou tentar explicar” (PASSÔ, 2019). Com uma personalidade sarcástica, Voz provoca tanto o corpo que ocupa quanto o espectador: “eu sei que você quer que eu te ajude a ser a imagem que o outro quer ver, mas não!”. Em diálogo com Franz Fanon (2008), que afirmou que “falar é existir absolutamente para o outro”, a personagem ironiza seu espaço de fala, ao escolher uma voz silenciada historicamente, e não apenas optando por falar no feminino, ocupando um corpo negro para ser seu portador, o corpo da própria autora, que como criadora, também se vê na possibilidade de ser muitas. A autora e atriz utiliza-se do espaço do palco para reafirmar o direito de fala e então de existência desse sujeito.

Na entrevista concedida ao jornal Nexo, Passô (2020) argumenta que a busca pela compreensão das questões raciais deve ocorrer como um processo de autoconhecimento e exercício da própria cidadania, em vez de ser encarada como um favor ou uma caridade no convívio em sociedade. Ela destaca a persistente contradição de como a história do país, até os dias atuais, ainda é registrada e narrada a partir de uma perspectiva elitista: "o Brasil precisa abandonar a lógica de abordar as questões raciais sob a ótica da benevolência" (PASSÔ, 2020). A artista comenta que nunca foi submetida a um teste de elenco baseado apenas em suas características físicas e observa como os diretores dos filmes nos quais

trabalhou estão empenhados em romper com expectativas incessantemente reproduzidas. Conforme mencionado no primeiro capítulo, corpos que fogem dos padrões têm mais dificuldade em obter papéis no cinema e na televisão que não estejam restritos a um estereótipo limitado.

Parafraseando Jurema Werneck (2010), que destaca a organização política das mulheres negras desde os tempos pré-coloniais, a autora enfatiza a importância de preservar o histórico dessa luta, afirmando que "nossos passos vêm de longe". Complementando essa ideia, Sabrina Rosa (2021) cita seu amigo cineasta Luciano Vidigal, enfatizando a necessidade de agir com urgência. Ambas as declarações se entrelaçam em torno de um propósito comum. A jornada é longa, coletiva e não pode mais esperar. Essa percepção é compartilhada por muitos cineastas e se tornou um reflexo da urgência e compreensão das feridas acumuladas ao longo do caminho. As questões de gênero e raça no cinema continuam longe de serem representadas de maneira equilibrada em relação à predominância de narrativas brancas e patriarcais. No entanto, uma nova geração de cineastas, consciente dessa demanda e agindo coletivamente, está promovendo uma nova abordagem para o pensamento e a prática do cinema no Brasil.

Sodré (2017) constrói seu pensamento evitando as dicotomias ocidentais de classificação, enfatizando como tudo está interligado na formação do indivíduo e em suas crenças sobre a vida. O sujeito cultural, segundo ele, "seria um sujeito da memória (de sua inserção específica no mundo) e da promessa, no sentido de sua fidelidade ou sua vinculação a um mundo em comum, portanto, um sujeito político" (SODRÉ, 2017, p. 256). Não por acaso, o tema da memória é recorrente nos filmes de cineastas negras, como observado em produções como "Família Alcântara" (Daniel Santiago e Lilian Santiago, 2005), "Balé de Pé no Chão - A Dança Afro de Mercedes Baptista" (Lilian Santiago e Mariana Monteiro, 2005), "Travessia" (Safira Moreira, 2017), "Outros fundamentos" (Aline Mota, 2019), "Fatura" (Yasmin Thayná, 2019), "Um dia com Jerusa" (Viviane Ferreira, 2020), entre outros. A recusa histórica do direito à imagem e à memória persiste como um tema crucial para a comunidade negra e afrodiáspórica, que busca, por meio de suas criações, investigar, reconstruir e reparar uma memória negada. Apesar dos esforços da classe dominante em negar historicamente a preservação e celebração dessas memórias, essas memórias resistiram por meio dos corpos e mentes que as carregaram, sendo recriadas e ressignificadas por meio dessas obras. O tema da memória nessas produções segue caminhos e abordagens diferentes, desde filmes como "Balé de Pé no Chão - A Dança Afro de Mercedes Baptista", que decide documentar o trabalho de

uma artista por meio de um documentário, até "Um dia com Jerusa", que trata a memória como um símbolo de resistência por meio dos relatos da protagonista, que é a memória viva de seu bairro. Outra abordagem é apresentada em "Fatura", que, por meio de uma pesquisa com fotos caseiras compiladas pela diretora, constrói uma memória coletiva que conecta as experiências de famílias negras brasileiras na década de 90.

O curta-metragem documental "Outros fundamentos" (Aline Mota, 2019), filmado em Lagos, na Nigéria, e nas cidades brasileiras Cachoeira (BA) e Rio de Janeiro (RJ), demarca a busca da cineasta Aline Mota pelas suas raízes e propõe atravessar uma ponte simbólica entre Brasil e África. O curta, com narrativa costurada por meio de metáforas e questionamentos, tem a narração em primeira pessoa como fio condutor dessa trajetória interna, onde a artista demarca suas inquietações com suas origens ao questionar: "às vezes nossos olhares se cruzam e eu espero um tipo de conexão que não me afastem e sim me acolham. Se eles realmente pudessem ver, eles poderiam se ver?" (Outros fundamentos, 2019). A criadora se utiliza do elemento do espelho como signo da busca por essa identidade, a partir do qual, investiga e cria semelhanças imagéticas entre o Brasil e a África através dos reflexos, em uma reconstrução de suas memórias.

Esses filmes tornam-se processos artísticos que envolvem processos pessoais e coletivos de reconhecimento, resgate e demarcação de identidades e culturas invisibilizadas. Sodré (2017) traz a ideia de ancoragem de sentido no processo de busca por elementos ancestrais que trazem a ideia de origem e resgate em um exercício político decolonial. Podemos dizer que é um modo de ver que dialoga e relê o passado na busca de construir uma epistemologia que lhe represente no presente. Apesar das repetidas tentativas de apagamento e/ou construções limitadas e estigmatizantes pelo olhar da outridade subalternizada a partir do escravismo, a identidade não é estática, tampouco o resgate identitário diaspórico é ilusório: trata-se de uma construção contínua. Como parte desse processo, Sodré propõe uma comunicação transcultural como instrumento de aproximação e transformação "buscando a humanidade do encontro no vaivém das diferenças" (SODRÉ, 2017, p.237).

Na perspectiva da busca por reconexão com esse passado perdido, em sintonia com a obra de Aline Mota, temos o curta-metragem "Travessia" (Safira Moreira, 2017) que aborda a ausência de registro fotográfico de famílias negras das gerações passadas. Identificando seus semelhantes e agindo em busca de uma quebra nessa lógica de apagamento, em 2017, a diretora Juliana Vicente, dirigiu a série documental "Afronta!", em que convida 26 artistas contemporâneos negros de diferentes áreas de atuação, como sujeitos da memória, para

apresentar suas trajetórias. A série, além de dar visibilidade a esses artistas, dedicando um episódio de 15 minutos a cada um dos convidados, traz centralidade para o debate de como a questão racial atravessa o fazer artístico, seja pelas barreiras encontradas, seja como fonte de inspiração, tendo como foco no debate o conceito de afrofuturismo<sup>41</sup>.

A diretora, roteirista e produtora Juliana Vicente fundou a produtora Preta Portê em 2009, tornando-se responsável por uma extensa lista de projetos, incluindo co-produções internacionais. Sua carreira começou a ganhar visibilidade com o lançamento do curta-metragem "Cores e Botas" (2011) no 32º Festival de Havana, o qual recebeu mais de 50 prêmios. "Cores e Botas" narra a história de Joana (interpretada por Jhenyfer Lauren), uma garota negra de uma família de classe alta da década de 80, cujo sonho é ser paqueta no programa da Xuxa, enquanto sua negritude atravessa seu desejo. O curta é notável por apresentar, de maneira poética, como um padrão de beleza hegemônico imposto pela mídia revela o racismo que anula as possibilidades de realização do sonho de uma criança. É importante ressaltar que o sonho de ser paqueta em um momento em que a Xuxa era a principal referência de beleza na televisão brasileira da época (FERREIRA, SOUZA, 2017, p.179) representa a incompatibilidade de aceitação social violenta vivida por toda uma geração de garotas negras que não se viam representadas na televisão. O curta também explora a maneira como essa questão é vivida por todos os membros da família. Em uma entrevista para o Itaú Cultural, Vicente (2016) expressou a preocupação em constatar que seu filme, feito em 2010 sobre uma criança que sofre racismo na década de oitenta, continua sendo tão atual a ponto de ser exibido como material didático em escolas para abordar a questão do racismo.

A atriz Dani Ornellas, que interpreta a mãe da garota em "Cores e Botas" (Juliana Vicente, 2010) e estreou no cinema em 1998, falou em uma entrevista para a série "Afronta!" sobre a experiência de ter participado do curta-metragem como um momento chave em sua carreira, uma vez que o papel a levou a reviver conflitos de sua própria infância.

Crescer ouvindo que você não pode ser paqueta, que você não pode fazer parte de um quadro onde todas as crianças do mundo queriam estar, (...) falar desses sentimentos que ficaram tão confusos na minha cabeça, através do meu resgate máximo que é a arte, transformou o meu olhar até da criança que ficou lá atrás quando eu era criança (ORNELLAS, 2017).

---

<sup>41</sup> Segundo Kênia Freitas, é um conceito, transdisciplinar apresentado por Mark Dery na década de 90 que identifica uma produção artística afro-americana "que une a discussão racial ao universo do *sci-fi*, e a da própria experiência da população negra como uma ficção absurda do cotidiano" (FREITAS, 2015, p. 3-5).

Na série "Afronta!", no episódio dedicado à cineasta Yasmin Thayná, ela ressalta a importância de sua produção alcançar e ser reconhecida por sua comunidade, reiterando a ideia de comunicação como um processo de compartilhamento. Ela conclui afirmando: "Por isso que eu falo que só vou ser cineasta de verdade no dia em que tiver um filme meu vendendo no camelô" (THAYNÁ, 2017). A expressão de Thayná sobre querer que seus filmes sejam vendidos no camelô reflete o desejo da cineasta de alcançar um público que muitas vezes não frequenta as salas de cinema e sua aspiração de que, para além do retorno financeiro, seus filmes circulem de maneira acessível. Seu filme de estreia no circuito de festivais, que deu visibilidade ao trabalho de Thayná, é "Kbela" (2015), um curta-metragem com formato híbrido que mergulha em um ensaio poético sobre ter cabelos crespos. A obra, composta por diferentes rituais que envolvem esse cabelo - desde pentear até cortar - retrata experiências de violência e repressão, contrastando com a sacralização das raízes através do reconhecimento de sua força e beleza. O filme é um exercício de crítica e reconstrução de memórias manipuladas, fragmentadas e silenciadas de mulheres negras e seus cabelos. Ele explora diversas linguagens, incluindo performances que vão desde cenas em que a protagonista se pinta de branco como um gesto de negação da identidade, até o delicado e afetuoso corte de cabelo, que acontece em tempo real.

A socióloga Patrícia Hill Collins (1986) destaca a importância do ponto de vista da mulher negra nas produções acadêmicas, como essencial para romper com o que Alfred Schutz chama de "pensar como de costume". A autora desenvolve o conceito de "*outsider within*" para descrever as experiências de exceção de novos agentes ao acessar espaços historicamente destinados aos grupos dominantes. Dessa forma, novas agentes inseridas no grupo são consideradas estrangeiras (SCHUTZ, 1944, apud COLLINS, 1986, p. 116). As experiências das diferentes realizadoras negras mencionadas anteriormente no âmbito da produção audiovisual questionam a produção padrão alimentada nas telas e os papéis estereotipados frequentemente oferecidos para atrizes negras.

## **2.6 O acesso à formação e entrada no mercado profissional**

Em paralelo às mudanças na pasta da cultura, as alterações na pasta da educação se mostraram cruciais para o mercado audiovisual. Em 2004, após anos de tensão proveniente da sociedade civil por meio dos movimentos sociais, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ abriu caminho implementando cotas raciais, sendo seguida por outras universidades estaduais e federais nos anos subsequentes até a promulgação da Lei Federal n.º 12.711, em

2012, que regulamentou a adoção de cotas raciais em todas as universidades públicas. Nesta está descrito, no artigo 7º, que a mesma poderá ser revisada dez anos após a implantação, o que levou à sua rediscussão em 2022.

Apesar das cotas raciais serem o grande marco, as universidades passaram por outras mudanças que também contribuíram para a transformação do cenário do mercado. Como parte de um projeto federal de democratização do ensino superior, surgem os cursos noturnos que possibilitaram o ingresso de pessoas que trabalham durante o dia e os bacharelados interdisciplinares<sup>42</sup>.

Em 2003, o Governo Federal cria o Programa de Expansão Fase I e em 2007 o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI, dois programas do Ministério da Educação - MEC que tinham como objetivo ampliar e descentralizar o acesso ao ensino superior com as seguintes ações: aumento do número de universidades federais nas cidades do interior, aumento os cursos oferecidos e o número de vagas. Segundo dados divulgados pelo MEC, em 2010, o projeto de expansão do ensino superior, além de aumentar as vagas e criar novos cursos, buscou a interiorização dos campus universitários, dobrando o número de municípios com sedes de ensino superior público, passando de 114, para 237 cidades contempladas.

Em uma análise sobre a inserção de novas realizadoras negras no meio audiovisual, Janaína Oliveira (2019), aponta processos de formação na área como um fator decisivo para essa mudança. Seja na academia ou em outros espaços de aprendizado, como o Centro Afro Carioca de Cinema e das ações promovidas pelos pontos de cultura (OLIVEIRA, 2019, p.45). Em relação às universidades, Oliveira e Araújo (2018) concordam que a implantação das cotas raciais foi fator determinante para a mudança desse quadro.

Nos seus dez primeiros anos, o percentual de negros quase dobrou na universidade brasileira (...) 'Comparado com os brancos, no entanto, o número equivale a menos da metade dos jovens brancos com a mesma oportunidade' Para compreender este aumento percentual em termos numéricos, somente em três anos, de 2013 a 2015, o número significativo de 150 mil novos estudantes negros entraram nas universidades brasileiras (VIEIRA, 2016, apud ARAÚJO, 2018, p. 83).

Em sua análise, Oliveira aponta também a importância das “políticas de ações afirmativas no audiovisual, sobretudo os editais Curta e Longa BO Afirmativos, lançados respectivamente em 2012, 2014 e 2015 pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da

---

<sup>42</sup> Os bacharelados interdisciplinares (B.I.), diferentes dos Cursos de progressão linear (CPL) são cursos com maior flexibilidade de escolhas na formação da grade curricular, em que, numa grande área de conhecimento, os alunos passam por um ciclo geral de formação para depois optar por uma área de concentração.

Cultura.” (OLIVEIRA, 2019, p.45) que possibilitaram a estreia de alguns cineastas negros em projetos de longa-metragem, como Viviane Ferreira e Déo Cardoso.

Em entrevista com as três diretoras dos filmes que são o foco de nossa análise, ficou perceptível a importância do acesso à formação gratuita para a ingressão na área profissional. Por diferentes vias, as três realizadoras apontam o início da carreira vinculadas à formação, Sabrina Rosa ingressa ainda criança no projeto “Nós do Morro” no morro do Vidigal, projeto de teatro ainda em atividade e que é a porta de entrada de muitos atores negros nas produções de cinema e televisão no Rio de Janeiro. Mesmo sendo um projeto voltado a interpretação, foi nesse espaço onde teve sua primeira formação técnica para o audiovisual e trabalhou nos primeiros curtas-metragens. Em Salvador, Viviane Ferreira, contando de seu deslumbre à mãe ao assistir filmes na televisão, toma conhecimento do curso de audiovisual oferecido pela “Cipó Comunicação Interativa” e é nesse espaço onde a mesma inicia sua trajetória no cinema. Em similaridade com Sabrina, na sua infância, Glenda se apaixona pelo teatro e arrisca o vestibular em cinema na Universidade Federal do Recôncavo Baiano - UFRB, onde desvia seu olhar dos palcos para as telas.

Glenda Nicácio ao falar do início de sua carreira conta do seu interesse pelo teatro, mas que nunca tinha se imaginado no cinema. A escolha aconteceu no processo de inscrição no SISU (Sistema de Seleção Unificada) a partir da pontuação no ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio). Com a seleção através das cotas, Nicácio deixa Poços de Caldas - MG para estudar cinema na UFRB em Cachoeira. Na faculdade de cinema, Nicácio começa uma parceria com Ary Rosa, com quem dirige os seis longas-metragens já filmados e de quem é sócia na Rosza Filmes. Atualmente, a cineasta compreende seu constrangimento quando, no início da carreira, se sentia diferente dos colegas de profissão pela escolha quase que acidental, como reflexo de uma realidade racista que não lhe fomentava a possibilidade de se imaginar cineasta no futuro. Nicácio foi a primeira em sua casa a cursar uma faculdade e entende a preocupação de seus pais em escolher uma profissão fora do padrão de carteira assinada e garantias empregatícias.

Eu não tenho uma história muito boa para contar e isso sempre era muito constrangedor. A maioria das pessoas sempre têm uma história muito boa pra contar porque que fez cinema, e eu não tenho. Passado o período do constrangimento e da vergonha, (...) hoje eu super entendo porque eu não tenho uma história de cinema para contar, entendo, entendo um monte de coisa e me conecto com um tanto de outras pessoas que também não tem uma história de cinema para contar, e isso diz muito (NICÁCIO, 2021).

Em sua infância, assistir a filmes era sempre em casa como uma programação que até hoje persiste na família e que Nicácio acha curiosa pela maneira como eles consomem filmes. “No domingo, quando os dois (pais) estão de folga, sempre assistem filmes, aí eles assistem, às vezes 3, 4 filmes”, diferente dela que sente ser muita informação para ser digerida de uma só vez. A relação familiar com o cinema sempre foi de grande consumo, apesar de nunca irem ao cinema em si e sim pela televisão. Desde que a filha começou a trabalhar na área, seus pais gostam de acompanhar as notícias dos atores que trabalharam nos seus filmes como uma forma de se aproximar do universo de seu trabalho.

Em sintonia, Viviane Ferreira também ressalta sua entrada no audiovisual fora da idealização romântica do sonho de criança com a sala de cinema, apontando que, foi assistindo a um filme na TV que pensou pela primeira vez nessa possibilidade e assim, ingressou em uma turma de audiovisual na “Cipó Comunicação Interativa”, ONG que utiliza do audiovisual como ferramenta para interação com a juventude. (FERREIRA, 2021).

Voltando a importância da formação para a inserção de novos agentes no mercado profissional, vale enfatizar o espaço da educação no processo de manutenção das ideias e da cultura de uma sociedade. Tomando como base a construção de Abdias Nascimento na qual afirma que “o sistema educacional é usado como aparelhamento de controle nessa estrutura de discriminação cultural” (NASCIMENTO apud GONZALES, 2020, p.32), e considerando que a formação está na base da construção de valores do indivíduo, é possível observar como a educação brasileira contribui na manutenção da desigualdade racial, mesmo havendo políticas públicas que incentivam uma desconstrução desse padrão estabelecido de desigualdade. Neste sentido, o filme “Um dia com Jerusa” enfatiza a importância de uma educação comprometida com um olhar crítico sobre a história do Brasil e as relações raciais. Ainda nas primeiras cenas, Silvia está assistindo uma vídeo-aula em que a professora fala sobre o mito da democracia racial e conclui: “contudo nunca é tarde para lembrar que não há nada mais subversivo na história do Brasil do que existir mulher negra, ser mulher disposta a sonhar é a expressão de desobediência civil inquestionável”.

Em “Um dia com Jerusa”, Silvia deseja ser historiadora e na cena em que Jerusa trança seus cabelos, a ideia da necessidade de conhecer as origens dos antepassados como processo de conscientização identitária é trazida através das falas das personagens. Esse diálogo vai ao encontro da reflexão de Nascimento (2020) quando aponta o processo de difusão e enaltecimento da cultura europeia e norte-americana paralelo ao apagamento da cultura



africana e afrodiaspórica. O autor ainda aponta que, “se consciência é memória e futuro, quando e onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira?” (NASCIMENTO apud GONZALES, 2020, p.32). O filme “Café com Canela” também faz menção à importância da educação, porém a partir de outra abordagem: a narrativa explora a relação professora e aluna como uma relação de cuidado e afeto, entendendo a educação para além da passagem de conteúdo programático, e sim como um processo de sociabilidade.

A partir da interseccionalidade dos diferentes processos de invisibilização, é possível observar de que maneira a expressão feminina negra é ofuscada e desqualificada como efeito de um processo histórico, gerando consequências sociais e estruturais na vida dessas mulheres no presente. Ao mesmo tempo, ter pessoas que conseguiram furar essas barreiras e adentrar notoriedade dentro de seu exercício profissional se tornam referências para as gerações mais novas, como também ficou marcado na fala das entrevistadas a importância de pessoas que lhe serviram como referência e inspiração.

## **2.7 Síndrome de impostora**

No momento em que as diretoras relatam suas experiências ao participarem de exposições em mostras e festivais com seus filmes, reverbera em suas falas os sentimentos de insegurança, pressão, solidão e responsabilidade. Participar de festivais de cinema, conhecidos como espaços elitistas, se mostrou como uma experiência que misturou felicidade pela conquista desse espaço, mas também uma sensação de desajuste e medo de não corresponder a esse lugar. Rosa relata que sentia e ainda sente muita responsabilidade e o desejo de não decepcionar todo um grupo de pessoas que, de algum modo, ela, ao ocupar esses espaços, representa: “era desesperador, sabe, a palavra é desespero. (...) Eu até me faço carinho, eu não tava preparada para aquilo, eu me sentia sozinha demais, muito solitário”. No depoimento de Nicácio fica marcado seu processo de compreensão de si como cineasta como um percurso contínuo, “teve um momento que eu não entendi e precisei só saber, você precisa saber nesse corpo: a diretora negra”(NICÁCIO, 2021).

Voltando a ideia de “*outsider within*” como uma pessoa vista como estrangeira em um espaço de criação, fica fácil entender a origem do sentimento de síndrome de impostora descrito pelas entrevistadas. A síndrome da impostora ou complexo de inferioridade é uma forma de insegurança que se reveste de cobrança pessoal, reflexo de uma construção social que cria a ilusão de que os lugares não lhe pertencem. Essa sensação de não fazer jus às conquistas e realizações próprias, não por acaso, é um marco que permeia sujeitos aos quais

as estruturas sociais o posicionam no lugar da diferença negativa.

Rosa (2021), por exemplo, ressalta a dificuldade de assumir o lugar da cineasta pela recorrência em que tem a sensação de não pertencer a esse espaço de poder simbólico. A mesma definiu o processo como doloroso, tendo momentos de bloqueio, o que a fez se afastar por anos da função de direção. Deste modo, Rosa compreende a importância do cuidado psicológico para não ceder às pressões externas.

Se cuidar, cuidar da sua cabeça, de aceitação, de autoestima, eu não tinha uma autoestima preparada pra me considerar como uma cineasta. Eu demorei pra colocar, uma coisa boba, colocar no meu *instagram* “diretora, roteirista” eu demorei porque eu não acreditava que eu era isso. (...) Eu me achava uma fraude (...) A gente precisa de autoestima mesmo, a gente precisa pegar isso pra gente e falar assim “esse é meu lugar também” e a gente tem que ter isso muito forte para passar por essas situações (ROSA, 2021).

Para grupos subalternizados, cruzar fronteiras simbólicas e disputar narrativas é um exercício contínuo de prova de capacidade. Quando Spivak (2010) questiona se o subalterno pode ou não falar, se faz necessário analisar de onde vêm as falas que são legitimadas, seja na academia, nas artes, na política, ou em qualquer ambiente social. Junto a isso, questionar quais são os livros, filmes, peças, que tiveram incentivos financeiros para serem produzidos e publicados e, após publicados, divulgados a ponto de se tornarem referência? Quais autores são citados na academia e quais filmes passam nas televisões?

