

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II /FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

JULIANA FERREIRA TORRES

IMAGENS DE MULHERES NEGRAS NO CINEMA NEGRO FEMININO BRASILEIRO

CURITIBA

2024

JULIANA FERREIRA TORRES

IMAGENS DE MULHERES NEGRAS NO CINEMA NEGRO FEMININO BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha 1 - Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo. Orientadora: Dra. Maria Cristina Mendes

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ferreira Torres, Juliana

Imagens de mulheres negras no Cinema Negro e Feminino brasileiro / Juliana Ferreira Torres. -- Curitiba-PR, 2024.

102 f.: il.

Orientador: Maria Cristina Mendes.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2024.

1. cinema negro feminino. 2. imagem da mulher negra. 3. cinema negro brasileiro. 4. autoria negra no cinema. 5. cinema brasileiro. I - Mendes, Maria Cristina (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

JULIANA FERREIRA TORRES

**IMAGENS DE MULHERES NEGRAS NO CINEMA NEGRO FEMININO
BRASILEIRO**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 16/05/2024.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1 - Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo

Documento assinado digitalmente
 **MARIA CRISTINA MENDES**
Data: 15/07/2024 10:32:13-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Maria Cristina Mendes
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **ANA MARIA RUFINO GILLIES**
Data: 15/07/2024 10:51:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Paola Barreto
Membro Externo (IHAC /PPGAV - EBA / UFBA)

Para minha avó Elza Ferreira Leite e para minha mãe
Ana Maria Ferreira Leite que me levaram ao Cinema

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiro a minha avó e a minha mãe que fizeram do cinema um lugar familiar para onde eu podia ir e ficar.

Agradeço a acolhida no PPG-Cineav, que se tornou minha casa em Curitiba e aos amigos que fiz nesta universidade, professores e discentes, que me inspiram novos olhares e novas buscas. À minha orientadora Maria Cristina Mendes, e aos membros do grupo de pesquisa GPACS pelas tardes de conversas e cafés. À professora e amiga Catu Rizo, por ter me recebido como estagiária em sua turma de Curadoria na graduação de Cinema (FAP). E agradeço à Universidade Estadual do Paraná pelo financiamento de pesquisa na forma de bolsa de mestrado concedida durante o período de maio de 2023 a março de 2024. Aos membros da banca, professoras Ana Gilles e Paola Barreto pelas contribuições e apontamentos.

Agradeço aos Ferreira Leite e agregados, família de sangue e de coração, que mesmo de longe e sem saber muito bem o que eu estava fazendo, me apoiou e me incentivou a continuar. Obrigada Lucia Elena e Celia Regina pelo suporte. À Luiza, amiga desde sempre, que pausou seus compromissos para me acompanhar na primeira semana longe de casa.

Agradeço aos muitos amigos que fiz em Curitiba, esta terra que dizem ser de pessoas pouco calorosas, mas encontrei neles o aconchego que falta no clima, talvez eu tenha dado sorte. Obrigada Noah, pelas muitas vernissages, risadas e caminhadas pela cidade. À Barbara, Luciane e as meninas pelas conversas e passeios. Aos amigos do cinema, pelos festivais, laboratórios e filmes realizados nesses dois anos de vida paranaense.

Por fim agradeço às mulheres negras do cinema e da pesquisa por serem inspiração, incentivo e propósito.

“apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos. Neste processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhares”
(bell hooks).

“Aqui impera uma voz postural possante que confronta as pedagogias da ausência e da exclusão sistemáticas, desvelando os engenhosos métodos, aparatos e sistemas estruturantes do racismo e suas interdições recorrentes. Mas que também alça as muitas realizações do povo negro como elemento formador constitutivo fundamental da cultura e da sociedade brasileiras, reafirmando sua relevância histórica” **(Leda Maria Martins).**

RESUMO

Esta dissertação se propõe analisar a construção de imagens de mulheres negras pelo Cinema Negro e Feminino brasileiro. Usamos o plural para lembrar que ser mulher negra não é uma condição simples, somos muitas e diversas, e é por isso que não podemos permitir nos encaixar/encaixotar em esteriótipos limitantes e preconceituosos. O Cinema Negro e Feminino, ou seja, o Cinema feito por mulheres negras, tem mostrado sua diversidade não só em relação aos temas, narrativas e formatos como também na pluralidade de linguagens usadas, mesclando performances, videoarte e cinema expandido em suas criações. Com um olhar especial para *Café com Canela* (2017) como o segundo filme longa-metragem de ficção com exhibições em circuito comercial dirigido por uma mulher negra, e relacionando as construções das personagens com as de outros três filmes curtas-metragens de diretoras negras: *Travessia* (2017) de Safira Moreira; *República* (2020) de Grace Passô e *Alfazema* (2019) de Sabrina Fidalgo. *Café com Canela* é fruto da descentralização do ensino superior no Brasil e das políticas públicas afirmativas, tanto do setor cultural, através de editais exclusivos para pessoas negras, quanto da educação, através das cotas universitárias, que levaram Glenda Nicácio e Ary Rosa ao Recôncavo baiano onde o filme foi produzido. O que nos interessa aqui é estabelecer relação entre a autoria de Glenda Nicácio, Sabrina Fidalgo, Grace Passô e Safira Moreira e as representações livres de estereótipos de mulheres negras que são construídas pela narrativa de seus filmes. Entendendo que é pela imagem, representação e representatividade, que empreendemos a luta contra o discurso hegemônico, procuramos estabelecer a influência da autoria negra feminina para uma representação humanizada da mulher negra pelo cinema brasileiro contemporâneo. Assim, analisaremos a relação entre a produção cinematográfica de autoria de mulheres negras e o empenho no combate ao discurso hegemônico, a fim de recuperar o poder de representação da imagem da mulher negra como autora da sua própria história. Para isso analisaremos as imagens do filme com base nas teorias culturalistas de Grada Kilomba (2020) e na abordagem da representação da mulher negra no cinema segundo bell hooks (2019) e no Feminismo Negro segundo Lélia Gonzales e Sueli Carneiro. Os estudos sobre imagem têm bases em Etienne Samain (2012), o conceito de intericonicidade segue as diretrizes de Jean-Jacques Courtine (2011), a pesquisa sobre iconologia e corpo ancora-se em Hans Belting (2006) e Leda Maria Martins (2021) e as

pesquisas sobre o cinema negro feminino são amparadas por Edileuza Penha de Souza (2017, 2020, 2022) e Rosane Borges (2022).

Palavras-chave: cinema negro feminino; imagem da mulher negra; autoria negra no cinema

SUMMARY

This dissertation aims to analyze the construction of images of black women by Brazilian Black and Female Cinema. We use the plural to remember that being a black woman is not a simple condition, we are many and diverse, and that is why we cannot allow ourselves to fit into limiting and prejudiced stereotypes. Black and Feminine Cinema, that is, Cinema made by black women, has shown its diversity not only in relation to themes, narratives and formats but also in the plurality of languages used, mixing performances, video art and expanded cinema in its creations. With a special look at *Café com Canela* (2017) as the second feature-length fiction film to be shown on the commercial circuit directed by a black woman, and relating the constructions of the characters with those of three other short films by black female directors: *Travessia* (2017) by Safira Moreira; *República* (2020) by Grace Passô and *Alfazema* (2019) by Sabrina Fidalgo. *Café com Canela* is the result of the decentralization of higher education in Brazil and affirmative public policies, both in the cultural sector, through exclusive notices for black people, and in education, through university quotas, which took Glenda Nicácio and Ary Rosa to Recôncavo in Bahia where the film was produced. What interests us here is to establish a relationship between the authorship of Glenda Nicácio, Sabrina Fidalgo, Grace Passô and Safira Moreira and the stereotype-free representations of black women that are constructed by the narrative of their films. Understanding that it is through image, representation and representativeness that we undertake the fight against hegemonic discourse, we seek to establish the influence of black female authorship for a humanized representation of black women in contemporary Brazilian cinema. Thus, we will analyze the relationship between cinematographic production by black women and the commitment to combat hegemonic discourse, in order to recover the power of representation of the image of black women as the author of their own history. To do this, we will analyze the film's images based on the culturalist theories of Grada Kilomba (2020) and the approach to the representation of black women in cinema according to bell hooks (2019) and Black Feminism according to Lélia Gonzales and Sueli Carneiro. Studies on image are based on Etienne Samain (2012), the concept of intericonicity follows the guidelines of Jean-Jacques Courtine (2011), research on iconology and the body is anchored on Hans Belting (2006) and Leda Maria Martins (2021) and research on black female cinema is supported by Edileuza Penha de Souza (2017, 2020, 2022) and Rosane Borges (2022).

Keywords: Black female cinema; image of black women; Black authorship in movies

Índice de figuras

Figura 1: Fotograma do curta-metragem Alma no Olho.....	32
Figura 2: Fotograma Café com Canela (2017) Valdineia Soriano e Michelle Mattiuzzi como Oxum.....	36
Figura 3: Cartela de créditos finais de Café com canela, 2017.....	39
Figura 4: Michelle Mattiuzzi e Valdineia Soriano . Fotograma de Café com Canela (2017)...	41
Figura 5: Cartaz de Café com Canela, longa-metragem de Glenda Nicácio e Ary Rosa (2017).....	48
Figura 6: Adélia Sampaio, primeira diretora negra do cinema brasileiro.....	53
Figura 7: A diretora Sabrina Fidalgo em cena no curta-metragem Alfazema.....	55
Figura 8: Elisa Lucinda como de Deus Fotograma de Alfazema, 2019.....	56
Figura 9: Sabrina Fidalgo olha diretamente para a câmera. Alfazema 2019.....	58
Figura 10: Grace Passô em República (2020).....	61
Figura 11: Grace Passô - República (2020).....	62
Figura 12: Fotograma de Travessia, 2017, direção de Safira Moreira.....	64
Figura 13: Fotograma de Travessia, 2017, direção de Safira Moreira.....	66
Figura 14: Glenda Nicácio diretora de Café com Canela no cenário do filme.....	70
Figura 15: Margarida e o cinema. Fotograma de Café com Canela (2017).....	72
Figura 16: Aline Brune e Valdineia Soriano em Café com Canela, 2017.....	76
Figura 17: Dona Dalva Damiana e Aline Brune em Café com canela, 2017.....	77
Figura 18: Aline Brune - último plano de Café com Canela, 2017.....	80

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 CINEMA NEGRO NO BRASIL.....	16
1.1 Cinema Negro Feminino.....	20
1.2 Panorama Histórico e Cinema Negro Feminino.....	24
1.3 Políticas de Ações Afirmativas de Estímulo à Produção de Afrodescendentes.....	29
CAPÍTULO 2. O CORPO NEGRO EM PERFORMANCE PARA A CÂMERA COMO DISCURSO CONTRA-HEGEMÔNICO.....	37
2.1 Alma no Olho e a descolonização.....	38
2.2 A Oxum de Mattiuzzi.....	42
2.3 O corpo negro em performance como discurso.....	48
CAPÍTULO 3 A AUTORIA NO CINEMA E AS MULHERES NEGRAS COMO PRODUTORAS DE IMAGEM.....	51
3.1 Narrativas de Mulheres Negras: Autoria e Espelho.....	59
3.2 A ficção e a não ficção em Alfazema.....	63
3.3 Imagens imperfeitas de República.....	68
3.4 Travessia, de Safira Moreira.....	71
CAPÍTULO 4 CAFÉ COM CANELA: A EXPERIENCIA EM LONGA-METRAGEM.....	78
4.1 Margarida e o Cinema Vermelho.....	80
4.2 A Ancestralidade de Dona Roquelina.....	86
4.3 Olhar Disruptivo de Violeta.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS.....	94

INTRODUÇÃO

A luta pela representação digna da mulher e da mulher negra pelas Arte Visuais, Literatura, Televisão e Cinema, não é nova. Apenas para lembrarmos de algumas intelectuais questionadoras que serão citadas neste trabalho, temos Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez no Brasil, Laura Mulvey, bell hooks e Teresa de Lauretis no cenário internacional desde os anos 1970 levantando a voz contra o discurso sexista e racista que tenta subalternizar a imagem da mulher. E por mais que o olhar masculino tenha sido imposto pela sociedade patriarcal, e aparentemente tenha dominado a produção artística, a maior prova de que esse domínio é falso é a resistência e a insubordinação das mulheres artistas ao longo da História, que além de questionar as imagens produzidas também se propuseram a criar alternativas pelas quais as mulheres se reconhecessem. E é sobre essas mulheres, que resistem e que produzem no Cinema Brasileiro contemporâneo imagens de mulheres negras fortes e nobres, de que este texto trata.

A mulher negra tem sido retratada no cinema ocidental de maneira inferiorizante. Às atrizes negras são relegados papéis secundários, muitas vezes sem falas e irrelevantes para as narrativas. Suas personagens encarnam profissões subalternas: escravizadas, empregadas domésticas, quase sempre a serviço dos personagens vividos por pessoas brancas.

A imagem construída da mulher negra é a da pessoa servil e submissa. Imagem que vem desde o período da escravização e se perpetua em nossa sociedade alimentada pelas artes, sendo o cinema uma delas. A escravização se caracteriza não só por meio da exploração do trabalho não remunerado, ela também impõe a objetificação dos indivíduos, pela desumanização e pela perda de identidade. Mesmo depois do fim da escravização as mulheres negras ainda carregam em seus corpos o estigma desta objetificação.

As críticas ao cinema hegemônico são muitas, Laura Mulvey (1983) e Teresa de Lauretis (1994) publicaram textos em relação à imagem da mulher difundida por Hollywood explicitando como este cinema reproduzia os ideais do patriarcado. Da mesma forma, a antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (2020) aponta para o uso das representações de mulheres negras do cinema brasileiro como reiteração de um discurso racista e sexista. Para bell hooks (2019), autora estadunidense, além de criticar as imagens construídas e difundidas em contexto hegemônico, é preciso que novos tipos de imagens sejam propostas. E é isso que

esta pesquisa busca nos filmes do Cinema Negro Feminino com protagonismo de mulheres, em especial no longa-metragem *Café com canela* de 2017.

Café com canela é um filme brasileiro, do Recôncavo baiano, dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa. A produção é fruto da descentralização do ensino superior brasileiro, assim como dos recursos para a produção cinematográfica, viabilizados pelas políticas de ações afirmativas. A obra trata do encontro entre duas mulheres e da solidariedade que as une. O filme traz em sua narrativa o protagonismo de mulheres negras e apresenta uma variedade de representações de mulheres negras em diferentes momentos da vida, trajetórias e subjetividades.

Comecei essa pesquisa ainda na graduação. Nas aulas de Literatura afro-brasileira e indígena da minha licenciatura em Letras ficava indignada com a atenção que dávamos a textos racistas e preconceituosos que construíam imagens de pessoas negras e indígenas em geral e mulheres negras em particular de forma submissa e pejorativa. Aborreçia-me ter que ler e trabalhar em tais textos tidos como cânones da literatura brasileira e mundial sem que, em contrapartida, pudéssemos estudar os textos realmente produzidos por pessoas negras e indígenas, nos quais as personagens fossem criadas com mais profundidade, subjetividade e relevância. No Trabalho de Conclusão de Curso, propus que na literatura de mulheres negras as personagens centrais refletiam um pouco da própria autoria e que por isso tinham mais cuidado na criação. Além do fato de que o estudo destes textos em sala de aula mostrou-se essencial para que aconteçam mudanças na educação. Propus uma pesquisa que percebesse a diferença na linguagem das autoras negras e das representações que elas formavam de suas personagens; esta representação era diferente porque elas sentiam na pele, no dia a dia de suas vidas, que a imagem deturpada que a literatura, cinema e TV imprimiam sobre suas/nossas peles precisavam ser mudadas. Ali eu queria que os professores de licenciatura percebessem que elas e eles também tinham sua parte no problema, quando continuavam trabalhando com uma literatura que perpetuava racismo e preconceito na sociedade. Mesmo que a intenção fosse criticar aqueles textos, a imagem formada no imaginário era a estereotipada e a racista.

Trouxe para o mestrado o desdobramento desta pesquisa, pensando no alcance que a imagem fílmica tem sobre o imaginário coletivo ao potencializar as variadas espécies de representações. Destaco, ao longo desta dissertação, que, o fato de mulheres negras estarem

assumindo a autoria de filmes e programas de televisão está transformando a representação da mulher negra no audiovisual brasileiro.

A intenção é analisar as imagens de mulheres negras produzidas por cineastas negras a partir dos estudos de imagem, de Etienne Samain (2012), pesquisa sobre iconologia e corpo, de Hans Belting (2006), e no conceito de intericonicidade de Jean-Jacques Courtine (2011). A abordagem acerca da performance do corpo negro se ancora em Leda Maria Martins e tem como guia a pergunta de Rosane Borges: “qual a responsabilidade das imagens nas mudanças necessárias no campo da estética e do visível?” (BORGES, 2022, p. 128). Estudos sobre o feminismo negro, nesta dissertação, apoiam-se em teorias de bell hooks, Sueli Carneiro e Lélia Gonzales.

Sempre me interessei pelo Cinema, mesmo ainda bem criança, gostava de assistir aos filmes que passavam na TV, especialmente os da madrugada, que eram os melhores. Comecei a ir ao cinema bem cedo, lembro da minha mãe sussurrando os diálogos que eu não conseguia ler das legendas. Mas ela só me dizia o que ela achava essencial para acompanhar a narrativa, em boa parte do filme eu não sabia o que estava sendo dito. Não prejudicou em nada meu amor pelo Cinema, tanto que anos mais tarde, em 2001, estava eu me matriculando numa faculdade de Cinema. Desde então foram muitos anos de estudos, em cursos de todos os níveis e assuntos na área da produção cinematográfica. Porém foi só em 2018 que o Cinema Negro se abriu para mim como campo de atuação e pesquisa.

Quando a pesquisa da Ancine foi divulgada e houve o alarde sobre a ausência de mulheres negras na direção e roteiro eu percebi que minha dificuldade de entrar no mercado não era só falta de indicação. Eu já tinha dirigido curtas na faculdade, eu estudava roteiros há algum tempo e sim, eu era a única mulher negra nas minhas turmas. Isso deve ter acontecido como muitas outras mulheres negras, tanto que em dois anos, um número alarmante de cursos livres, mesas, seminários, encontros virtuais e presenciais pré-pandemia, e editais de fomento surgiram e aconteceram todos ligados à produção cinematográfica negra ou em busca de formar mulheres negras para ocupar essa lacuna na indústria.