Fanon (2008) descreveu o seu exercício pessoal de se fazer ser ouvido quando todo o contexto ao seu redor era de deslegitimação de seu discurso. Ele, como homem negro, percebeu que começa alguns passos atrás do que qualquer homem branco na mesma corrida; para ser validado como produtor de conhecimento, seu percurso foi mais penoso. A exaustiva necessidade de comprovação de uma racionalidade, que não é cobrada quando o orador vem da classe dominante, é o que Grada Kilomba descreve como o mito da objetividade (2019), uma política ocidental que se autodenomina como civilizada, racional, científica e detentora da verdade, e que se utiliza de tal discurso como argumento para dominação. A experiência de exceção carregada pelas mulheres que ocupam o lugar da “*outsider within*”, carrega também o peso do modelo, da referência e, de certo modo, como representante de todo um grupo de cineastas que não estão ocupando esse espaço.

É uma pressão. Você representa um todo, só que esse todo é uma diversidade louca, eu não represento todos os pretos brasileiros, gente. Os pretos são diferentes pra caramba um do outro. (...) No “Vamos Fazer um Brinde” foi puro desespero. Sabe, essa coisa de ir ao banheiro pra poder chorar? Muitas vezes, era o único filme de longa-metragem falando de mulher preta e falando de uma forma que ninguém estava acostumada a ver, que é a mulher preta bem sucedida no Brasil (ROSA, 2021).

A realizadora aponta como o fato das personagens beberem vinho e ouvirem Chico Buarque foi questionado pela plateia, que considerou como algo inverossímil. Uma pessoa na plateia do festival Cine PE lhe falou que, pelo fato das personagens serem negras, o esperado é que elas bebessem cerveja e ouvissem Martinho da Vila, por exemplo (ROSA, 2021). Esse tipo de questionamento reforça a lógica de manutenção dos estereótipos que cristaliza uma única maneira de aparecimento para os grupos minoritários, sendo qualquer outra narrativa, uma proposta inverossímil. O efeito psicológico de sustentar sua presença em um ambiente que não lhe enxerga como semelhante causa uma pressão e uma cobrança pessoal difícil de sustentar, porque, no final das contas, não existe nível de excelência possível que supere as consequências sofridas por questões de gênero, raça e classe. Fanon (2008), a partir de um sócio-diagnóstico do complexo de inferioridade, identifica que apesar de ser um processo pessoal e individual, acontece a partir de uma causa social. Em suas palavras, “só há complexo de inferioridade após um duplo processo: inicialmente econômico; em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade” (FANON, 2008, p.28).

Considerando que, segundo Fanon, “falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p.33) e Spivak (2010) afirma que o subalterno não pode falar, de que forma se dá a realidade desses grupos subalternizados quando a sua existência perante ao outro lhe é negada? Nicácio conta que a própria concepção do que é a direção foi uma questão de construção interna e processual. A cineasta revela que não se identificava com o estilo de direção que chega gritando no set de filmagem, cheio de certezas e que, se colocar em uma postura diferente a fez questionar se, de fato, estaria cumprindo o papel esperado para a direção. É recorrente observar em depoimentos de cineastas e atrizes que o processo de conscientização do valor de seu trabalho foi lento e gradual como a própria compreensão de que muitas das inseguranças pessoais ou de terceiros sobre seu trabalho são causas do racismo e/ou sexismo. Por mais conscientes que sejam da realidade excludente que vivemos, a percepção dessa violência nos processos pessoais toma outras dimensões.

Esse lugar da decisão, lugar do ‘você tem que saber tudo’, e aí você sabe tudo e você chega e manda as pessoas fazerem (...) acho que, alguns momentos, eu cheguei até a duvidar que era boa diretora, ou que eu era diretora ou que eu tava dirigindo (...) e é muito bom a Glenda de hoje falar ‘sim Glenda, você está dirigindo’ (NICÁCIO, 2021).

Ao escrever sobre o “fardo da representação”, Shohat e Stam descrevem como a imagem de um indivíduo subalterno representa toda uma comunidade ou várias diferentes comunidades subalternizadas de uma maneira que exclui especificidades e define todo esse

grupo como uma coisa só (2006, p.269). Nesse processo, um exemplo individual representa todo um coletivo, seja nas representações artísticas ou na vida real. Na experiência relatada pelas cineastas percebemos o peso em que ser uma exceção nos lugares as coloca também em um lugar de representação.

Elas estão não apenas apresentando seus projetos, mas também representando a cineasta negra, e nesse ponto, carregam intrinsecamente a responsabilidade de representar todo um grupo de realizadoras. Essa responsabilidade, que não é passada intencionalmente, mas é alimentada pelos espaços que a veem como exceção, corrobora com o sentimento da síndrome de impostora, dado que uma pessoa representar todas as cineastas negras é uma tarefa inalcançável. Não apenas porque as cineastas negras são diversas em suas existências e produções, o que em si já impossibilita a representação, como também pela sombra da possibilidade de falha, visto que “qualquer comportamento negativo de um membro de uma comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico” (SHOHAT; STAM, 2006, p.269), como é, por exemplo, o fardo da generalização de mulheres negras como mulheres encenqueiras. Vale ressaltar que não estamos nos referindo a um contexto político em que se elege uma representação para determinada finalidade, como acontece em associações, por exemplo, e sim no puro exercício de sua profissão e suas criações artísticas.

Outra reflexão sobre esse tipo de experiência é trazida pela cineasta Juliana Vicente. A mesma (2016) relata o nervosismo em ir para o Festival de Cannes (FR), um dos mais reconhecidos festivais de cinema do mundo, representando um entre os poucos projetos brasileiros e, ao receber quatro premiações, sentir como outros colegas de profissão reagiram às suas conquistas:

Existe uma coisa de ‘tudo bem, a gente deixa você ficar aí, mas assim não’, você pode ficar aí desde que você não queira ocupar o mesmo espaço. No momento em que você começa a ocupar o mesmo espaço, você passa a incomodar. Só que é isso, eu venho treinada para isso, eu já tô incomodando desde que eu nasci (VICENTE, 2016).

A cineasta também aborda a importância de se preocupar com a formação de novos realizadores não apenas na perspectiva técnica, mas também no fortalecimento para não deixar que a estrutura excludente lhe faça se sentir reprimido e desistir como consequência da perda de confiança em si como profissional “porque isso barra muita gente ao longo do processo, quando você começa a perceber que sua presença incomoda” (VICENTE, 2016).

## 2.8 A produção dos longas-metragens

O longa-metragem “Vamos Fazer um Brinde” não teve uma empresa que assumisse a distribuição e, por esta razão, não entrou no circuito comercial. Contudo, teve uma estrada por festivais o que possibilitou exibições em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza, Recife e Los Angeles (EUA), como o *Pan African Film Festival* (LA/EUA), o 5.º Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe, o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas (RJ), o Festival Mix Brasil (RJ-SP), o *For Rainbow* - Festival de cinema e cultura da diversidade sexual e de gênero (CE), a 35ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 5º Festival Visões Periféricas (RJ), Cine Cufa (RJ), 13º Festival do Rio (RJ), 4º Maranhão na Tela (MA), Cine PE (PE). Entre as exibições nos festivais, o filme recebeu prêmio de melhor roteiro e direção no festival *For Rainbow* em Fortaleza e dois prêmios no Cine PE, sendo um deles o de melhor atriz coadjuvante pela atuação de Ana Miranda. Após a circulação em festivais, o filme foi exibido no Canal Brasil, Canal *Woohoo* e Cine Brasil TV e atualmente o filme está disponível no canal de Sabrina Rosa no YouTube.

Com a receptividade dos convites pelo elenco e equipe, Rosa sentiu a confiança que todos estavam depositando no projeto e se deu conta de que estava se formando um grupo de profissionais empolgados em fazer o projeto acontecer: “a gente tem sede de contar história, né, todas as áreas, não só no eixo roteirista e diretor, mas tem o figurinista, tem o assistente de direção, tem o diretor de arte, um leque de talentos, de amigos, querendo trabalhar, querendo fazer cinema” (ROSA, 2021).

A cineasta (2021) conta que foi um choque saber, no set de filmagem, que era a segunda mulher negra a dirigir um longa-metragem de ficção no Brasil. A notícia chega para ela como um dado concreto de uma informação já sabida da ausência de diretoras negras, mas a confirmação da informação chama sua atenção. Rosa ainda reconhece que estava sendo a segunda por um desejo e uma necessidade interna de realização que ela reconhece em si e nos seus parceiros, visto que fizeram o filme sem nenhum apoio financeiro. Esse desejo de realização somou-se ao desejo de mudança, de lutar por um novo cinema. O elenco do filme ser protagonizado por um grupo de pessoas negras com uma situação financeira estável foi uma decisão consciente e que gerou incômodo no público. Rosa (2021) conta dos comentários racistas que ouviu, em um debate após a exibição do filme, a autora foi questionada por uma jornalista se não era um exagero uma das personagens usar uma roupa cara “que nem ela que era branca, usava, que entendeu a mensagem, mas... Parecia que a gente tava fazendo uma

ficção científica, parecia que não existia um preto bem-sucedido no nosso país, uma família preta bem sucedida, com grana”. Essa situação reafirma a ideia apresentada por Sodré sobre a construção da verdade, quando aponta que o que fixa uma crença não é a sua comprovação empírica, mas a solidez do sistema em que ela se encontra alicerçada por um discurso político (SODRÉ, 2017).

O cinema brasileiro é machista pra cacete porra, não fala de mulher, só fala de homem, só fala de violência. E a amizade? A gente quer afeto! E o afeto? O preto não tem afeto? O preto não ama? O preto não tem amizade? O preto só dá tiro? Então foi uma mistura de tudo dentro desse filme, que falava de mulheres, pretas, bem sucedidas, que amam, que tem suas questões. Eu lembro de falar assim “eu quero que as pessoas vejam esse filme, olhe, se conecte, as mulheres se conectem e depois ‘ih, gente, o elenco todo é preto, né?’ Sabe, que viesse o humano primeiro, claro com toda a questão política ali (ROSA, 2021).

O filme teve como orçamento trinta mil reais, considerado um baixíssimo orçamento, sendo grande parte dele direcionado para finalização. Produzido e encenado entre amigos, todos entraram como sócios do filme sem receberem cachês, em uma lógica semelhante à executada por Adélia Sampaio em “Amor Maldito” (1984). Todo o filme foi rodado em apenas três dias de filmagem, diferente da média de quatro semanas para filmagem de um longa-metragem. Sabrina conta que escreveu o texto com intenção de se tornar uma peça de teatro, mas que seu amigo, Cavi Borges, propôs que fizessem dele um filme com sua produtora Cavideos Produções. Cavi, além da produção, assina a co-direção do longa.

Rosa (2021) conta que já havia tido experiências em outras funções antes da direção, contudo tinha uma relação difícil com o cinema, área que a realizadora considera muito machista e ter realizado o longa-metragem marcou uma tentativa de apaziguamento com o formato. Depois do projeto, Rosa ficou mais seis anos até voltar a escrever para cinema e sentiu uma necessidade de se repaginar, nesse momento entrou em um curso de narrativas negras, onde conheceu jovens realizadores e mobilizou sua reconexão com o cinema. “Eu estava apagada (...) e de repente eu vejo todos esses diretores negros, fantásticos, novos, com sangue no olho querendo fazer, (...) eles são agora minha referência, essa galera preta que sabe muito bem o que quer, o que são e onde querem ir” (ROSA, 2021).

“Café com Canela” tem uma trajetória bem diferente. O projeto, idealizado por então estudantes de cinema da UFRB (Ary Rosa e Glenda Nicácio), foi selecionado no Edital de Arranjos Financeiros Estaduais e Regionais, realizado em conjunto pela ANCINE, Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB) o qual possibilitou financeiramente a execução do filme. O filme contou em uma equipe composta por profissionais estreates oriundos do curso universitário e profissionais já com

carreiras consolidadas. Primeiro longa-metragem da Rozsa Filme Produções, empresa encabeçada por Ary Rosa e Glenda Nicácio, diretores do filme, foi a primeira obra distribuída pela Arco Audiovisual. O longa foi selecionado e premiado pelos festivais *47th International Film Festival Rotterdam* (Holanda), onde recebeu o Prêmio de Melhor Filme de Longa Metragem pelo Júri Oficial; 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (DF), ganhador dos Candangos de Melhor Roteiro (Ary Rosa); Melhor Atriz (Valdinéia Soriano); Melhor Filme eleito pelo Júri Popular; XIII Festival Panorama Coisa de Cinema (BA) com Prêmio Especial do Júri Oficial; Melhor Longa Metragem Nacional pelo Júri Jovem; Prêmio APC de Melhor Longa Metragem Nacional; 9ª Semana no Festival de Cinema (RJ) com a premiação de Melhor Filme eleito pelo Júri Jovem; Prêmio Revelação de Direção eleito pelo júri do Coletivo de Crítica Elviras; além das exhibições da 41ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (SP); 21ª Mostra de Cinema de Tiradentes (MG); Festival De Cinema Môfit (Alasca); Encontro com o Cinema Brasileiro (Havana/Cuba); Festival *Internazionale* de Cinema Brasileiro (Milão/Itália). Após a trajetória por festivais nacionais e internacionais, o filme foi exibido no circuito comercial por dez semanas, passando por mais de quatorze cidades do território nacional. Em 2020 o filme foi inserido no catálogo da *Amazon Prime*.

O mais recente entre os três filmes citados, “Um dia com Jerusa”, começa sua trajetória como “Um dia de Jerusa” (2014), curta-metragem com vinte minutos de duração. O curta foi negado na Mostra de São Paulo, Festival de Gramado e Festival do Rio, três dos mais renomados festivais de cinema brasileiro. A diretora Viviane Ferreira apontou em debate na Universidade de São Paulo – USP ter recebido como justificativa o estranhamento do elenco ser todo negro, como descreve Mariana Queen em entrevista com a diretora (QUEEN, 2014). Apesar da não aceitação pela curadoria nacional, o curta foi selecionado no Festival de Cannes para a mostra de *Short Film Corner*, festival francês entre os mais reconhecidos internacionalmente, o que repercutiu na trajetória do projeto e na da realizadora.

Ambas as versões são roteirizadas e dirigidas por Viviane Ferreira, sócia criadora da Odun Filmes, empresa que assina a produção dos filmes. A adaptação para longa-metragem, lançada seis anos depois, conquistou os prêmios de Melhor filme no CIndie Festival; Melhor filme e menção honrosa pela atuação de Léa Garcia no *Gary Black Film Festival* (EUA); além de melhor filme, os prêmios de melhor direção, melhor direção de arte e figurino (Jamilé Coelho e Bea Gerolin), melhor atriz Léa Garcia e Débora Marçal na Mostra de Cinema de Caruaru (PE/BR); os prêmios de melhor atriz melhor figurino e melhor direção de arte 15º Encontro Nacional de Cinema e Vídeo dos Sertões e o prêmio de melhor contribuição artística

no 27º Festival de Cinema de Vitória. Soma-se a circulação em festivais, as exibições na Mostra de Cinema de Tiradentes (MG), 44ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (SP), *Blackstar Film Festival* (EUA), Cabíria Festival (SP), *AMAA Africa Movie Academy Awards* (Lagos/NI), GRIOT III festival de cinema negro contemporâneo (CTBA) e FIM - Festival Internacional de Mulheres no Cinema (SP).

Após a circulação em festivais, o filme estreou para o grande público através da plataforma de *streaming Netflix* em 2021. O longa foi realizado a partir da aprovação em 2016 no Edital Longa BO Afirmativo<sup>43</sup>. Toda essa retrospectiva das trajetórias dos filmes demarca processos diferentes, mas com pontos de convergência, principalmente no que tange às condições de realização e distribuição. Fica evidente o quanto o financeiro dita sobre o futuro do projeto e como ainda se faz necessária políticas públicas que não apenas fomentem o audiovisual, mas identifique as desigualdades do mercado e busque meios de equipará-las, o Edital Longa BO Afirmativo foi uma tentativa nesse sentido, porém não seguiu em frente.

O cinema que me disponho a fazer perpassa minhas observações e vivências cotidianas, então é o cinema que eu sinto em minha pele, que reflito no brilho dos fios de meu cabelo. Mas, no Brasil, existe um cenário de total agressão às subjetividades negras. Por isso, não podemos parar de produzir nunca, e os diretores e diretoras negros vêm resistindo. O dia em que abandonarmos nossas histórias, nossa estética e subjetividades, significa que o racismo venceu (FERREIRA, 2014).

Em uma perspectiva racial, Ferreira (2013) afirma que por falta de recursos “a gente não disputa mercado”, “não dá pra falar de cinema sem falar em dinheiro”. Desse modo, Ferreira sempre esteve envolvida pelos pensamentos de como viabilizar outros caminhos de realização que possibilitem agentes, fora da elite cultural imposta, de realizar seus projetos. Nesse caminho, Ferreira, junto aos seus sócios Bruna Anjos e Gustavo Ferreira, identificam sua produtora “Odum Filmes” como uma empresa que preza pela diversidade e com foco em projetos com temáticas identitárias. “Odun”, palavra que dá nome à produtora, significa caminho em bantu e representa, segundo Ferreira (2013), o desejo de construção de novos caminhos para um cinema nacional em que pessoas negras disputem o mercado. O currículo da empresa já apresenta mais de dez projetos próprios, entre médias, curtas e videoclipes e um longa-metragem.

Alguns fatores são interessantes de se trazer para somar a leitura, sem que isso se torne necessariamente juízo de valor sobre os processos, e sim, elementos que os compõem. Faz-se

---

<sup>43</sup> B.O. é uma abreviação para baixo orçamento. O edital com foco em realizações de cineastas negros teve duas outras edições anteriores para curtas-metragens (2012 e 2014) sendo a edição de 2016 a única para longas-metragens com 3 projetos selecionados: “Um dia com Jerusa”, Viviane Ferreira, “Cabeça de Nego”, Déo Carvalho e “Marte Um”, Gabriel Martins, promovido pela Secretaria do Audiovisual do MinC.



importante reafirmar que, junto à “Amor Maldito”, o único entre os filmes analisados que teve a direção exclusivamente realizada por uma mulher negra foi o mais recente entre eles, dirigido por Viviane Ferreira e, não coincidentemente, fomentado a partir de um edital específico para projetos de realizadores negros (Edital Longa BO Afirmativo - SAv. 2016), fator que reitera como ainda é difícil para esse grupo conseguir fomento para seus projetos. Considerando o fato de que o filme dirigido por Adélia Sampaio tem como protagonista duas mulheres brancas, “Um dia com Jerusa” é o único exclusivamente roteirizado, dirigido e protagonizado por mulheres negras, valendo ressaltar que esse critério também foi pautado na formação da equipe na totalidade.

Junto a isso, “Vamos Fazer um Brinde!” e “Café com Canela” são dois projetos co-dirigidos por homens brancos, Cavi Borges e Ary Rosa respectivamente, sendo o primeiro roteirizado por Sabrina Rosa e o segundo por Ary Rosa. Apesar dessa semelhança faz-se também importante distinguir os dois processos visto que, no primeiro temos um realizador já inserido no mercado com uma produtora própria que assina a produção do projeto, enquanto no segundo temos um realizador recém-formado, junto a sua parceira na direção e que criam juntos uma produtora em par de equidade dentro da sociedade. Sabrina (2021) em depoimento relata que, apesar da ideia original e do roteiro serem de sua autoria e de estar a frente da direção junto ao parceiro, por muitas vezes, o filme foi mencionado apenas como uma realização do Cavi, revelando um processo de apagamento de sua autoria.

Mais uma vez, vale salientar que não se trata de uma defesa sobre uma lógica de que a representação para ser validada deve estar vinculada a uma representatividade na autoria, ou que todo projeto dirigido e idealizado por mulheres negras necessariamente refletirão uma representação fora de estigmas e estereótipos, visto que são problemáticas oriundas de “um discurso historicamente situado e não uma herança genética” (SHOHAT; STAM, 2006, p.24). Os elementos trazidos nesta pesquisa aparecem como um estudo de caso sobre os projetos especificamente citados, sem o objetivo de alcançar regras, generalizações, defender qualquer tipo de essencialismo ou exclusividade no direito à realização das produções. Do mesmo modo, ressaltamos que, visto a ínfima quantidade de produções desse grupo específico, como de outros grupos subalternizados, faz-se necessário mobilizar esforços para se promover maior equidade no que tange tanto as autorias quanto as narrativas.

Não apenas as três cineastas, conforme demarcado na fala de diversos realizadores negros, o entendimento do cinema negro como um espaço de abertura de possibilidades e não de limitação. É costumeiro vermos realizadores falando em entrevistas ou sendo convidados

para falar sobre a experiência negra, o que ainda é uma demanda, visto as discrepâncias já levantadas sobre acessos. Contudo, o desejo demarcado nas três falas é sobre o direito do cinema negro ser heterogêneo em suas possibilidades criativas de expressão. Ferreira (2017) descreve “Não existe uma disposição ou uma perspectiva do que a gente chama como o movimento político do cinema negro... pra encaixotar a gente em um formato” e ainda ressalta um cuidado perante todas as ocupações que envolvem o cinema, não apenas o lugar da direção “a gente quer distribuir, produzir, dirigir, exhibir... É um movimento que olha para toda a cadeia cinematográfica” (FERREIRA, 2017).

### 3. Narrativas de pertencimento

Nos capítulos anteriores observamos como a humanização foi negada às personagens negras em paralelo à identificação dos efeitos causados perante a sociedade. Aqui, observaremos os exercícios criativos em busca dessa humanização nas personagens dos filmes “Vamos fazer um brinde”, “Café com canela” e “Um dia com Jerusa”. Para a análise, recorreremos ao aparato teórico de construção narrativa e de personagens com o intuito de observar como essas personagens são concebidas e compõem as narrativas.

Como já foi dito, até o momento atual, o cinema nacional conta com quatro diretoras negras que lançaram longas-metragens de ficção, sendo elas Adélia Sampaio com “Amor Maldito” (1984); Sabrina Rosa com “Vamos Fazer um brinde!” (2011); Glenda Nicácio com “Café com Canela” (2016), “Ilha” (2018), “Até o Fim” (2020), “Voltei!” (2020), “Mungunzá” (2022) e “Na Rédea Curta” (2022); e Viviane Ferreira com “Um dia com Jerusa” (2020). Aqui dedicaremos atenção aos três longas anteriormente citados, a seleção foi pensada considerando o primeiro filme de longa-metragem de cada uma das realizadoras do período de análise 2011-2020. O recorte temporal de uma década surgiu a partir da identificação desse período como um marco importante no projeto de deslocamento das realizações, não coincidentemente o primeiro longa das três realizadoras marcam o início, o meio e o fim da década. Neste caso, “Amor Maldito” é um filme citado dentro da perspectiva histórica como uma produção em outro contexto.

Para a análise das obras, foi elaborada uma ficha de observação referenciada em três diferentes boletins que abordam questões de gênero e/ou raça na análise de filmes: “*It’s a Man’s (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the 100 Top Films of 2017*” (2018) realizado por Dr. Martha M. Lauzen; “*Inequality in 1,200 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2018*” (2019) realizado por Dr. Stacy L. Smith, Marc Choueiti, Dr. Katherine Pieper, Kevin Yao, Ariana Case & Angel Choi e “*A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014)*”, (2016) realizado por Marcia Rangel Candido, Luiz Augusto Campos e João Feres Júnior. O cruzamento dessas três pesquisas ressalta algumas características nas narrativas e nas personagens que, por meio de dados objetivos, refletem o quanto a subjetividade e complexidade dessas personagens estão sendo exploradas na narrativa como uma diferenciação que espelha relações de poder na perspectiva de gênero e raça. Nesse cruzamento identificamos que mostrar laços familiares, um espaço privado vinculado à personagem, uma profissão, ambições profissionais, estado civil, orientação

sexual, são exemplos de marcadores da complexidade ou não dessas personagens. Além dessas características, há outras que revelam uma construção que fogem ao padrão dominante de beleza e aceitação, considerando características físicas como a raça, faixa etária, o peso e, a exploração das mesmas através da nudez, além das escolhas pela caracterização através do figurino e maquiagem.