Foi em um desses momentos formativos que conheci a produção de Adélia Sampaio. Adélia, cineasta negra, dirigiu seu primeiro longa-metragem em 1984. Ela foi a primeira mulher negra a dirigir um filme lançado em circuito comercial no Brasil. E até 2017 havia sido a única também. Isso nunca foi dito em nenhuma aula de história de cinema brasileiro em

que eu estive, nem na faculdade, nem nos cursos livres, não até 2018. Em uma entrevista, Adélia conta emocionada sobre uma jovem que a abordou após exibição e debate do seu filme, afirmando que a diretora era como um espelho para ela. É por isso que espero que esta pesquisa contribua também para que outras mulheres negras se interessem, ingressem e pesquisem o cinema negro e feminino brasileiro.

Na primeira parte do texto discorreremos sobre o cinema negro produzido no Brasil desde *Alma no olho* (1973) de Zózimo Bulbul até a escrita desta pesquisa em 2024, guiados pelos estudos de Noel Carvalho (2022), contudo dando ênfase ao movimento de cinema dirigido por mulheres negras com protagonismo feminino, conduzidos pela pesquisa percursora da doutora Edileuza Penha de Souza (2013). Acreditando que o diferencial no tratamento dado aos personagens negros da narrativa está vinculado a sua autoria, discutiremos o papel da autoria negra no cinema contemporâneo brasileiro. Veremos a mulher negra na posição de diretora de cinema e explicitaremos como isso se reflete na imagem fílmica da mulher negra. Assim como tensionamos a posição de autoria das cineastas negras, a Política de autores desde Andre Bazin (1957) e dos críticos da *Cahiers du cinema* aos questionamentos do filósofo Michael Foucault (2009) e Roland Barthes (1968).

Na segunda parte propomos olhar as atuações de Zózimo Bulbul, em *Alma no olho* e Michelle Mattiuzzi em *Café com Canela* como performances de discurso contra-hegemônico, uma vez que os artistas visuais usam seus corpos em tela para questionar a posição do negro na sociedade brasileira. Como base teórica buscamos, nos estudos de Phillipe Dubois e Regilene Sarzi-Ribeiro, aprofundar os conceitos de videoarte e vídeo performance.

No capítulo três desta dissertação, o tema tratado são os questionamentos levantados por bell hooks (2019) a partir do olhar opositivo da espectadora negra do cinema hegemônico e a relação entre o desconforto da mulher negra como audiência à assunção da posição de autoria para reformular imagens. Focaremos nas imagens produzidas por *Café com Canela*, tendo em mente o alcance que o filme de longa-metragem atinge no circuito comercial.

CAPÍTULO 1 CINEMA NEGRO NO BRASIL

Para compreendermos o tema abordado por essa pesquisa, a imagem da mulher negra no cinema negro feminino, é necessário que façamos a contextualização em que *Café com Canela* é produzido e como pode ser produzido. Para isso precisamos retomar um pouco da história do Cinema Negro no Brasil e das lutas que foram travadas até aqui, lembrando que o acesso mais democrático aos recursos de produção cinematográfica ainda está andamento através das políticas de ações afirmativas.

O cinema negro no Brasil tem como marco inicial o curta-metragem *Alma no olho* de Zózimo Bulbul, lançado em 1973. No filme, Zózimo, que também é o ator, discute, através da performance encenada, o percurso do homem negro desde sua vida em terras africanas, o sequestro pelos europeus e a escravização nas Américas, até a miséria, nos dias atuais, consequência do abandono total pelo Estado pós abolição. O filme foi produzido com pontas de película, restos de outras produções, especialmente do Cinema Novo, nas quais Zózimo trabalhava como ator¹. Do mesmo modo que Adélia Sampaio vai produzir seu curta *Denuncia Vazia*, anos mais tarde. O curta-metragem será por bastante tempo o principal formato de produção cinematográfica para pessoas negras, especialmente com a chegada do vídeo analógico, do digital, e mais tarde dos *smartphones*. O curta-metragem é o caminho de entrada para a maioria dos profissionais na indústria. É uma forma acessível de produção (com equipes pequenas e utilizando o equipamento que estiver disponível) e de exibição, em festivais, mostras e cineclubes. A produção cinematográfica negra de curtas foi abundante nas duas primeiras décadas dos anos 2000.

O professor Noel dos Santos Carvalho declara que pode ser difícil descrever o que é o Cinema Negro, uma vez que o conceito ainda se encontra em construção e que a pluralidade de estilos, abordagens, temáticas e posicionamentos políticos torna ainda mais complexa uma delimitação exata. Como ele destaca em artigo sobre o assunto:

Cinema negro: processo e devir. Além de nicho ou segmento específico, consiste num componente integrado ao amplo encadeamento estrutural da sétima arte. Ao mesmo tempo “dentro e fora” do cinema nacional. Daí sua conotação muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença*. Uma produção que implica, obviamente, novos direcionamentos (no âmbito da distribuição, da exibição, do público e da crítica) e novas hermenêuticas de

1 O curta-metragem *Alma do olho* será tratado com maior atenção no tópico 2.1.

sentido à história tradicional do cinema brasileiro contemporâneo. (CARVALHO E DOMINGUES, 2018, p.12)

É verdade que sempre tivemos afro-brasileiros na indústria cinematográfica nacional, mesmo que de modo mais discreto e com oportunidades que não se equiparavam às proporções da diversidade étnico-racial do país, porém temos alguns marcos na história da consolidação de um cinema que se diga efetivamente negro brasileiro.

Nos anos 60, os realizadores do Cinema Novo propuseram um cinema que tivesse a cara da população brasileira e que retratasse a realidade do povo em oposição à importação da estética hollywoodiana e do estilo de vida estrangeiro ambientados em terras brasileiras, como acontecia nos filmes de estúdios no país. Na busca por uma estética tipicamente brasileira, a pessoa negra foi apontada como uma figura arquetípica do povo brasileiro. Alguns filmes importantes desta época são ambientados em comunidades com maior contingência populacional negra, como os subúrbios e favelas, e tratam de temas como miséria e falta de oportunidades. Os filmes usam a figura do negro como retrato do miserável brasileiro e colocam em cena atores e atrizes afrodescendentes sem, contudo, propor discussões sobre questões que impactam na vida desta população, como racismo e exclusão.

Porém é com Zózimo Bulbul, anteriormente mencionado, que o Cinema Negro realmente começa no Brasil. É o primeiro filme escrito, dirigido e atuado por uma pessoa negra. Além disso, Zózimo também trabalha com a temática ligada à população afrodescendente, performando sozinho a colonização do corpo negro, desde a invasão da África e do sequestro dos africanos até o período pós-colonial. Não é que antes não houvesse pessoas negras em tela ou profissionais negros nos sets do cinema brasileiro, mas Zózimo acumula em seu filme três instâncias de participação, primeiro no papel de autor do filme, simultaneamente como ator, já que ele mesmo protagoniza a obra, e ainda pela temática de questões da negritude que traz na narrativa.

Em 2007, Zózimo Bulbul participa da criação do I Encontro de Cinema Negro, organizado pelo Centro Afro Carioca de Cinema, a primeira escola de cinema voltada para a formação de cineastas negros/as no país. A criação da escola também carrega a determinação de incentivar a produção de um audiovisual afrodiaspórico no Brasil em consonância com as produções de outras populações negras nas Américas e na África.

O pesquisador Antony Rodrigues comenta sobre o Festival criado por Zózimo Bulbul:

A formação de uma identidade coletiva, mediante o cinema, fez do I Encontro um segundo marco, após o “Dogma Feijoada”, no que tange à consolidação do termo “cinema negro” no Brasil, e também de criação de um circuito de exibição mais sólido, de periodicidade regular (RODRIGUES, 2022).

No início dos anos 2000, dois manifestos provocaram a indústria cinematográfica brasileira em relação à produção audiovisual e aos profissionais negros. Em agosto de 2000, durante o 11º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, Jeferson De e outros curtas-metragistas negros lançaram o Dogma Feijoada. Fundamentado em 7 mandamentos, o manifesto pretendia determinar os parâmetros para que uma produção fosse considerada cinema negro.

Jeferson De, a partir de uma pesquisa feita em Iniciação Científica durante o curso de graduação em Cinema pela ECA, Escola de Comunicação e Artes da USP, teve a oportunidade de examinar a presença negra no cinema brasileiro e investigar o percurso de alguns cineastas negros. Tal pesquisa levou-o a questionar a produção audiovisual brasileira e sua péssima relação com a imagem da população negra do país. Ele formula o manifesto, apresentado a professores da USP e a dirigentes do Festival, o qual foi organizado pela produtora onde Jeferson De trabalhava. O manifesto ganhou notoriedade nacional através da imprensa que teve contato com o documento e reconheceu sua pertinência. Durante o festival, o documento foi assinado por um grupo que mais tarde ficou conhecido como Cinema Feijoada. Os integrantes se reuniram durante algum tempo com a intenção de produzir e promover o cinema feito por afrodescendentes no país, mas logo seguiram caminhos diferentes no audiovisual e na vida acadêmica. Noel Carvalho foi um dos participantes e signatário do manifesto e afirma que:

A adesão, quer dos produtores do maior evento de filmes de curta-metragem na América Latina, quer do jornal *Folha de S. Paulo*, foi de suma importância para divulgar e ressoar o manifesto junto a um público mais amplo que o do meio cinematográfico de São Paulo (CARVALHO e DOMINGUES, 2018, p.6).

Outro documento apresentado por profissionais negros do setor em busca de melhores condições e oportunidades de trabalho foi o Manifesto do Recife, anunciado durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife, em 2001. Nele, atores e diretores já consagrados na

televisão e cinema, como Milton Gonçalves e Joel Zito Araújo, reivindicavam a criação de fundos para incentivo de produção audiovisual que contemplasse a pluralidade racial e a ampliação do mercado de trabalho para pessoas afrodescendentes na indústria cinematográfica. Júlio César dos Santos no artigo *A Quem Interessa Um “Cinema Negro”?* afirma que os dois manifestos “reivindicavam diferenciações estéticas e políticas no sentido de diferenciar um cinema produzido por negros e negras como forma de expressarem suas identidades, também no que se refere ao tratamento governamental no apoio a projetos e iniciativas” (SANTOS, 2013).

Em busca de um cinema de afirmação, os manifestos pedem mudanças na forma como as pessoas negras estavam sendo representadas no cinema e na televisão, almejando que os profissionais afrodescendentes tenham mais oportunidades na indústria audiovisual. O grupo do Cinema Feijoadá solicita a renovação no campo da cultura, estabelecendo orientações a serem seguidas pelos fazedores de audiovisual. O Manifesto do Recife propõe um novo posicionamento político, do Estado e das empresas produtoras, que abra caminho para equidade das oportunidades de trabalho e representatividade proporcional ao perfil plurirracial brasileiro. Tais reivindicações não partiram somente dos trabalhadores do setor audiovisual. A pauta de mais representatividade na mídia estava na agenda dos movimentos negros já há bastante tempo e vinha ganhando mais atenção com a consciência do impacto que a sub-representação, a ausência ou a representação estereotipada tem sobre a autoestima e autorrepresentação da população negra. Os pesquisadores Noel Carvalho e Petrônio Domingues destacam a importância do movimento negro para o debate sobre a representação pelas mídias.

Assim, as mudanças que se operaram no período não estavam relacionadas somente às iniciativas internas do setor audiovisual. Várias evidências demonstravam um salto nas ações do movimento negro. A preocupação com os meios de comunicação era antiga e constante na agenda da militância afro-brasileira, que, em vários momentos, pautou nas instâncias do Estado e da sociedade civil a necessidade de diversidade racial na mídia, em geral, e da resignificação da imagem do negro, em particular (CARVALHO e DOMINGUES, 2018, p.3)

Gilberto Alexandre Sobrinho (2017, p.163) vai definir o Cinema Negro Brasileiro como um cinema “com bases nas expressões da imagem em movimento em que domina a presença

de questões formais, narrativas e conceituais de herança africana, com grande ênfase na produção da diáspora negra em diferentes contextos”. Sobre os realizadores negros brasileiros em atividade a partir dos anos 2000, ele afirma:

Essa geração do audiovisual pós-digital entrecruza e defende vozes e expressões da periferia, discursa intensamente contra o racismo, recupera ancestralidade e agencia pautas e estéticas próprias com bases num lugar de fala contundente: são sujeitos que produzem, constroem e defendem suas próprias narrativas. Nesse contingente, jovens negras e negros do audiovisual despontam e reconfiguram o cinema negro brasileiro, levantando questões relacionadas às experiências da mulher negra em chaves diferenciadas. (SOBRINHO, 2017, p.171)

Se na produção de longas ficcionais para circuito comercial notamos a ausência de mulheres negras na autoria, nos curtas-metragens isso não acontece. Os filmes de Sabrina Fidalgo, Viviane Ferreira, Joyce Prado e Renata Martins, Ceci Alves, Juliana Vicente e outras tantas mulheres ganham notoriedade e prêmios em diversos festivais nacionais e internacionais.

1.1 Cinema Negro Feminino

Talvez a maior revolução na história do Cinema Brasileiro contemporâneo seja o Cinema Negro Feminino. A chegada de mulheres negras à autoria de filmes longas-metragens, nas funções de direção, roteiro e produção-executiva de filmes em circulação comercial, tem contribuído para a construção de novos olhares e perspectivas de narrativas. A partir de suas vivências e experiências, essas mulheres trazem para o cinema uma nova perspectiva de olhar para o mundo. O tempo todo sendo mantido como um segredo, não por elas, mas por uma sociedade que ainda se sustenta em práticas coloniais. A jornalista e doutora em Ciências da Comunicação Rosane Borges afirma que:

Não sem razão, um ligeiro recenseamento em torno das pautas de grupos historicamente discriminados, com destaque para o protagonismo das mulheres negras, permitirá que observemos o quanto as reivindicações vêm girando na órbita do estético e da visibilidade, orientadas por outra lógica de representações, incidindo no tecido social de modo a reconfigurar a política (BORGES, 2022, p.123).

Ao descortinar esse mundo secreto, as estruturas da antiga e ultrapassada colonialidade se rompem. Por mais que os beneficiários da estrutura antiga tentem manter as coisas intactas não há mais espaço para isso. “Como avalia a emergência de cineastas negras empenhadas em romper com gramáticas de produção estereotipantes e em construir referenciais outros, capazes de manufaturar um mosaico variado das mulheres negras?” (BORGES, 2022), pergunta a pesquisadora Rosane Borges na introdução do seu artigo sobre cinema negro feminino. A partir do momento em que essas mulheres perceberam a força que o cinema tem e começam a espalhar a voz da insurgência nada ficará igual. Insurgência na construção de representações de mundos e pessoas negras em diáspora. É Rosane Borges também que argumenta que “pensar em estabilidade discursiva do novo que irrompe é pensar as relações de poder e contrapoder inerentes à circulações de imagens.” (BORGES, 2022).

Essas cineastas são mulheres negras e militantes que encontraram no audiovisual possibilidades concretas de denunciar e combater o racismo, o machismo, a homofobia e as múltiplas formas e especificidades de discriminação e preconceitos tão arraigadas na sociedade (SOUZA, 2022, p.21)

O cinema feminino não começa no início do Século XXI, as mulheres já vinham produzindo cinema desde os anos 1930, e as mulheres negras, no Brasil, pelo menos desde os anos 1980, porém ele expande sua dimensão, e principalmente, ganha mais visibilidade a partir de 2017 e isso não pode ser negado. Em 2017 dois filmes dirigidos por mulheres negras chegam aos cinemas: um documentário *O caso do homem errado*, de Camila Moraes e *Café com Canela* de Glenda Nicácio em parceria com Ary Rosa. E é também o ano em que o setor da produção audiovisual brasileira é chacoalhado por uma pesquisa em que a ausência de mulheres negras na direção roteiro e produção-executiva de filmes longa-metragem de ficção era o ponto principal a ser analisado. Por um lado a pesquisa mostrava que era preciso abrir espaço para a produção de mulheres negras que estavam sendo boicotadas pelo sistema. Por outro invisibilizava as mulheres negras que estavam produzindo no Brasil naquele momento, já que elas estavam em nichos do setor que ficaram de fora da pesquisa como os curtas-metragens e os documentários e os telefilmes.

A pesquisa “Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016”, realizada pela Coordenação de Monitoramento de Cinema, Vídeo Doméstico e Vídeo por Demanda (CCV) da Ancine, divulgou em 2017 que 75,4% dos filmes financiados pelo Estado brasileiro que seguiram para o

circuito comercial foram realizados por homens brancos. Na mesma pesquisa, entre 142 longas-metragens brasileiros, constata-se que 2,1% são de homens negros, 19,7% foram produzidos por mulheres brancas e nenhum por mulheres negras. (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 155)

De qualquer maneira a ausência assim exposta foi o catalisador para muitas iniciativas. Não era possível que a maior parte da população brasileira, representada pela figura da mulher negra permanecesse de fora do setor audiovisual em suas posições principais de representação e representatividade, ocupando funções na frente ou atrás das câmeras. E isso não é só uma questão econômica, posições mais bem remuneradas e com destaque profissional. É também simbólico, uma vez que, não havendo projetos chefiados por mulheres negras demonstra que as histórias estavam sendo contadas pelo ponto de vista de todos, majoritariamente por pessoas brancas, menos pelo das mulheres negras. A ausência de mulheres negras na autoria de filmes implicava que as suas próprias histórias e a sua própria imagem estava sempre sendo construída através do olhar do outro, sempre sendo mediada de fora. As consequências dessa mediação são conhecidas: as mulheres negras têm sido retratadas e representadas de modo racista inferiorizante.

Desse modo, o trabalho de cineastas negras se constitui como legitimidade de um cinema que possibilita o aflorar de diferentes visões de mundo e, ainda, contribui para o preenchimento de uma lacuna numa indústria que pouco ou nada investe na diversidade. (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 146)

Antes desse período, apesar de suas produções figurarem em diversos eventos de cinema, muitas inclusive premiadas em festivais internacionais, as realizadoras negras brasileiras chamavam menos atenção da indústria e dos pesquisadores do cinema, isso porque, pela lógica do mercado audiovisual, só se tem visibilidade quando se atinge um grande público ou se atinge o circuito comercial. Havia sim uma grande produção de curtas-metragens e documentários dirigidos por elas, mas quando se tratava de cinema ficcional no circuito comercial, existia uma lacuna.

No livro *O negro brasileiro e o cinema*, de 1988, João Carlos Rodrigues faz um levantamento das representações de pessoas negras pelo cinema nacional lembrando o que Lélia Gonzales apontava já nos anos 80 a respeito das representações estereotipadas de mulheres negras pela literatura, televisão e pelo próprio cinema.