O estudo sobre os filmes prioriza um olhar sobre a composição da direção, gênero cinematográfico, a narrativa principal e as personagens protagonistas. Os critérios selecionados se baseiam na identificação de padrões que podem: 1) reproduzir um padrão hegemônico; 2) alimentar representações estereotipadas em questão de raça e/ou gênero; 3) contribuir na construção da subjetividade da personagem.

Desta forma, no que se refere à imagem: raça, gênero, idade, se há ou não cena de nudez, ou exploração dos corpos, ou se esses corpos correspondem a um padrão estético preestabelecido, são alguns dos critérios de análise considerados. Para além das características físicas, também foi observado se, questões como a orientação sexual, estado civil, vida profissional e estrutura familiar são explorados ou não nos filmes e de qual maneira.

Faz-se necessário considerar que a década em análise marca uma transição importante no que tange às questões identitárias no Brasil e que, como um processo em vigência, filmes realizados em 2011, 2016 e 2020 têm contextos e condições específicas que iremos debater junto às análises. Para tal, vale recordar que toda criação pode estar, em algum nível, contaminada de um legado eurocêntrico de produções que ditaram os modos de criação como um modelo correto a ser seguido, o que também será refletido na maneira como os filmes foram recebidos pelo público e pela crítica nas diferentes experiências (SHOHAT; STAM, 2006, p.19).

À primeira vista, é possível observar alguns pontos de convergência entre essas produções: a quantidade de atores negros na composição do elenco em um contraste discrepante com a representatividade em demais filmes nacionais do mesmo período, sendo dois desses filmes protagonizados por duas mulheres negras (“Café com Canela” e “Um dia com Jerusa”) e o terceiro explora, em um multiprotagonismo em um grupo majoritariamente de mulheres negras (“Vamos fazer um brinde”).

O analista de histórias de grandes estúdios hollywoodianos, Christopher Vogler (2015), defende que é possível identificar que, apesar de cada filme seguir histórias completamente diferentes, as jornadas, independente de concluídas ou não, se passam na esfera psicológica das personagens que, em diferentes modos, buscaram criar sentimentos,

angústias e desejos a essas personagens. As três narrativas trazem em seus enredos, cada uma a seu modo e refletindo as pautas vigentes nos debates de cada momento, questões de gênero e raça intrínsecas a vivência desse grupo sem se tornar um filme panfletário e sim, buscando uma construção das personagens que atravessam diferentes aspectos da vida.

O local de realização também costuma ser considerado um objeto de análise em levantamentos sobre diversidade nas produções, uma vez que ainda há grande concentração da destinação dos investimentos do setor no eixo Rio-São Paulo. Deste modo, temos aqui “Vamos fazer um brinde!” como um projeto do Rio de Janeiro; “Café com canela” um projeto realizado no recôncavo baiano entre as cidades de Cachoeira, São Félix e Muritiba e “Um dia com Jerusa” um projeto de uma produtora que se localiza entre Salvador, cidade de origem da realizadora, e São Paulo, cidade onde vive atualmente, e filmado em São Paulo. Sendo, deste modo, dois projetos filmados no sudeste, como ainda é a maioria das produções nacionais, e um no nordeste do país.

Apesar de realizados em épocas e políticas de fomento ao audiovisual completamente distintas, “Vamos fazer um brinde” é viabilizado sem captação de recursos, de maneira semelhante a “Amor maldito”. O filme surge de um desejo coletivo de realização. Tomando partido do fato da roteirista e diretora ter uma carreira como atriz, Sabrina Rosa convidou amigos atores reconhecidos na televisão para a realização do longa, que foi todo filmado em apenas três diárias.

Para Sabrina, era essencial criar personagens distantes dos estereótipos que as atrizes estavam acostumadas a interpretar em filmes e novelas, como empregadas domésticas, pessoas pobres, envolvidas com o tráfico de drogas e faveladas. Deste modo, todas as decisões eram muito encabeçadas pelo desejo de oferecer dignidade e o direito ao prazer a essas personagens. Esse esforço também é decorrente da percepção de que personagens negras estão sempre associadas a problemas financeiros, demarcando uma posição de inferioridade na pirâmide social. Sabrina conta que a escolha da locação e dos figurinos que colaboram na demarcação sócio-econômica das personagens foi um fator importante neste quesito. Deste modo, o figurino foi composto com peças de roupas de marcas caras, assim como a principal locação do filme é uma cobertura com piscina localizada no Recreio, bairro nobre do Rio de Janeiro.

Em uma cena metalinguística que reflete a posição demarcada na fala de Rosa, vemos uma crítica ao contexto profissional vivido por atrizes através da personagem Heloísa que é atriz e se queixa sobre a dificuldade de conseguir trabalho na área. Uma situação similar

vemos no filme “As filhas do vento” (2004, Joel Zito Araújo), quando a personagem de Ruth de Souza se queixa de ter tantas vezes interpretado empregadas domésticas, uma crítica levantada muitas vezes pela atriz na vida real.

Apesar dos esforços levantados para fugir dos estereótipos, outra camada da construção das personagens de “Vamos fazer um brinde” ainda reproduz lugares caros as subjetividades como a relação de violência doméstica vivida por Heloísa; a construção da personagem Suzana como uma ciumenta compulsiva que controla o marido; ou a construção do personagem Dinho que ocupa o lugar do amigo gay no grupo. Esses elementos, apesar de reproduzirem um imaginário muitas vezes estigmatizados por si só, não seria uma questão necessariamente definidora, todavia, as personagens do início ao fim do filme funcionam praticamente nessa mesma chave, o que coloca-os em um lugar limitado de existência.

No caso de “Um dia com Jerusa”, Ferreira (2021) conta que a história surge a partir de uma situação vivida ao se deparar em um ponto de ônibus com uma senhora que se queixava do abandono da família no dia de seu aniversário. No momento, a cineasta não teve interesse na história e, a senhora, ao se dar conta, se recolheu em um canto. Ferreira conta que, ao perceber o feito, decepcionou-se com sua própria postura, se vendo em contradição, visto que se enxergava como uma pessoa sempre atenta às suas mais velhas. O fato a fez repensar sobre a maneira como o processo de solidão na velhice poderia afetar suas familiares e qual seria o impacto de sua distância física, já que morava em outro estado. Para além de sua experiência pessoal, a cineasta aponta que a discussão sobre a solidão da mulher negra é um tema muito debatido em movimentos de mulheres negras, contudo “na perspectiva matrimonial, e aí me pareceu necessário e uma oportunidade daquele momento contribuir com o debate sobre a solidão das mulheres negras de uma outra perspectiva” (FERREIRA, 2021).

O filme “Um dia com Jerusa” acompanha um dia de Silvia (Débora Marçal), funcionária de uma empresa de pesquisa de porta em porta. É perceptível que Silvia não gosta de seu trabalho e a mesma anseia o resultado do vestibular. No dia em que aguarda a publicação da seleção para a Universidade de São Paulo - USP, Silvia segue mais um dia de trabalho e bate na porta de Jerusa (Léa Garcia) para preencher um questionário. Jerusa é uma senhora que faz aniversário neste dia e aguarda a sua família para um almoço comemorativo de 77 anos. Como protocolo do trabalho, Silvia busca as respostas para o questionário da maneira mais objetiva e rápida possível, enquanto Jerusa, na contramão, se utiliza das perguntas para devanear sobre a história de sua família, que se mistura com a história do bairro do Bixiga, onde mora. Jerusa mora sozinha em uma casa antiga e muito bem cuidada. Enquanto a casa se

apresenta através do passeio da câmera, o passado dessa mulher vai se revelando através dos objetos e de seu relato. Em uma cena de apresentação do bairro do Bixiga, vemos as relações das pessoas negras com esse espaço. Em um jogo de existência e resistência, um casal lésbico (Dirce Thomaz e Heliana Hemetério) se acaricia embaixo de uma colcha; um poeta (Majó Sesan) declama poemas e avisa da chegada da polícia e um catador de papelão (Antonio Pitanga) anda puxando seu carrinho. Jerusa anda com um carrinho de compras como mais uma ocupante desse espaço público, o catador de papelão a cumprimenta e lhe parabeniza pelo aniversário que lhe responde com simpatia. Ao perguntar se esse ano ele conhecerá finalmente a família dela, a mesma corta a conversa e segue seu caminho.

Edileuza Penha de Souza e Elen Ramos dos Santos ressaltam a relevância da narrativa se passar no bairro do Bixiga em São Paulo, bairro “onde se concentra uma parte da historicidade da cultura negra, está entre os bairros com maior população afrodescendente de São Paulo” (SANTOS; SOUZA, 2016, p. 70). A importância do bairro para a população negra da cidade aparece através das falas de Jerusa, que rememora momentos de sua vida e das pessoas que viveram antes dela no bairro. Neste mesmo bairro, em 1930, surge a escola de samba Vai-Vai. A Escola de samba, que completou 90 anos no mesmo ano de lançamento do longa-metragem, carrega uma história de resistência da população negra do bairro e é homenageada no filme. Em uma breve cena no início do filme, Silvia, em transe, visualiza foliões da escola de samba celebrando em cima de um carro de carroceria aberta e, mais tarde, descobrimos, através dos flashbacks, ser a escola de samba que os pais de Jerusa eram integrantes.

O filme “Café com Canela” aborda a relação de cuidado e afeto entre mulheres para além dos laços familiares, não por acaso, o filme se passa na cidade de Cachoeira - Bahia, cidade marcada por uma história de resistência negra na qual é sediada a Irmandade da Boa Morte, confraria afro religiosa fundada e formada por mulheres que existe desde o período do Brasil colônia. O filme utiliza-se do luto como tema que impulsiona a narrativa para explorar a relação entre duas mulheres de distintas gerações. O filme recorre a movimentos cíclicos, como elemento que permeia a vida, para costurar a história dos encontros entre Violeta e Margarida. Dor, acolhimento e superação é um ciclo repetido na trajetória das duas personagens e impulsiona ambas durante a trama. Violeta tem uma vida tranquila, mas carrega consigo as marcas do luto por seus pais. Contudo, não só o sofrimento é lembrado pela mesma, como também o acolhimento recebido por Margarida e é essa lembrança que a

mesma utiliza como argumento para não respeitar os limites impostos por Margarida, que deseja se manter solitária imersa em seu luto.

### **3.1 A construção das personagens**

Ao pensar em uma nova história, é possível começar de qualquer ponto, seja um fato histórico, uma música, uma situação vivida, uma lenda, um mito religioso, e todos eles podem dar ótimos filmes. Do mesmo modo que muitos filmes podem surgir de um mesmo estímulo. Temos inúmeros exemplos de diferentes filmes sobre o mesmo fato histórico como, por exemplo, “O ano em que meus pais saíram de férias” (Cao Hamburger, 2006), “Tatuagem” (Hilton Lacerda, 2013), “Marighella” (Wagner Moura, 2021) e “O que é isso companheiro?” (Bruno Barreto, 1997). Quatro narrativas completamente diferentes, exceto pelo fato de terem como premissa a ditadura militar no Brasil. E aqui está o fator que se considera principal no quesito prender a atenção do público e os envolver: a construção das personagens (ROSENFELD, 2020). Deste modo, mesmo em narrativas que abordam fatos históricos ou exploram universos que envolvem um com grande número de pessoas, há uma tendência em focar em dois, três, cinco personagens para, além de abordar o tema proposto, ter a possibilidade de desenvolver as personagens ao ponto de gerar uma aproximação com o espectador. Desta maneira, não é apenas o fator humano essencial, uma vez que o mesmo poderia ser representado por multidões e facilmente cair em um registro de ações, mas sim a individualidade que pode envolver quem assiste. Partindo desse princípio, buscamos, nos filmes mencionados durante o trabalho, elementos que traduzem a individualidade das personagens. A partir da sugestão de que, quanto mais da personalidade e subjetividade das personagens transbordam as telas, mais chances do público sentir empatia pelas mesmas e, deste modo, se envolver com a trama, trabalharemos aqui com a centralidade dessa construção.

No que tange a análise extra-fílmica, é através das personagens que compreendemos as relações de representação no cinema. Quando encontramos gráficos e tabelas sobre a porcentagem de personagens por raça, gênero, sexualidade, entre outros marcadores, em sua maioria tem uma descrição que esses dados são gerados a partir da análise dos personagens principais do filme, porque são esses os que ficam registrados para o espectador. Nesse aspecto, a multidão/coro funciona quase como parte do cenário para contextualizar o enredo principal. Não à toa a crítica da atriz Zezé Motta (2018) sobre a representação de empregadas domésticas como personagens que “servem cafezinho”. Para além dos estereótipos, muitas personagens existem em cena mecanicamente para dar suporte ao núcleo principal, sem



direito a uma narrativa própria.

Numa estrutura clássica de roteiro, a base da sua construção acontece a partir da identificação de um conflito que, nada mais é que: alguém (personagem individual ou coletivo) deseja algo, mas algo, alguém, ou ele mesmo lhe impede. Existe então um sujeito que precisa lidar com obstáculos internos e externos na busca de conquistar algo que necessita ou deseja. Essa motivação é o que define o arco narrativo com três atos: apresentação, desenvolvimento, tendo o clímax como seu ápice, e a conclusão. Um roteiro costuma ter um conflito principal, o qual se torna alavanca para a narrativa avançar visando superá-lo, contudo a narrativa costuma ser permeada por conflitos paralelos, com menor destaque, que movem as demais personagens. Os conflitos servem à narrativa como combustível, que mobilizam e instigam as personagens a agirem com intenção e não apenas mecanicamente para se encaixar à trama da/o protagonista. Por esta razão, comparamos as personagens sem motivação como composição de ambiente, pelo fato das mesmas não acrescentarem desejos e consequentemente estímulos à narrativa.

A partir de sua pesquisa sobre a jornada do herói, teoria desenvolvida por David Campbell, Vogler (2015) analisa os fatores que acredita serem essenciais para uma história funcionar com o público. Para além das doze etapas que compõem o modelo da jornada do herói, Vogler enfatiza a necessidade de mudança interna na personagem durante o enredo, afirmando serem “as jornadas emocionais que prendem o público e fazem valer a pena acompanhar a história” (VOGLER, 2015, p.45). Mesmo os autores que não concordam ou não seguem a jornada do herói clássica, em algum nível, em sua maioria, exploram uma mudança interna, não necessariamente uma mudança positiva, contudo, para a narrativa avançar, busca-se uma motivação reconhecível como suporte. Julgo ser essa uma das críticas repetidas por atores e atrizes negras: além de personagens estereotipados, perpetua-se uma negação ao sentimento, a emoção, as oscilações internas, ausências essas que, na construção narrativa, desumanizam a personagem e a distância do público.

A identificação do público acontece por diferentes estímulos, pode acontecer por uma situação similar a experiência pessoal, por um contexto social reconhecível, por uma questão identitária, contudo, o que torna as histórias mais acessíveis à identificação são os sentimentos explorados. Vogler aproxima a jornada do herói aos arquétipos propostos por Carl G. Jung, identificando um reconhecimento da essência das narrativas a partir do inconsciente coletivo (VOGLER, 2015, p.42). Justifica, por esta razão, que seja possível nos identificarmos com filmes produzidos em outras épocas que não vivemos, em países e culturas que não

conhecemos e sobre situações que não passamos, visto que a identificação acontece a partir do reconhecimento dos sentimentos e sensações humanas inerentes a diferentes contextos culturais como o sofrimento, o luto, a conquista, o amor, o desejo, a insegurança, o frio, a fome, a dor.

Trazendo um exemplo dos filmes em análise, apesar do público não ter necessariamente vivido uma situação de perda de um familiar, conseguimos nos compadecer da dor das personagens Silvia e Jerusa (*Um dia com Jerusa*) ao relatarem a perda de seus pais, como também acontece com as personagens Margarida e Violeta (*Café com Canela*) que perderam seu filho e pais, respectivamente. Em “*Vamos Fazer um Brinde*” não temos uma situação de luto, mas sim da projeção do medo de Susana que se vê prestes a dar à luz a seu primeiro filho e teme que a violência que permeia a sociedade possa de algum modo atingir seu filho. Nos três exemplos, o sentimento das personagens refletido em suas falas e nas suas ações gera um processo de empatia com o público que reconhece e compreende essas dores.

Segundo Anatol Rosenfeld (2020, p.27), apesar do conceito de ficção existir para além da presença da personagem, é somente nela que sua existência se concretiza. Ele afirma: “a narração - mesmo a não fictícia -, para não se tornar em mera descrição ou relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados)” (ROSENFELD, 2020, p. 28), sendo a humanização da personagem elemento essencial para o envolvimento do público, reafirmando a importância perante a construção das personagens.

Dizem que contar histórias está entre os primeiros costumes culturais da humanidade, “ela começa com a própria história da humanidade e nunca existiu, em nenhum lugar e em tempo nenhum, um povo sem narrativa” (BARTHES, 1994, p. 251-252). Nos primeiros processos identificáveis de comunicação, já havia o costume de narrar histórias e dentro dessas histórias, as personagens. No processo de escrita, autores se utilizam de estudos de diferentes áreas do conhecimento para desenvolver e trazer complexidade às personagens - um caminho reconhecido são as ferramentas oriundas de diferentes vertentes da psicologia. Entre elas podemos exemplificar o estudo de arquétipos. Sobre estes, existem inúmeras leituras e categorias, como os arquétipos explorados nas cartas do tarô de Marselha, ou o Eneagrama, explorado por Don Richard Riso e Russ Hudson (1999). Este traça nove personalidades dentro das quais, segundo os autores, todas as pessoas se encaixam. Há também estudos do psicólogo Steven Reiss (2004), que descreve dezesseis desejos que movem as pessoas (aceitação, curiosidade, comida, família, honra, idealismo, independência,

ordem, atividade física, poder, amor romântico, poupança, contato social, status, tranquilidade e vingança). Esses, entre tantos outros estudos, são trazidos para o trabalho de roteiristas no intuito de ampliar as ferramentas para a construção de personagens, buscando lógicas de comportamento e diferentes camadas a serem exploradas.

Em uma palestra cedida ao *British Academy of Film and Television Arts* - BAFTA, a roteirista Céline Sciamma (2020) afirmou que o desejo é o que move qualquer personagem e que, considerando a cultura patriarcal que invisibiliza e objetifica as mulheres, “a ficção não é um espaço seguro para personagens mulheres”, porque elas são, por muitas vezes, destituídas de desejo. Sciamma acredita que o foco da construção deve estar no desejo e não nos obstáculos que impedem sua realização (o conflito), contudo, acreditamos que, por mais que o obstáculos não sejam explícitos ou objetivos, se faz necessário compreender suas existências para que se desenvolva o enredo e o envolvimento do público entre a apresentação do desejo e a conquista do mesmo. A roteirista, ao falar sobre a construção de suas personagens no seu filme “Retrato de uma jovem em chamas” (2019), aborda como as personagens lidam com as limitações impostas por uma sociedade machista. Sua escolha em não materializar os impeditivos da concretização da relação entre as duas personagens não torna o conflito ausente. A partir da construção do universo em que o filme se passa fica evidente que o preconceito e o patriarcado são os obstáculos que impedem a relação delas e as colocam em uma posição de vulnerabilidade. Deste modo, acreditamos que a centralidade estar no desejo não nega o conflito, mas propõe outra forma de abordagem, como ela apresenta por meio de uma mudança de perspectiva.

Se você quiser contar suas histórias, não é sobre o que elas vivem, porque elas raramente têm a oportunidade de viver plenamente, especialmente em uma obra de época, é sobre o que elas vivenciam. Retrato de uma Jovem em Chamas apenas olha e fala sobre os desejos de suas personagens, porque elas não têm a liberdade de se projetar. Portanto, é sobre como o desejo delas será satisfeito por um momento. (SCIAMMA, 2020)

Em outro contexto, podemos observar o conflito vivido por Silvia (Um dia com Jerusa) que deseja apresentar sua namorada para sua avó, mas receia uma possível não aceitação movida pelo preconceito. Apesar da personagem estar inserida em um contexto contemporâneo, em que não esconde seu relacionamento perante a sociedade - diferente do exemplo de “Retrato de uma Jovem em Chamas” - quando se trata de sua avó, que representa não apenas uma pessoa de uma geração mais velha, como também seu único laço parental, a personagem teme por sua reação.

A análise a partir dos desejos, como pensado por Steven Reiss (2004), nos faz refletir sobre um ponto de convergência entre os três longas em discussão que, numa estética do drama, exploram narrativas não focadas no casamento ou na realização com um parceiro romântico. O foco na realização amorosa é uma abordagem recorrente, principalmente, no caso de protagonismo feminino, como se os grandes anseios de uma mulher girassem em torno do matrimônio. Todavia, mesmo não sendo o foco principal da narrativa, em “Vamos Fazer um Brinde” é perceptível a necessidade do amor romântico trazida por Reiss (2004) expresso pelas personagens Susana (Cíntia Rosa) que é a única casada, mas que se sente insegura na relação; Heloísa (Roberta Rodrigues) que vive um relacionamento violento, mas que ela não consegue cortar o vínculo; Sara (Roberta Santiago) e Laura (Keruse Bongioiolo), ex-namoradas que, após um término difícil, se reencontram pela primeira vez com a tentativa de Laura reconquistar sua amada e na reação de Vera (Juliana Alves) com o pedido de casamento inesperado.

Em “Vamos fazer um brinde”, a necessidade do contato social é o foco principal da trama, justificada pela reunião de amigos, demonstrando que, para aquelas personagens, o ciclo de amizades é o porto seguro onde eles se apoiam diante de qualquer dificuldade. A importância dos laços de amizades para esse grupo é reforçado por toda a narrativa, inclusive sobrepondo-se às questões individuais das personagens. Isso pode ser observado na personagem Susana, que a todo momento cobra atenção do marido por telefone, mas, sabendo que sua amiga Heloísa foi agredida, recebe uma ligação do marido e responde rispidamente que não pode falar com ele, agindo fora de seu padrão de comportamento até o momento. Ainda sobre a situação da agressão, vemos Heloísa responder reativamente em defesa de seu namorado e apela compreensão do grupo, reafirmando o elo de amizade entre eles que, em seu ponto de vista, deveria estar ao seu lado nas suas decisões.

Com Heloísa também é possível reconhecer o desejo de aceitação no mercado profissional quando a mesma relata as dificuldades de se realizar como atriz sendo uma mulher negra. A necessidade vital pela comida é materializada com toda a expectativa pela ceia de celebração do ano novo; a ordem e a tranquilidade, podem aqui ser vistas juntas como a necessidade de uma moradia que lhe conceda segurança e estabilidade, como o apartamento de Sara no bairro do Recreio no Rio de Janeiro. A vingança aparece através da revolta de Dinho (Fabrício Santiago), pela violência sofrida pela amiga. O desejo por vingança também ocorre no momento em que a diretora, Sabrina Rosa, interpretando uma ex-namorada de Laura, aparece na portaria do prédio querendo impedir a volta de Laura com Sara. Os desejos

são os motores que movem as personagens a sair do acomodado, da rotina, do “mundo comum” e se lançar na jornada, conforme descrito na jornada do herói, em busca de alcançar esse objetivo.