Ainda no campo simbólico e fazendo correlação com os papéis das mulheres negras ao longo da história, Lélia expõe o projeto da construção de uma imagem folclorizada dessas mulheres num suposto sistema brasileiro de

representações que atribuiu a elas papéis fixos. Ela apresenta três imagens a respeito da mulher negra presentes no imaginário brasileiro: a mãe preta (aquela que é responsável pela educação dos filhos dos senhores brancos), a empregada doméstica, outrora chamada de mucama, e a mulata. (SILVA e OLIVEIRA, 2022, p. 241)

Entre as representações de mulheres negras ela lista três personagens estereotipados mais comuns usados pelo cinema e pela televisão brasileiros: a mãe preta, a mulata sensual e a empregada doméstica. Todas escravizadas ou ex-escravizadas, como pontua Edileuza Souza no parágrafo abaixo:

Para além do estereótipo da escravizada, raras são as representações de mulheres negras dissociadas de imagens como: a mulata fógosa e sensual (em geral, é a musa linda e bela, a “mulata” tipo exportação, mulheres negras representadas com um corpo exuberante, pronto para proporcionar qualquer tipo de prazer ao homem branco); a empregada doméstica (representada como subserviente à família branca; pode ser dócil ou cruel, dependendo da trama e da idade; é comum desempenhar papel de babá que não tem tempo ou condições de cuidar dos próprios filhos); a mãe preta (conhecida como *mammy* no cinema estadunidense; mulher negra, gorda, cozinheira e cuidadora dos brancos, uma vez que não tem família própria; em geral, é escravizada ou ex-escravizada). (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 142)

Ter mulheres negras escrevendo, dirigindo e produzindo os projetos audiovisuais ajuda a diminuir e até a eliminar a construção de personagens estereotipados, como diz Rosane Borges:

A luta simbólica, especialmente travada pelas mulheres negras, vem obtendo vitórias parciais, pois, mesmo com o ônus histórico da representação, vem facultando a elas a possibilidade de exercerem papéis e funções fora do escopo dos arquétipos da *empregada doméstica*, da *mulata* e da *mãe preta*. Na condição de ‘fazedoras’ de mundos possíveis, tecem o manto da vida em múltiplas formas de existir e resistir. (BORGES, 2022, p. 131)

O Cinema Negro Feminino é um conceito que começou a ser utilizado pela professora Edileuza Penha de Souza, uma das primeiras pesquisadoras e teóricas no assunto. A professora e também cineasta, já vem pesquisando o cinema negro no Brasil há algum tempo, e notou que produções dirigidas por mulheres negras estavam aumentando e apresentando características específicas do que ela chama de cinema de afeto. Segundo sua pesquisa, através do cinema, essas realizadoras:

Contam histórias comuns de seus cotidianos, reúnem e transformam seus cotidianos em filmes ideológicos que rompem o enigma do racismo e

assumem uma postura de empoderamento. Seus filmes são verdadeiros manifestos de afeto, seduzem e atraem. Em seus documentários e ficções, essas cineastas constroem as imagens e as narrativas necessárias à transformação da sociedade brasileira e, conseqüentemente, do cinema. (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 155)

Foi durante a pesquisa de doutorado que a professora Edileuza levantou o nome de Adélia Sampaio como a pioneira do cinema negro feminino no Brasil. Foi através desse trabalho que o nome e a história de Adélia Sampaio se tornaram conhecidos e entraram no debate sobre o cinema brasileiro e nas discussões sobre o lugar da mulher negra na história do audiovisual brasileiro.

1.2 Panorama Histórico e Cinema Negro Feminino

Talvez a maior revolução na história do Cinema Brasileiro contemporâneo seja o Cinema Negro Feminino. A chegada de mulheres negras à autoria de filmes longas-metragens, nas funções de direção, roteiro e produção-executiva de filmes em circulação comercial, tem contribuído para a transformação: a partir de suas vivências e experiências, estas mulheres trazem para o cinema uma nova perspectiva de olhar para o mundo. Perspectiva esta até então invisibilizada e mantida em segredo, não por elas, mas por uma sociedade que ainda se sustenta em práticas colonialistas. A jornalista e doutora em Ciências da Comunicação Rosane Borges afirma que:

Não sem razão, um ligeiro recenseamento em torno das pautas de grupos historicamente discriminados, com destaque para o protagonismo das mulheres negras, permitirá que observemos o quanto as reivindicações vêm girando na órbita do estético e da visibilidade, orientadas por outra lógica de representações, incidindo no tecido social de modo a reconfigurar a política (BORGES, 2022, p.123).

Ao descortinar esse mundo secreto, as estruturas da antiga e ultrapassada colonialidade se rompem. Por mais que os beneficiários da estrutura antiga tentem manter as coisas intactas não há mais espaço para isso. “Como avalia a emergência de cineastas negras empenhadas em romper com gramáticas de produção estereotipantes e em construir referenciais outros, capazes de manufaturar um mosaico variado das mulheres negras?” (BORGES, 2022, p.121), pergunta a pesquisadora Rosane Borges na introdução do seu artigo sobre cinema negro feminino. A partir do momento em que essas mulheres perceberam a força que o cinema tem e

começam a espalhar a voz da insurgência nada ficará igual. Insurgência na construção de representações de mundos e pessoas negras em diáspora. É Rosane Borges também que argumenta que “pensar em estabilidade discursiva do novo que irrompe é pensar as relações de poder e contrapoder inerentes à circulações de imagens.” (BORGES, 2022, p.125).

Essas cineastas são mulheres negras e militantes que encontraram no audiovisual possibilidades concretas de denunciar e combater o racismo, o machismo, a homofobia e as múltiplas formas e especificidades de discriminação e preconceitos tão arraigadas na sociedade (SOUZA, 2022, p.21)

O cinema feminino não começa no início do Século XXI, as mulheres já vinham produzindo cinema desde os anos 1930, e as mulheres negras, no Brasil, pelo menos desde os anos 1980, porém ele expande sua dimensão, e principalmente, ganha mais visibilidade a partir de 2017 e isso não pode ser negado. Em 2017 dois filmes dirigidos por mulheres negras chegam aos cinemas: um documentário *O caso do homem errado*, de Camila Moraes e *Café com Canela* de Glenda Nicácio em parceria com Ary Rosa. É também o ano em que o setor da produção audiovisual brasileira é chacoalhado por uma pesquisa em que a ausência de mulheres negras na direção, roteiro e produção-executiva de filmes longa-metragem de ficção era o ponto principal a ser analisado. Por um lado, a pesquisa mostrava que era preciso abrir espaço para a produção de mulheres negras que estavam sendo boicotadas pelo sistema. Por outro, invisibilizava as mulheres negras que estavam produzindo no Brasil naquele momento, já que elas estavam em nichos do setor que ficaram de fora da pesquisa como os curtas-metragens e os documentários e os telefilmes.

A pesquisa “Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016”, realizada pela Coordenação de Monitoramento de Cinema, Vídeo Doméstico e Vídeo por Demanda (CCV) da Ancine, divulgou em 2017 que 75,4% dos filmes financiados pelo Estado brasileiro que seguiram para o circuito comercial foram realizados por homens brancos. Na mesma pesquisa, entre 142 longas-metragens brasileiros, constata-se que 2,1% são de homens negros, 19,7% foram produzidos por mulheres brancas e nenhum por mulheres negras (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 155).

De qualquer maneira, a ausência assim exposta foi o catalisador para muitas iniciativas. Não era possível que a maior parte da população brasileira, representada pela figura da mulher negra permanecesse de fora do setor audiovisual em suas posições principais

de representação e representatividade, ocupando funções na frente ou atrás das câmeras. E isso não é só uma questão econômica, visando posições mais bem remuneradas e com destaque profissional. É também simbólico, uma vez que, não havendo projetos chefiados por mulheres negras, demonstra-se que as histórias estavam sendo contadas pelo ponto de vista de quase todos, majoritariamente por pessoas brancas, excluindo o ponto de vista das mulheres negras. A ausência de mulheres negras na autoria de filmes implicava que as suas próprias histórias e a sua própria imagem estava sendo construída através do olhar do outro, mediada de fora. As consequências dessa mediação são conhecidas: as mulheres negras têm sido retratadas e representadas de modo racista inferiorizante, conforme explicitado no início desta dissertação.

Desse modo, o trabalho de cineastas negras se constitui como legitimidade de um cinema que possibilita o aflorar de diferentes visões de mundo e, ainda, contribui para o preenchimento de uma lacuna numa indústria que pouco ou nada investe na diversidade (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 146).

Antes da segunda década do século XXI, apesar de suas produções figurarem em diversos eventos de cinema, sendo que muitas foram premiadas em festivais internacionais, as realizadoras negras brasileiras chamavam menos a atenção da indústria e dos pesquisadores de cinema, isso porque, pela lógica do mercado audiovisual, só se tem visibilidade quando se atinge um grande público ou se atinge o circuito comercial. Havia, sim, uma grande produção de curtas-metragens e documentários dirigidos por elas, mas quando se tratava de cinema ficcional no circuito comercial, existia uma lacuna.

No livro *O negro brasileiro e o cinema*, de 1988, João Carlos Rodrigues faz um levantamento das representações de pessoas negras pelo cinema nacional relembrando o que Lélia Gonzales apontava já nos anos 80 a respeito das representações estereotipadas de mulheres negras pela literatura, televisão e pelo próprio cinema.

Ainda no campo simbólico e fazendo correlação com os papéis das mulheres negras ao longo da história, Lélia expõe o projeto da construção de uma imagem folclorizada dessas mulheres num suposto sistema brasileiro de representações que atribuiu a elas papéis fixos. Ela apresenta três imagens a respeito da mulher negra presentes no imaginário brasileiro: a mãe preta (aquela que é responsável pela educação dos filhos dos senhores brancos), a empregada doméstica, outrora chamada de mucama, e a mulata. (SILVA e OLIVEIRA, 2022, p. 241)

Entre as representações de mulheres negras ela lista as três personagens estereotipadas mais comuns usadas pelo cinema e pela televisão brasileiros: a mãe preta, a mulata sensual e a empregada doméstica. Todas escravizadas ou ex-escravizadas, como pontua Edileuza Souza na citação abaixo:

Para além do estereótipo da escravizada, raras são as representações de mulheres negras dissociadas de imagens como: a mulata ferosa e sensual (em geral, é a musa linda e bela, a “mulata” tipo exportação, mulheres negras representadas com um corpo exuberante, pronto para proporcionar qualquer tipo de prazer ao homem branco); a empregada doméstica (representada como subserviente à família branca; pode ser dócil ou cruel, dependendo da trama e da idade; é comum desempenhar papel de babá que não tem tempo ou condições de cuidar dos próprios filhos); a mãe preta (conhecida como *mammy* no cinema estadunidense; mulher negra, gorda, cozinheira e cuidadora dos brancos, uma vez que não tem família própria; em geral, é escravizada ou ex-escravizada) (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 142).

Ter mulheres negras escrevendo, dirigindo e produzindo os projetos audiovisuais ajuda a diminuir e até a eliminar a construção de personagens estereotipados, como afirma Rosane Borges:

A luta simbólica, especialmente travada pelas mulheres negras, vem obtendo vitórias parciais, pois, mesmo com o ônus histórico da representação, vem facultando a elas a possibilidade de exercerem papéis e funções fora do escopo dos arquétipos da *empregada doméstica*, da *mulata* e da *mãe preta*. Na condição de ‘fazedoras’ de mundos possíveis, tecem o manto da vida em múltiplas formas de existir e resistir (BORGES, 2022, p. 131).

O Cinema Negro Feminino é um conceito que começou a ser utilizado pela professora Edileuza Penha de Souza, uma das primeiras pesquisadoras e teóricas no assunto. A professora e também cineasta, pesquisadora do cinema negro no Brasil, notou que produções dirigidas por mulheres negras estavam aumentando e apresentando características específicas do que ela chama de cinema de afeto. Segundo sua pesquisa, através do cinema, essas realizadoras:

Contam histórias comuns de seus cotidianos, reúnem e transformam seus cotidianos em filmes ideológicos que rompem o enigma do racismo e assumem uma postura de empoderamento. Seus filmes são verdadeiros manifestos de afeto, seduzem e atraem. Em seus documentários e ficções, essas cineastas constroem as imagens e as narrativas necessárias à

transformação da sociedade brasileira e, conseqüentemente, do cinema. (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 155)

Foi durante a pesquisa de doutorado que a professora Edileuza levantou o nome de Adélia Sampaio como a pioneira do cinema negro feminino no Brasil. Foi com este trabalho que o nome e a história de Adélia Sampaio adentram o debate sobre o cinema brasileiro, destacando o lugar da mulher negra na história do audiovisual brasileiro.

Que contribuições as mulheres negras podem trazer para a produção cinematográfica quando assumem a autoria de produtos audiovisuais? No estudo da Ancine, realizado em 2016, constatou-se que nenhuma mulher negra assinou direção ou roteiro em filmes brasileiros exibidos em circuito comercial entre 1984 e 2017.

A representação de homens e mulheres negras foi estereotipada e preconceituosa, e isso aconteceu por falta de pessoas negras em funções de comando, as quais pudessem determinar como a narrativa poderia ser desenvolvida. A chegada de realizadores negros ao audiovisual faz com que as narrativas e as representações mudem. A concepção de autoria negra, nesse sentido, foi crucial e acontece por meio do acesso a equipamentos, entrada por cotas nas universidades, editais e ações afirmativas que fomentam a produção de protagonismo negro, multiplicadas em escolas livres das periferias. Ao tomar de volta a sua própria voz e se fazer ser ouvido, a população negra e os criadores negros subvertem modos de representação como também permitem que outras histórias sejam contadas, e que a mesma história (supostamente a mesma história) seja contada sob outros pontos de vista.

A escritora nigeriana Chimamanda Ngozie Adichie chama a atenção para o perigo da história única, que é conhecer os fatos por um único ponto de vista, excluindo outras versões. No Brasil este é um problema frequente, uma vez que vivemos num país invadido e colonizado por um povo que trouxe pessoas raptadas para serem escravizadas. Colonizadores que escreveram uma história proclamada oficial, num exemplo de domínio das narrativas hegemônicas.

Pensando nisso é que propomos que há sim uma significativa mudança de paradigmas quando mulheres negras assumem a posição de autores de narrativa audiovisuais. E mais, que a partir de suas características individuais e pontos de vistas particulares, o que será levado para as telas é a luta pela desconstrução de um discurso hegemônico que subalterniza grupos classificados como minorias.

1.3 Políticas de Ações Afirmativas de Estímulo à Produção de Afrodescendentes

Em 2016, uma pesquisa que buscava mapear os índices de raça e gênero no cinema nacional expôs a ausência de mulheres negras nas principais posições da Indústria. Sub-representadas na tela, não apareciam em nenhum filme nos cargos de roteiro, produção-executiva ou direção de longa-metragem exibido comercialmente. A ausência gerou tanta revolta nas mulheres que já estavam na área, porque perceberam mais uma tentativa de apagamento. Os movimentos para realizar mudanças, como a exigência de cotas, os protestos pela visibilidade e oportunidade desencadearam articulações para a formação de mais mulheres negras para o setor. Movimento que parte principalmente das próprias mulheres negras e busca articulação entre profissionais negros do audiovisual, para que cada vez haja mais diretoras negras, e mais protagonismo feminino negro nas telas do cinema e no audiovisual brasileiro.

Uma das primeiras pesquisadoras do Cinema Negro Feminino é Edileuza Penha de Souza, responsável por disseminar o termo que vem sendo utilizado para definir, sem contudo limitar, o cinema feito por mulheres negras no Brasil. Edileuza vê nesse cinema uma produção que tem como base o afeto e a territorialidade.

Essas cineastas e tantas outras são responsáveis por construir um cinema de identidade, entendido como espaço de pertencimento e, assim, são agentes recriadoras de mundos e de possibilidades de amor e afetos. Ao produzir e dirigir seus filmes, cineastas negras brasileiras têm consolidado um modo de fazer cinema que tem como referência a história e a cultura negras. (SOUZA, 2022, p.21)

A mobilização pretende formar e dar visibilidade a outras mulheres negras e assim aumentar e ocupar o espaço no cinema brasileiro que foi negado por tanto tempo. A pesquisadora Kênia Freitas, mulher negra da academia, que estuda o Cinema Afro-diaspórico sustenta que o Cinema Negro Feminino é um espaço de coletividade e pluralidade. Cineastas, produtoras, pesquisadores que se aliam e juntas buscam apoio, seja para viabilizar as produções, seja para fomentar as exposições umas das outras, seja propondo pesquisas e levando esse Cinema para as discussões acadêmicas. A professora Janaína Oliveira percebe no cinema brasileiro feito por mulheres negras um espaço de coletividade em que:

Além das carreiras individuais, processos coletivos de produção entram em cena, das temáticas à plateia, passando pelo mapeamento desta própria

presença no setor. As mulheres negras no cinema hoje estabelecem em suas produções diálogos com o mundo, mas sobretudo, entre si e para si mesmas, criando os “espaços de agenciamento” de que nos fala bell hooks em *O olhar opositivo*. (OLIVEIRA, 2017, p.21)

O cinema é ainda um espaço ocupado majoritariamente por pessoas brancas e por isso ocupá-lo é uma forma de resistência para negros e indígenas. Como bell hooks sustenta, não é suficiente apenas questionar a imagem do negro formada pelo olhar branco e ocidental, é preciso também produzir novas imagens da representação de pessoas negras pelo cinema e artes de massa a partir do imaginário afro-diaspórico. Na análise de filmes dirigidos por mulheres negras, buscamos construir um discurso imagético contra-hegemônico, capaz de descolonizar o pensamento, forma de resistência e ressignificação desses corpos que subalternizados.

A população brasileira é formada por mais de 50% de pessoas autodeclaradas negras, segundo dados do IBGE, ainda sim, os elencos de filmes e programas televisivos brasileiros são majoritariamente compostos por pessoas brancas, fazendo como que pessoas não-brancas, negros e indígenas, sejam sub-representados.

Essa sub-representação também é a causa das representações estereotipadas dos grupos tidos como minoritários. É preciso estar consciente de que a falta de representatividade na produção artística e intelectual é um dos dispositivos usados para a manutenção do discurso hegemônico em sistemas pós-coloniais. O professor Noel Carvalho, autor de diversos artigos sobre Cinema Negro e do recém-publicado livro *Cinema Negro Brasileiro* (2022), que reúne textos de vários pesquisadores do assunto, lembra na introdução da obra o comentário que o cineasta Orlando Senna fez em 1979. Segundo Carvalho, para o cineasta Orlando Senna “a pequena participação e a estereotipagem dos personagens negros decorrem do fato de os filmes serem monopolizados por homens brancos de classe média, alienados da totalidade da experiência de vida dos negros” (CARVALHO, 2022, p.13).

Único meio para que um discurso Negro seja articulado no Cinema Brasileiro: a tomada, pelos próprios negros, de uma parcela de decisão na complexa engrenagem cinematográfica - capitalista, industrial e fechada (SENNA, 1979, p.226 *apud* CARVALHO, 2022, p.13).

Em *Ilha*, acompanhamos Emerson, “um jovem negro da periferia que quer fazer um filme sobre sua história na Ilha. Para realizar o plano, ele sequestra um cineasta e, juntos, os dois reencenam a sua vivência no local”, de acordo com a sinopse do filme. É revelador que no pós-fácio o filme seja dedicado “a todos aqueles que escolheram o cinema, mas não foram escolhidos por ele”, lembrando a que a indústria do audiovisual brasileiro ainda é um setor de trabalho elitista e regional, com maiores oportunidades e verbas destinadas aos Estados do sudeste do país. De acordo com o boletim do Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA/UERJ) publicado em 2017, em que foram analisados dados da produção cinematográfica brasileira entre 1970 e 2016 e disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA-ANCINE),

as informações de gênero e raça das pessoas que desempenham as atividades de maior notoriedade na produção audiovisual (direção, roteiro e atuação), levando em conta todos os filmes que obtiveram público acima de 500.000 espectadores entre os anos de 1970 e 2016. Como podemos constatar, em quase meio século de cinema nacional, a despeito das mudanças de regime político e de governos, intensas desigualdades continuaram a marcar esse campo da indústria cultural, no qual predomina o gênero masculino e, sobretudo, as pessoas de cor branca. (GEMAA/UERJ, 2018)

Para além da falta de oportunidade no mercado de trabalho no setor, através do resultado da pesquisa do GEMAA/UERJ, encontramos a causa da falta de representatividade de pessoas não-brancas em cena nos filmes brasileiros. A ausência e/ou representação estereotipada e estigmatizada dos membros descendentes de grupos colonizados acontece de maneira mais frequente, já que, mesmo no período pós-colonial, tais grupos ainda não conseguiram a equidade de oportunidades e precisam lutar pelo acesso à formação especializada e ao mercado de trabalho profissional de setores para além do trabalho braçal. Tratando-se da produção intelectual e artística, a ausência de pensadores negros e indígenas reflete a baixa representatividade de tais grupos na literatura, cinema e televisão.

Em 2014, um em cada dez filmes que estreavam em salas de cinema comerciais era dirigido por mulheres, nenhuma delas negra. A hegemonia branca e masculina, tanto na produção fílmica como na crítica e na historicidade do cinema no Brasil, poderia ser apontada como um dos motivos para ausência das representações femininas. (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 141)

No texto *Pode o subalterno falar?*, a filósofa indiana Gayatri Chakravorty Spivak sustenta a ideia de que a subalterna (no texto a viúva indiana como representação de

subalternidade) não poderia falar, uma vez que, dentro do regime repressivo do colonialismo e do racismo, ela se encontra ausente como sujeito e, portanto, sua voz não seria escutada ou compreendida pelos que estão no poder, como explica a teórica Grada Kilomba (2020) a respeito do conceito de Spivak. Spivak também questiona a postura do intelectual ocidental, que pretende falar em nome dos grupos subalternizados como diz Sandra Regina Goulart Almeida (2014, p.14), na introdução ao texto de Spivak, “o artigo procura questionar a posição da intelectual pós-colonial ao explicar que nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato seja imbricado no discurso hegemônico”. Grada Kilomba comenta a respeito disso:

Essa ausência simboliza a posição da subalterna como sujeito oprimido que não pode falar porque as estruturas da opressão não permitem que essas vozes sejam escutadas, tampouco proporciona um espaço para a articulação das mesmas. (KILOMBA, 2020, p.47)

Segundo a pesquisa do GEMAA/UERJ, já mencionada aqui, o mesmo acontece na produção artística, mais especificamente no cinema, já que as posições de autoria: roteiro e direção, estariam centralizadas nas mãos de pessoas brancas, majoritariamente, o que, por consequência, produziu a imagem distorcida de pessoas não-brancas nas produções audiovisuais. Como também explica Sandra Regina Goulart Almeida (2014, p.15): “na análise de Spivak, há uma relação intrínseca entre o ‘falar por’ e o ‘re-presentar’, pois, em ambos os casos, a representação é um ato de fala em que há a pressuposição de um falante e um ouvinte”.

Spivak refere-se ao fato de a fala do subalterno e do colonizado ser sempre intermediada pela voz de outrem, que se coloca em posição de reivindicar algo em nome de um outro. Esse argumento destaca, acima de tudo, a ilusão e cumplicidade do intelectual que crê poder falar por esse outro. (ALMEIDA, 2014, p.16)

Para além de um período histórico ou em determinado espaço territorial, a decolonização é uma postura crítica acerca das relações de dominação e submissão estabelecidas durante o colonialismo. Processo gradual e contínuo que vem legitimando outros saberes a partir da ruptura com a história única e do mito do sujeito universal, centralizado nas experiências e visões de mundo eurocêntricas colonizadoras. O pós-colonialismo não significou o fim do sistema de hierarquias, em que certo grupo de pessoas

se sentia autorizado a manter dominação sobre outros grupos, baseado na diferença racial, de gênero ou econômica. Grada Kilomba explica que a “decolonização refere-se ao desfazer do colonialismo, politicamente o termo descreve a conquista da autonomia por parte daqueles/as que foram colonizados/as e, portanto, envolve a realização da independência”. (KILOMBA, 2019, p.224). Como explica a pedagoga Nilma Lino Gomes:

A colonialidade é resultado de uma imposição do poder e da dominação colonial que consegue atingir as estruturas subjetivas de um povo, penetrando na sua concepção de sujeito e se estendendo para a sociedade de tal maneira que, mesmo após o término do domínio colonial, as suas amarras persistem (GOMES, 2019, p. 227).

A respeito do silenciamento do sujeito colonizado, Grada Kilomba afirma que “Existe um medo apreensivo de que, se o sujeito colonizado falar, a/o colonizador terá de ouvir. Será forçado a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades da/o outra/o. Verdades que tem sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos”. (KILOMBA, 2020), ou seja, não é que as mulheres negras não estejam falando, e sim que sua produção, seja intelectual ou artística está sendo historicamente ignorada. A teórica estadunidense Patricia Hill Collins argumenta que:

Suprimir os conhecimentos produzidos por qualquer grupo oprimido facilita o exercício do poder por parte dos grupos dominantes, pois a aparente falta de dissenso sugere que os grupos subordinados colaboram voluntariamente para sua própria vitimização. A invisibilização das mulheres negras e de nossas ideias – não apenas nos Estados Unidos, mas também na África, no Caribe, na América do Sul, na Europa e em outros lugares onde vivem mulheres negras – tem sido decisiva para a manutenção de desigualdades sociais. (COLLINS, 2019, p.6)

No longa-metragem *Até o fim* (2020) os realizadores narram o reencontro de quatro irmãs depois de anos de afastamento. O filme se passa em uma noite de desabafos, e trata da emancipação feminina, traumas de infância, homossexualidade, e é protagonizado por mulheres negras. Glenda Nicácio é uma realizadora negra. A segunda mulher negra a dirigir um filme de longa-metragem exibido em circuito comercial no Brasil. A primeira é Adélia Sampaio, que dirigiu e produziu *Amor Maldito* em 1984, 34 anos antes de Glenda Nicácio. Outras produções audiovisuais, dirigidas por mulheres negras, estavam sendo produzidas e exibidas na mesma época que o filme de Glenda, filmes de curtas-metragens, documentários,

como *O Caso do Homem errado* (2017) de Camila de Moraes, ou a webserie *Empoderadas* (2016) de Joyce Prado e Renata Martins, mas o cinema ficcional comercial ainda permanecia território quase inexplorado pelas diretoras negras brasileiras, com exceção de Adélia Sampaio.

Se, de um lado, nem todas as mulheres foram excluídas das indústrias e nem todos os negros foram excluídos do mercado de trabalho, somente a análise interseccional destacou a forma com que as mulheres negras sofrem a discriminação de gênero, dando múltiplas chances de interseccionar esta experiência. Quando ausentes os letramentos interseccionais para as abordagens feministas e antirracistas, ambos reforçam a opressão combatida pelo outro, prejudicando a cobertura dos direitos humanos. (AKOTIRENE, 2019, p. 38)

A doutora Carla Akotirene, pesquisadora dos Estudos de Gênero, mulheres e feminismo pela UFBA, desenvolveu estudo baseado no conceito de interseccionalidade, que sustenta que a relação entre gênero, raça e classe afasta a mulher negra de muitas oportunidades e as deixa em uma zona de exclusão, por um lado pela cor da pele, e de outro pelo gênero. O conceito vem da feminista norte-americana Kimberlé Crenshaw que usa como exemplo o caso de mulheres negras que não eram empregadas por uma empresa estadunidense, quando esta contratava homens negros para linha de montagem e mulheres brancas para posições de secretariado, mas não empregavam mulheres negras, pois estas não se encaixavam em nenhum dos dois grupos, e portanto não conseguiam oportunidades de trabalho na montadora, que não poderia ser acusada de práticas racistas e sexistas. Porém, as mulheres negras eram excluídas tanto pela cor quanto pelo gênero. Ou seja, entre Interseccionalidade é, antes de tudo, uma lente analítica sobre a interação estrutural em seus efeitos políticos e legais (AKOTIRENE, 2019, p.37). A partir do artigo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics* de Kimberlé Crenshaw, publicado em 1989, onde o termo aparece pela primeira vez, e que demarca a localização interseccional das mulheres negras e sua marginalização estrutural (AKOTIRENE, 2019, p.35).

Desde então, o termo demarca o paradigma teórico e metodológico da tradição feminista negra, promovendo intervenções políticas e letramentos jurídicos sobre quais condições estruturais o racismo, sexismo e violências correlatas se sobrepõem, discriminam e criam encargos singulares às mulheres negras. (AKOTIRENE, 2019, p.35)

Na pesquisa *Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016* produzida pela Coordenação de Monitoramento de Cinema, Vídeo Doméstico e Vídeo por Demanda da Superintendência de Análise de Mercado e divulgada pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), onde foram analisados os 142 longas-metragens lançados comercialmente em salas de exibição em 2016, foi apontada a ausência de mulheres negras em funções como roteiro, direção e produção-executiva dos filmes analisados.

É importante considerar que somente a partir da decolonização do pensamento acadêmico e artístico é que outras narrativas, atores e saberes diferentes do hegemônico ganham espaço e visibilidade. Isso vem afetando todas as áreas de produção artística, intelectual e científica, uma vez que saberes ancestrais, antes anulados ou rejeitados pela academia branca, vem sendo resgatados e legitimados por novas vozes acadêmicas. As artes, culturas, expressões, antes tidas como regionais, exóticas, primitivas, perderão a condição marginalizada de arte menor e passarão a ser consideradas grandes legados da humanidade. Aos poucos a distância entre cultura popular e alta cultura diminui cada vez mais.

Outro dado importante a ser apontado antes de passarmos ao objeto central desta pesquisa, e que precisa ser lembrado nesta contextualização, são as políticas públicas de ação afirmativa, que incluem tanto editais de fomento regionais, quanto cotas universitárias e criação de universidades no interior do país. Descentralizar as universidades públicas dos centros econômicos do Brasil situados no eixo Rio/São Paulo, levando o ensino superior para todas as regiões do país, possibilitou o acesso de mais pessoas à universidade, especialmente de pessoas de camadas diferentes da sociedade, pois aumentou o número de vagas e ao mesmo tempo facilitou o deslocamento dos estudantes de famílias mais pobres.

Jovem, negra, dona de uma simplicidade e doçura próprias, Glenda Nicácio faz parte de uma geração de realizadoras negras que se formaram depois das ações afirmativas do Estado brasileiro, que, nos governos Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, alocaram recursos, por meio de editais públicos, para possibilitar o acesso às universidades públicas na forma das cotas sociorraciais, de gênero, promovendo mudanças consideráveis na trajetória da juventude negra. (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 151)

O acesso de pessoas de diversas origens, classes econômicas e vivências está obrigando a academia, processo em curso, pois ainda não foi concluído, a rever suas bases epistemológicas e acrescentar saberes, autores e experiências de outros povos e regiões além

dos eurocentrados em seus currículos. Essa revisão é fruto das exigências dos novos usuários. Como diz a pedagoga Nilma Lino Gomes,

Ao adentrarem nas instituições escolares, esses sujeitos docentes, discentes e familiares levam para seu interior não só a sua presença, mas também suas histórias, sua cultura, seus saberes, sua visão de mundo em relação à corporeidade, à sexualidade, ao pertencimento racial, às posturas políticas, ideológicas e religiosas diante da humanidade. Esses sujeitos também forçam a instituição escolar a se repensar por dentro (GOMES, 2019 p.233).

Essa mudança de olhar em relação a produção de saberes também vai atingir as artes. A arte das populações afrodescendentes e dos povos originários sempre existiu, mas foi categorizada, segmentada, “arte indígena”, “música de pretos”, enquanto a produção europeia ou produzida por descendentes europeus era vista como universal.

Glenda Nicácio e Ary Rosa são frutos da conjuntura que permitiu a jovens de classe baixa o ingresso na universidade pública em busca de cursos de todas as áreas, das mais tradicionais, como Direito e Medicina, às ligadas ao fazer artístico, abrindo um imenso leque de possibilidades.

Café com canela (2017) é objeto de estudo desta pesquisa, que busca relacionar as imagens de mulheres negras produzidas no filme, a partir da autoria de Glenda Nicácio, uma mulher negra, e a mudança da autoimagem que as mulheres negras se têm de si, e como são vistas socialmente, especialmente pelo seu alcance de público que um filme premiado em festivais nacionais e internacionais atinge quando exibido em circuito comercial, assim como pela diversidade de imagens de mulheres negras protagonistas que ele põe em cena com sua narrativa. E, que além disso, Glenda Nicácio é a primeira realizadora negra brasileira a lançar longas-metragens em anos consecutivos (SOUZA e OLIVEIRA, 2022), como apontam a Edileuza Souza e Clarissa de Oliveira.

Tratando-se de pessoas que compõem a maioria da população brasileira as mulheres negras paradoxalmente, são fortemente invisibilizadas nas telas (Candido, Daflor e Feres Jr., 2016) ou, quando expostas, muita padecem da continuada reprodução de esteriótipos que subjagam sua imagem ao relacioná-la, na ficção, a papéis sociais subalternos e também a erotização de seu corpo e , no domínio do telejornalismo e das reportagens especiais, vinculá-la ao crime e à pobreza. (SOBRINHO, 2017, p.164)

CAPÍTULO 2. O CORPO NEGRO EM PERFORMANCE PARA A CÂMERA COMO DISCURSO CONTRA-HEGEMÔNICO

A videoarte surge nos anos 70 com a popularização das câmaras de vídeo portáteis e segundo Philippe Dubois, o vídeo é a intersecção entre o cinema e a imagem virtual. Tem o realismo da fotografia, o tempo das imagens em movimento do cinema e o alcance imediato da transmissão ao vivo da televisão. O acesso às câmaras de vídeos mais leves e mais baratas do que as 35 mm, e com a possibilidade de se ver o resultado imediatamente sem os processos de revelação das câmaras Super 8, dá a artistas visuais uma nova ferramenta de expressão.

As obras em videoarte caracterizam-se por performances e intervenções visuais que adicionam camadas de informações e significados às imagens em movimento e ao som direto. A intenção é tensionar as ligações entre o cinema e a televisão até o ponto da ruptura com as duas linguagens. Com o objetivo de levantar questionamentos acerca do cotidiano, das relações de poder (patriarcado, racismo e sexismo) e da política. O vídeo passa a ser extensão de uma obra que aconteceria ao vivo durante a performance do artista, como prolongamento do ato em si e como registro do ato. O vídeo é uma imagem-ato diz Dubois



Figura 1: Fotograma de Alma no Olho (1973)

2.1 Alma no Olho e a descolonização

Em 1973 quando Zózimo Bulbul filma e lança *Alma no olho* ele não está fazendo uma vídeo performance propriamente dita, mas também não se distancia deste tipo de linguagem, uma vez que Zózimo estava em contato com as produções e movimentos que aconteciam nas Artes Visuais desde que ingressou na Faculdade de Belas Artes do Rio de Janeiro, nos anos 60. Em artigo, Lucas Benatti e Teresa Teruya destacam, sobretudo, o contexto em que o filme foi produzido, afirmando que:

O contexto cinematográfico brasileiro da década de 1970 é um campo muito fértil de articulações e contradições formais e conteudistas. De um lado, cineastas já conhecidos em crise existencial e política, do outro, uma geração que aderiu à *pop art*, à *mass media* e às experimentações vanguardistas e performáticas que produziam um cinema de subversão, de radicalismo experimental. Zózimo, que havia sido estudante de artes plásticas, possuía um forte apelo às experimentações e aos imbricamentos de linguagens artísticas e políticas. Encontramos muito dessa sua postura em “*Alma no Olho*”, com influências estéticas e políticas da própria videoarte e de videoartistas como Leticia Parente e Vito Acconci (BENATTI e TERUYA, 2022, p. 9).

Alma no Olho é tido costumeiramente como filme experimental, foi filmado em película 35 mm com sobras de material de *Compasso de Espera*, filme dirigido por Antunes Filho no qual Zózimo atuou como corroteirista e protagonista. O filme de Antunes foi o primeiro a colocar em cena um ator negro, Zózimo, formando par romântico inter-racial.

Na mesma época o movimento Cinema Novo pretendia fazer um cinema com a cara do povo brasileiro e elegeu o negro como seu representante, mas, ao mesmo tempo, em que dava protagonismo a atores negros na tela, não discutia as questões raciais, o preconceito, a exclusão, as lutas e colocava sempre um personagem intelectual branco da classe média para intermediar as falas do Povo. Como pergunta Spivak, se os intelectuais brancos e ocidentais pretendem falar pelos subalternizados, em vez de ouvir o que eles têm a dizer, como pode o subalterno falar?

Spivak refere-se ao fato de a fala do subalterno e do colonizado ser sempre intermediada pela voz de outrem, que se coloca em posição de reivindicar algo em nome de um outro. Esse argumento destaca, acima de tudo, a ilusão e cumplicidade do intelectual que crê poder falar por esse outro (ALMEIDA, 2014, p.16).