Outro caminho explorado por alguns roteiristas é pensar a partir das diversas camadas da vida da personagem, na qual a pirâmide das necessidades de Maslow, desenvolvida pelo psicólogo Abraham Maslow (1943), definiu cinco níveis de necessidades, como ilustra o quadro abaixo.

FIGURA 02: Pirâmide das necessidades de Maslow



LEGENDA: gráfico reproduzido do site *Opinion Box*. Disponível em:

<https://blog.opinionbox.com/piramide-de-maslow/>. Acesso em 10/04/2023

Analisando os filmes a partir dessa pirâmide, por exemplo, vemos em sua base as questões fisiológicas, que apesar de sua obviedade, no que tange buscar a humanização das personagens, podem, simbolicamente, contribuir nesse intuito. Não à toa, a comida é um traço que permeia tantas narrativas e toma, nos três filmes em análise, um lugar central, não apenas como signo de manutenção da vida, como também e principalmente um símbolo de cuidado e celebração. Em “Café com Canela”, em um momento de total abandono próprio e descuido, acompanhamos o ritual de Margarida despertar e ir ao banheiro fazer xixi, um ato simplório e cotidiano que poderia ser ocultado da narrativa, uma vez que não traz diretamente um desencadeamento da trajetória, mas que contribui na construção dos rituais de solidão, apresenta o ritmo da personagem e, nos transporta, enquanto espectadores, para a intimidade dessa mulher.

Quanto mais camadas de personalidade, contradições, desejos, medos, ambições, dúvidas... mais as personagens se aproximam da sensação de pessoas reais. Esse processo de humanização de seres fictícios gera um modo de identificação, tornando-se um elemento essencial para o envolvimento e empatia do público com as personagens e por consequência com a narrativa.

Citar essas ferramentas não quer dizer que para a personagem ter profundidade precisa cumprir todos esses itens, trata-se apenas de apresentar caminhos de apoio utilizados em processos de criação de roteiros. Apesar de não serem comumente parte de algum tipo de questionário de avaliação de uma obra, a exemplificação desses métodos está aqui como um elemento de suporte para abrir novas perspectivas de observação e para nos lembrar da existência de múltiplas formas de se construir camadas e complexidades na construção de uma personalidade.

### **3.2 Sexualidade**

A pesquisa *“Inequality in 1,200 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2018”*, sobre os filmes estadunidenses mais populares, apresenta que, em 2018, apenas 1,3% dos personagens com fala faziam parte do grupo LGBTQIA+. Voltando ao nosso objeto, todos os três filmes têm personagens homossexuais no núcleo principal da narrativa, o que de início nos apresenta um desejo de abordar essa pauta muitas vezes invisibilizada.

Vale ressaltar que, historicamente, os filmes têm uma tendência de representar pessoas homossexuais como pessoas solteiras, alimentando a ideia estigmatizada de pessoas incapazes de formar família. Além da ausência de laços matrimoniais, as representações oscilam explorando dois extremos, sendo essas personagens muitas vezes hiperssexualizadas ou sem referência à sua vida sexual e afetiva. Quando se trata de personagens masculinos, muitas vezes são apresentados a partir estereótipo do amigo gay das comédias românticas: personagens que vivem em função da protagonista, com pouca ou nenhuma referência à sua vida pessoal, destituído de arco dramático próprio, servindo à história apenas como confidente da personagem principal.

Em “Vamos fazer um brinde”, temos Sara e Laura como um casal que rompeu no passado e, neste encontro, se revê pela primeira vez desde o término, em uma tentativa de Laura em reatar a relação. A personagem de Sara, dona da casa onde a celebração acontece, é apresentada inicialmente sem nenhuma referência ao relacionamento ou sua sexualidade.

Durante a trama, pistas sobre a existência da relação mal resolvida vão surgindo, até que Laura aparece em sua porta, materializando o conflito vivido por Sara em não superar a relação. Por outro lado, o personagem Dinho é diretamente apresentado como o amigo gay do grupo de mulheres, sem dar espaço para o mesmo demonstrar outras questões pessoais, além de ocupar esse espaço. Ao mesmo tempo em que quebra o estereótipo do homem másculo e viril, repercutido demasiadamente nos personagens masculinos negros, o personagem acaba reproduzindo outro estereótipo, ocupado geralmente por homens brancos - o do amigo gay.

FIGURA 03: Sara (Roberta Santiago) abre a porta para Laura (Keruse Bongioiolo).



Frame do filme “Vamos Fazer um Brinde” (direção: Sabrina Rosa e Cavi Borges, 2011)

Em “Café com Canela”, vemos o casal Ivan (Babu Santana) e Adolfo (Antônio Fábio), vizinhos e amigos de Violeta. Ivan, um homem negro, gordo e gay, é médico e, durante o enredo, apresenta seus sonhos e desejos pessoais, enquanto Adolfo é um homem mais velho e aposentado, que tem uma rotina tranquila em casa, onde toca violão e cuida do cachorro do casal. Além das atividades individuais, acompanhamos a relação de companheirismo e amor do casal até o momento do falecimento repentino de Adolfo, em que vemos a dor, não só de Ivan, mas dos amigos e vizinhos. Na cena do churrasco na casa de Violeta, que cronologicamente trata-se do encerramento da narrativa, mas que, através da montagem não linear, aparece abrindo e encerrando o filme, temos um monólogo de Ivan lembrando sua juventude repleta de sonhos e descobertas, no período em que conheceu seu marido Adolfo.

A cena é construída dando total liberdade ao ator Babu Santana, que guia o ritmo. Vale apontar que se trata de uma cena que não tem uma importância direta em relação à trama

principal, sem grandes ações ou um ponto de virada para a história, mas que ganhou uma repercussão perante o público, que se viu mergulhado na intimidade do personagem, resultando em reconhecimento pelos sentimentos e experiências descritas pelo personagem. A partir do relato da diretora, reconhecemos também um processo de confiança e entrega da direção em relação ao ator, que se permite propor o desenrolar de um texto e sua *mise-en-scene*. Considerando se tratar de um ator negro em cena, vemos na prática o desejo apontado por Nicácio (2021) em ver atores negros trabalhando em outras frequências de atuação diferente das pré-estabelecidas.

A protagonista Silva, em “Um dia com Jerusa”, tem uma namorada e vive uma crise, com receio do momento que for apresentá-la para sua avó, única relação familiar citada no filme, revelando o medo de uma possível rejeição. Durante a visita à casa de Jerusa, Silvia percebe uma abertura e, sutilmente, conversa com a senhora, com intuito de investigar como ela reagiria caso soubesse ter uma neta lésbica, como se ensaiasse a conversa que cogita ter com a avó. Além de Silvia, temos no início do filme um casal de senhoras lésbicas, que trocam carícias embaixo de uma colcha em uma das ruas do Bixiga. A sexualidade é uma questão negada a personagens idosos, principalmente às mulheres. Assim, essa cena, ao abordar a questão de forma cotidiana, quebra com esse estigma e visibiliza a sexualidade de um casal de lésbicas para além de uma lógica do etarismo ou fetichista.

Em relação à sexualidade, é importante lembrar que se trata de uma questão cara às mulheres negras, considerando todo o histórico de hiperssexualização e objetificação com que a mídia reproduziu suas imagens. Essa violência, como abordou Carneiro (2003, p.122), traz repercussões nas relações de afeto e no exercício da sexualidade dessas mulheres, como a ideia de que as mulheres negras servem à diversão dos homens e muitas vezes em uma posição de servidão, enquanto as brancas servem para o casamento como nos filmes anteriormente citados a exemplo do “Como é boa nossa empregada” (Ismar Porto, Victor di Mello, 1963). Com uma abordagem crítica, o assédio vivido por mulheres negras no ambiente de trabalho é explorado em “Um dia com Jerusa”. Enquanto em “Como é boa nossa empregada” o assédio é naturalizado e motivo de comicidade. Quando Silvia, no início de um dia de trabalho, explica ao Sr. Lourival, dono de um bar, como realizar o teste do sabão em pó, a abordagem invasiva dele é cortada com seriedade pela personagem, dando a cena um clima de constrangimento.

Nos três filmes, podemos observar um cuidado nas narrativas em explorar as relações afetivas a frente das relações sexuais, rejeitando a possibilidade da objetificação dos corpos.



Todavia, é significativo trazer que a sexualidade não lhe é negada, as mesmas que, apesar de não haver cenas de sexo, na fala e nos gestos podemos observar sutilezas da sexualidade, como na cena em que Violeta e Marcos estão juntos na rede em um momento de intimidade; na conversa de Silvia com a namorada na copa do trabalho quando as duas se beijam apaixonadamente ou através das lembranças de Jerusa quando relata perder a virgindade nas margens do rio Saracura.

### **3.3 Resignificação da cozinha**

Nas três obras, é interessante a presença da culinária para além de uma saciedade fisiológica, mas como um saber das mais velhas, um saber que se herda. Na introdução de “Um dia com Jerusa” (2020), Jerusa está sozinha em sua cozinha preparando um almoço para a família. Mais adiante, vemos Jerusa com Silvia abrindo as forminhas dos doces juntas enquanto a mais velha conta lembranças de sua família. Nessa cena, fica perceptível o compartilhamento de um saber tanto pela fala quanto pela ação. Em religiões de matrizes africanas, o ato de preparar a comida e a própria cozinha são sagrados. A comida é também onde se manifesta o axé, e o ato de comer é uma nutrição tanto para o corpo como para o espírito.

Em “Vamos Fazer um Brinde” (2011), o filme começa pela cozinha onde Sara e Heloísa compartilham um momento de intimidade enquanto esperam os demais chegarem. Apesar do clima de festa e se tratar de um espaço menor no apartamento, o espaço da cozinha retoma em diferentes momentos do filme, sempre relacionado a momentos de intimidade. Em paralelo, temos a presença de D. Irene, mãe de Vera, a única mais velha na reunião de amigos, é reconhecida pelas demais como uma cozinheira de mão-cheia e é quem traz o prato principal para a celebração.

FIGURA 04: Dinho (Fabrício Santiago), Heloísa (Roberta Rodrigues), Sara (Roberta Santiago), Vera (Juliana Alves) e Susana (Cíntia Rosa) brindam na cozinha.



*Frame* do filme “Vamos Fazer um Brinde” (direção: Sabrina Rosa e Cavi Borges, 2011).

Em “Café com Canela” (2017), Margarida, a protagonista mais velha que vive o luto pelo filho perdido, está desgostosa da vida. Vive só, sem querer interação com outras pessoas, e como metáfora do abandono próprio, deixa apodrecer a comida na geladeira, dando a entender que mal se alimenta. No entanto, nas recordações vivas, nas falas de outros personagens e nas suas próprias lembranças que lhe rondam, em uma estratégia da direção de povoar a casa com sons e conversas do passado, fica demarcada sua antiga personalidade vibrante e sua boa fama de cozinheira, contrastante com sua realidade atual. Enquanto vemos a imagem das comidas apodrecendo na geladeira, ouvimos uma conversa antiga de Margarida e seu marido Paulo (Aldri Anunciação), enquanto faziam juntos uma lista de compras. O áudio, em contraste com a imagem de Margarida entregue e deprimida, apresenta uma Margarida firme e afetuosa, reforçando o sofrimento da personagem.

Em paralelo ao desgosto que Margarida se encontra com a cozinha, a jovem Violeta ganha a vida vendendo suas famosas coxinhas pela cidade e afirma guardar em segredo a receita tradicional da família, passada de sua avó para sua mãe e para ela. Como traço do descontentamento de Margarida com a vida, a personagem passa o dia tomando café requentado de forma automática, sem se preocupar com o sabor ou o prazer do ato em si. Além das coxinhas, Violeta se gaba por fazer um café com canela, que é, em suas palavras, sua especialidade, e observando a situação de sua antiga professora, Violeta prepara um café afetuoso para se aproximar da mesma com a intenção de tirá-la das profundezas da depressão.

O fazer comida é um ato que pode ser lido por distintas lentes de maneira objetiva e metafórica: um gesto de cuidado, nutrição, afeto e passagem de conhecimento. A alimentação é resistência como modo de preservação de tradições de culturas que sofreram apagamento político e marca a história negra em terras brasileiras. O cozinhar como gesto de cuidado e afeto é uma marca de filmes que tem a culinária como temática, como podemos observar em: “Comer, beber e viver” (Ang Lee, 1994); “A festa de Babette” (Gabriel Axel, 1987) e “O segredo do grão” (Abdellatif Kechiche, 2008) e sua relação com famílias negras é explicitado no curta-metragem “Fartura” (2019, Yasmin Thayná) que traz experiências pessoais como base para investigar as especificidades dessas relações de afeto. Nesses, como em tantos outros filmes, a culinária está diretamente vinculada a uma tradição familiar, tanto no ato do se reunir para compartilhar de um alimento, como no modo de preparo e na perpetuação de receitas tradicionais.

Em contraponto, enquanto a comida pode ser nobre, o espaço da cozinha tem seu *status* revogado. Enquanto a sala das casas é tida como espaço de convívio social, a cozinha é o ambiente do serviço que deve ser feito longe das vistas das visitas. Essa organização é como uma ferida ainda aberta da escravização impregnada de uma lógica de segregação e hierarquização: para brancos, a sala; para os demais, a cozinha, não à toa ainda é conhecida a expressão “ter um pé na cozinha”, quando quer se referir a uma genealogia negra. A diferenciação ainda é reforçada pela questão de gênero, como apontamos ao nos referir a divisão sexual do trabalho.

Filmes que se atentam à questão racial, ao abordarem o espaço da cozinha, têm uma tendência a ressignificar esse local, trazendo importância e valorização para os saberes ali impregnados, como vemos na poética cena em que Violeta canta enquanto prepara as coxinhas. Outro momento em “Café com Canela” em que a comida é apresentada como reflexo de cuidado é quando Violeta dá comida na boca a sua avó acamada, como um ciclo que se completa. Violeta, cuidada na infância pela avó, agora é quem cuida e alimenta ela. Nos três filmes, a cozinha é um espaço presente como local seguro, onde as personagens compartilham de suas intimidades e lembranças, as personagens aparecem nas cozinhas de suas próprias casas, em que não há uma relação hierárquica, nem terceirização dos serviços domésticos.

Figura 05. Violeta (Aline Brunne) prepara coxinha enquanto canta



Fonte: *frame* do filme “Café com canela” (2016, direção Ary Rosa e Glenda Nicácio).

### 3.4 O lugar da idade

A posição da pessoa idosa em nossa sociedade, movida pela produtividade capitalista, é um lugar ingrato. A urgência do dia a dia toma a frente ao ritmo desacelerado das pessoas mais velhas, da mesma maneira que esses corpos já não correspondem às imagens de desejo difundida pela mídia, limitando os espaços de visibilidade desse grupo. Nas três narrativas, temos personagens idosas, em sua maioria mulheres, representadas como pessoas que carregam conhecimento. Na obra “Vamos Fazer um Brinde”, apesar do desconforto da filha com a chegada de D. Irene, os amigos insistem que a mesma permaneça e brindam em sua homenagem, como demonstração de respeito e carinho. Em seguida, Suzana, que está grávida, fala de suas inseguranças com a maternidade, e D. Irene é a única personagem que carrega a experiência da maternidade e tenta lhe tranquilizar. Em outros momentos da noite, D. Irene aconselha as demais personagens em momentos de crise, como quando Heloísa é violentada pelo ex-namorado. Nessas situações, D. Irene representa o arquétipo de mentora, também conhecido como o da velha sábia dentro da perspectiva da jornada do herói, aquele ou aquela que já viveu sua jornada e agora serve seus conhecimentos e experiência aos mais novos.

Ao observar a personagem Jerusa, ainda na versão do curta-metragem “Um dia de Jerusa”, Santos e Souza, a relacionam a figura da Griot (2016, p.76), título dado às pessoas mais velhas em comunidades africanas e afrodescendentes, que tem o dom da contação de histórias através da oralidade. A imagem da Griot é sempre vinculada a sabedoria vinda da experiência, de um processo de manutenção da cultura da comunidade através da fala. As autoras ressaltam a importância da oralidade para os povos tradicionais de matriz africana e completam “Jerusa é a detentora do conhecimento da comunidade e da família a qual

pertence” (SANTOS; SOUZA, 2016, p.76). O filme “Um dia com Jerusa” se utiliza de uma situação cotidiana para apresentar um encontro entre gerações, na qual, a mais velha deseja passar sua história adiante. A relação identificada na personagem Jerusa pode, adequando-se a cada narrativa, ser reconhecida nos outros dois filmes em que temos personagens mais velhas que passaram seus conhecimentos para as mais novas.

A pressa, invocada por quem tem metas diárias a cumprir no trabalho, cria um contraponto ao tempo dilatado que envolve a personagem Jerusa. Entre momentos em que Silvia cede ao fluxo e momentos de impaciência, a jovem descobre ter passado no vestibular. Nesse momento de alegria e também de alívio, Silvia relaxa de fato pela primeira vez e deseja compartilhar sua conquista com Jerusa, com quem iniciou uma relação de afeto. Enquanto Silvia está no banheiro, Jerusa, consciente da pressa da pesquisadora, preenche ela mesma o formulário e, coloca junto ao documento, uma foto *Polaroide* dela com a garota que aparece correndo de bicicleta nos flashbacks, revelando que essa garota é alguém que Jerusa perdeu. Eufórica, Silvia aparece na sala e encontra Jerusa adormecida. Ao ver a cena, é pega de surpresa, se emociona ao ver que Jerusa cedeu à sua aceleração e preencheu ela mesma o questionário. Nesse momento, já sem a pressa que seu serviço lhe impõe, deita a cabeça da senhora em seu colo para acariciá-lo. A partir desse momento, Silvia não está mais preocupada com o tempo e se entrega ao encontro.

FIGURA 06: Jerusa (Léa Garcia) dorme no colo de Silvia (Débora Marçal)



Fonte: *frame* do filme “Um dia com Jerusa” (2020, direção Viviane Ferreira)

A questão da velhice de pessoas negras é também tema do curta-metragem “Aquém das Nuvens” (2010), dirigido por Renata Martins. As autoras Ceíça Ferreira e Edileuza de Souza (2017) traçam um paralelo na abordagem desse curta com a personagem Jerusa ainda no curta “Um dia de Jerusa”. Enquanto Jerusa vive uma velhice solitária, “Aquém das Nuvens” retrata

a vida amorosa de Geralda (Cleide Eunice Queiroz) e Nenê (Mestre André), um casal de idosos. O filme começa apresentando o que soa como um típico dia de domingo, em que Nenê sai para encontrar seus amigos sambistas no bar e Geralda fica em casa, cozinhando e conversando com a vizinha. Contudo, nesse dia, Geralda passa mal e é levada para o hospital. A partir do ocorrido, acompanhamos os esforços de Nenê, contornando as regras do hospital, em se manter ao lado de sua amada até o último momento. A narrativa é repleta de *flashbacks* afetuosos, como na história de Jerusa. Ambos os filmes exploram a memória, o amor e o afeto como nortes centrais das narrativas, o que as autoras definem como transgressões individuais e coletivas em um contexto que nega esses direitos a esse grupo invisibilizado (FERREIRA; SOUZA, 2017, p.185). Vale pontuar que, no curta, o samba, mais uma vez, é um elemento fortemente marcado na narrativa como um elemento cultural fundante dos personagens. Durante toda a estadia no hospital ao lado de sua esposa, Nenê é invadido por imagens deles dançando juntos como uma memória carinhosa.

Em “Café com Canela”, também temos a presença de uma anciã no enredo. Roquelina, avó de Violeta, é interpretada por Dona Dalva Damiana, sambista e integrante da Irmandade da Boa Morte. A personagem que, apesar de acamada e sem condições de falar, ainda assim ocupa o espaço de uma Griot, detentora do conhecimento como a própria Violeta demarca em sua fala. Para além da importância da personagem para a trama, a escolha de Dona Dalva Damiana para a interpretação desta representa um reconhecimento e o desejo em homenagear, não somente Dona Dalva, mas todas as mais velhas da cidade, que carregam em suas histórias memórias e vivências de fundamental importância para a cultura e ancestralidade do recôncavo baiano. Ter a presença de uma personalidade como Dona Dalva no projeto é também um gesto de reverência e um pedido de licença para se filmar na região.

### **3.5 Exercícios da visibilidade.**

Pensar o direito à imagem é para além da pura e simples aparição perante à sociedade ou, no caso do cinema, às câmeras. Como já reportado, quando falamos sobre visibilidade é também sobre de que maneira e em qual contexto essa visibilidade acontece. Antonio Candido (2020, p.56), ao discorrer sobre a percepção de pessoas reais e de personagens, aponta que a primeira impressão que temos nos dois casos é a impressão visual, o corpo como signo de leitura, para depois conhecermos outros elementos internos que se somarão à primeira impressão que é imagética.

Quando pensamos em mulheres negras, o fator mulher e o fator negra, que são dois reconhecíveis marcadores de diferenciação negativa na sociedade, chegam anteriormente às múltiplas e infinitas características que formam essa pessoa, como sua profissão, sua origem, seus desejos, suas habilidades, seus medos, sua família, sua religiosidade, seu senso de humor, etc. Sendo assim, seja uma pessoa real ou ficcional, essas características físicas já estão vinculadas a marcadores sociais que criam possíveis leituras limitantes. Candido (2020) considera que é impossível se conhecer uma pessoa tão bem quanto a um personagem, visto que as pessoas são constituídas por uma infinidade de características, sendo muitas delas ocultas e inconscientes que nem a própria pessoa conseguiria relatá-las, configurando como fragmentada nossa percepção sobre pessoas reais. Por outro lado, as personagens fictícias têm um universo limitado pela própria obra em que ela se apresenta. Suas características são, em algum momento da narrativa, apresentadas para o público (CANDIDO, 2020, p.64) e o que não é apresentado deixa de fazer parte da personagem que tem sua existência limitada a obra em que se insere.

As obras da escritora Conceição Evaristo ganharam notoriedade muito pela maneira como a autora descreve a subjetividade de mulheres negras, permitindo a muitos leitores, pela primeira vez, a experiência de se envolver com a profundidade de personagens tão distintas entre si. Evaristo, a partir de suas escritas, se tornou uma referência ativista dentro e além da produção literária, sendo convidada para dar palestras e aulas masters como a aula inaugural “Escrita decolonial: autoria de mulheres negras rasurando a letra oficial brasileira” na UFRB em 2019, em que relata como as questões de gênero e raça atravessam sua experiência enquanto escritora.

Enquanto crio, enquanto falo ou quando silencio sempre o meu corpo me persegue (...) o corpo enunciador de quem narra, de quem registra sua escrevivência, não distancia do corpo que está sendo narrado pois esse mesmo corpo enunciador que pleiteia o direito de criar e contar histórias. No corpo da escrita das mulheres negras pode ser apreendido um eu negro sujeita mulher metaforizando a luta contra autoria, autoridade falocêntrica denotadamente branca, essa cria imagem de uma autorepresentação em que o corpo não é apenas descrito mas, antes de tudo vivido, o corpo vivido em sua própria escrita, uma escrita vivida por um corpo que se inscreve e escreve em sua escrevivência. (EVARISTO, 2019)

Em diálogo com Evaristo, a autora Oluwa Bento (2019) aponta o agenciamento negro e feminino na literatura, o que podemos analisar também no cinema, como um ato inerentemente político perante o direito à imagem no imaginário coletivo de uma sociedade.

Num processo de denúncia e tematização consciente e produtiva das questões da ordem das opressões interseccionais, elege personagens negras, femininas, lésbicas, transexuais, mães, afro-religiosas, marginalizadas e silenciadas por suas condições

ou escolhas, cedendo-lhes centralidade e voz. (...) Não lhes entrega perfeição, superioridade ou uma narrativa plenamente feliz, mas lhes garante complexidade e possibilidades, algo que a realidade e algumas obras literárias menos comprometidas com a desconstrução de estereótipos nem sempre proporcionam (BENTO, 2019, p. 158).