Afetado por estas circunstâncias, Zózimo resolve ele mesmo falar usando o cinema como linguagem. Ele produz e dirige o roteiro que ele mesmo escreveu baseado no texto do autor estadunidense Eldridge Cleaver, membro dos Panteras Negras. *Alma no olho* retrata a condição da população negra desde antes da invasão europeia à África até os dias atuais, os anos 70, no caso de Zózimo, e ainda hoje, no nosso caso, até a tomada de consciência e libertação do negro. Diante da subalternização pelo colonialismo e pós-colonialismo, acho que hoje podemos dizer que até a descolonização do corpo e da mente da população descendente daqueles africanos que foram sequestrados e escravizados durante os 300 anos. Grada Kilomba define a descolonização assim:

refere-se ao desfazer do colonialismo. Politicamente, o termo descreve a conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da independência e da autonomia. (KILOMBA, 2019, p.224)

A tal tomada de autonomia é o que vemos ao final de *Alma no Olho* e é também pelo que trabalhou Zózimo Bulbul em sua vida artística. Alguns anos mais tarde, já na primeira década dos anos 2000, o cineasta fundou uma escola de formação em cinema exclusivo para pessoas pretas no centro do Rio de Janeiro, e criou o primeiro festival de cinema negro do Brasil, a Mostra de Cinema Negro Zózimo Bulbul, como é mais conhecida, especialmente a partir do ano de sua morte, 2013, quando seu nome foi incorporado ao nome da mostra como homenagem ao seu legado. Sobre o cinema negro e a importância de Zózimo Bulbul para o movimento, o pesquisador Gilberto Alexandre Sobrinho lembra que é a partir de *Alma no Olho* e, atualmente, do resgate desse filme pelas novas gerações de cineastas e cinéfilos negros que há um avanço da produção e das reflexões sobre a produção do cinema negro brasileiro. “Há um campo de criação e de reflexão compreendido com o cinema negro no Brasil. Tendo como referencial o cinema de Zózimo Bulbul e como ponto de partida seu curta-metragem experimental *Alma no olho* (1973)” (SOBRINHO, 2017 p 163).

Apesar de *Alma no Olho* não pretender ser videoarte ou vídeo performance, não se pode negar que muitas das características descritas por Regilene Sarzi-Ribeiro sobre o trabalho de Leticia Parente, um dos principais nomes da videoarte brasileira, também estão presentes no curta-metragem de Zózimo. Bulbul por sua vez, certamente foi influenciado pelo movimento que estava acontecendo, como já foi dito, assim como foi pelo Teatro

Experimental do Negro de Abdias do Nascimento, pelo Cinema Novo e pela televisão, meio onde também trabalhou como ator em novelas de uma grande emissora da época.

Entre as características dos vídeos de Letícia Parente estão a ausência de falas ou de uso de músicas com ênfase para ruídos e barulhos dos ambientes, a ausência de cor e as gravações ou tomadas de cenas, que se dão por meio de planos-sequência. A autora é quase sempre a protagonista de seus vídeos e, como “atriz” principal, atua, realiza e sofre a ação performática. Esse estar no vídeo como sujeito da ação nos faz pensar nos processos poéticos desencadeados pela arte contemporânea com a arte conceitual, em que os processos criativos passam a incorporar a personificação do artista na obra como um produto de sua subjetivação.(SARZI-RIBEIRO, 2014, p.111)

Algumas outras características da videoarte que podemos perceber em Alma no Olho são: o não uso de uma estrutura narrativa como a dominante no cinema ficcional, com personagens, organização do tempo, desenvolvimento de acontecimentos, etc, e sim da representação de modo plástico com senso de ensaio, da experimentação, da inovação (DUBOIS, 2004). Simultaneamente a “mixagem de imagens mais do a montagem de planos” (DUBOIS, 2004), e apesar de Zózimo não usar justaposições, incrustações ou sobreimpressões nas cenas, ou seja, não montar, ou mixar imagens no interior ao espaço do quadro, como diz Dubois, podemos ver que o encadeamento das cenas de Alma no Olho também está longe de pretender a montagem invisível e a linearidade espaço-temporal do cinema narrativo. Além disso, também não há utilização de profundidade de campo, uma vez que o corpo de Zózimo realiza a performance perante um fundo branco infinito e indefinido, um não espaço e um não instante específico, que ao mesmo tempo ganham significação através da ação que Zózimo realiza no plano.

Segundo Regilene Sarzi-Ribeiro muitos artistas dos anos 70 estavam usando o vídeo como expressão de grande carga ideológica. A intenção é a problematizar a condição do negro nessa sociedade que primeiro o transformou em objeto, moeda de troca, explorou ao máximo seu corpo e subjetividade e depois o excluiu sem reparação ou desculpas.

A videoperformance é parte integrante dos desenvolvimentos artísticos propostos pela pop art, pelo minimalismo e pela arte conceitual que culminam nos happenings, nas performances e na body-art. As performances sem audiência são registradas por vídeos que se tornam fundamentais na ressignificação do corpo nestas obras, pois são uma extensão da obra original que permite ao público o compartilhar da construção de sentido. (FRICKE, 2010) Nos finais dos anos de 1960 e começo dos 1970, muitos artistas fizeram vídeos tendo como objetivo a interação entre o corpo do

artista e a câmera de vídeo/meio artístico, tornando esse diálogo uma forma de expressão visual com uma grande carga ideológica (SARZI-RIBEIRO, 2014, p.107).

Dubois escreve também sobre o vídeo e a relação etimológica da palavra latina *video*, conjugação em primeira pessoa do verbo ver, “eu vejo”, ato processo que acontece tanto enquanto do fazer do artista, quanto do assistir do espectador. Se o vídeo se distanciava do cinema, pensando o cinema na forma clássica da película, sala escura, audiência móvel, nos anos 70, hoje as fronteiras entre cinema e vídeo são menos óbvias se é que ainda existem. O próprio Dubois afirma que: “Hoje em dia, não vejo mais a possibilidade, na nossa paisagem (audiovisual e teórica), de falarmos de uma arte por si só, como se ela compreendesse um campo autônomo, isolado, autárquico”.(DUBOIS, 2012).

Não obstante, a afirmação “eu vejo” remete-se a um sujeito em ação, pelo ato de olhar algo através da câmera. As mensagens produzidas com vídeo implicam na ação do sujeito do ato de ver ao mesmo tempo em que acontece o decurso do ato em si na medida em que ver algo é um ato que se faz ao vivo, no aqui e agora. O vídeo é o objeto (processo) do ver e o sujeito que o constitui (ato). Dubois (2004, p. 72) o define como uma “imagem-ato” e também como uma imagem-pensamento, e afirma: “O vídeo pensa o que o cinema cria”. (DUBOIS, 2004, p.132) (SARZI-RIBEIRO, 2014, p.106)

Quarenta anos depois de *Alma no Olho* e do movimento da videoarte, o cinema como era propriamente conhecido passou a ser produzido em vídeo, majoritariamente, e o vídeo por outro lado ganhou lugar nas salas, mostras e festivais de cinema sem qualquer distinção entre produções de narrativa clássicas e obras híbridas.



Figura 2: Michelle Mattiuzzi e Valdinea Soriano em *Café com Canela* (2017)

2.2 A Oxum de Mattiuzzi

Café com canela, filme de 2017, produzido na Bahia, foi filmado em vídeo e tem todas as características clássicas do cinema narrativo: montagem invisível, desenrolar cronológico da narrativa, exibição na sala escura. *Café com canela* é o segundo longa ficcional distribuído comercialmente em salas de exibição dirigido por uma mulher negra no Brasil, o filme de Zózimo Bulbul é um marco para o cinema negro brasileiro, o primeiro produzido, dirigido e atuado por negro, que trata das questões raciais desta parte da população brasileira sem o intermédio de personagens brancos. Protagonismo negro tanto na tela quanto nos bastidores. Quatro décadas depois de Zózimo as mulheres negras voltam a direção de filmes longametragem ficcionais em circuito comercial com *Café com canela*. O filme é dirigido em parceria entre Glenda Nicácio e Ary Rosa. Entre *Alma no olho* e *Café com Canela* a produção de cinema negro no Brasil existiu em menor escala e, dificilmente conseguiu do espaço

restrito do curta-metragem ou dos filmes documentários de alcance comercial pequeno, com algumas exceções.

Em 2016, uma pesquisa que buscava mapear os índices de raça e gênero no cinema nacional expôs a ausência de mulheres negras nas principais posições da Indústria. sub-representadas na tela, não apareciam em nenhum filme nos cargos de roteiro, produção-executiva ou direção de longa-metragem exibido comercialmente. A ausência gerou tanto revolta das mulheres que já estavam na área e perceberam mas uma tentativa de apagamento, quanto movimento de mudança, exigência de cotas, protestos pela visibilidade e oportunidade, assim como desencadeou articulações para a formação de mais mulheres negras para o setor. Movimento que parte, principalmente das próprias mulheres negras, e busca articulação entre profissionais negros do audiovisual para que cada vez haja mais diretoras negras, e mais protagonismo feminino negro nas telas do cinema e no audiovisual brasileiro.

Uma das primeiras pesquisadoras do Cinema Negro Feminino é Edileuza Penha de Souza, ela é responsável por disseminar o termo que vem sendo utilizado para definir, sem contudo limitar, o cinema feito por mulheres negras no Brasil. Edileuza vê nesse cinema uma produção que tem como base o afeto e a territorialidade.

Essas cineastas e tantas outras são responsáveis por construir um cinema de identidade, entendido como espaço de pertencimento e, assim, são agentes recriadoras de mundos e de possibilidades de amor e afetos. Ao produzir e dirigir seus filmes, cineastas negras brasileiras têm consolidado um modo de fazer cinema que tem como referência a história e a cultura negras. (SOUZA, 2022, p.21)

A mobilização pretende formar e dar visibilidade a outras mulheres negras e assim aumentar e ocupar o espaço no cinema brasileiro que foi negado por tanto tempo. A pesquisadora Kênia Freitas, mulher negra da academia, que estuda o Cinema Afro-diaspórico sustenta que o Cinema Negro Feminino é um espaço de coletividade e pluralidade. Cineastas, produtoras, pesquisadores que se aliam e juntas buscam apoio, seja para viabilizar as produções, seja para fomentar as exibições umas das outras, seja propondo pesquisas e levando esse Cinema para as discussões acadêmicas. A professora Janaína Oliveira percebe no cinema brasileiro feito por mulheres negras um espaço de coletividade em que:

Além das carreiras individuais, processos coletivos de produção entram em cena, das temáticas à plateia, passando pelo mapeamento desta própria presença no setor. As mulheres negras no cinema hoje estabelecem em suas produções diálogos com o mundo, mas sobretudo, entre si e para si mesmas,

criando os “espaços de agenciamento” de que nos fala bell hooks em O olhar opositivo. (OLIVEIRA, 2017, p.21)

O cinema é ainda um espaço ocupado majoritariamente por pessoas brancas e por isso ocupá-lo é uma forma de resistência para negros e indígenas. E como bell hooks sustenta, não suficiente apenas questionar a imagem do negro formada pelo olhar branco e ocidental, é preciso também produzir novas imagens da representação de pessoas negras pelo cinema e artes de massa a partir do imaginário afro-diaspórico. Construir pela imagem um discurso que seja contra-hegemônico que pretenda descolonizar o pensamento como forma de resistência e ressignificação desses corpos que foram subalternizados.

Café com canela é um filme dentro da narrativa do cinema clássico que tem o protagonismo de mulheres negras, tanto como personagens principais quanto como coadjuvantes. Sendo um filme da cinema negro, apresenta também tem a presença de elementos da cultura afro-brasileira, como a religião de matriz afrodescendente, música de origem negra e a presença de artistas negros como Dona Dalva Damiana de Freitas, que no filme é a avó de Violeta, e fora da tela é compositora, cantora, líder do Grupo de Samba de Roda e integrante da Irmandade da Boa Morte, e de Musa Michelle Mattiuzzi é uma artista performática, artista visual e pesquisadora do pensamento radical negro. É bacharel em Performance pelo curso Comunicação das Artes do Corpo da PUC/SP, participa, em 2016, da 32ª Bienal de São Paulo, em 2021, da 34ª Bienal de São Paulo, foi indicada ao Prêmio PIPA em 2017 e 2018 e atualmente vive em Berlim. Ao fazer a curadoria da mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, em 2017, Kênia Freitas destaca que:

Falar das trajetórias das mulheres negras no cinema brasileiro é remontar uma história de invisibilidade e apagamentos. Até por isso, o que é impactante na produção atual é a sua coletividade e a pluralidade de projetos e obras. Uma série de iniciativas das próprias cineastas marcam esse cenário de transformação e afirmação, propondo novas formas de viabilizar e divulgar o cinema feito pelas mulheres negras (FREITAS, 2017).

Michelle Mattiuzzi aparece em *Café com Canela* representando a Orixá Oxum, deusa da beleza, da fertilidade, da riqueza e do poder feminino. A cena em específico que gostaríamos de tratar neste capítulo é a em que a personagem de Mattiuzzi se manifesta para Margarida, vivida por Valdineia Soriano. A cena dura alguns segundos e é precedida pela

imagem do quarto de dona Roquelina, a personagem de Dona Dalva, onde podemos ver um grande altar dedicado à Oxum com diversas imagens e símbolos da Orixá, assim como reflexos de água, um de seus elementos. Michele Mattiuzzi é uma performer que usa o corpo para tensionar as representações da mulher negra, os espaços que ocupamos e os que nos deixam ocupar, explicitando os modos como as mulheres negras são vistas e tratadas na sociedade.

No filme, Mattiuzzi entra em quadro nua, somente adornada por joias de ouro. Sobre a atuação da performer, podemos compreendê-la melhor a partir do texto publicado no catálogo da 34ª Bienal de São Paulo, o qual destaca que a artista:

Investiga as marcas da violência colonial, sexista e racista deixadas em seu próprio corpo, e os estigmas sociais e históricos que constituem a subjetividade da mulher negra no Brasil. Em suas performances, ela se apropria dos mecanismos de objetificação e de exotização do corpo feminino negro, e subverte-os: eles passam a ser instrumentos de visibilidade e de reconhecimento de um corpo que é, ao mesmo tempo, objeto de desejo e desumanização pelo imaginário cisnormativo branco. (Catálogo 34ª Bienal de São Paulo, 2021)

Suas performances são extremas e perturbadoras. Ao trazer Michelle Mattiuzzi para dentro narrativ do filme, Glenda Nicácio e Ary Rosa estão adicionando camadas de significados e percepção para além da narrativa. A aparição silenciosa que dura menos de um minuto de tela de Mattiuzzi não é uma participação especial. Ela também não está ali como figurante, pois seu nome aparece na terceira cartela de créditos do filme. Sabemos que as cartelas de crédito seguem uma hierarquia de importância, e o nome de Mattiuzzi aparece antes mesmo do de parte do elenco como mais tempo de tela e diálogos.



Figura 3: Cartela de créditos finais de *Café com canela*, 2017

Como no cinema nada é aleatório, vemos na escolha por Mattiuzzi para encenar a Orixá Oxum, feita pela dupla de realizadores Nicácio e Rosa, uma forma de incorporar o trabalho visual de Mattiuzzi, fazendo a interligação de suas performances artísticas, que subvertem o lugar exótico atribuído ao corpo da mulher negra e da simbologia da deusa enquanto Senhora do poder feminino. Regilene Sarzi-Ribeiro aponta que nos diálogos estéticos do corpo no vídeo e do corpo do vídeo (2014) podemos notar a:

Confluência de três fenômenos que alteram de maneira drástica o cenário da comunicação e das artes na contemporaneidade: a arte conceitual, a performance e a arte do vídeo. Estas três manifestações acontecem simultaneamente e uma se apropriará dos conceitos e da estética da outra, resultando numa pluralidade de objetos midiáticos híbridos (SARZI-RIBEIRO, 2014, p.109).

A proposta aqui é pensar na participação de Mattiuzzi enquanto performance contra-hegemônica, nesse caso para a câmera, uma vez que a atuação está inserida no decorrer da narrativa de um filme de ficção, mas que traz, da arte performática, elementos e agências que

aparecem nos trabalhos ao vivo da artista. Em uma entrevista para o prêmio pipa, a performer destaca que sente que a sua obra e seu corpo de mulher negra gorda não encontram dificuldades de entrar e ser aceita em Galerias e museus: “Colocar o próprio corpo como matéria artística da obra lhe confere um status de *locus* da obra, despertando interesse por sua personalidade, biografia e ato criador” (SARZI-RIBEIRO, 2014, p.109). Como foi mencionado anteriormente, Kênia percebe no Cinema Negro Feminino é uma espécie de irmandade abrindo portas e acolhendo umas às outras.

Se nos anos 70 Zózimo não tem a intenção de fazer de arte com Alma no Olho vemos na atuação de Mattiuzzi uma extensão de seus trabalhos como artista visual no cinema de Glenda e Ary. Como diz Sarzi-Ribeiro, o corpo do artista que se transforma na materialidade da obra em ato no momento de exibição do vídeo (SARZI-RIBEIRO, 2014, p.114). Além disso, podemos ver na cena uma espécie de jogo de janelas, justapondo imagens no mesmo plano, um dos três principais procedimentos listado por Philippe Dubois na criação de videoartes. O uso da justaposição em *Café com Canela* acontece através do uso de espelhos, que é um símbolo da Orixá, fazendo com que a imagem da protagonista seja duplamente refletida (fig. X), o reflexo do reflexo, permitindo que ela seja vista tanto de frente quanto de costas no mesmo plano, tal qual descreve Dubois: “as janelas operam mais por recortes e por fragmentos (sempre de porções de imagens) e por confrontações ou agregados ‘geométricos’ destes segmentos” (Dubois, 2004).



Figura 4: Fotograma de *Café com Canela* (2017)

2.3 O corpo negro em performance como discurso

Tanto Michelle Mattiuzzi quanto Zózimo Bulbul pretendem com seus trabalhos nas artes visuais tensionar representações do corpo negro de maneira que a experiência negra no mundo seja percebida diferenciada por todos confrontando as imagens produzidas a partir da percepção eurocêntrica branca e ocidental e distanciando do conceito de alteridade.

Em *Olhares Negros*, bell hooks sustenta, enfaticamente, que só um novo sistema de representações do negro e da mulher negra poderá livrá-los dos estigmas que os aprisionam em categorias desumanizantes. (BORGES, 2012, p.186)

Grada Kilomba lembra o poder da escrita como ferramenta de descolonização. “Escrever, portanto, emerge como um ato político”, “enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria história” (KILOMBA, 2019). Evocando o alerta da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie sobre o período da história única que é a compreensão de mundo e a validação de epistemologias a partir do ponto de vista de um só grupo social. Atribuindo aos outros grupos o lugar de alteridade. Nós não somos o outro, o

outro é uma construção que parte do grupo que se entende como universal e considera “o outro” aquele que não está inserido em sua cultura.

No caso de Zózimo, Mattiuzzi e Nicácio, a escrita se dá pela imagem, aliando ao pensamento de Grada Kilomba a expectativa da pensadora bell hooks:

Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bem e do mau. (HOOKS, 2019, p.37)

A figura de Oxum, a partir do corpo negro retinto e nu de Mattiuzzi, desfaz a representação negativa construída historicamente desde as exibições forçadas do corpo de Baartman. Sarah Baartman, (1789 - África do Sul, 1815 - França), foi uma africana levada a Europa para ser exibida em salões de curiosidade, onde ficou conhecida como a Vênus Negra ou Vênus Hotentote, termo pejorativo para designar seu povo. Seu corpo ficou exposto mesmo depois de sua morte, até 1974 em um museu na França, e só foi devolvido ao país natal, a pedidos de Nelson Mandela, em 2002. A pesquisadora Rosane Borges explica que “Vênus Hotentote configura assim uma situação emergente, tida como fundadora, que tipifica o que é ser mulher negra, cria uma nova tradição e institui uma memória outra (BORGES, 2012, p.194).

Como disse Jean Jacques Courtine: toda imagem tem um eco (COURTINE, 2005). E, se é possível ver Baartman em Mattiuzzi, é possível também resgatar a dignidade e subjetividade que foram destituídas em uma pela pelo trabalho da outra, uma vez que o corpo negro feminino é agora ressignificado em Mattiuzzi como simbologia do sagrado feminino na figura da orixá da beleza e do poder feminino. E, se Zózimo traz para tela em *Alma no olho* o percurso exploratório do corpo negro desde a colonização, ele também traz a sua descolonização e autonomia. O autor alemão Hans Belting afirma que é preciso ver o corpo como mídia criadora e receptora de imagens.

Por isso, é necessária uma nova ênfase em corpos enquanto mídias vivas, capazes de perceber, lembrar e projetar imagens. O corpo, como o portador e destinatário das imagens, operava as mídias como extensões de sua própria capacidade visual. Corpos recebem imagens ao percebê-las, enquanto as mídias as transmitem aos corpos. Com a ajuda de máscaras, tatuagens,

roupas e performance, os corpos também produzem imagens deles mesmos, ou no caso de atores, imagens que representam outros – neste caso eles agem como mídia no sentido mais pleno e original. Seu monopólio original na mediação de imagens permite-nos falar de corpos como o arquétipo de todas as mídias visuais (BELTING, 2006, p. 54).

No caso destas duas peças de artes, vemos os corpos negros não só questionando tais representações como também construindo novas imagens no imaginário coletivo, assim como indicam bell hooks, Grada Kilomba e tantos outros pensadores decoloniais. Desta forma entendo que em suas performances para a câmera, Mattiuzzi e Zózimo buscam representações do corpo negro como discursos contra-hegemônicos, subvertendo imagens anteriormente criadas de representação a partir do olhar de um outro que nos aprisiona em significados preestabelecidos e subalternizadores.

Entender o corpo como produtor de imagens é também perceber a potencialidade da estratégia de resistência dos povos tidos como minoritários, que ainda estão sub-representados pelas artes visuais (performances, vídeo, cinema), uma vez que, se colocar em performance diante das câmeras, como as obras aqui analisadas, é se dispor a criação de imagens potentes que pretendem a construção de novos imaginários coletivos.

Ao propor novos olhares sobre o corpo negro, corpo este que foi historicamente subalternizado pelo projeto colonial, esses artistas tensionam a produção artística e intelectual, que aliada ao discurso hegemônico permitiu e foi até responsável pela produção de imagens racistas, sexistas e misóginas, assim como pelo apagamento de sua produção epistêmica.

Por isso é importante não só questionar a produção que perpetua a imagem subalternizante, como também dar visibilidade à produção de novas imagens que ao se contrapor ao discurso hegemônico, estimulam a ressignificação de forma positiva das populações negras em diáspora. E como disse Etienne Samain: “toda imagem nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar” (SAMAIN, 2012).

CAPÍTULO 3 A AUTORIA NO CINEMA E AS MULHERES NEGRAS COMO PRODUTORAS DE IMAGEM

O conceito de autoria no cinema surge quando o dispositivo pretende se estabelecer enquanto arte, “uma linguagem pela qual um artista pode exprimir seu pensamento do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance”, como disse Alexander Astruc em seu manifesto *Caméra stylo*, que foi mais tarde base para a proposta de Política de Autores dos críticos da revista francesa de cinema *Cahiers du Cinéma*.

Nos anos 1960, o crítico literário Roland Barthes (1968, p.58) determina a morte do autor, cuja voz perde a sua origem. O autor entra na sua própria morte, procurando na autoria uma posição que distanciasse o indivíduo que escreve daquele que está na obra. Ele diz: A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES,1968, p.57).

Pensando sobre o nome próprio e o nome do autor, Foucault sugere que o autor apareça enquanto função no texto, função que reúne, sob o nome, os discursos proferidos nos textos, dando unidade a obra e responsabilidade a quem escreve.

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso, ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si (FOUCAULT, 1969, p.273).

Voltando a autoria no cinema, uma das características de identificação das obras de um mesmo autor seria a repetição recorrente de elementos, sejam eles personagens, temas, opções estéticas, os quais aparecem reiteradamente em diferentes obras, unido-as numa filmografia que atribui ao diretor o status de autor.

Segundo alguns dos críticos do *Cahiers du Cinéma*, revista de cinema francesa que cunhou o termo Política de autores, na qual a estratégia de se procurar autoria em determinadas obras de certos diretores de cinema teve início, era possível estabelecer quais diretores de cinema eram autores e quais só encenavam o que estava determinado nos roteiros, sem dar a obra seu toque especial, pelo exercício de exame da filmografia. Assim, eles determinavam quem eram os verdadeiros realizadores e quem eram os operários da indústria cinematográfica.

Esses críticos, nas figuras mais centrais de François Truffaut e Jean-Luc Godard, buscavam na filmografia de alguns cineastas identificar elementos recorrentes que pudessem comprovar a teoria da individualidade autoral. Eles chamaram de Política de autores essa prática que mais tarde ganhou status de teoria pelas mãos de Andrew Sarris, que a usou para justificar e disseminar a ideia de superioridade técnica e artística de Hollywood.

A Política de Autores de Truffaut e da *Cahiers du Cinéma*, pregava que nem todos os diretores de cinema eram autores, apenas aqueles que conseguiam imprimir em seus trabalhos características individuais. A autoria não podia ser ensinada e começou a ser vista como uma espécie de genialidade do realizador.

A busca pela autoria no cinema acontece no período em que o cinema precisava se estabelecer como forma de Arte, assim como a música e a literatura, e foi da literatura que vieram as primeiras teorias adaptadas para o cinema, especialmente a de autoria. A Literatura sempre foi o espelho de onde saíram os parâmetros para o cinema se tornar arte. A necessidade de se estabelecer autores, portanto artistas e não somente técnicos, era a maneira do cinema fazer a transição entre atração de feiras e forma de arte.

Alexander Astruc busca no romance um equivalente para o cinema enquanto linguagem. A *Caméra stylo*, como ele denomina sua proposta de cinema, tenta mostrar que o cinema tem uma linguagem própria que se distancia da linguagem do romance,

O cinema está a caminho de tão simplesmente tornar-se um meio de expressão, isso o que foram todas as artes antes dele, isso o que foram em particular a pintura e o romance. Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de *boulevard*, ou um meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a pouco, uma linguagem (ASTRUC, 2012, p.1).

Os críticos dos *Cahiers du Cinéma* se baseiam no texto de Astruc para sua Política de autores, e a prática gera polêmica, pois centraliza a abordagem aos diretores de cinema europeus, especialmente franceses, europeus refugiados nos Estados Unidos durante a 2ª Guerra e norte-americanos, a ponto do editor da revista, Andre Bazin, precisar se posicionar a respeito em editoria. Pouco depois a Política de Autores passa a ser usada como parâmetro para potencializar a hegemonia da produção de Hollywood pelos críticos estadunidenses, com intuito de convencer que o cinema produzido nos Estados Unidos era o melhor e o único a ser considerado obra de arte.

A Política de Autores vigorou por muito tempo e ainda hoje tem força na crítica cinematográfica, que é quem mais a alimenta numa espécie de retroalimentação, uma vez que a crítica eleva status de filmes e diretores, ao mesmo tempo em que garante o próprio status de descobridora e intermediária entre obras e público. O público precisaria da crítica para saber quais filmes são, verdadeiramente, obras de arte cinematográficas, e merecem ser assistidos.

Quando o autor é posto na berlinda da produção artística, todos os envolvidos, fossem os que os questionaram a posição de suposta genialidade do autor, fossem os que servem de exemplo para uma autoria irrelevante, foram homens brancos europeus. Não há mulheres, não há negros, não há latino-americanos, e a pergunta que fica é: faz diferença saber quem é o autor? Falando sobre a função-autor na literatura, Foucault diz que

Os discursos "literários" não podem mais ser aceitos senão quando providos da função-autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o *status* ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões (FOUCAULT, 1969, p.276).

A questão de autoria nunca foi tratada em relação aos autores e realizadores subalternizados, e pergunto se excluir o autor indivíduo da realização da obra não seria outra forma de apagamento nesse caso. Pensando que grupos historicamente silenciados têm tido suas histórias, narrativas e representações mediadas por outras pessoas, membros do grupo de exploradores, colonizadores, creditar a autoria sem perder de vista o indivíduo por trás da obra aos autores negros, indígenas e mulheres não seria uma forma de recuperar a voz desses grupos? Para além das questões de representação em tela dos grupos subalternizados, assumir a autoria de um filme também possibilita um novo olhar sobre a narrativa, sobre a sociedade, outras maneiras de se contar a História, e as histórias.

Quando Barthes decretou a morte do autor procurando na autoria uma posição que distanciasse o indivíduo da pessoa que escreve, será que pensou como isso funciona quando o autor é uma pessoa negra? Enxergar o indivíduo, por trás do autor, por exemplo, quando falamos no trabalho dos Irmãos Carvalho, jovens do Morro do Borel, zona Norte do Rio, que retratam um pouco da vida na Comunidade em seus curtas, ou de Caio Franco, jovem negro que viveu muito tempo sem perceber sua própria negritude e que discute isso no

filme *Antes de ontem* (6 min, 2019), ou do trabalho de Safira Moreira, jovem que busca em feiras de antiguidade fotos de pessoas negras expondo a falta de registro fotográfico das famílias negras. Será que o indivíduo está separado do autor como propõe o filósofo ou será que nesse caso a obra só surge porque a necessidade é pungente no indivíduo de tratar do assunto.

Quando a autoria é posta em xeque na literatura isso vai refletir também no cinema, especialmente por se tratar de uma prática coletiva. Tendo muitos artistas participando do processo de criação ao mesmo tempo, quem seria o autor da obra? Falar sobre autoria no cinema é sempre polêmico uma vez que o cinema é um fazer coletivo e muitas vezes atribuir a autoria a uma pessoa significa o apagamento de uma série de contribuições de vários profissionais envolvidos na obra.

Tratando de autoria negra no cinema, longe de pensar que as mesmas questões não serão levantadas, é importante perceber que o fazer cinema é fruto de uma luta dos movimentos contra a opressão e discriminação racista e subalternizante da população negra, e é a maneira de questionar imagens de estereotipadas e ressignificar personalidades históricas, de rever e reverter parte do dano causado pelo sequestro na África e escravidão no Brasil.

A década de 1970 é emblemática ao registrar a efervescência de diversos Grupos de Teatro, festivais de música, grupos de jovens, cineclubes, movimentos feministas e entidades do Movimento Social Negro. Esses grupos apresentam um apelo à sociedade brasileira, proclamando visibilidade e respeito. Para além de promover o lazer, essas entidades abrolharam na luta pelo direito a terra, trabalho, liberdade, justiça e paz. E embora nesse período estivéssemos atravessando os “anos de chumbo” da ditadura civil-militar, a década de 1970 foi altamente influenciada pelo movimento dos Panteras Negras, que se consolida com o propósito e determinação de denunciar e combater o racismo, o preconceito e a discriminação racial e, ao mesmo tempo, promover a história e a cultura negras. (SOUZA, 2013, p.74)

Para grupos historicamente silenciados e sub-representados na produção audiovisual, ter como autor uma figura representativa é essencial, primeiro porque põe no comando, empodera, um membro do grupo representado, segundo porque, estando em posição de poder, determina como o grupo é representado evitando os estereótipos.

Pensando na autoria de mulheres negras no cinema brasileiro contemporâneo, podemos constatar algumas características que se repetem, como as narrativas com protagonistas mulheres, dentre as quais destaca-se Jerusa, em *O dia de Jerusa*, de Viviane

Ferreira, Margarida e Violeta, em *Café com canela*, de Glenda Nicácio e Flaviana, em *Alfazema*, de Sabrina Fidalgo.

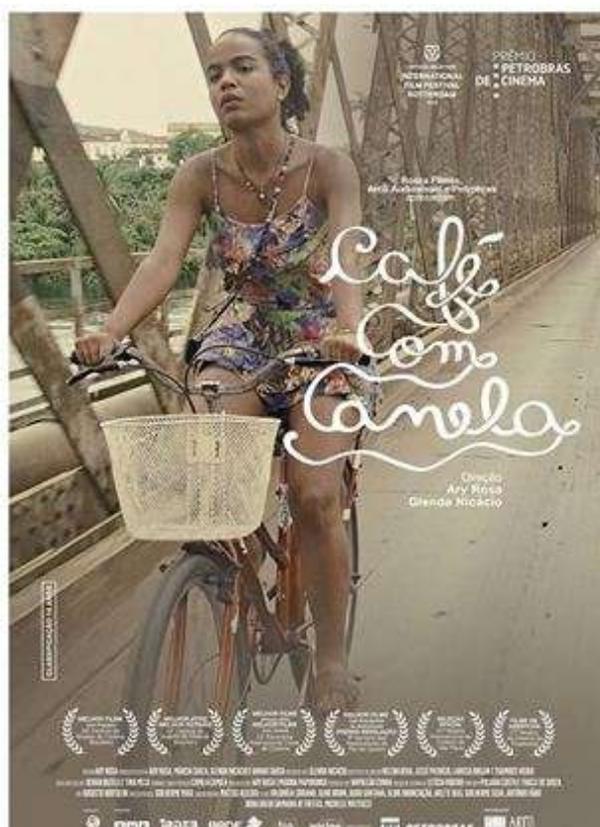


Figura 5: Cartaz de *Café com Canela*, longa-metragem de Glenda Nicácio e Ary Rosa (2017)

Até os anos 2000 tínhamos poucas realizadoras negras no cinema brasileiro. Em 2017 foi publicado pela Agência Nacional de Cinema (Ancine) um estudo que apontava para ausência de mulheres negras no roteiro e direção de filmes de longa-metragem exibidos no circuito comercial brasileiro. As políticas públicas de ações afirmativas, cotas universitárias, escolas de cinema livre e editais de fomento específicos para o protagonismo negro e ajudaram a mudar esse quadro. Em entrevista publicada no site Verberenas, Lygia Pereira pergunta a realizadora Glenda Nicácio sobre a importância da mulher negra fazer cinema:

L- Uma coisa que a Rosane Borges no meu exame de qualificação chamou-me à atenção acerca da importância de mulheres negras fazerem filmes: “O porquê disso ser um marco? Por que isso é importante?”. E ela falou algo muito importante, que é você pensar o universal a partir de uma realidade à margem, digamos, de uma realidade específica, que não é hegemônica, nem tida como universal, que foi construída para não ser universal. Aí vejo como muito importante quando você fala de seu interesse em poder fazer uma história que alcance as pessoas, pois é isso, se colocar no mundo como um ser completo e inteiro, como uma pessoa.

G –É exatamente isso. Veja como é muito doido: os dilemas de uma mãe, as dores de uma mãe, são dores de uma mãe, agora o fato de ser uma mulher negra faz com que o filme tenha um “boom”, do tipo “caramba, talvez eu nunca tenha parado pra pensar na dor de uma mãe, nunca tenha visto a dor”, e visto como poesia, visto para além de chacina, para além de notícias, visto como poder olhar. E aqui estou falando da visão de uma classe que não tem acesso e tampouco hábito de ir ao cinema e que consome muita televisão. Por exemplo, meus pais são esse público. Ver o filme e se enxergar enquanto negritude, poder se ver na tela é algo muito importante. Uma coisa muito bonita é o começo do filme em que aparece o vídeo do personagem Paulinho na festa, muitas pessoas que viram o filme vieram nos falar “nossa, eu nunca tinha visto imagens em videocassetes de festas: aniversários, aniversários de crianças negras, e recordar que eles próprios não tinham esses registros em suas famílias”.

Mulheres negras, mesmo sendo o centro de muitas famílias e em posição de destaque de outros espaços, além da casa, têm sempre sua autoridade questionada e invalidada. Ficando na base do estrato social, são as menos remuneradas e raramente chegam a cargos de chefia. No Brasil, segundo dados do IBGE, as mulheres negras compõem 25% da população, estão majoritariamente na base da pirâmide social e permanecem sob a desvantagem do racismo e do sexismo (SOUZA, 2016, p.77).

Não dá para pensar em Viviane Ferreira e Sabrina Fidalgo como mulheres negras na função autor sem levar em conta as pessoas que são. Suas histórias, trajetórias, cor de pele, gênero. Esses são dados extremamente importantes quando pensamos no cinema delas, porque foram essas características que as mantiveram longe da autoria por muito tempo.

Ao se tornarem cineastas, essas mulheres rompem com seus lugares de origem, o lugar que lhes estava predestinado por um pensamento racista e sexista, o lugar da doméstica, da lavadeira, da passadeira, daquela que realiza serviços gerais, para assumirem o lugar do comando das câmeras, da produção e direção, construindo seu próprio protagonismo no cinema, como exemplifica a cineasta Viviane Ferreira em entrevista concedida a Souza e Silva (2014) (SOUZA, 2020, p. 181).

Observando a autoria de mulheres negras no cinema contemporâneo podemos encontrar alguns pontos de convergência, como, por exemplo, o protagonismo de outras mulheres negras em cena. As mulheres negras formam o grupo com menor poder na sociedade apesar de exercerem papéis essenciais na estrutura desde a formação do país, porém permanecendo no nível mais baixo do estrato social, reflexo da contínua marginalização da sua imagem.