Trazendo essa perspectiva para o cinema, Rosa (2021), fala a partir de suas vivências enquanto atriz e roteirista de como a mulher negra é sempre colocada sob o estigma da forte, que aguenta tudo. O ponto trazido pela artista é que a sina de vincular a mulher negra a essa força acaba por se tornar um fardo. Para além de possíveis interpretações históricas dessa força estar vinculada a ideia de que negros tem mais força física e, por este motivo, foram obrigados ao trabalho braçal na escravização. Representar essas mulheres sempre desta maneira lhe furta o direito de ser outras coisas. Em “Vamos fazer um brinde” (2011), Rosa decide falar “da mulher que precisa de um carinho, que precisa de colo, quem ajuda essas mulheres fortes? Somos fortes, somos fortes pra caceta” (ROSA, 2021), contudo a artista deseja ressignificar essa força já tão objetificada, e, além disso, deseja que essa mulher tenha a possibilidade de ser vulnerável, ter o direito de expor e vivenciar suas emoções, “e dizer que ser forte é cruel demais. Você tem que pegar o mundo e colocar nas suas costas, quem cuida dessa mulher? Essa mulher tem seus dramas, precisa chorar de vez em quando e alguém acariciar ela” (ROSA, 2021). Rosa vê nessas escolhas narrativas um caminho de falar de afeto sobre essas personagens historicamente destituídas do direito ao cuidado e a afetividade. Caminhando nesse sentido, a própria escolhe explorar em seu roteiro um multiprotagonismo, não dando voz a uma personagem e sim a um grupo de sete personagens, cada uma com anseios e desejos próprios. O filme, que se inicia como um mero encontro de amigos, a cada cena apresenta o ponto de vista de uma das personagens e aproxima o público dos anseios íntimos de cada uma.

Ao pensar em sua experiência como espectadora, Nicácio (2021) lamenta ao dizer que vê um processo cruel de morte de um imaginário ao retratar pessoas negras no audiovisual: “acho que quando se coloca pra questão racial, a autonomia é a primeira coisa que é tirada, dos personagens e conseqüentemente dos atores. Então são sempre um personagem ali ou meio sem vida, ou sem presença em alma, sem contatos, meio alma penada, vagando ali” (NICÁCIO, 2021). Neste sentido, a autonomia, o afeto e o desejo se tornam características políticas na construção dessas personagens, como um processo de devolução de energia vital e presença.

É possível identificar em cada uma das personagens dos três filmes a manifestação de seus desejos, que, geralmente, envolvem diferentes esferas da vida. Esses desejos mobilizam



as ações das personagens, como no caso de Jerusa, que deseja companhia, e faz com que ela manipule a pesquisadora a ficar em sua casa; ou Silvia, que deseja passar no vestibular, mas também deseja apresentar sua namorada para sua avó, ou em uma instância mais imediata, deseja concluir o trabalho. Todavia, existem os desejos que podem estar vinculados a não transformação, à permanência do estado em que a personagem já se encontra no início do filme. Esse desejo pode, inclusive, ser um desejo negativo, como a personagem Margarida, que deseja se manter sozinha em sofrimento pelo luto do filho. Os desejos podem também se revelar no decorrer da trama, como em “Vamos Fazer um Brinde” em que Sara que deseja receber os amigos em sua casa e celebrar junto a eles, e com o desenrolar da narrativa, descobrimos que também existe um desejo reprimido de perdoar e se reconciliar com Laura, sua ex-namorada.

### **3.6 Ferramentas de visibilidade**

O cinema se concretiza enquanto filme a partir da captação de imagens em movimento, pela fotografia cinematográfica. Utilizar-se de fotos estáticas na composição das cenas pode ser visto como um exercício metalinguístico que, simbolicamente, reforça a importância da imagem na construção de ideias, sentimentos e perpetuação da memória. Nos três filmes em questão, a fotografia como objeto é um signo importante. Pensar o direito à imagem, ao registro e a memória como direitos negados à população negra, traz para a fotografia como elemento material outros níveis de significância. Não só no cinema, como em variadas expressões artísticas, encontramos o aquilombamento intelectual que denuncia a marginalização da negritude. Lazzo Matumbi, em sua música “14 de maio”, estabelece uma crítica à abolição de escravatura, realizada sem nenhuma política de reparação ou inclusão na sociedade, e reforça na letra a importância da memória material ao manifestar “sem nome, sem identidade, sem fotografia, o mundo me olhava, mas ninguém queria me ver”, revelando a invisibilidade e a marginalização imposta à comunidade negra.

Na casa de Margarida, em “Café com Canela”, vemos nas paredes diversos porta-retratos com rostos borrados irreconhecíveis. Essas fotos compõem a premiada obra “Velados” concebida pela artista Tina Melo, que também compõe a equipe do filme. O trabalho, exposto em 2014 no Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM, expõe fotos de personalidades negras importantes com seus rostos borrados como um protesto pela invisibilização das contribuições negras para a história desse país. Em diálogo com o filme, que também busca a visibilidade da comunidade negra, há a metáfora das fotos com o

processo vivido por Margarida, a personagem está fechada em seu luto, vive sozinha dentro dessa casa habitada por traumas e memórias embaçadas, sem querer encarar a sua imagem ou de entes queridos.

Figura 07: Fotografias de mulheres negras com os rostos apagados que compõem a obra “Velados” da artista Tina Melo.



Fonte: *frame* do filme “Café com canela”, 2017, direção Ary Rosa e Glenda Nicácio.

Além das fotos estáticas, a montagem costura entre cenas do presente e registros caseiros do aniversário do filho perdido no passado. Nesse filme, vemos por três vias o elemento do registro da imagem aparecer: seja através das fotos borradas, o vídeo caseiro onde a mesma aparece sendo filmada pelo marido e a paixão de Margarida pelo cinema que aparece na fala da personagem e no início do filme quando a mesma se senta para assistir a um filme em uma sala de cinema.

Junto à fotografia, outro elemento simbólico utilizado em relação à autoimagem são os espelhos. Margarida cobre um espelho de corpo inteiro em seu quarto em um processo depressivo, que resulta no desejo de negar a própria existência. O espelho pode abrir diferentes interpretações: (1) a relação da personagem em um contexto de depressão na qual não se permite admirar sua própria imagem; (2) uma metáfora da cineasta que se vê refletida na construção de outras mulheres; (3) uma quebra da quarta parede na qual a personagem que se olha no espelho reflete o olhar da espectadora perante o filme. Em todas as três situações vemos uma relação de contemplação, identificação e reconhecimento desse corpo negro perante, tanto o espelho quanto à câmera, que é também um espelho técnica e metaforicamente.

Em “Vamos fazer um brinde” o elemento aparece de forma mais sutil, por meio de fotografias na composição proposta pela direção de arte para a decoração da locação e na cena

em que os amigos se juntam para tirar uma foto, celebrar o presente através do registro para ser lembrado no futuro. Também é possível perceber o desejo de visibilidade através da personagem Heloísa que busca no cinema, no ofício como atriz, sua realização pessoal.

O elemento do espelho também é presente na obra, após o episódio de violência doméstica sofrido por Heloísa, no qual os amigos invertem e a levam de volta para o apartamento, a mesma se incomoda com o posicionamento dos demais que querem denunciar o seu agressor. Sentindo-se incompreendida, Heloísa se recolhe no banheiro, onde é acolhida por D. Irene. A cena no banheiro é toda filmada através do espelho, o que, ao mesmo tempo em que dá um certa privacidade para as personagens, filmando-as indiretamente através do reflexo, também aproxima o espectador semioticamente, convidando-nos a nos reconhecermos e sensibilizarmos com sua dor. A presença de D. Irene na cena é fundamental para demonstrar a rede de acolhimento que esse grupo de amizades representa. Apesar da discordância em como proceder diante da violência, o grupo permanece ao seu lado.

FIGURA 08: Heloísa (Roberta Rodrigues) é acolhida por D. Irene (Ana Miranda).



Frame do filme “Vamos Fazer um Brinde” (direção: Sabrina Rosa e Cavi Borges, 2011)

Em “Um dia com Jerusa”, a fotografia ganha grande destaque e perpassa toda a história. Logo de início, a personagem Silvia começa a ser apresentada por detalhes de seu quarto, onde vemos materiais de estudo, um mural em que estão registrados os vestibulares prestados e, ao lado, um mural de fotos afetivas em família ou com sua namorada.

Na cena de apresentação do bairro, quando o poeta Kleber (Majó Sesan) declama “As mãos de minha mãe” (2015) da poetisa Livia Natália, Jerusa pega uma câmera em uma barraca de fotografia e filma a performance. Mais a frente, é revelado que a fotografia é uma vocação herdada da família, tanto sua mãe, quanto sua avó, além de lavadeiras, eram

fotógrafas. “Não vivemos da fotografia, é a fotografia que sobrevive de todas nós”, responde Jerusa quando Silvia questiona o sustento financeiro dessas mulheres. O sustento da casa vinha da ocupação como lavadeiras, como a mesma relata. No entanto, quando Jerusa diz que é a fotografia que sobrevive delas, ela faz uma leitura cultural da sobrevivência de um registro que foi negado para a maioria das mulheres negras das gerações de sua avó, mulher escravizada, de sua mãe e a sua. O ato de fotografar se coloca aqui como um ato de resistência, como um exercício de direito à memória e visibilidade.

A partir dos relatos de Jerusa, cenas do seu passado tomam a tela e vemos as felizes memórias da personagem com a casa cheia, em contraste com a solidão do momento presente. Diferente do que esperado em um quarto de uma senhora da sua idade, vemos câmeras de diferentes épocas e fotos *Polaroid* presas na parede, nessa cena se constata mais uma vez a solidão de Jerusa. Nas fotos vemos ano após ano diferentes prestadores de serviço como entregador de gás ou carteiro junto a Jerusa no dia de seu aniversário, demarcando a ausência de laços afetivos e familiares.

O personagem vivido por Majó Sesan carrega uma grande referência ao artista Bispo do Rosário. Bispo, como Kleber no filme, vestia um manto carregado de adereços e apresentava sua arte na rua, sendo muitas vezes visto como louco pela sociedade. No filme, o poeta declama dois poemas de dois poetas negros, uma contemporânea e um do século XX que falam sobre suas mães, “As mãos de minha mãe” (Lívia Natália, 2015) e “Minha mãe” (Luiz Gama, in 1981). Luiz Gama escreveu em homenagem à sua mãe, Luísa Mahin, mulher negra que foi escravizada e se tornou uma das lideranças na Revolta dos Malês, movimento em prol da libertação dos negros escravizados: “As lágrimas que brotavam/ Eram pérolas sentidas/ Dos lindos olhos vertidas / Na terra do cativo”. Sete décadas depois, a poetisa Lívia Natália escreve: “As mãos de minha mãe são imensas e seguram seu corpo minúsculo como as chagas de Cristo lhes sustentam a santidade”. Ambos os poemas reconhecem a força dessas mulheres, ao mesmo tempo em que elevam suas purezas e sentimentos em contextos completamente diferentes. É possível identificarmos uma relação de reconhecimento de um passado, uma reflexão no presente e uma projeção de futuro. Essa relação temporal de reconhecer para se entender individual e coletivamente e, assim, ter chão para pisar os próximos passos, é uma compreensão que permeia a narrativa, metaforizada pelo desejo de Silvia ingressar em uma faculdade e estudar História.

Existe um traço reconhecível em muitas obras de diretoras e diretores comprometidos com a construção de novas narrativas sobre as comunidades negras que é a citação a outras

peessoas negras que são suas referências, seja no fazer artístico ou em outras áreas de conhecimento como um processo de honrar a história dos que vieram antes ou caminham juntos. Nesse sentido, o filme “Um dia com Jerusa” é carregado de referências por toda a narrativa, como as fotos de mulheres negras nas capas das revistas expostas na banca de revista na qual Silvia pergunta pelo jornal do dia ou; no quarto de Jerusa onde vemos livros de autoras negras sobre sua mesa. Trazer o poema de Luiz Gama, poeta, ativista e advogado abolicionista é um ato político de demarcação de Viviane Ferreira junto a equipe que compõe o filme. Essas referências agem também como caminhos de dar visibilidades para a trajetória dessas pessoas e suas obras.

Para além dos longas-metragens em análise, vale ressaltar que a fotografia como uma ferramenta de exercer o direito à imagem é explorada em alguns curtas-metragens de realizadoras negras da contemporaneidade. O curta-metragem documental “Travessia” (2017) dirigido e narrado por Safira Moreira, se utiliza de uma abordagem poética para questionar a ausência de registro fotográfico de famílias negras antes da fotografia digital. No filme, Safira mostra uma fotografia de uma criança branca com a babá negra, constando no verso uma anotação que lhe nega a identificação: enquanto o bebê tem seu nome escrito, a descrição da mulher negra se limita como “babá”. É sabido o quão custoso era a fotografia em película, tanto as câmeras quanto o filme e a revelação na década de sessenta, período da foto em questão, o que resultou na ausência de registro fotográfico de muitas famílias. A cineasta aborda a maneira simbólica e efetiva que a falta de registro de seus antepassados impacta as pessoas negras, junto à experiência ainda latente da baixa representação de famílias negras na mídia e nas produções cinematográficas.

Enquanto o filme apresenta fragmentos da fotografia da babá anônima até revelá-la por inteiro, uma voz narra o poema “Vozes Mulheres” de Conceição Evaristo (2008) no qual o eu lírico retrata as vozes das mulheres de sua família geração após geração em relação à realidade de muitas mulheres negras na história do Brasil. O poema conclui com uma intenção de mudança de perspectiva no presente, como no filme. Enquanto no filme a diretora finaliza registrando perante a câmera famílias negras, o poema se encerra afirmando uma voz ativa de mudança.

A voz de minha filha / recolhe todas as nossas vozes / recolhe em si / as vozes mudas caladas / engasgadas nas gargantas. A voz de minha filha / recolhe em si / a fala e o ato. O ontem – o hoje – o agora. / Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / O eco da vida-liberdade (EVARISTO, 2008).

Em sintonia com a questão da memória fotográfica, “Fartura” (2019), curta-metragem também poético documental dirigido e narrado por Yasmin Thayná, explora a relação da fotografia de famílias negras em celebrações em torno do compartilhamento de comida, como também observamos no subcapítulo “3.3. Resignificação da cozinha”.

Enquanto Safira Moreira explora a temática pela ausência, Yasmin Thayná busca na resistência sua narrativa, ambas falando de temas que se misturam. Na abordagem trazida por Yasmin, o registro fotográfico localizado pela década de noventa acontecia precisamente em situações de celebração, juntando os elementos mais importantes para essas famílias: as pessoas e a fartura. Através da análise das fotos, ela observa como os registros de aniversários, natal ou demais festividades são sempre com as famílias ao redor da mesa farta e como essa “montagem” se torna simbólica. No curta-metragem “Cores e botas” (Juliana Vicente, 2010) também há uma referência à fotografia, Joana (Jhenyfer Lauren) desiste do sonho de ser paqueta após repetidas frustrações que a levam a entender que, mesmo vindo de uma família com boa condição financeira e acessos, o fato dela ser negra a impedia de ocupar esse espaço. Contudo, no desfecho do filme, a menina desiste da sua realização nas frentes das câmeras, e decide que será fotógrafa, dando a entender que assim poderia decidir o que será fotografado, como podemos observar também na personagem de “Um dia com Jerusa”. Em ambos os filmes, é possível identificar nessa escolha uma alusão a escolha das próprias cineastas.

A metalinguagem em explorar tanto a imagem estática como o vídeo, permeia os filmes acima citados, configurando-se como um elemento de resistência política e temporal, visto que, a partir do registro, se faz também a manutenção da memória e uma crítica a representação de negros também no cinema. É perceptível uma tendência nesses filmes por uma linguagem poética que, em meio a uma estética naturalista, se distancia de uma abordagem panfletária e pincela cenas metafóricas, tomando partido de intervenções livres do formato realista, utilizando-se muitas vezes da própria vivência das realizadoras.

### **3.7 Água e espiritualidade**

Em “Café com Canela” e “Um dia com Jerusa” a presença do espiritual, por exemplo, é bem demarcada alcançando a materialidade. A visita de Oxum (Musa Michelle Mattiuzzi) ao quarto de Margarida no momento em que ela se encontra perdida e sem perspectiva é um exemplo dessa materialização. Essa é uma das cenas que abrem mão da estética naturalista para mergulhar nos processos internos da personagem. Em uma cidade atravessada por um rio como Cachoeira-BA, não por coincidência a orixá rainha das águas doces visita Margarida em

sonho. A Orixá é relacionada à fertilidade, à prosperidade e à beleza, considerada a grande mãe. Sua energia está presente por toda a narrativa, que tem a maternidade e as águas do rio Paraguaçu marcadas desde as cenas de abertura. Antes do encontro da personagem com a Orixá, aparecem reflexos da água do rio em movimento nas paredes do quarto para, no momento em que Margarida descobre o seu espelho, a Orixá aparecer e andar ao seu encontro como parte do processo de renascimento da personagem. Ainda um pouco em transe, Margarida acorda, ação que pode ser lida literal e metaforicamente.

Antes da visita de Oxum, Margarida passa por uma série de chamados da espiritualidade, fortemente relacionado às forças da natureza e a religião do candomblé. A personagem que não saia de casa vai até o rio banhar-se e permite transbordar-se em seu choro, lavando seu corpo e sua alma. Ao chegar em casa, a natureza invade seu espaço, cobrindo com plantas as paredes, como um chamado para que a mesma reaja. Margarida, assustada, deságua em choro novamente. Já em sua cama e calma, Margarida fuma um cigarro sem perceber que escorre, pelas paredes de seu quarto, azeite de dendê, ingrediente da culinária afrodiáspórica muito usado em terreiros de candomblé como elemento repleto de axé. Nessa sequência de ações, vemos elementos simbólicos ganharem materialidade perante a personagem como um chamado para que a mesma encare a vida.

Figura 09. Margarida (Valdinéia Soriano) se olha no espelho e recebe a visita de Oxum (Musa Michelle Matiuzzi)



Fonte: *frame* do filme “Café com Canela”, (2017, direção Ary Rosa e Glenda Nicácio)

Ligado à espiritualidade como o elemento das emoções, a água permeia todo o filme, para além das imagens da própria cidade que tem o rio Paraguaçu como parte de sua paisagem. São exemplos dessa construção a cena de Margarida entrando em uma cachoeira ao

som de atabaques como um momento ritualístico relacionado aos cultos do candomblé; a cena em que a imagem de Violeta e Margarida, cada uma em seu banheiro, se misturam ao tomarem banho, reforçando a conexão presente entre elas; como também a cena em que Violeta chora pela morte de sua avó abraçada ao seu marido, na qual, apesar da cena ser filmada dentro da casa, a própria é preenchida pelo som de água caindo em uma cachoeira.

O elemento água é também ligado à limpeza e purificação e, mais uma vez, a relação com o espiritual é marcada no momento em que Violeta e Marcos retornam do velório de Afonso, antes de adentrar a casa, eles contornam um copo de água sobre a cabeça e depois descartam a água como um ritual de limpeza energética.

No que tange a espiritualidade, em “Um dia com Jerusa”, o elemento da água tem grande força, como metáfora, simbolizando um mergulho em águas profundas do inconsciente. Os créditos iniciais aparecem sobre a imagem de carpas nadando em um rio não identificável que será revelado posteriormente na narrativa. A cena acontece ao som de “Senhor do fogo azul” interpretado por Virgínia Rodrigues e escrita por Gilson Nascimento, música em homenagem a Ogum, orixá que abre os caminhos, trazendo o tom da cena que guiará a narrativa. No escuro, Jerusa olha por um buraco de onde vaza uma luz que ilumina seu rosto como um espelho: ela olha para essas águas.

Essência de tudo sem fim/ Viajo um todo antes que a mente diga sim/ Enquanto aqui/ Eu vibro e venho com minha fé no ferro/ No ferreiro em resultado pleno (NASCIMENTO, 2015).

Durante a trama, Silvia tem repetidos transe desencadeados por falas que remetem a questões da negritude. Nesses momentos, os sons de atabaques que remetem ao toque vinculado a rituais de religiões de matrizes africanas invadem a cena. Cada transe a transporta para diferentes imagens que cruzam com a sua escuta, como a imagem recorrente de uma adolescente correndo de bicicleta sendo perseguida por um carro de polícia. Também ilustram seus transe imagens que ilustram as histórias narradas por Jerusa ou remetem às violências históricas vividas pelos negros no Brasil, como a marcação na pele feita em escravizados. Essas cenas metaforizam os atravessamentos vividos pela personagem durante o filme que misturam suas vivências e traumas pessoais com vivências de outrem, mas que dialogam e geram identificação com a personagem pelas subjetividades que envolvem as vivências negras.

Em um certo momento da conversa, Silvia se percebe menstruada e vai ao banheiro. Como é pega desprevenida, Jerusa lhe oferece uma roupa limpa. Enquanto Silvia está no



banheiro, Jerusa conta de quando sua mãe “ficou moça” na beira do rio Saracura, rio que a mesma menciona diversas vezes com um elemento importante em sua história. Em um certo momento, um sino toca avisando que o poço está cheio, nesse momento entendemos que o rio de suas memórias passa por baixo de sua casa. Nesse mesmo rio, as mulheres de sua família lavaram roupa e sustentaram suas famílias. As águas do rio aparecem aqui como uma força feminina que nutre essas vidas. A partir desse momento, Silvia deixa a calça do trabalho e fica vestida com uma saia branca usada comumente nos terreiros religiosos e conhecida como “saia de razão”. A mudança da roupa demarca um processo de aproximação de suas origens e de conexão com sua ancestralidade.

A questão da ancestralidade é um elemento marcado em muitos filmes e na fala de muitas realizadoras, não apenas pela conexão das mesmas com a temática, mas principalmente pela necessidade de reparação perante o apagamento histórico sofrido pelos afrodescendentes. A atriz Dani Ornellas, em depoimento para a série *Afronta!* (2017), ressalta essa importância:

Não existe eu não falar da minha ancestralidade, não existe eu não falar das minhas raízes. Sabe por quê? Esse país já fez isso quando queimou a minha história (...) você me destituiu do meu direito de saber quem eu sou, de onde eu venho, porque você queimou um documento que diz de que parte de um continente eu venho (ORNELLAS, 2017).

No filme “*Vamos Fazer um Brinde*”, o elemento água não está diretamente vinculado ao espiritual, mas é um forte elemento explorado metaforicamente como um espaço do subconsciente dos personagens em cenas performáticas onde os personagens literalmente mergulham em suas emoções. As cenas individuais que ilustram os processos internos das personagens cortam a linearidade das cenas no apartamento, transportando o público para um ambiente alegórico, únicas cenas que não são filmadas dentro da locação onde acontece a trama. Após as amigas falarem sobre sua ex, Sara aparece queimando um papel com o nome da amada na areia da praia; após ser novamente agredida pelo namorado, vemos Heloísa deitada na beira da água sendo banhada pelas ondas; Susana aparece correndo em direção a câmera na beira da praia após uma cena de discussão ao telefone com o marido e assim por diante. Desta maneira, mesmo que não haja uma referência à religiosidade dessas personagens, vemos aqui a água representando o lado das emoções e subconsciente das personagens.

FIGURA 10: Heloísa (Roberta Rodrigues) deitada na areia da praia é banhada pelas ondas do mar.



Frame do filme “Vamos Fazer um Brinde” (direção: Sabrina Rosa e Cavi Borges, 2011)

### 3.8 Cabelos crespos

Ainda sobre o direito à visibilidade, o cabelo crespo é historicamente um tema caro à comunidade negra. A ditadura da beleza, que padroniza um padrão europeu como referência, condenou gerações após gerações a um desejo de embranquecimento em busca da aceitação social. Deste modo, o cabelo se tornou um dos principais elementos a serem manipulados através do alisamento. Como resposta, na década de 60, com o crescimento dos movimentos negros, o cabelo torna-se elemento de empoderamento e, a partir dos negros estadunidenses, o próprio penteado com fios sem definição e com acabamentos arredondados ficou mundialmente conhecido como “*black power*” e se tornou um símbolo de resistência política.