Portanto, simbolicamente, ter uma mulher negra no comando de uma obra audiovisual significa, além de finalmente dar o poder a ela, como também permitir que ela dê visibilidade ao grupo ao qual pertence. O empoderamento não é só uma questão de representação e representatividade, mas sim de presença, como destaca Edileuza Penha de Souza:

Se a representação da imagem da mulher negra no cinema e na sociedade historicamente esteve presa a preconceitos e estereótipos, nota-se que quando as mulheres assumem o comando na produção de cinema elas exercitam a possibilidade de novos olhares e concepções, desde a estética e a linguagem a outros fatores, mais subjetivos, como identidades e representações. (SOUZA, 2020, p. 184)

Em *O dia de Jerusa*, curta-metragem de 2017, Viviane Ferreira põe em cena uma anciã negra vivida pela atriz Léa Garcia. A personagem está esperando pela família, filhos e netos, para comemorar o aniversário de 77 anos, mas quem bate a porta é Sílvia, uma pesquisadora de opinião de marca de sabão em pó. Para driblar a solidão, Jerusa, enreda a jovem em histórias sobre sua vida e lembranças do passado. Raramente personagens negras têm um passado na narrativa, figurando como representações vazias que servem para complementar a narrativa de outros personagens em cena. Portanto, a autoria de Viviane apresenta uma mudança no tratamento dramaturgo da personagem.

Nesta perspectiva, se historicamente a sociedade e os meios de comunicação têm representado as mulheres negras em papéis de subalternidade e subserviência, o trabalho de cineastas negras se concretiza como tentativas de rompimento do contínuo racista e sexista da sociedade brasileira. Elas criam alternativas que rompem com estereótipos da mulata, mãe preta, empregada doméstica, cuidadora e mantedora da afetividade alheia e, ao mesmo tempo, edificam um cinema negro afirmativo. (SOUZA, 2020, p. 73)

A realizadora Sabrina Fidalgo talvez não se encaixe exatamente na imagem da mulher negra silenciada, uma vez que ela é filha de importantes dramaturgos do teatro negro e teve

oportunidade de estudar Cinema fora do Brasil, porém ela é considerada uma das mais importantes cineastas do cinema contemporâneo brasileiro. Seu filme *Alfazema* (24 min, 2019) circulou por muitas festivais e ganhou alguns prêmios. O curta-metragem é uma brincadeira metalinguística sobre o carnaval no Rio, e faz parte de uma trilogia composta pelo média-metragem *Rainha* e por um longa-metragem em captação.

No curta-metragem *Alfazema*, Sabrina Fidalgo narra a história de Flaviana, moça que quer sair para curtir os blocos de carnaval no Rio de Janeiro e para isso precisa que o rapaz que levou para casa na noite anterior vá embora. O rapaz insiste em chamar Flaviana de qualquer nome menos o dela, por mais que ela o repita. Isso se torna uma discussão interrompida por anjo, diabo e Deus. Flaviana não consegue que o rapaz saia de seu banheiro, único cenário do curta, e nem diga seu nome corretamente, tirando dela sua identidade e seu poder de decisão em relação a própria vida e desejos.

O filme de Sabrina traz três mulheres negras em destaque. A atriz, Shirley Cruz, como protagonista, Sabrina Fidalgo, na função de realizadora, e Elisa Lucinda, atriz e poeta, no papel de Deus. Em determinado momento, o curta se torna uma crônica metalinguística, e o fazer cinema é exposto. Sabrina entra em quadro e há uma disputa entre a diretora de cinema e a personagem Deus pelo controle do set.

Consciente de que a falta de representatividade de mulheres negras no cinema foi um dos dispositivos usados para a manutenção do discurso hegemônico é que percebemos a importante mudança de paradigma que os filmes como *Alfazema*, *O dia de Jerusa*, *Travessia* e *Café com canela* têm na produção cinematográfica brasileira contemporânea. Tais filmes vêm contribuindo para que a imagem da mulher negra seja ressignificada e ganhe cada vez mais espaço na sociedade brasileira. Como sustentam as pesquisadoras Ceíça Ferreira e Edileuza Penha de Souza:

Por essas razões, esse fazer fílmico que constitui o cinema negro no feminino é tão caro às realizadoras negras, pois significa a oportunidade de construir um cinema de subversão e combate às visões preestabelecidas e, sobretudo, consolidar uma produção focada na pluralidade, na consciência dos múltiplos eixos de opressão e no exercício de afirmação identitária que seus filmes instigam. Ao ocupar a posição de sujeito na construção das narrativas audiovisuais, as cineastas negras assumem o lugar de comando das câmeras, da produção, da direção e constroem seu próprio protagonismo no cinema. (FERREIRA E SOUZA, 2017, p. 178)

As realizadoras apontadas nesta pesquisa, mulheres negras assim como suas protagonistas, reconstróem a imagem da mulher negra a partir da criação de personagens que refutam os estereótipos racistas e machistas, ao apresentarem em suas obras um olhar decolonizado sobre seus corpos e vidas.

3.1 Narrativas de Mulheres Negras: Autoria e Espelho

Esta dissertação tem por objetivo investigar as imagens de mulheres negras que o cinema negro e feminino brasileiro de ficção tem produzido. A primeira imagem que trouxemos para a discussão é a da mulher negra enquanto diretora de cinema e produtora de imagens, posições que refletem em seus próprios corpos. No papel de diretora, mesmo aquelas que produzem filmes sem o protagonismo negro e feminino na narrativa, contribuem para a construção de imagens da mulher negra em destaque e no controle de sua própria história. A profissão de diretora, situada nos bastidores do filme e em posição de autoria poética, produz imagens significativas para o reconhecimento de outras mulheres negras enquanto possibilidades de transformação da existência. Nesse sentido é importante mencionar que o trabalho de algumas realizadoras não será abordado nessa pesquisa, devido ao recorte na produção do cinema ficcional, mas que seus nomes não devem ser esquecidos como pertencentes desse lugar de produtoras de imagens de mulheres negras a partir de seus próprios corpos. Essas são algumas delas: Lilian Solá Santiago, Sabrina Rosa Joyce Prado, Camila de Moraes, Éthel Oliveira, Ceci Alves, Yasmin Thayná, Juliana Vicente, Cintia Maria, Jamile Coelho, Viviane Ferreira, Everlane Moraes, Milena Manfredini entre outras.

Historicamente, as mulheres negras brasileiras têm vivenciado a interseção do racismo, do sexismo e da desigualdade social nas práticas cotidianas, na produção de conhecimento e, principalmente, nas representações dos meios de comunicação. No cinema e na televisão, constata-se a permanência de um tratamento estético, que se estrutura em dois eixos principais: o estereótipo, como imposição de imagens e lugares sociais de subalternidade e hipersexualização, e a ausência, com ínfima participação de atrizes e profissionais negra em relação à maioria branca. (FERREIRA E SOUZA, 2017, p. 175)

Os esforços para incentivar novas narrativas históricas que valorizem as mulheres, colocam questões basilares. Uma delas é o devido reconhecimento do papel que a diretora Adélia Sampaio, por tanto tempo esquecida, desempenha na História do Cinema brasileiro.

Ela é uma cineasta negra que vem atuando na produção audiovisual brasileira desde os anos 70. Mineira de nascimento, mas radicada no Rio de Janeiro desde criança, começou no cinema como telefonista em uma produtora de filmes ligada ao Cinema Novo. Essa foi a porta de entrada que Adélia encontrou para trabalhar no setor, pois, desde que foi levada pela irmã para assistir a uma sessão de cinema, sua intenção sempre foi fazer filmes. Entretanto, como mulher e negra não via oportunidades diretamente ligadas às áreas de criação. Depois de algum tempo na produtora, ela passou a exercer outras funções nos sets de filmagens, como assistente de produção e de direção. Além disso, Adélia organizava sessões de cineclubes de exibição em 16 mm. Ainda nos anos 70 ela funda sua própria produtora e passa a roteirizar e dirigir os filmes. Cerca de 70 filmes foram produzidos, com destaques para o curta-metragem *Denúncia Vazia*, de 1979, e o longa *Amor Maldito*, de 1984.



Figura 6: Adélia Sampaio, primeira diretora negra do cinema brasileiro

Adélia Sampaio (fig. 6), hoje considerada a primeira mulher negra na história do cinema brasileiro a dirigir um longa-metragem de ficção, foi resgatada destas zonas de esquecimento para onde, quase sempre, as intelectuais e artistas expoentes negras são jogadas. O interesse pela obra de Adélia Sampaio surge em pesquisas universitárias, primeiro de Edileuza Souza e depois de outros estudantes suscitados pelo interesse em descobrir onde

estavam as mulheres negras na produção de filmes brasileiros na história do nosso cinema. Para as novas cineastas negras brasileiras a busca era por referenciais, por profissionais que ocupariam as demandas de identificação.

Dos filmes em que Adélia Sampaio atuou como produtora, captados em 35 mm, sempre sobravam algumas pontas de película, que ela juntou, com ajuda da equipe de fotografia, para dirigir seu primeiro curta-metragem *Denúncia Vazia* (1979, 8 min). O filme é baseado em uma reportagem de jornal. Foi do jornal também que saiu a inspiração para seu longa-metragem *Amor Maldito*, de 1984, sobre o amor trágico de duas mulheres. Adélia conta em entrevista para o canal Itaú Cultural que precisou de muita estratégia para fazer o filme circular. A produção foi viabilizada entre amigos em baixíssimo orçamento. O tema, polêmico para época, fez com que o filme circulasse pouco e em cinemas menores. A diretora conta que até como filme pornô ele foi vendido, numa estratégia de ganhar salas de exibição. No artigo *Adelia Sampaio e o Cinema Negro no Feminino: nossos passos vem de longe*, a professora Edileuza Souza lembra “Além de ela ser a primeira cineasta negra brasileira, o filme é considerado pioneiro na América Latina, por tratar da temática da lesboafetividade. Para entrar nas salas de exibição, o filme precisou ser publicizado como pornochanchada” (SOUZA e OLIVEIRA, 2022).

Desde 2017 a produção do cinema feminino no Brasil cresceu exponencialmente e mostras exclusivas foram criadas para circulação dos filmes. Muitos produzidos por editais com linhas também exclusivas para realizadoras negras.

Cineastas como Adélia Sampaio, Camila de Moraes, Carmem Luz, Glenda Nicácio, Mariana Campos, Sabrina Rosa, Viviane Ferreira e tantas outras adotam em seus trabalhos um cinema fora da estereotipia. Elas interferem na construção da identidade da população negra, trazendo para a cena corpos políticos responsáveis e conscientes de seus compromissos para com a população negra (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 155).

Adélia Sampaio se torna espelho para outras mulheres negras seguirem a carreira na direção de filmes. O resgate de seu nome e de sua história na produção audiovisual brasileira estimula outras mulheres negras a se tornarem cineastas. A diretora é homenageada em diversos cineclubes, que levam o seu nome ou derivações e que se especializaram em promover a difusão do cinema negro dirigido por mulheres. A cineasta segue frequentando festivais e mostras de filmes e comparecendo a mesas de debates sobre cinema.

Em 2019, a diretora Sabrina Fidalgo lança o curta-metragem *Alfazema* (2019, 24 min). O filme brinca com a realização cinematográfica e os limites da fantasia. Em determinado momento da narrativa, Sabrina Fidalgo entra em cena rompendo a ficção e expondo o fazer cinema. O curta, que até ali era sobre Flaviana e seu desejo de curtir o carnaval de rua do Rio de Janeiro, frustrado pelo amante da noite anterior, que se recusa em deixar o apartamento e em dizer seu nome corretamente, se transforma em metanarrativa onde uma equipe de filmagem está rodando um curta em pleno carnaval e que quer terminar o trabalho logo também para sair para a festa. Este é um exemplo da potência da metalinguística na construção fílmica: dentro do filme está uma equipe de cinema tentando realizar um filme. A frustração de Flaviana e a frustração da diretora do filme dentro do filme são pautadas por interrupções, pelo impedimento de atingir seus objetivos. A diretora na diegese tem a filmagem interrompida diversas vezes por vários fatores, incluindo a aparição de Deus no set, e não consegue realizar o almejado plano-sequência. Sabrina Fidalgo desnuda o cinema, interrompe a transparência da cena, quebrando a imersão na narrativa.

O jogo metalinguístico no filme de Sabrina Fidalgo nos interessa aqui por colocar em cena uma mulher negra como diretora de filmes, já que, segundo os relatórios da Ancine e da Gemaa, essas não eram funções ocupadas fora da ficção. Os relatórios que, olhando parcialmente para a produção cinematográfica brasileira da primeira década dos anos 2000, ignoraram a produção de autoria negra e feminina em curtas-metragens e documentários, todavia, apontaram para uma lacuna significativa do setor: a falta de mulheres negras em posição de destaque em filmes de ficção comercialmente distribuídos. As pesquisas mostraram que o cinema é encabeçado por homens brancos, que dificultam o acesso a recursos e espaço em produções de grande porte para os outros grupos constituintes da população nacional: mulheres, indígenas, negros. Como afirma Edileuza Penha: o principal desafio para as mulheres cineastas foi ter a oportunidade de realizar seus próprios filmes, contando suas histórias (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 138).

Por isso, pela análise das representações neste curta-metragem, é possível apontar para um novo caminho em relação à recorrente representação estereotipada das mulheres negras, representação esta que contribui para a manutenção do discurso de subalternização permanente da mulher racializada, amplamente encontrada em outras produções audiovisuais de países colonizados. Como menciona bell hooks: “É mais evidente que o campo da

representação permaneça um lugar de luta quando examinamos criticamente as representações contemporâneas da negritude e das pessoas negras.” (hooks, 2019, p.34). No caso de *Alfazema*, tanto a protagonista, Flaviana, vivida pela atriz Shirley Cruz, quanto a diretora Sabrina Fidalgo, da ficção, precisam impor suas vozes para terem atenção. Ao apresentar “Deus” em um corpo feminino e negro, Sabrina quebra com a tradicional imagem eurocêntrica e patriarcal que a colonização cristã difunde em diversas representações artísticas.



Figura 7: A diretora Sabrina Fidalgo em cena no curta-metragem *Alfazema*

3.2 A ficção e a não ficção em *Alfazema*

Sabrina Fidalgo (fig.7), diretora do filme, invade a encenação reclamando da atuação das atrizes. Ela diz que só tem cinco minutos para realizar o plano sequência e o diálogo está se arrastando. Sabrina faz referência ao cinema de película. Ao rolo de 35 mm que só permitiria 5 minutos de filmagem antes da necessidade da troca de chassi. A metragem do rolo de película dessas câmeras analógicas fazia com que a duração do plano sequência tivesse tempo limitado. Todavia estamos na era do digital e a limitação da materialidade da

película se perdeu. O plano-sequência pode ter qualquer duração. Mas aqui ele não se materializa efetivamente em cena. O plano-sequência é uma ficção, um desejo não alcançado.

Curtos-circuitos ocasionais provocam outra interrupção. O lustre pisca. Ninguém sabe o que está acontecendo, “*ai meu Deus*”, os atores em cena e a equipe nos bastidores dizem quase em coro. “Entretanto, ao lado desses vícios orgânicos do homem moral, observa-se, num contraste notável, a ideia primeira de todas as virtudes, a ideia de Deus “ (CORREA , RIBEIRO , GOUVÊA , 2021, p. 226). É no piscar das luzes que Deus aparece no set. Não atoa ele, na verdade, ela, aparece interpretado (ou seria interpretada?) magistralmente por Elisa Lucinda. Deus é uma mulher preta. Em um elegante *tailleur* branco e adornada de ostensivas joias, fuma um cachimbo e cai ali quase como de repente.

Novamente Sabrina testa as noções basilares da construção de Deus, pois aqui há uma malandragem: não perde a autoridade, mas perde a formalidade. Deus fala palavrões, gírias, é “*a dona da porra toda*”, como fala a própria personagem para se descrever. Isso também se expressa na relação que ela tem com Anjo e Diabo, figuras também femininas que, demonstrando intimidade, compartilham o cachimbo.



Figura 8: Elisa Lucinda como de Deus Fotograma de Alfazema, 2019

Com a entrada de Elisa Lucinda (fig 8), Alfazema põe em cena três mulheres negras em protagonismo: Flaviana, vivida pela atriz Shirley Cruz, Sabrina Fidalgo, a diretora de cinema e Elisa Lucinda, Deus. Três imagens de mulheres negras que rebatem as construções estereotipadas apenas apresentando outras faces possíveis e diferentes do que

pode uma mulher negra ser ou fazer, alimentando assim o imaginário coletivo de novas alternativas. Deus não está feliz, “preferia estar curtindo meu carnaval”, diz entre um trago e outro no cachimbo.

A obra de ficção é uma pilha radioativa de projeções-identificações. É o produto objetivado (em situações, acontecimentos, personagens, atores), reificado (numa obra de arte) dos “devaneios” e da “subjetividade” dos seus autores. Projeção de projeções, cristalização de identificações, apresenta as características alienadas e concretizadas da magia. (MORIN, 1983, p. 156)

Brincando com a dicotomia presente entre os arquétipos habitantes do nosso imaginário ocidental, principalmente de herança cristã, Sabrina debocha das convenções sociais sobre os corpos de um carnaval, mas também questiona os papéis destinados a Deus, o Anjo, o Diabo, a protagonista, o boy lixo, e até seu próprio papel (de diretora) no filme. Começa jogando antagonismos, testando limites, e no final tudo vira uma propositada bagunça, bagunçando os sentidos espectralis, fazendo-nos questionar os próprios procederes daquele filme. Deslocaliza a compreensão comum de uma obra da sétima arte, desmonta e destrói os preceitos cinematográficos e existenciais.

No momento em que a diretora Sabrina entra em cena, cosmologia cai e nós temos a realidade. Sabrina intervém, olha direto para a câmera, como que encarando quem a assiste, e coloca sua vontade em tela. O filme é dela, afinal. Não no sentido de uma coisa contra a outra, de uma disputa de narrativa anuladora, mas como se complementassem, se intercedessem. Materializando o diretor de cinema em um corpo de mulher negra.

À interdição e a à pedagogia da ausência e da exclusão se interpões uma outra corporeidade que argui, postula, propõe, expressa. Um corpo biografema, que enovela o vivido com o imaginário, criando suas próprias autoficcções e cuja elocução performa uma “voz personificada” que, como dizia Zunthor, “ressacraliza o itinerário profano da existência” (MARTINS, 2022, p.163)

A diretora ficcional que atua no curta-metragem, ao sustentar com veemência que quer terminar o filme e ir para o bloco, impõe seu desejo em meio ao caos narrativo. Atendendo ao pedido de personagens e equipe, Deus concede a possibilidade de terminar o filme com sua presença. Deus também quer estar em um plano-sequência, recurso de linguagem tão apreciado por algumas vanguardas cinematográficas referenciadas em

Alfazema. Assim, Elisa Lucinda na figura de Deus dá comando de ‘ação’ no set, o que é rebatida por Sabrina, a verdadeira diretora. Mas o estereótipo do diretor de cinema não é justamente se achar Deus?