No filme dirigido por Viviane Ferreira, vemos em duas cenas os cabelos crespos como protagonistas, não apenas em destaque, e sim demarcando uma ação de cuidado. No início do filme, Jerusa tem seus cabelos trançados por uma senhora na rua e, posteriormente, Jerusa pede licença para pentear e trançar os cabelos de Silvia, reforçando um ciclo de afeto passado de uma mulher para a outra. Enquanto tem seus cabelos trançados, Silvia observa um mapa e escuta Jerusa perguntar sobre sua família e suas origens, e então reforça: “é preciso exercitar a memória, é por ela que nos libertamos”.

Figura 11. A personagem Jerusa (Léa Garcia) trança os cabelos de Silvia (Débora Marçal)



Fonte: *frame* do filme “Um dia com Jerusa” (2020, direção Viviane Ferreira)

hooks (2005), traz a questão da aceitação do cabelo crespo para as mulheres negras americanas como um processo histórico doloroso. A mesma relata como assumir os cabelos naturais ou trançados era considerada uma afronta à sociedade que, além de fazer com que as mulheres não se considerassem bonitas e desejadas, criava barreiras sociais e dificuldades no mercado de trabalho. A autora revela ainda que o preconceito em torno dos cabelos crespos cria um imaginário em torno de ter uma textura áspera, não agradável ao toque, refletindo em muitas mulheres não se sentirem à vontade em ter seus cabelos tocados pelos companheiros (HOOKS, 2005, p.4). A partir dessas observações, hooks vincula essas tentativas de embranquecimento a partir do alisamento dos cabelos com processos de obsessão com os mesmos e baixa estima e, argumenta que “o grau em que nos sentimos cômodas com o nosso cabelo reflete os nossos sentimentos gerais sobre o nosso corpo” (HOOKS, 2005, p.4). A partir dessa compreensão da centralidade do cabelo nos processos de não aceitação da sociedade e, conseqüentemente, de muitas mulheres negras, apresentar ambas as cenas, nas quais se demarca o toque cuidadoso ao trançar os cabelos, simboliza um ato de resistência e afeto.

Figura 12. Cena em que um corpo separado de sua cabeça (Dandara Raimundo) passa produtos no cabelo.



Fonte: frame do filme “Kbela” (2015, direção Yasmin Thayná)

A relação da mulher negra e cabelos crespos foi anteriormente tema central do curta-metragem “Kbela” (2015), dirigido por Yasmin Thayná. O filme ganhou notoriedade visto sua proposta estética inovadora e sensível para explorar tal tema, se tornando uma obra referência da nova geração de realizadoras em atividade. Para tratar da transição capilar, ou seja, do processo de parar de alisar os cabelos para assumi-los naturais, o filme apresenta cenas com diferentes estéticas: da cena alegórica sobre o rito de “tratar e domar” os cabelos com o uso de diversos produtos em que a cabeça é desvinculada do corpo; em paralelo ao longo registro documental de outro ritual: uma mulher que, enquanto canta, penteia e corta os cabelos de outra com amorosidade, a cena se conclui com a imagem de prazer da mulher ao se ver no espelho e tocar os próprios cabelos. A cena ficcional apresenta uma cabeça fora do corpo sem expressar emoção alguma enquanto um corpo tenta “domar” seus cabelos, contrastando com a cena documental que remete a um processo de resgate de sua ancestralidade ao processo de tocar a cabeça.

Reforçando a centralidade dos cabelos na vida de mulheres negras, o curta-metragem Irun Orí (2021) dirigido por Juh Almeida é, definido pela mesma, como uma narrativa visual que explora no ato de trançar os cabelos, um processo de reafirmação de suas origens. Orí, palavra iorubá que dá nome ao documentário dirigido por Raquel Gerber em 1989, surge aqui junto à outra palavra iorubanda: Irun, que significa cabelo. O documentário gravado no Brasil e em Moçambique traça caminhos de reconhecimento e conexão a partir da tradição do trançar que é traduzido em seu título. O ato de trançar se concretiza a partir do encontro de uma pessoa que trança com outra que tem seus cabelos trançados. Um ato recorrente de cuidado entre uma pessoa mais velha e uma mais nova, como vemos no filme. Ato muitas

vezes também marcado pela reunião de mulheres como um momento de troca e convivência. O filme começa com o chamado de uma avó a uma criança para pentear os cabelos, voz que carrega lembranças afetivas de tantas mulheres que viveram esse ritual, e é demarcada no relato de hooks (2005) como uma memória pessoal, mas também coletiva.

O filme que costura imagens de mulheres correndo pela mata com mulheres trançando cabelos, ilustra metaforicamente os caminhos de fuga de pessoas escravizadas desenhados outrora através dos cabelos. “Há um caminho inteiro adornado em sua cabeça”, diz a narração que acompanha as imagens e a mesma questiona: “Quanto de sua história seus dedos tocam enquanto trançam, no corpo dos fios, uma memória insolúvel?”. As imagens e a narração cruzam e se alinham em um só trajeto que reconhece os passos dados pelos que vieram antes que abriam os caminhos e hoje permitem que novos passos continuem a desvelar novos rumos. A mensagem trazida pelo curta dialoga com as inquietudes trazidas por Jerusa e Silvia quando conversam sobre ancestralidade e o anseio em conhecer e reconhecer suas origens. Ilustrando a relação dos caminhos desenhados nos cabelos através das tranças, temos em “Um dia com Jerusa” um mapa que Silvia, ao montar, materializa os questionamentos feitos por Jerusa sobre a origem de sua família. Nos três exemplos vemos um exercício de ressignificação do cabelo crespo que, ao invés de ocupar um lugar de apagamento e inferiorização, ganha visibilidade como símbolo de beleza, sabedoria e afeto.

Em “Café com Canela”, o cafuné nos cabelos brancos de sua mais velha é o gesto encontrado por Violeta para demonstrar seu carinho e se despedir da mulher que lhe criou. Ao perceber os sinais de que sua avó está partindo, Violeta tem seus últimos momentos ao seu lado com a cabeça de sua avó apoiada em seu colo lhe fazendo cafuné. Enquanto em “Irun Óri” ouvimos a voz de uma senhora chamar sua neta para pentear os cabelos, aqui os papéis se invertem e é Violeta quem acalenta Roquelina. Essa imagem, repleta de afeto, remete ao fim de um ciclo e a repetição de um gesto de carinho que a mesma recebeu por toda a vida de sua avó. Não à toa, a cena filmada em *close* ressalta a delicadeza do gesto e valoriza a ancestralidade através da imagem do rosto de Roquelina (Dona Dalva Damiana) com seu cabelo branco e crespo.

### **3.9 Família e ausência**

Para pensar o tema da família em filmes com personagens negros, fato que já observamos ser um elemento minoritário nas produções nacionais, vale reforçar como a instituição família se configura na história do Brasil. Voltando aos questionamentos levantados no capítulo 01, sobre a hipótese do apagamento de famílias negras no cinema nacional, alimentar a ideia de

que pessoas negras seriam incapazes de construir famílias socioeconomicamente reconhecidas dentro da classe média se mostra como uma consequência de fatores enraizados em nossa cultura.

O direito a vivenciar a família em países marcados pela escravização se configurou como um privilégio dos colonizadores, visto que uma das estratégias de desmobilização e violência para manter o controle dos escravizados se deu, muitas vezes, a partir da separação das famílias e povos. Desta maneira, após a abolição da escravatura se constitui um país onde a população negra sofreu grandes perdas em relação a suas origens, mas também de seus laços afetivos e familiares. Como aponta Françoise Vergès, as “estratégias de racialização e sexualização” escancaradas no período colonial - que destruíram núcleos familiares e proibiam mulheres negras escravizadas de cuidarem de seus filhos - se mantém “projetando suas sombras em nossos tempos” (VERGÈS, 2020, p.52-53). A partir dessa compreensão histórica, é basilar considerar essa marca de violência ao se pensar o quão caro se configura a questão da família para essa população.

A questão da família em “Café com Canela”, “Um dia com Jerusa” e “Vamos Fazer um Brinde” aparecem a partir de uma perspectiva da ausência. As ausências nessas narrativas não acontecem a partir de uma violência ou por questões raciais, contudo a perspectiva da conjuntura é trazida para contribuir na análise desse elemento já presente nesse imaginário e olhar, a partir dessa compreensão, os modos como as personagens lidam com esse fator.

Em “Café com Canela”, acompanhamos Margarida e Violeta, duas mulheres negras sem vínculos familiares entre si. Aos poucos nos é apresentado que cada uma convive com um luto familiar: Margarida perdeu o filho e Violeta perdeu os pais. Margarida vê sua família e sua vida se esvaindo após o acidente, como se não houvesse outro destino possível. Margarida e o marido se separam como consequência de sua recusa de voltar à vida e a sombra dessa ausência se torna a única companhia que a mesma permite habitar sua casa. Em contraponto, a família de Violeta é apresentada como um exemplo de família feliz, em que ela e seu companheiro Marcos (Guilherme Silva) vivem em harmonia com dois filhos gêmeos, Cosme e Damiana, e sua avó Roquelina Aparecida. Com o desenrolar da narrativa, descobrimos que a personagem perdeu seus pais em um acidente de carro ainda criança e desde então ficou aos cuidados de sua avó. Apesar de não vermos a infância de Violeta no filme, a mesma reforça que passou por um período muito difícil de luto no qual a antiga professora (Margarida) foi uma pessoa essencial para que ela superasse o trauma e voltasse a ter gosto pela vida. É perceptível, nas falas, na forma como as personagens se emocionam e no modo em como as

mesmas se comportam, a centralidade da família para um equilíbrio psíquico e emocional das personagens. Após diversas tentativas de aproximação de Violeta, é no momento em que Margarida toma conhecimento do falecimento de Roquelina, avó de Violeta, que a mesma toma a iniciativa de se abrir para sua antiga aluna, reafirmando a lógica do cuidado e acolhimento.

Em “Um dia com Jerusa”, acompanhamos Jerusa se arrumando e preparando delicadamente a casa para receber a família no dia de seu aniversário. Com o passar das horas percebemos que ninguém de sua família aparecerá e aos poucos vamos adentrando no processo de solidão vivido pela mesma que todos os anos repete o ritual. A solidão de pessoas idosas é outro elemento marcado em nossa sociedade, pensada para adultos ativos e produtivos, e que negligencia a velhice.

Ferreira (2021) apontou que a solidão da mulher negra adulta é uma pauta nos movimentos de mulheres negras como um marcador do racismo nas relações matrimoniais, todavia a cineasta decidiu abordar a questão a partir de outro ponto de vista, trazendo a solidão da mulher negra idosa, não reduzindo a solidão ao casamento, mas pensando o mesmo de forma mais ampla. As memórias da mãe, avó e pai é contada com detalhes e aparece a todo o momento por meio de elementos trabalhados pela direção de arte na composição da casa, como identifica Brisa da Silva em sua análise (2021, p.11). Apesar de, repetidamente, Jerusa afirmar que está aguardando seus filhos e netos, toda vez que perguntam sobre eles, a mesma foge do assunto. Enquanto a casa apresenta fotos dos familiares mais antigos e o próprio altar do pai continua montado perto da porta de entrada, a existência de seus descendentes acontece apenas através da fala de espera, sem detalhes e sem registros materiais, deixando em aberto a real existência dos mesmos.

No relato de Jerusa, que se alimenta de memórias antigas, identificamos a importância de sua mãe e sua avó para sua vida, o que a fez alimentar o mesmo amor pela fotografia, mas também observamos a alegria ao relembrar o casamento de seus pais e a relação de cumplicidade entre eles. Através das lembranças da personagem vemos uma realidade diferente da presente: a casa cheia em clima de festividade. Além dos flashbacks da personagem, vemos sobre a mesa de cabeceira ao lado de sua cama uma foto do casal no carnaval se beijando carinhosamente.

É interessante observar que, mesmo em processos de ausência, existem memórias de vivências em família onde há afeto e respeito, como fica demarcado na fala de D. Irene (Vamos Fazer um Brinde) que relembra, em diferentes momentos da trama, os momentos

felizes que teve junto a seu falecido esposo. No caso de Violeta, mesmo com a perda dos pais na infância, vemos na personagem uma família que vive em harmonia, onde todos cuidam de todos. Vemos nessas escolhas narrativas o desejo de, mesmo na ausência, apresentar referências de famílias negras amorosas e felizes como um caminho de visibilizar esses laços afetivos. Em “Vamos Fazer um Brinde”, as referências às famílias são pontuais, principalmente marcadas pela personagem de Susana que tem uma relação conturbada com o marido e, ao mesmo tempo em que celebra a chegada prevista do filho, teme pelas consequências de se tornar mãe e; D. Irene que, além das lembranças do marido, é mãe de Vera (Juliana Alves), também presente na celebração. É possível perceber que apesar das rugas comuns à relação de mãe e filha, existe muito amor e parceria entre elas, como é visível no momento em que Vera é pedida em casamento e a mãe a acolhe se mostrando ao seu lado, independente de sua decisão.

### **3.10 Violência policial**

Ainda abordando a questão do direito à família para a população negra, existe um fator biopolítico que permeia a nossa sociedade que é o lugar de vulnerabilidade imposto aos corpos negros, principalmente jovens homens negros, por razão de uma violência policial legitimada. Segundo a reportagem divulgada em 2022 pelo G1, na qual cita o relatório “Violência Armada e Racismo” produzido pelo Instituto Sou da Paz, homens negros são quase quatro vezes mais vítimas de homicídios do que homens não negros, segundo parâmetros do IBGE. Essa violência institucionalizada acomete diariamente, tanto como uma ameaça, como na prática, uma vez que, cotidianamente, somos bombardeados por notícias de lares de famílias negras que perdem seus entes pelo racismo.

Nessa perspectiva, o filme “Um dia com Jerusa” é marcado pela imagem de uma jovem andando de bicicleta sendo perseguida pela polícia. Essa visão acompanha a personagem Silvia aparecendo em diversos momentos do filme. Logo na primeira aparição entendemos que essa garota sofreu um acidente quando vemos a imagem da bicicleta caída ao lado dos pertences da menina. Além dessa imagem, em uma das cenas de apresentação do bairro do Bixiga, Jerusa se indigna ao ver três meninos caminhando, enquanto fazem malabarismo com laranjas, serem abordados por dois policiais e passarem por uma violenta revista “de rotina”.

Outro momento que a questão da violência policial é demarcada na narrativa é quando Jerusa relata o dia em que a polícia leva até sua casa o corpo de seu pai já sem vida, o que faz Silvia se identificar e dizer que também perdeu o pai para a polícia. Aqui vemos exemplificado uma violência que permeia a vida de mulheres negras, principalmente das que



vivem nas regiões periféricas dos grandes centros urbanos. Em seguida a revelação dessas violências, vemos o bairro do Bixiga alagado e nos deparamos com outra forma de violência: a precarização da vida pelo abandono do Estado. Os personagens negros, apresentados no início do filme, sofrem as consequências de se viver em situação de rua em uma cidade como São Paulo. A cena montada de cabeça para baixo faz uma crítica à dura realidade do abandono institucionalizado.

Quando esses corpos são “excluídos do espaço de aparecimento” sendo empurrados às margens da sociedade, acontece a negação do “direito de ter direitos” (BUTLER, 2018, p.68). Essa condição isenta tanto o poder público quanto a sociedade de uma responsabilidade pela segurança, manutenção dessas vidas e expõe esses corpos a uma possível morte prematura, como Ruth Gilmore exemplifica com o fenômeno do racismo (GILMORE, apud BUTLER, 2018, p.57).

Existe um desejo visível entre os cineastas negros de retratar a população negra fora dos estigmas sociais de violência da sociedade e tanto televisionado como relatou Nicácio (2021). Quando cineastas conscientes e desejantes de uma nova abordagem optam por explorar de alguma maneira a violência vivida por um personagem negro ou, especificamente, uma violência racial como a violência policial, é perceptível um estudo da linguagem no momento da concepção das cenas no intuito de demarcar sim a problemática, todavia sem espetacularizar a imagem da violência em si, como é possível observar nas cenas citadas acima. Outro exemplo é o filme “M-8, quando a morte socorre a vida” (Jeferson De, 2019), que aborda tal violência que atravessa tantas vidas e, por consequência, suas famílias. O longa-metragem de ficção acompanha a jornada de um jovem negro estudante de medicina que se vê em crise ao perceber diariamente as violências racistas que atravessam seu cotidiano e o levam a se aproximar de um movimento de mães negras que buscam por seus filhos desaparecidos.

Sobre o impacto das imagens no inconsciente coletivo de uma sociedade e, especificamente, na vida dos grupos que vivem diretamente essa precarização, Nicácio (2021) experiencia em seu trabalho o prazer em ver atores negros ocuparem lugares diferentes dos já pré-estabelecidos pelas grandes mídias. A cineasta define como grande obstáculo profissional para os atores negros a falta de oportunidade para interpretar personagens em diferentes frequências e possibilidades de existência.

Qual é o tipo de papel que é para um ator, uma atriz negra? (...) Eles vão ser um milhão de coisas (...) Eu lembro quando a galera assistiu Café (com Canela) e depois viu Arlete (Dias) no Ilha - no Café, ela tinha uma personagem que era cômica, mais

leve - e aí de repente vem o Ilha, que ela fazia Brasil, que já tinha outra densidade. A galera ficou “Nossa!”, as pessoas ficaram surpresas. Eu lembro muito de falar assim “sim, ela faz qualquer coisa (NICÁCIO, 2021).

Ainda nessa perspectiva do direito a múltiplas existências de personagens negras, Nicácio (2021) visa tensionar as imagens como premissa para contar a narrativa. Ou seja, investiga maneiras de apresentar pessoas negras em cena onde - independente de qual seja a personagem ou a trama em questão -, ela enquanto diretora, em suas palavras, mantenha uma dignidade no olhar. A cineasta traz o exemplo em seu próprio filme “Ilha”, há uma cena em que o personagem Emerson (Sérgio Laurentino) é morto, e nela tinha um plano do personagem caído no chão com sangue escorrendo pelo seu rosto que foi retirado.

Era tão forte que parecia as imagens que a gente vê no Datena, assim sabe? Era um plano só, era muito rápido, (...) era pouco sangue, não era também um super plano de genocídio, mas ao mesmo tempo era uma imagem tão ruim de ver que em um dos cortes a gente falou ‘não, vamos tirar’. Porque essa imagem as pessoas já tem, todo mundo já tem, um homem preto morto (...). Porque isso tem todo dia, né?. (NICÁCIO, 2021).

Para Nicácio, existem imagens que não são necessárias de serem vistas e foi a conclusão que levou a exclusão do plano durante a montagem do longa. Sobre a decisão, Nicácio revela como a possibilidade de colocar em prática “um lugar de cuidado com os atores, com os espectadores e comigo também”. Em diálogo com a fala de Nicácio (2021), temos o posicionamento de Sabrina Rosa que decidiu não explorar situações de violência policial como uma escolha de preservação tanto do elenco como do público que já é regularmente bombardeado por imagens reais ou ficcionais que vinculam pessoas negras a situações de violência e vulnerabilidade. Apesar da violência policial não ser abordada em “Vamos Fazer um Brinde”, temos uma situação de violência doméstica vivida pela personagem Heloísa, na qual, podemos observar o cuidado da direção em não ilustrar essa violência com imagens e sim abordar a situação indiretamente a partir da reação dos demais personagens. Nos três casos, é visível o cuidado da direção em como abordar a violência buscando não a invisibilização da mesma, todavia, utiliza-se de diferentes artifícios da linguagem cinematográfica para abordá-la em tom de denúncia sem a necessidade de criar uma violência gráfica perante as telas.

### 3.11 Celebrações

Um fator a se observar é que as três narrativas abordam datas celebrativas, apesar dos diferentes contextos. Em “Vamos Fazer um Brinde” os amigos se encontram para celebrarem juntos a virada do ano novo, enquanto em “Um dia com Jerusa” acompanhamos o dia do aniversário da mesma. Já em “Café com Canela”, a memória do aniversário do filho permeia as lembranças de Margarida repetidamente.

A celebração da vida a partir de datas comemorativas, como os aniversários, é também observada por Fábio Rodrigues Filho (2020), presente nos curtas-metragens Chico (Irmãos Carvalho, 2016) e Fatura (Yasmin Thayná, 2019). Não levemente, torna-se uma temática recorrente no cinema negro, revelando um exercício simbólico de valorização de vidas negras, “as imagens do aniversário transfiguram-se como documento material que ‘temos uma vida’” (RODRIGUES FILHO, 2020).

A precarização da vida de pessoas negras oriunda da violência institucionalizada nos leva aos questionamentos trazidos por Butler (2018) sobre de que maneira é possível viver uma “vida boa” em um contexto social que lhe nega condições básicas como o direito à segurança. Os próprios conceitos de “vida” e de “boa” são questionados pela autora, na busca de alcançar algum denominador sobre a questão, todavia, em diferentes esferas do que pode vir a ser considerado uma vida boa, precisa-se inicialmente ter o direito à vida e o direito de ter direitos.

Em oposição às ameaças à morte real ou simbólica - através da aniquilação dos direitos e cegueira do Estado e da sociedade - esse filmes celebram os ciclos da vida como um ato de resistência e existência. Tanto a virada do ano, quanto os aniversários são datas de celebrações que marcam a passagem do tempo, onde votos de felicidade e saúde são renovados e os encontros e afetos são presentes. Voltemos ao pensamento disseminado por Nascimento (1989) e Carneiro (2003), quando afirmam que o direito à imagem e a representação positiva são fatores determinantes para a recuperação e reconfiguração de uma identidade que foi historicamente violentada. Trazer a imagem de vidas que festejam ciclos concluídos e projetam novos horizontes, novas etapas, novos sonhos, é um processo de alimentação da subjetividade dessas identidades, é a afirmação dessas vidas e não apenas de suas existências, mas de suas conquistas, suas subjetividades e seus ritos de celebração, elementos fundantes da socialização.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar nesse momento do processo nos faz refletir sobre a trajetória que nos trouxe até aqui. No momento da inscrição no processo seletivo, não tinha consciência da quantidade de diretoras negras em atividade tampouco do volume de produção. Logo de início, sofremos o baque da constatação de que apenas quatro diretoras negras concluíram longas-metragens de ficção no Brasil. A partir desse dado, foi necessário entender qual seria o recorte da pesquisa, considerando que seria importante trazer referências da diversidade de produções, ao mesmo tempo em que entender quais os fatores geraram esse número irrisório. Nesse sentido, apesar de não se tratar de um formato comercial e que, por consequência, atinge um público reduzido, entendemos a necessidade de também analisar curtas-metragens. Outro dado que chamou atenção é que, das quatro diretoras, três produziram seus filmes na década entre 2011 e 2020. Assim, entrei em uma investigação para compreender o que estava acontecendo politicamente nesse período, que também é o período da maioria dos curtas-metragens de diretoras negras.

Tendo os filmes listados, tanto os curtas, quanto os longas, busquei por analisar cada filmes identificando semelhanças e diferenças, sejam elas narrativas ou na proposta de linguagem com o foco na construção de personagens. Na busca de entender esses filmes em um contexto histórico, listei mais de cem longas-metragens nacionais (uma média de dez filmes por ano) do mesmo período (2011-2020), com o intuito de também analisar a construção das personagens negras desses outros filmes e poder compará-los. A análise confirmou algumas suposições iniciais no que tange as formas de aparecimento de mulheres negras no cenário nacional e, diferentemente, nos filmes dirigidos por diretoras negras. Infelizmente, os gráficos disponibilizados pelo Observatório do Audiovisual e pelo GEMAA apontaram para um cenário com grande discrepância em uma perspectiva quantitativa. Somando-se a isso, a análise de cada filme confirma uma discrepância qualitativa nas possibilidades de aparecimento. Nesse sentido, compreendi que havia uma necessidade de entender tecnicamente sobre o universo da escrita de roteiro para então focar na construção de personagens, para identificar quais processos de individualização das personagens são negados para esse grupo. Nesse momento, identifiquei que as referências teóricas reafirmavam a falta de complexidade proposta para essas personagens nas produções nacionais, reforçando as dinâmicas da diferenciação negativa e relações de poder intrínsecas tanto nas produções, quanto nas narrativas.

Outro fator definidor para essa pesquisa foi a realização de entrevistas com as quatro diretoras. Nos relatos, ficou evidente uma atenção das mesmas em não reproduzir representações estereotipadas ou de situações de vulnerabilidade social, comumente explorada. Também ficou demarcado um desejo de investigar diferentes possibilidades de existência e aparecimento. Esses desejos reforçam uma ideia também trazida nas entrevistas de não apresentar uma performatividade do que deve ou não ser a imagem de mulheres negras e sim, uma construção que apresente uma multiplicidade existente de imagens possíveis.

Concluir esta dissertação é a finalização de uma das etapas de um processo que antecede sua escrita e seguirá após ela. Como apresentado na introdução, o desejo por um cinema diverso em suas possibilidades de criação e realização, em que gênero, raça, sexualidade, classe, entre tantos outros marcadores, caminhem em equidade, é uma construção a muitas mãos. Neste momento, é possível reconhecer diversos fatores históricos que mantiveram tamanhas discrepâncias e exclusões, ao mesmo tempo, é possível observar avanços, mesmo que a passos lentos, para uma mudança desse cenário. O retorno do MinC, em 2023, com Joelma Gonzaga Oliveira, produtora com importante trajetória em prol da democratização do acesso ao cinema, tornando-se a primeira secretária do audiovisual negra, nos dá esperança que esses avanços acontecerão em um futuro breve.

Apresentar algumas técnicas de construção de personagem para somar aos critérios de observação dos filmes foi uma tentativa de visualizar a multiplicidade de direções possíveis para a construção de personagens, e focalizá-las ao longo da análise. A partir do conhecimento dessas ferramentas para o processo criativo da roteirização de um filme, é possível afirmar que os filmes em que as mulheres negras são limitadas a padrões superficiais, numa lógica de submissão, negam o processo de construção dessas personagens e recorrem a estereótipos, com a intenção de cumprir alguma necessidade de suporte narrativo. Nesse sentido, compreende-se que tais personagens já existem, suas características já estão dadas, e desta maneira não se faz necessário o trabalho de construção das mesmas. Essa proposição vem ao encontro da situação relatada pela atriz Ruth de Souza (2018), quando foi pela segunda vez convidada a interpretar uma empregada doméstica com o mesmo nome da personagem interpretada anteriormente.

Entender que os padrões de repetição não são coincidências, e manter nosso olhar ativo e opositor, como propõe hooks (2019), ainda se fará necessário para que as conquistas sejam ampliadas e não aceitemos e consumamos narrativas que ferem as nossas subjetividades. Em tempo, a consciência de que as opressões são estruturais e possuem raízes de mais de

quinhentos anos de história nos faz compreender o quão complexo é reconfigurar culturalmente nosso mercado e os sistemas representacionais. Nesta perspectiva, já é reconhecido que os processos formativos são peça chave para essa transformação, como nos apontou Gonzales (2020), e como instituições auto-organizadas têm trabalhado por meio de formações livres como a APAN e a ABRA - Associação Brasileira de Autores Roteiristas, além de festivais, laboratórios e residências artísticas que buscam oportunizar o acesso a novos realizadores que desejam entrar no mercado.

Estudar e compreender os desafios vividos por Adélia Sampaio, Glenda Nicácio, Sabrina Rosa, Viviane Ferreira, Yasmin Thayná, Juliana Vicente, Grace Passô, Zezé Motta, Ruth de Souza, Léa Garcia, Dani Ornellas entre tantas outras mulheres negras que se dedicaram e dedicam ao cinema dirigindo ou atuando, nos mostra uma parcela da complexidade que envolve fazer o cinema sendo mulher negra, ao mesmo tempo, que nos fortalece e inspira através de seus posicionamentos e suas criações.

No que tange a responsabilidade como um compromisso com seus pares, a atriz Dani Ornellas (2017) conta que, com o passar dos anos de profissão, se percebeu como uma referência “e sendo referência para algumas pessoas, a minha responsabilidade em escolher ou não os meus trabalhos também cresce”. Esse posicionamento de selecionar quais trabalhos aceitar ou não repercute diretamente em questões reais como financeiro e visibilidade do seu trabalho. Contudo, topar fazer certos trabalhos, em sua ótica, lhe fragmenta psicologicamente, “porque eu vou gastar esse dinheiro para ficar inteira de novo”, e ainda a coloca em crise ao pensar que “ao mesmo tempo, se eu não estou na TV, eu sou menos uma referência para mim e para os outros” (ORNELLAS, 2017). Essa contradição trazida por Ornellas é apontada por diferentes realizadoras que carregam em seu ofício uma reflexão sobre o poder e a importância das imagens cotidianamente consumidas pela sociedade.

Neste sentido, é possível reconhecer que essas produções vêm contribuindo no processo de, como diria Hall (2016), “dar sentido às coisas” através da resignificação da própria linguagem. Vale a ressalva de como o resgate de epistemologias, ritos culturais e simbologias afro-diaspóricas, como a musicalidade, a espiritualidade e os próprios idiomas, surgem como ancoragem de significado para essas criações. Retomando a ideia do ser humano como sujeito da memória e, por consequência, sujeito político (SODRÉ, 2017). Esse resgate, além de contribuir na construção de um sentido de mundo para as pessoas que se reconhecem através dessas expressões, ainda se caracteriza como um exercício de resistência perante a violência epistêmica ainda em roga (SPIVAK, 2010), visto que se tornam ferramentas de resistência de

práticas culturais deslegitimadas e silenciadas por muitas gerações e que, nessas narrativas, ganham um espaço de reconhecimento e valorização.

O processo de aquilombamento, apontado na década de 80 por Beatriz Nascimento, repercute presentemente no reconhecimento de que as próprias formas de produção estão sendo questionadas a partir dos processos coletivos de organização, realização e reflexão sobre o fazer cinema onde as lógicas de hierarquia, privilégios, acessos, fomento e distribuição são colocadas em pauta. Essa mobilização coletiva vai de encontro ao padrão estabelecido como o cânone cinematográfico exportado dos Estados Unidos e Europa, e tensiona não apenas pelo direito de produzir filmes, mas pelas narrativas e pela forma de fazer cinema.

É reconhecível um traço biográfico que marca muitas entre essas produções, como, por exemplo, a narração em primeira pessoa, que aparece em muitos dos curtas-metragens. Outro elemento recorrentemente identificado é um acúmulo de referências exploradas nas narrativas com o intuito de demarcar um lugar de fala como mulheres negras. Vejo essas duas características como consequência das feridas ainda abertas de um silenciamento que, ao ser rompido, carrega uma fala insaciável movida por uma necessidade de que seus discursos sejam escutados.

Esse projeto não surge com o intuito de alimentar dicotomias entre bons e maus realizadores, ou boas e más obras, tão pouco de criar qualquer lógica de hierarquia simbólica. É evidente que cada criação é atravessada pelo contexto em que se insere e pelas discussões de cada período. O exercício proposto aqui foi de identificar e analisar experiências de mulheres negras movidas pelo desejo de estabelecer uma representação digna destes sujeitos, impactando não apenas seus espelhos, mas a sociedade em geral. Além disso, visamos observar de qual maneira essas realizadoras criaram e criam deslocamentos, numa produção que cotidianamente enfrenta desafios em seu fomento, mas que se mostra em expansão através da difusão de suas realizações. Nesse aspecto, acreditamos que essa pesquisa seja também um documento que some ao debate e sirva de fonte para a continuidade das reflexões que possibilitem mudanças práticas no tanto no pensar politicamente o cinema nacional quanto no fazer.

O cinema negro no feminino tem proporcionado outras possibilidades de representação de mulheres negras no cinema nacional ao fissurar um regime de representação dominante. Como análise de um processo em andamento, vejo uma nova geração profissional que entra

no mercado muito mais instrumentalizada e apoiada por uma conscientização coletiva que ampara esses novos agentes. Deste modo, é possível vislumbrar na produção nacional um projeto vivo e contínuo de reflexão e criação na urgente e exaustiva busca de ser porta-voz, de se comunicar, ou seja, existir perante os outros; ou como diria a personagem Margarida, em “Café com Canela”, trata-se do cinema que quer experimentar e ser experimentado.



## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi O perigo da história única 2014. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?language=pt](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt). Acesso 22/10/2020
- ALFREDO, Jorge. Luiza Maranhão. Disponível em: <http://cadernodecinema.com.br/blog/luiza-maranhao/>. Acesso em 09/06/2021
- ALMEIDA, Junior. A história de Ruth de Souza. Portal Aldeia Junior locutor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KFiYx8sxQug>>. Acesso em 15/07/2021.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. Racismo Estrutural. São Paulo: Ed. Jandaíra - Coleção Feminismo Plurais (Selo Sueli Carneiro), 2020.
- ANCINE. Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016. 2017.
- \_\_\_\_\_. Anuário estatístico do cinema brasileiro 2017. 2018.
- \_\_\_\_\_. Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018). 2019.
- \_\_\_\_\_. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2019. Disponível em: [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario\\_2019.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2019.pdf) Acesso em: 01/02/2021
- ARAÚJO, Joel Zito. O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos. Cinémas d'Amérique latine. 2019. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cinelatino/4185>>. Acesso em 19/12/2020.
- BARTHES, Roland. El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura. Barcelona: Paidós, 1994.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. ALCEU, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.
- BENTO, Cida. Pacto da branquitude. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BENTO, Oluwa Seyi Salles. “E foi então que eu me entendi mulher”: O olhar negro-feminino sobre a opressão interseccional de gênero, raça e sexualidade. Revista Crioula, n. 24, p. 156-166, 2019.
- BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. Brasiliense, 1980.
- BIROLI, Flávia. 2016. Divisão sexual do trabalho e democracia. Dados, v. 59, n. 3, pp. 719-754.
- BRASIL Memória das artes. Biografia Ruth de Souza. Atores do Brasil. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/biografia-de-ruth-d-e-souza/>. Acesso em: 10/05/2021
- BUTLER, Judith. Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia. Editora José Olympio, 2018.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luis Augusto; FERES JUNIOR, João Feres A cara do cinema nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014), Textos para discussão GEMAA, n13, 2016, pp.1-20.
- \_\_\_\_\_, Márcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; FERES JUNIOR, João . Cor e gênero no cinema brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, v. 1, p. 116-135, 2016.
- \_\_\_\_\_, Márcia Rangel; MORATELLI, Gabriela; DAFLON, Verônica Toste; FERES JÚNIOR, João. “A Cara do Cinema Nacional”: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). Textos para discussão GEMAA (IESP-UERJ), n. 6, 2014, pp. 1-25.

\_\_\_\_\_, Márcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina. Perfil do Cinema Brasileiro (1995-2016). Rio de Janeiro: GEMAA, 2017 (Boletim).

\_\_\_\_\_, Márcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; FERES JUNIOR, João. Raça e Gênero No Cinema Brasileiro (1970-2016). GEMAA, 2017 (Boletim).

\_\_\_\_\_, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste. O Brasil das telas de cinema é um país branco, 2013. Disponível em: <http://gema.iesp.uerj.br/infografico/infografico1/>. Acesso em 29/11/2020.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. Estudos avançados, v. 17, p. 117-133, 2003.

\_\_\_\_\_, Sueli. Mulheres negras e poder: um ensaio sobre a ausência. Revista do Observatório Brasil da Igualdade de Gênero. 1ª Impressão. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2009.

CENTRO Afro Carioca de Cinema. Zózimo Bulbul. Disponível em: <http://afrocariocadecinema.org.br/zozimo-bulbul/>. Acesso em 21/12/2020.

CIFRA Antiga. Yes, nós temos bananas. 2006. Disponível em: <https://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/yes-ns-temos-bananas.html>. Acesso em: 29/01/22.

CISNE, M.; SANTOS, S. M. M. Feminismo, diversidade sexual e Serviço Social. São Paulo: Cortez, 2018.

COLETTI, Caio. Minha Mãe é uma Peça 3 se torna a maior bilheteria do cinema nacional. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/01/22/minha-mae-e-uma-peca-3-se-torna-maior-bilheteria-do-cinema-nacional.htm> Acesso em: 01/02/2021.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Revista Estado e Sociedade. Vol. 31, Nº. 1 Janeiro/Abril 2016. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0102-69922016000100099&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0102-69922016000100099&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em 10/11/2020.

CORREIO Nagô. Curta selecionado no Festival de Cannes é exibido em Salvador. Disponível em: <https://correionago.com.br/curta-selecionado-no-festival-de-cannes-e-exibido-em-salvador/> Acesso em 28/01/2022.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Revista Estudos Feministas, v. 10, n. 1, p. 171–188, jan. 2002.

DA SILVA, Ana Paula Procópio. Resistências negras e amefricanidade: diálogos entre Clóvis Moura e Lélia Gonzalez para o debate antirracista das relações de classe na América latina. Revista Fim do Mundo, n. 4, p. 42-59, 2021.

DAVIS, A. Mulher, Raça e Classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIANGELO, Robin. Fragilidade branca. Tradução Anelise Angeli De Carli. Dossiê Racismo – revistas.ufrj.br/index.php/eco\_pos – ISSN 2175-8689 – v. 21, n. 3, 2018.

EVARISTO, Conceição “Escrita decolonial autoria de mulheres negras rasurando a letra oficial brasileira, disponível em: [https://web.facebook.com/ufrb.edu/videos/2412725378970721/UzpfSTewMDAwOTg0MTQ1NDUyOT05NDk0NjE0NDIwNTg1NjI/?q=escola%20internacional%20feminismo%20negro%20decolonial&epa=SEARCH\\_BOX](https://web.facebook.com/ufrb.edu/videos/2412725378970721/UzpfSTewMDAwOTg0MTQ1NDUyOT05NDk0NjE0NDIwNTg1NjI/?q=escola%20internacional%20feminismo%20negro%20decolonial&epa=SEARCH_BOX). Acesso em 29/07/2020.

\_\_\_\_\_, Conceição. Vozes-Mulheres. Poemas da recordação e outros movimentos. p. 10-11. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza. Formas de visibilidade e (re) existência no cinema de mulheres negras. Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro, p. 175-186, 2017.

FERREIRA, Lázaro; PORTUGAL, Antonio Jorge. 14 de maio. Lzz Music & Creative Mkt. 2019.

FERREIRA, Viviane. Viviane Ferreira fala sobre a Odun Produção e Formação. Portal Jessica Gonçalves no Youtube. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s-7R3BK2aao>>. Acesso em 17/06/2022.

\_\_\_\_\_, Viviane. Entrevista de Viviane Ferreira. In: MONTEIRO, Adriano. Cinema Negro: Racialidade e Relações de Poder no Campo do Audiovisual Brasileiro. Espírito Santo: UFES, 2017. p. 206-235.

FREITAS, Kênia. Afrofuturismo: Cinema e música em uma diáspora intergaláctica. Caixa Cultural. 2015.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2019.

FUNDAÇÃO PALMARES. Teatro Experimental do Negro (TEN). Palmares Fundação cultural Palmares. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=40416> . Acesso em: 06/05/2021.

G1. Taxa de homicídio de homens negros no Brasil é quase 4 vezes maior do que a de não negros, aponta estudo. São Paulo, 19 de novembro de 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/11/19/taxa-de-homicidio-de-homens-negros-no-brasil-e-quase-4-vezes-maior-do-que-a-de-nao-negros-aponta-estudo.ghtml>. Acesso em 11/04/2023.

GAMA, Luiz. Minha mãe. In: SILVA, Júlio Romão da (Org.). Luiz Gama e suas poesias satíricas. 2 ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1981. p. 201-203.

GARCIA, Léa; FERREIRA, Viviane. Bate-papo com Léa Garcia e Viviane Ferreira. Portal Culturadoria. Entrevista cedida à Carol Braga em janeiro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nBpWtH3SGT8>>. Acesso em: 06/05/2021

\_\_\_\_\_, Léa. Potências Negras 30 Léa Garcia. Portal Muro Pequeno. Entrevista cedida à Murilo Araújo em dezembro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dzwnM3ixA1U>>. Acesso em 14/01/2022.

GOLDMAN, Emma. “O indivíduo, a sociedade e o Estado, e outros ensaios”. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

GOMES, Igor Bergamo Anjos. A ameaça simbólica das cotas raciais na mídia brasileira: o negro nas telenovelas. São Luís: UFMA, 2008.

\_\_\_\_\_, Igor Bergamo Anjos. A proposição da política de cotas para negros na mídia brasileira. IV Jornada internacional de políticas públicas. 2009

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

HALL, Stuart. Cultura e Representação. Organização e revisão técnica: Arthus Ituassu. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HOOKS, bell. Alisando o nosso cabelo. Revista Gazeta de Cuba – Unión de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>>. Acesso em: 17/06/22.

\_\_\_\_\_, bell. O feminismo é para todo mundo 1ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos editora, 2018.

\_\_\_\_\_, bell. Olhares negros: raça e representação. Elefante Editora, 2019.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA; ESTATÍSTICA. COORDENAÇÃO DE POPULAÇÃO; INDICADORES SOCIAIS. Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira, 2019. ibge, 2019.

IKEDA, Marcelo. Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos. Summus Editorial, 2015.

IPEAFRO. Personalidades. Léa Garcia. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/lea-garcia/> Acesso em 10/05/2021

IRDEB. Premiado filme baiano, “Café com Canela” entra na 5ª semana em cartaz. Portal Multimídia IRDEB - Instituto de Radiodifusão do Estado da Bahia. 2017. Disponível em: <<https://www.irdeb.ba.gov.br/evolucaohiphop/?p=12925>>. Acesso em: 28/01/22.

ITAÚ Cultural. Enciclopédia Itaú Cultural. Léa Garcia. Itaú Cultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400953/lea-garcia>>. Acesso em 10/05/2021

JULLIEN, François O diálogo entre as culturas: do universal ao multiculturalismo. 2009. Zahar.

KILOMBA, Grada, 1968 – Memórias da Plantação – Episódios de Racismo Cotidiano / Grada Kilomba; tradução Jess Oliveira. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KUCHEMANN, B.A.; PFEILSTICKER, Z.V.S. Cuidado com os idosos e as idosas: um trabalho feminino e precário. In: IV SEMINÁRIO DE TRABALHO E GÊNERO, 2010, Universidade Federal de Goiás, 2010. Anais. Goiás, 2010. Disponível em: <[https://strabalhoegenero.cienciassociais.ufg.br/up/245/o/Astrid\\_Zilda.pdf](https://strabalhoegenero.cienciassociais.ufg.br/up/245/o/Astrid_Zilda.pdf)>. Acesso em: 11 jun. 2018.

LAUZEN, Martha M. Its a Mans Celluloid world report [https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/02/2017\\_Its\\_a\\_Mans\\_Celluloid\\_World\\_Report\\_2.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/02/2017_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_2.pdf). Acesso em 12/10/2019.

LIMA, Ramalho. Netflix já tem mais de 10 milhões de assinantes no Brasil. Portal Tecmundo. 2019. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/cultura-geek/146323-netflix-tem-10-milhoes-assinantes-brasil.htm>>. Acesso em 15/07/2021.

LUCINDA, Elisa. Mulata exportação. O semelhante, v. 3, 2002.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Revista Estudos Feministas. v. 22, n. 3 (2014), p. 935-952. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 10/11/2020.

MAIA, Carla. Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

MARSON, Melina Izar. Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine. Indústria Coleção Cinematográfica e Audiovisual Brasileira Volume 01. Escrituras Editora, 2009.

MEC. Disponível em: Universidades federais criam 15 mil novas vagas no primeiro ano do programa. REUNI Reestruturação e Expansão das Universidades Federais. 2009. Disponível em: <<http://reuni.mec.gov.br/noticias/36-outras-noticias/49-universidades-federais-criam-15-mil-novas-vagas-no-primeiro-ano-do-programa>> Acesso em 21/06/2022.

MEC. Expansão. Reuni Reestruturação e Expansão das Universidades Federais. 2010. Disponível em: <[http://reuni.mec.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=100&Itemid=81](http://reuni.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=100&Itemid=81)>. Acesso em 21/06/2022.

MEMÓRIA Globo. Ruth de Souza. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/ruth-de-souza/perfil-completo/> Acesso em 10/05/2021.

MINC. Cineastas negros poderão receber incentivo para longa-metragem - Edital Longa BO Afirmativo - SAV. 2016. Portal do CEERT - Centro de Estudos da Relações de Trabalho e Desigualdades. Disponível em: <<https://www.ceert.org.br/noticias/comunicacao-midia-internet/10305/cineastas-negros-poder-ao-receber-incentivo-para-longa-metragem--edital-longa-bo-afirmativo--sav>>. Acesso em 28/01/22.

MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES. Pesquisa mostra que 82,7% dos domicílios brasileiros têm acesso à internet. Governo Federal. 2021. Disponível em: [https://www.gov.br/mcom/pt-br/noticias/2021/abril/pesquisa-mostra-que-82-7-dos-domicilios-brasileiros-tem-acesso-a-internet#:~:text=Em%202019%2C%20entre%20as%20183,estudantes%20\(75%2C8%25\)](https://www.gov.br/mcom/pt-br/noticias/2021/abril/pesquisa-mostra-que-82-7-dos-domicilios-brasileiros-tem-acesso-a-internet#:~:text=Em%202019%2C%20entre%20as%20183,estudantes%20(75%2C8%25).). Acesso em: 01/09/21.

MONTEIRO, Lúcia. 'Um Dia com Jerusa' vem com sabor de conquista histórica ao streaming. Portal Folha de São Paulo. 2021. Disponível em : <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/um-dia-com-jerusa-vem-com-sabor-de-conquista-historica-ao-streaming.shtml>>. Acesso em 28/01/2022.

MOTTA, Zezé. Zezé Motta: Persona em Foco. Programa dia: 25/11/2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VEzRHWhjp34> Acesso em 10/05/2021.

MULVEY, Laura Prazer Visual e Cinema Narrativo, 1973. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/prazer-visual-e-cinema-narrativo-9749dd27e616>. Acesso em: 10/10/2019

MUNANGA, K. (2003, novembro). Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Seminário Nacional Relações Raciais e Educação, PENESB, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 3. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nooes-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf>. Acesso: 02/05/2023.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. Beatriz Nascimento, Quilombola e intelectual: possibilidade nos dias da destruição. Org. UCPA. São Paulo: Filhos da África 2018.

NATÁLIA, Livia. A partida; Freudiana; As mãos de minha mãe; Orisa didê; O caso do vestido; Meu caro amigo. Opiniões, n. 10, p. 176-178, 2017.

OLIVEIRA, Janaina. Por um cinema negro no feminino. In. Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018. Editora Estação Liberdade, 2019.

ONU Mulheres. Indústria cinematográfica global perpetua a discriminação das mulheres, aponta estudo da ONU Mulheres, Geena Davis Institute e Fundação Rockefeller, 2014, disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/noticias/industria-cinematografica-global-perpetua-a-discriminacao-das-mulheres-aponta-estudo-da-onu-mulheres-geena-davis-institute-e-fundacao-rockefeller/>. Acesso em 10/10/2020.

OTHELO, Grande. Carta para Borjalo (Rede Globo). Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/otelo/textos/detalhe.asp?cd=49>>. Acesso em 05/07/2021.

OXFAM. Relatório sobre nós e a desigualdade "tempo de cuidar". Fórum Econômico Mundial de 2020, Davos. 2020. Disponível em: <https://oxfam.org.br/justica-social-e-economica/forum-economico-de-davos/tempo-de-cuidar>. Acesso: 10/01/2022.

PASSÔ, Grace. "A consciência da sua própria identidade vem com muitos embates", entrevista com Grace Passô. Portal Jornal Nexo no Youtube. 2020. Disponível em: <<youtube.com/watch?v=SFuiDza9aa4>>. Acesso em: 02/02/2022.

PRETA Portê filmes. Disponível em: <<http://pretaportefilmes.com.br/>>. Acesso em 28/01/2022.

QUEEN, Mariana. Por que Brasil rejeitou filme negro?. Portal Geledés. 2014. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/mariana-queen-por-que-brasil-rejeitou-filme-negro/#axzz3HRNn9vzl>> Acesso em 28/01/22.

REISS, Steven. Multifaceted Nature of Intrinsic Motivation: The Theory of 16 Basic Desires. Review of General Psychology. Vol.8. 2004.

RISO, Don Richard; HUDSON, Russ. A Sabedoria Do Eneagrama. Editora Cultrix, 1999.

ROCHA, Lara Santos. Denegrir-se: Leituras de Leite do Peito, de Geni Guimarães, na Educação Básica. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. doi:10.11606/D.8.2022.tde-15022023-174423. Acesso em: 01/05/2023.

RODRIGUES FILHO, Fabio. A viagem mais para fora é a viagem mais para dentro. Alagoar: a janela do audiovisual alagoano. 2020. Disponível em:

<https://alagoar.com.br/a-viagem-mais-para-fora-e-a-viagem-mais-para-dentro/>. Acesso: 12/07/2022.

ROSENFELD, Anton. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2020.

SAID, Edward. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMPAIO, Adélia. Cineasta Adélia Sampaio fala sobre Amor maldito. Portal Infonet. Entrevista concedida a Kátia Susanna. Aracaju, 24 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BSlu-PRHPs>>. Acesso em 05/05/2021

\_\_\_\_\_, Adélia. Adélia Sampaio - A Visionária do Cinema Brasileiro. Entrevista concedida aos Visionários da quebrada: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GwbENSgRzr8>> Acesso em 05/05/2021

\_\_\_\_\_, Adélia. Bate-papo de abertura do Santos Film Fest - edição especial março/2021. Entrevista cedida à Vitória Felipe e Paula Azenha. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=QJK\\_XNOjsYA](https://www.youtube.com/watch?v=QJK_XNOjsYA)>. Acesso em 29/06/2021.

SANTOS, Elen; SOUZA, Edileuza Penha. O dia de Jerusa: representações de gênero, identidade, memórias e afetos. Revista Gênero, v. 17, n. 1, p. 67-81. 2016.

SCIAMMA, Céline. Sobre deixar os desejos ditarem a escrita. Tradução: Érica Sarmet. 2020. Disponível em: <https://ericaangelica.medium.com/sobre-deixar-os-desejos-ditarem-a-escrita-por-c%C3%A9line-sciamma-43b7e391fd3b>. Acesso: 27/07/2022.

SENNA, Orlando. Preto-e-branco ou colorido (O negro e o cinema brasileiro). Revista de Cultura Vozes, v. XX, n. 3, ano 73, p.211-26, 1979.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. Cosac Naify, 2006.

SILVA, Brisa Batista Da. Amor maldito e um dia com jerusa - uma mirada negra, lésbica e feminista. Anais do V Seminário Internacional Desfazendo Gênero... Campina Grande: Realize Editora, 2021.

SOUZA, Ruth de. Ruth de Souza: Persona em Foco. Programa dia 27/06/2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pR0C8HUa4Ho>>. Acesso em 10/05/2021

SOUZA, Edileuza. Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. 2013. 204 f., il. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

\_\_\_\_\_, Edileuza. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento. v. 07, p. 171-188, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravony. Pode o subalterno falar? Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VAMOS fazer um brinde. Blogspot. 2011. Disponível em: <https://vamosfazerumbrinde.blogspot.com/>. Acesso em: 28/01/2022.

VERGÈS, Françoise. Um feminismo decolonial. Ubu Editora, 2020.

VICENTE, Juliana. Juliana Vicente – Diálogos Ausentes (2016). Portal Itaú Cultural no YouTube. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BsgJZOE-5bw>>. Acesso em 31/01/22.

VIEIRA, Isabela. Percentual de negros em universidades dobra mas é inferior ao de brancos: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-12/percentual-de-negros-em-universidades-dobra-mas-e-inferior-ao-de-brancos>.

VIEIRA, Luciana Oliveira; COLUCCI, Maria Beatriz. Um modo elekô de pensar e fazer cinema. Revista Ambivalências, v. 8, n. 15, p. 13-35, 2020.

VILELA, Davi. EMBRAFILME 50 ANOS – Filmes marcantes e históricos. Cinemação. 2019. Disponível em: <<https://cinemacao.com/2019/09/30/embrafilme-50-anos-filmes-marcantes-e-historicos/>>. Acesso em 21/06/2022.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 1, n. 1, p. 07-17, jun. 2010. ISSN 2177-2770. Disponível em: <<https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/303>>. Acesso em: 11 jul. 2022.

WIÑAZKI, Miguel. La noticia deseada: leyendas y fantasmas de la opinión pública. Marea Editorial, 2004.

### **Filmografia**

2 Filhos de Francisco: a História de Zezé Di Camargo e Luciano. Direção: Breno Silveira Roteiro: Patrícia Andrade, Carolina Kotscho Elenco: Ângelo Antônio, Dira Paes, Márcio Kieling, entre outros. Rio de Janeiro e São Paulo. Conspiração Filmes, Globo Filmes, Lereby, Z.C.L. Comércio Promoções e Produções. Brasil. 2005. Son. Color. 132 min. Digital.

ABOLIÇÃO. Direção e roteiro: Zózimo Bulbul. Elenco: Camila Amado, Benedita da Silva, Grande Othelo. Rio de Janeiro. Embrafilme. Brasil. 1988. Son. Color. 150min. 35mm.

ADULTO NÃO BRINCA. Direção: Adélia Sampaio. Roteiro: Adélia Sampaio e Luciane Louzeiro. Elenco: Irving São Paulo, Vladimir Sampaio, José Louzeiro Filho, André Louzeiro. Rio de Janeiro: AF Sampaio Produções Artísticas. Brasil, 1980. Son. Color. 8 min. 35 mm.

AFRONTA!. Direção e roteiro: Juliana Vicente. Elenco: Grace Passô, Gabriel Martins, Dani Ornellas, André Novais, entre outros. São Paulo. Preta Portê Filmes. 2017. Brasil. 26 episódios de 15 min. Son. Color. Digital.

A GRANDE Família - o Filme. Direção: Maurício Farias. Roteiro Guel Arraes, Cláudio Paiva. Elenco: Marieta Severo, Marco Nanini, Pedro Cardoso, entre outros. Rio de Janeiro. Globo Filmes. Brasil. 2007. Son. Color. 104 min. Digital.

ALMA NO OLHO. Direção e roteiro: Zózimo Bulbul. Elenco: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro. Cine-tv e áudio-visual Ltda. Brasil. 1974. Son. Pb. 11 min. 35mm.

AMOR MALDITO. Direção: Adélia Sampaio. Roteiro: Adélia Sampaio e José Louzeiro. Elenco: Monique Lafond, Vilma Dias, Neuza Amaral, Jalusa Barcelos, Isolda Cresta, Emiliano Queiroz, Maria Letícia, Tony Ferreira. Rio de Janeiro: AF Sampaio Produções Artísticas e Gaivota Filmes. Brasil, 1984. Son. Color. 84 min. 35 mm.

A MULHER invisível. Direção: Cláudio Torres. Roteiro: Cláudio Torres, Adriana Falcão. Elenco: Selton Mello, Luana Piovani, Vladimir Brichta, entre outros. Rio de Janeiro. Conspiração Filmes. Brasil. 2009. Son. Color. 105 min. Digital.

A NEGAÇÃO do Brasil. Direção e roteiro: Joel Zito Araújo. Elenco: João Acaiabe, Joel Zito Araújo, Ruth de Souza. São Paulo. Casa de Criação. Brasil. 2000. Son, Color. 90min. DVD.

AQUÉM das Nuvens. Direção e roteiro: Renata Martins. Elenco: Mestre André, Cleide Queiroz, Egídio Spazian, Débora Reis, Iná de Carvalho, Solange Moreno, Fani Feldman. São Paulo. Preta Portê, Filmes de Abril. Brasil. 2010. Son. Color. 17min. Digital.

A VIDA invisível. Direção: Karim Aïnouz. Roteiro: Murilo Hauser, Karim Aïnouz. Elenco: Carol Duarte, Julia Stockler, Bárbara Santos. Rio de Janeiro. RT Features. Brasil. 2019. Son. Color. 140 min. Digital.

BALÉ de Pé no Chão - A Dança Afro de Mercedes Baptista. Direção e roteiro: Lilian Santiago e Mariana Monteiro. Elenco: Mercedes Baptista, Edmundo Carijó, Ruth de Souza, entre outros. São Paulo. Terra Firme Digital. Brasil. 2005. 51 min. Son. Color. Digital.

BENZINHO Direção Gustavo Pizzi. Roteiro: Gustavo Pizzi, Karine Teles. Elenco: Karine Teles, Otávio Müller, Adriana Esteves. Rio de Janeiro. Bubbles Project. Brasil. 2018. Son. Color. 98 min. Digital.

CAFÉ com Canela. Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. Roteiro: Ary Rosa. Elenco: Valdinéia Soriano, Aline Brune, Babu Santana, entre outros. Bahia. Rosza Filmes. Brasil. 2016. 100min. Son. Color. Digital.

CARANDIRU. Hector Babenco. Roteiro: Victor Navas, Drauzio Varella. Elenco: Luiz Carlos Vasconcelos, Milton Gonçalves, Ivan de Almeida, entre outros. São Paulo. HB Filmes. Brasil. 2003. 146 min. Son. Color. 35mm.

CASA da mãe Joana. Direção: Hugo Carvana. Roteiro: Paulo Halm, Hugo Carvana. Elenco: José Wilker, Pedro Cardoso, Paulo Betti, entre outros. Rio de Janeiro. Mac Comunicação. Brasil. 2008. Son. Color. 95 min. Digital.

CASSETA & Planeta - a Taça do Mundo é Nossa. Direção: Lula Buarque de Hollanda. Roteiro: Casseta & Planeta. Elenco: Hubert, Bussunda, Cláudio Manoel, entre outros. Rio de Janeiro. Conspiração Filmes. Brasil. 2003. Son. Color. 90 min. Digital.

CAZUZA - O Tempo Não Para. Direção: Sandra Werneck e Walter Carvalho. Roteiro: Fernando Bonassi; Victor Navas. Elenco: Daniel de Oliveira, Leandra Leal, Marieta Severo, entre outros. Rio de Janeiro. Daniel Filho. Brasil. 2004. 98 min. Son. Color. Digital.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein. Elenco: Fernanda Montenegro, Vinicius de Oliveira, Marília Pêra, entre outros. Rio de Janeiro. RioFilme, Mact Productions, VideoFilmes. Brasil. 1998. 113 min. Son. Color. 35mm.

COMO é boa nossa empregada. Direção: Ismar Porto, Victor di Mello. Roteiro: Fernando Amaral, Xisto Bahia, Zevi Ghivelder. Elenco: Cléa Simões, Vilma Chagas, Pedro Paulo Rangel. Rio de Janeiro. Bernardo Goldzzal, Flávio Guerra, Dilma Lóes. Brasil. 1963. Son. Color. 88 min. 35mm.

COMO nossos pais. Direção: Laís Bodanzky. Roteiro: Laís Bodanzky, Luiz Bolognesi. Elenco: Maria Ribeiro, Clarisse Abujamra, Paulo Vilhena. São Paulo. Gullane Filmes e Buriti Filmes. Brasil. 2017 Son. Color. 102 min. Digital.

CORES e Botas. Direção e roteiro: Juliana Vicente. Elenco: Jhenyfer Lauren, Luciano Quirino, Dani Ornellas, Bruno Lourenço, entre outros. São Paulo. Preta Portê. Brasil. 2010. 15 min. Son. Color. 35mm.

DENÚNCIA Vazia. Direção e roteiro: Adélia Sampaio. Elenco: Catalina Bonack, Rodolfo Arena. Rio de Janeiro: AF Sampaio Produções Artísticas. Brasil, 1979. Son. Cor. 8 min. 35 mm.

ELEKÔ Direção e roteiro: Coletivo Elekô de Audiovisual. Rio de Janeiro. Brasil. 2015. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gyGOrI3KIbw>.

ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman, Gianfrancesco Guarnieri. Elenco: Carlos Alberto Riccelli, Bete Mendes, Fernanda Montenegro, entre outros. Rio de Janeiro. Leon Hirszman Produções, Embrafilme. Brasil. 1981. 134 min. Son. Color. 35mm.

FAMÍLIA Alcântara. Direção: Daniel Santiago e Lilian Santiago. São Paulo. Terra firme digital. Brasil. 2005. 56 min. Son. Color. Digital.

FARTURA. Direção e roteiro: Yasmin Thayná. Elenco: Iyabassè Carmem Virgínia, Jurema Werneck, Maria do Carmo Rodrigues, Muniz Sodré, Raika Julie, entre outros. Rio de Janeiro. Produção: Juliana Nascimento. Brasil. 2019. 26 min. Son. Color. Digital.

FIM de festa. Direção e roteiro: Hilton Lacerda. Elenco: Irandhir Santos, Gustavo Patriota, Amanda Beça, entre outros. Recife. Carnaval Filmes. Brasil. 2019. 94 min. Son. Color. Digital.



GUERRA de Algodão. Direção: Cláudio Marques, Marília Hughes. Roteiro: Cláudio Marques. Elenco: Dora Goritzki, Thaila Lima, Thaia Perez. Salvador. Coisa de Cinema. Brasil. 2018. Son. Color. 82 min. Digital.

IRUN Orí. Roteiro, direção e produção: Juh Almeida. Elenco: Alice Braz, Emira Sophia, Ana Meireles, Mariana Desterro, Gabriela Cabral, Tai Grecco, Dora, entre outros. Salvador. Brasil. 2021. 8 min. Son. Pb. Digital.

KBELA. Direção e roteiro: Yasmin Thayná. Elenco: Ana Beatriz Silva, Ana Magalhães, Carla Cris Campos, entre outras. Rio de Janeiro. Luana Dias e Debora Dantas Pio. Brasil. 2015. 21 min. Son. Color. Digital.

LULA, o Filho do Brasil. Direção: Fábio Barreto. Roteiro: Fernando Bonassi. Elenco: Glória Pires, Rui Ricardo Diaz, Antonio Pitanga. Rio de Janeiro. Filmes do Equador. Brasil. 2010. Son. Color. 130 min. Digital.

M8 - QUANDO a morte socorre a vida. Direção: Jeferson De. Roteiro: Carolina Castro, Felipe Sholl. Elenco: Juan Paiva, Raphael Logam, Henri Pagnoncelli, entre outros. São Paulo. Migdal Filmes, Buda Filmes. Brasil. 2020. 74 min. Son. Color. Digital.

MÃE só há uma. Direção: Anna Muylaert. Roteiro: Anna Muylaert, Marcelo Caetano. Elenco: Naomi Nero, Dani Nefussi, Matheus Nachtergaele. São Paulo. Dezenove som e imagem. Brasil. 2016. Son. Color. 82 min. Digital.

MARIGHELLA. Direção: Wagner Moura. Roteiro: Mário Magalhães, Felipe Braga e Wagner Moura. Elenco: Seu Jorge, Adriana Esteves, Bruno Gagliasso, entre outros. São Paulo. O2 Filmes. Brasil. 2021. 155 min. Son. Color. Digital.

MINHA mãe é uma peça 1. Direção: André Pellenz. Roteiro: Paulo Gustavo, Fil Braz. Elenco: Paulo Gustavo, Ingrid Guimarães, Herson Capri. Rio de Janeiro. Iafa Britz. Brasil. 2013. Son. Color. 85 min. Digital.

MINHA mãe é uma peça 2. Direção: César Rodrigues. Roteiro: Fil Braz, Paulo Gustavo. Elenco: Paulo Gustavo, Rodrigo Pandolfo, Mariana Xavier. Rio de Janeiro. Iafa Britz. Brasil. 2016. Son. Color. 96 min. Digital.

MINHA mãe é uma peça 3. Direção: Susana Garcia. Roteiro: Paulo Gustavo. Elenco: Paulo Gustavo, Rodrigo Pandolfo, Mariana Xavier. Rio de Janeiro. Iafa Britz. Brasil. 2019. Son. Color. 105 min. Digital.

O ANO em que meus pais saíram de férias. Direção: Cao Hamburger. Roteiro: Anna Muylaert, Braulio Mantovani e Cao Hamburger. Elenco: Michel Joelsas, Germano Haiut, Simone Spoladore, entre outros. Globo Filmes, Gullane Filmes, Caos Produções Cinematográficas, Miravista. São Paulo. Brasil. 2006. 105 min. Son. Color. Digital.

O CASO do homem errado. Direção: Camila de Moraes. Produção: Mariani Ferreira. Roteiro: Camila de Moraes e Mariani Ferreira. Documentário, Porto Alegre: Mariani Ferreira. 2017. Son. Color. 76 min. Digital.

O FILME da minha vida. Direção: Selton Mello. Roteiro: Selton Mello, Antonio Skarmeta. Elenco: Johnny Massaro, Vincent Cassel, Martha Nowill. Rio de Janeiro. Bananeiras filmes. Brasil. 2017. Son. Color. 113 min. Digital.

O QUE é isso companheiro?. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Leopoldo Serran. Elenco: Alan Arkin, Fernanda Torres, Pedro Cardoso, entre outros. Luiz Carlos Barreto Producciones Cinematograficas Ltda, Columbia Pictures Television Trading Company, Filmes do Equador, Pandora Filmes. 1997. 110 min. Son. Color. 35mm.

OUTROS fundamentos. Direção e roteiro: Aline Mota. Elenco: Joceane Soares, Jamiu Jimoh, Ajarat Jimoh, Jani e Shoyumi. Cachoeira e Rio de Janeiro. 2019. 15 min. Son. Color. Digital.

ORÍ. Direção e roteiro: Raquel Gerber. Elenco: Beatriz Nascimento. Rio de Janeiro. Fundação do Cinema Brasileiro. Brasil. 1989. 100 min. Son. Color. 35mm.

OS NORMAIS - O Filme. Direção: José Alvarenga Jr. Roteiro: Jorge Furtado, Alexandre Machado. Elenco: Fernanda Torres, Luiz Fernando Guimarães, Evandro Mesquita. Rio de Janeiro. Globo Filmes e MI 5 Filmes. Brasil. 2003. 90 min. Son. Color. Digital.

O ÚLTIMO cine drive-in. Direção e roteiro: Iberê Carvalho. Elenco: Othon Bastos, Breno Nina, Rita Assemany. Brasília. Iberê Carvalho, Marcus Ligocki. Brasil. 2014. Son. Color. 100 min. Digital.

QUE horas ela volta?. Direção e roteiro: Anna Muylaert. Elenco: Regina Casé, Camila Márdila, Michel Joelsas. São Paulo. Globo Filmes, Gullane Filmes, África Filmes. Brasil. 2015. 112 min. Son. Color. Digital.

SE eu Fosse Você. Direção: Daniel Filho. Roteiro: Rene Belmonte, Iafa Britz. Elenco: Tony Ramos, Glória Pires, Dennis Carvalho, entre outros. Rio de Janeiro. Total Entertainment. Brasil. 2006. 94 min. Son. Color. Digital.

SINHÁ Moça. Direção: Tom Payne. Roteiro: Fábio Carpi. Elenco: Anselmo Duarte, Ruth de Souza, Eliane Lage. São Bernardo do Campo. Vera Cruz. Brasil. 1953. 120 min. Son. Pb. 35mm.

TATUAGEM. Direção e roteiro: Hilton Lacerda. Elenco: Irandhir Santos, Jesuíta Barbosa, Rodrigo Garcia, entre outros. Recife. Rec Produtores Associados Ltda. Brasil. 2013. 110 min. Son. Color. Digital.

TRABALHAR cansa. Direção e roteiro: Juliana Rojas, Marco Dutra. Elenco: Helena Albergaria, Marat Descartes, Naloana Lima. São Paulo. Dezenove som e imagem. Brasil. 2011. 99min. Son. Color. Digital.

TRAVESSIA. Direção e roteiro: Safira Moreira. Elenco: Angelica Moreira, Marina Silva, Vladimir Ventura, entre outros. Rio de Janeiro. 2017. 5min. Son. Color. Digital.

TUDO que é apertado rasga. Direção e roteiro: Fabio Rodrigues Filho. Elenco: Antonio Pitanga, Zezé Motta, Grande Othelo, entre outros. Cachoeira. Brasil. 2019. 27 min. Son. Color. Digital.

UM dia com Jerusa. Direção e roteiro: Viviane Ferreira. Elenco: Débora Marçal, Léa Garcia, Antonio Pitanga, entre outros. São Paulo. Odun Filmes. Brasil. 2020. 73 min. Son. Color. Digital

UM dia de Jerusa. Direção e roteiro: Viviane Ferreira. Elenco: Débora Marçal, Léa Garcia, Antonio Pitanga, entre outros. São Paulo. Odun Filmes. Brasil. 20 min. Son. Color. Digital

VAMOS fazer um brinde. Direção: Cavi Borges e Sabrina Rosa. Roteiro: Sabrina Rosa. Elenco: Roberta Rodrigues, Juliana Alves, Cintia Rosa, Fabrício Santiago, entre outros. Cavideo. Rio de Janeiro. 2011. Brasil. 75min. Son. Color. Digital.

XICA da Silva. Direção: Carlos Diegues. Roteiro: Antonio Callado, Carlos Diegues. Elenco: Zezé Motta, Walmor Chagas, Altair Lima. Rio de Janeiro. Terra filmes, Embrafilmes. Brasil. 1976. 117 min. Son. Color. 35mm.

## **Teatro**

ANJO Negro. Direção: Zbigniew Ziembinski. Texto: Nelson Rodrigues. Produção: Sandro Polloni. Elenco: Orlando Guy, Maria Della Costa, Augusta Silva, Aurora Labella, entre outros. Teatro Popular de Arte (TPA). Rio de Janeiro. 1948.

ARENA conta Zumbi. Direção: Augusto Boal. Texto: Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Produção: Myrian Muniz. Elenco: Zezé Motta, Dina Sfat, Gianfrancesco Guarnieri, Izaías Almada, Lima Duarte entre outros. Teatro de Arena. São Paulo. 1970.

RODA Viva. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Texto: Chico Buarque. Produção: Renato Correa de Castro. Elenco: Heleno Prestes, Marieta Severo, Paulo César Pereio, Zezé Motta, entre outros. Teatro Oficina. São Paulo. 1968.

### **Novelas televisivas**

A CABANA do Pai Tomás. Direção: Fabio Sabag, Daniel Filho, Régis Cardoso e Walter Campos. Autoria: Hedy Maia. Coordenação de produção: Gonçalves da Silva. Elenco: Ruth de Souza, Sergio Cardoso, Maria Luiza Castelli, entre outros. Globo. 1970.

SUPERMANOELA. Direção: Reynaldo Boury. Autoria: Walther Negrão. Coordenação de produção: Gonçalves da Silva. Elenco: Marília Pêra, Paulo José, Zezé Motta, entre outros. Globo. 1974.