Ânimos acalmados, a sequência filmica exhibe um baile de carnaval. Até o “corta” falado pela protagonista Flaviana, que se vira para câmera e diz: “Agora vamos filmar para valer.” Os créditos entram. “Um filme de Flaviana”, consta na primeira cartela. A música que toca é *Zelão*, *cover* de um melancólico samba dos anos 60, cuja letra informa: “ninguém riu, ninguém brincou e era carnaval”. O filme rebobina fazendo outra alusão à dualidade do cinema analógico e digital: vemos as imagens em reverso até que Sabrina assume a posição de Flaviana e dá o comando de “corta” mais uma vez para a equipe e se vira para câmera. Ela repete a fala: “Agora vamos filmar para valer” olhando para o espectador como quem diz “quem manda aqui sou eu”. Este olhar das mulheres negras, de acordo com Kênia Freitas (2017, p.39), “é um ato de resistência, olhar é político, e é também uma possibilidade de intervenção na realidade”. As cartelas de créditos novamente aparecem, desta vez com os nomes reais do elenco e da equipe, a música é a mesma, só que agora em sua versão original cantada pelo autor Sérgio Ricardo.

Se a representação da imagem da mulher negra no cinema e na sociedade historicamente esteve presa a preconceitos e estereótipos, nota-se que quando as mulheres assumem o comando na produção de cinema elas exercitam a possibilidade de novos olhares e concepções, desde a estética e a linguagem a outros fatores, mais subjetivos, como identidades e representações. (DE SOUZA, 2020, p. 184)

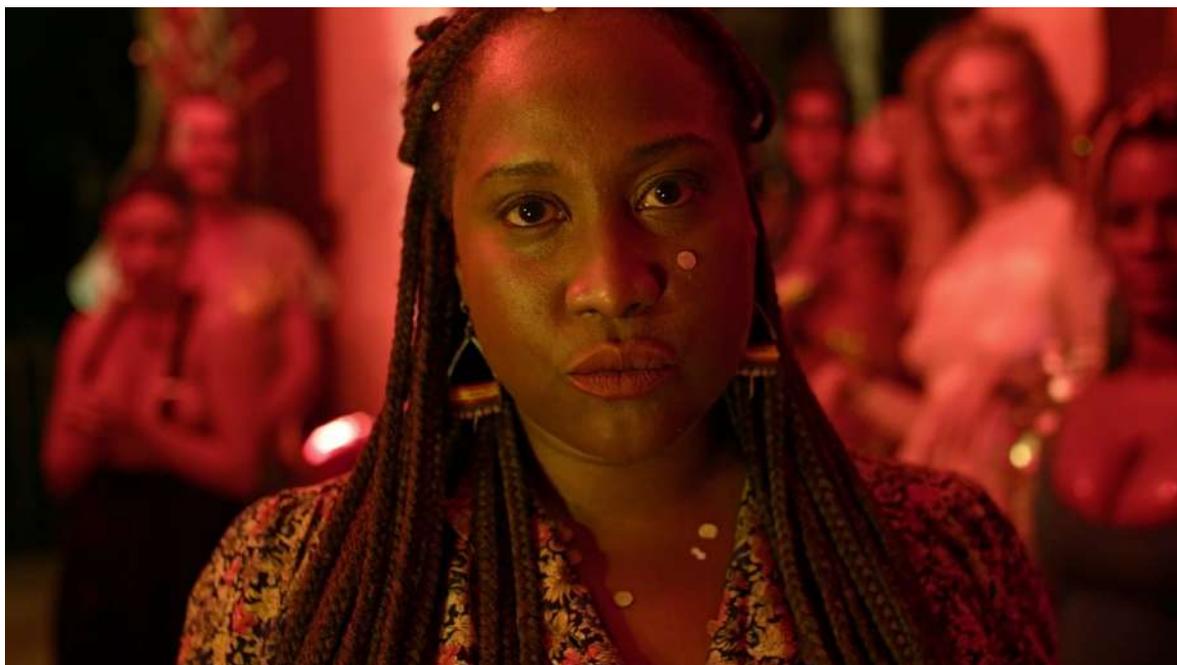


Figura 9: Sabrina Fidalgo olha diretamente para a câmera. Alfazema 2019.

O filme apresenta diversas imagens espelhadas: homens e mulheres; o bem e o mal; o certo e o errado; fantasia e caracterização; a ficção e a não ficção; deus e o diretor de cinema; campo e contracampo. Busca-se estabelecer a relação do duplo em vários momentos numa ficção dentro de outra ficção, onde nos perguntamos: onde começa a realidade. A mesma pergunta que vai orientar o curta-metragem *República* de Grace Passô em 2020. A professora Leda Maria Martins, afirma que na dramaturgia negra contemporânea, especialmente na produção cênica:

Impera uma voz postural possante que confronta as pedagogias da ausência e da exclusão sistemáticas, desvelando os engenhosos métodos, aparatos e sistemas estruturantes do racismo e suas interdições recorrentes. Mas também alça as muitas realizações do povo negro como elemento formador constitutivo fundamental da cultura e da sociedade brasileiras, reafirmando sua relevância histórica. (MARTINS, 2022, p. 158)

O carnaval é o tema central da trilogia que Sabrina Fidalgo está desenvolvendo, junto com o média-metragem *Rainha*, e um longa-metragem em produção. Carnaval é também uma das maiores expressões artísticas do povo negro brasileiro, sendo na quantidade gigantesca de pessoas envolvidas, a maioria negra e periférica, quanto no alcance

de público e movimentação econômica que é gerada a partir dele. O Carnaval é a maior festa popular brasileira em todos os sentidos, e tem origem nas casas de matriarcas negras do século XIX.

Das dicotomias estabelecidas pela narrativa em Alfazema, a que chama a atenção desta pesquisa é sobretudo a da imagem de uma mulher negra na direção de cinema em relação a sua suposta ausência na realidade. Muitas realizadoras negras já ouviram surpresas a pergunta “e tem mulher negra diretora de filmes?”

As mulheres negras vêm atuando no sentido de não apenas mudar a lógica de representação dos meios de comunicação de massa, como também da capacitar suas lideranças para o trato com as novas tecnologias de informação, pois falta de poder dos grupos historicamente marginalizados para controlar e construir sua própria representação possibilita a crescente veiculação de estereótipos e distorções pelas mídias, eletrônicas ou impressas.(CARNEIRO, 2003, p.126)

3.3 Imagens imperfeitas de *República*

República (2020) é um curta-metragem com 16 minutos, escrito, dirigido e encenado pela atriz, dramaturga e realizadora Grace Passô, produzido para o projeto IMS Convida de 2020. Realizado já durante isolamento social causado pela pandemia da Covid-19 e disponibilizado no canal do Instituto Moreira Salles, o filme traz alguns dos traços mais marcantes dos filmes produzidos nesse período. O primeiro é o uso de poucos ou nenhum equipamento além da câmera. Câmera essa que muitas vezes era a disponível nos telefones celulares. Outra característica era que as filmagens aconteciam nas residências dos próprios realizadores, e com equipe reduzida a duas ou três pessoas, que quase sempre, já moravam na casa, obedecendo a imposição de isolamento naquele momento de crise sanitária mundial. Grace Passô filma *República*, por exemplo, no apartamento no República, bairro central de São Paulo, junto com a fotógrafa e montadora Wilssa Esser.

Grace Passô, é citada por Leda Maria Martins no livro *Performances do tempo espiralar*, quando essa afirma que “no teatro se aproximou das funções de concepção para criar um campo para existir plenamente da forma que acredita.”(MARTINS 2022, p.165), e é isso que a dramaturga faz em *República*, conciliando a necessidade de isolamento, possibilidade de trabalhar no meio do caos da quarentena e a conhecimento de direção e performances ao mesmo tempo, utilizando seu corpo como instrumento e sua experiência

como mulher negra como base. Como descreve a pesquisadora Tatiana Carvalho Costa: “Grace Passô é um corpo-pensamento que escreve com imagens, transfigurando os códigos da linguagem no teatro, no cinema, em experimentos sonoros a partir de uma consciência do que alguém como ela é num mundo como o de hoje e num país como o nosso” (COSTA, 2021). Leda Maria Martins salienta ainda que:

Um número expressivo de dramaturgas, atrizes, diretoras, performers trazem à cena o corpo como locus de criação de um conhecimento alterno sobre a mulher, em particular sobre a mulher negra, postulando o corpo como tela de inscrição de uma desejada recomposição da própria mulher. (MARTINS, 2022, p.168)



Figura 10: Grace Passô em República (2020)

O filme é uma narrativa em abismo, onde uma premissa se constrói e se destrói dentro da outra. Grace é acordada de um sonho para descobrir que o Brasil onde vive é o sonho de outra pessoa. No meio da encenação a personagem olha para câmera, e num suspiro desfaz o jogo cinematográfico, assim como aconteceu em *Alfazema* de Sabrina Fidalgo.

“Ficou muito ruim?” Grace pergunta para a fotógrafa, que responde sem desligar a câmera, deixando a imagem oscilar pelo piso do apartamento. Elas conversam sobre a atuação, a falta de luz da produção “caseira” em tempos de isolamento. “Vamos fazer uma pausa?” alguém sugere. Mas a câmera não é pausada, continua rodando e nós acompanhamos a dinâmica pelo falso olhar subjetivo da personagem/fotógrafa Wilssa, sem que o espectador perceba.

A autora Hito Stereyl no artigo *Em defesa das imagens pobres* de 2009 cita o manifesto de Juan Garcia Espinosa, *Para um cinema imperfeito* de 1969, que defende um cinema imperfeito em oposição ao cinema “técnica e artisticamente magistral”, para lembrar que: “O cinema imperfeito é o que procura superar as fronteiras e a divisão laboral dentro de uma sociedade de classes. É capaz de combinar a arte com a vida e a ciência, tornando indistinta a separação entre consumidor e produtor, entre público e autor” (STEYERL, 2009). Em 2020, onde as produções audiovisuais realizadas eram *imperfeitas* por questões do contexto pandêmico em que se vivia, Passô e Esser usam essa peculiaridade com artifício para iludir o espectador e enredá-lo na trama de *República*.

Por isso, quando a fotógrafa vai com seu equipamento até a cozinha, e deixa câmera é deixada sobre algum móvel e enquadrando um olhar fixo da fotografia de uma pessoa negra enquanto isso, no extra campo, sons de copos, líquido derramado, não percebemos que continuamos no jogo do filme. A campainha do apartamento que toca insistentemente, ruídos de discussão na sala. A fotógrafa Wilssa anda até a sala nos levando através olhar da câmera em um plano-sequência que começou ainda na ficção e entrou pela suposta realidade. A câmera vai enquadrando o percurso, chão, paredes, o foco oscilando, parece tudo espontâneo. Nos descuidamos e esquecemos que ainda estamos presos na ficção. Ouvimos gritos. Quando a câmera chega até a sala e encontra o olhar atônito de Grace. Alguém do outro lado da sala fala com rispidez, mas a câmera se fixa em Grace e a enquadra aos poucos de frente. Parece que passa uma eternidade até podermos ver o outro personagem. De repente um corte seco revela o duplo de Grace. Ela tem o rosto coberto e óculos escuros. A boca e o nariz tapados por trapos sujos.

O uso de panos cobrindo boca e nariz tinha se tornado muito comum naqueles dias de isolamento e contágio pelo ar. Num primeiro momento não reconhecemos a atriz por trás da máscara improvisada mas aos pouco ela se revela, e é aí que percebemos que nunca tínhamos

saído da ficção proposta pelo curta. Assim como a personagem está presa num sonho, nós os espectadores estamos presos naquela narrativa, inconscientes do que é realidade ou não.

Assim, não importa apenas desvelar os malefícios da imagem. É necessário desmontá-la, interromper seu fluxo, incidir sobre ela, propor outras possibilidades de sua produção e registro. (MARTINS, 2022, p.164)

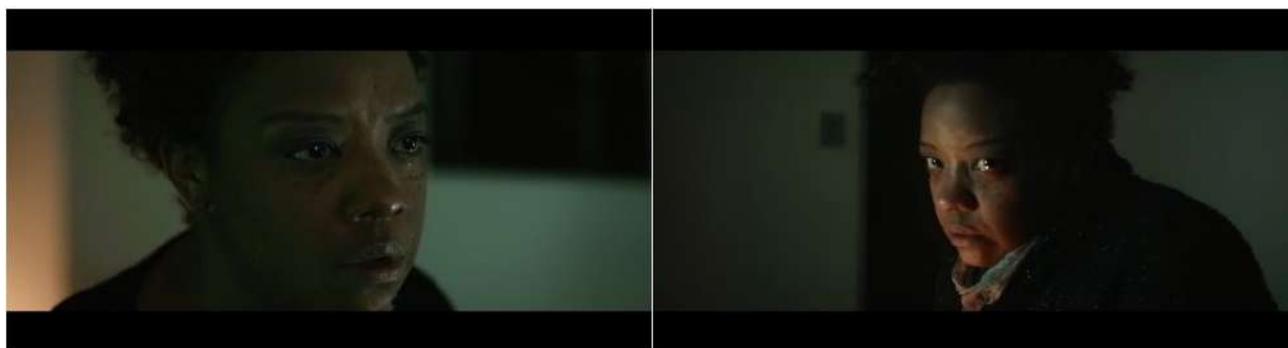


Figura 11: Grace Passô - República (2020)

República é uma obra afro-surrealista, mistura elementos da cultura ancestral e uma realidade distópica para falar de uma sociedade apocalíptica que ignora parte dos seus membros, deixando-os de fora do sonho ou presos num pesadelo interminável. A saga incômoda de ser uma mulher negra em um sociedade racista que exige que, ou se anule para se encaixar num padrão estético que condena seus traços genéticos, ou que tenha sua existência apagada. No confronto entre as duas Graces da tela, Tatiana Carvalho Costa aponta que:

A dramaturga e cineasta nos provoca a pensar, a partir do seu corpo herdeiro da diáspora, a vivência de dois traumas coletivos que se sobrepõem neste nosso agora: as consequências dos deslocamentos negroatlânticos que se fazem presentes transtemporalmente na experiência negra brasileira e a vivência-latência de corpos ameaçados e confinados pela presença ameaçadora de um vírus com potência letal. (COSTA, 2021)

3.4 *Travessia*, de Safira Moreira

As mulheres negras têm sido retratadas por câmeras desde o surgimento das máquinas fotográficas que depois deram origem às máquinas de cinema. Seus corpos eram

plasmados na película, porém suas subjetividades e individualidades eram apagadas dos registros, como vemos nos cartões-postais de Marc Ferrez e Rodolpho Lindemann, entre tantos outros, a partir do século XIX, em que pessoas negras, principalmente mulheres, eram exibidas como ‘tipos’, “cujo léxico racializado dos ‘tipos’ espelha o modo como parte considerável das elites brancas ainda se dirigia às populações negras nos anos subsequentes à abolição: apropriando-se de determinismos biológicos ao se referir à ‘raça negra’” (BARBOSA, 2021, p. 544), como pontua a pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco/MEC, Cibele Barbosa, no artigo *Imagens afro-atlânticas: usos e circuitos transnacionais da fotografia de populações negras nos tempos do colonialismo*. “Os tipos exóticos” encontrados nas terras colonizadas poderiam facilmente ser vistos ocupados em seus labores pelos visitantes estrangeiros que tivessem como destino uma dessas cidades do sul global. Esta prática não ficou restrita ao período colonial escravista da história do Brasil, como podemos observar na foto encontrada pela cineasta Safira Moreira, presente no curta-metragem *Travessia*, de 2017.

O filme de Safira Moreira, para citar outra cineasta negra brasileira contemporânea, inicia com a discussão do registro fotográfico de pessoas negras. A foto mostrada é de uma mulher negra com uma criança branca no colo. Enquanto a foto é perscrutada pela câmera ouvimos os versos do poema *Vozes-Mulheres* de Conceição Evaristo. No verso, lado das fotos raramente mostrados, ficamos sabendo que a mulher é a babá daquela criança. Criança que é nomeada, ao contrário da mulher. Apesar dos laços afetivos expostos na imagem, a babá não teve o seu nome gravado para posteridade. Essa foto é de 1963, não faz muito tempo.

Na sequência, a atriz mostra fotos de famílias enquanto ouvimos o depoimento de uma mulher que diz que há poucos registros fotográficos das famílias negras pois a fotografia era uma prática cara para a maioria das famílias afrodescendentes, pelo menos até o início da era digital. Sabemos que as fotos mostradas no filme foram compradas pela cineasta em uma feira de antiguidades que acontece tradicionalmente aos sábados na Praça XV, centro do Rio de Janeiro.

E se na fotografia encontrada na feira, o registro de uma família branca que se “esqueceu” de identificar e nomear aquela mulher negra que cuidava do bebê, se ali a mulher que teve sua identidade apagada e reduzida ao ofício que exercia, no filme de Safira, por meio

de recortes e enquadramentos da foto, quem é apagado é a criança branca. E à mulher é devolvido lugar de destaque. E ela nos olha fixamente com um sorriso triunfal nos lábios.

A profundidade do sentimento de desvalorização, objetificação e de desumanização das mulheres negras nesta sociedade determina o escopo e a textura de suas relações com o olhar. Aquelas mulheres negras cujas identidades foram construídas na resistência, pelas práticas de oposição à ordem dominante, eram mais inclinadas a desenvolver um olhar opositor. (HOOKS, 2019, p. 194)



Figura 12: Fotograma de *Travessia*, 2017, direção de Safira Moreira

A ausência de imagens de mulheres negras na produção audiovisual, e mesmo dos registros fotográficos pessoais das famílias negras, como aponta o filme de Safira Moreira, é uma violência tão grande quanto a representação distorcida e estereotipada de sua imagem, o que afeta o maior grupo democrático da população brasileira, cerca de 27%, segundo mostravam os dados na pesquisa *A Cara do Cinema Nacional* realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), do IESP-UERJ) em 2015.

O problema da ausência nos remete a fala de Beatriz Nascimento no filme *Orí*. Beatriz foi uma importante historiadora, e também roteirista e colabora de *Orí*, documentário dirigido

por Raquel Gerber em 1989. Filme que tem sua locução e que trata dos movimentos negros no Brasil na década de 80. Beatriz diz: “é preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que torna-se visível, porque o reflexo de um é o reflexo do outro. O corpo de um é o reflexo do outro. E cada um o reflexo de todos os corpos”

Como forma de resistência e reparo pela falta de imagens de famílias negras, a cineasta Safira Moreira, que também é fotógrafa, vai, com e no próprio filme *Travessia*, propor o registro de famílias negras de diversas formações. Começando pela atriz, que se posiciona para a câmera em uma pose ativa, o curta-metragem termina “fotografando” famílias negras felizes enquanto ouvimos a canção Juána da cantora cabo-verdiana Mayra Andrade.

Assim como Violeta, todas as pessoas no filme de Safira Moreira estão olhando diretamente para a câmera. Elas encaram o espectador. bell hooks comenta que durante sua infância era repreendida por seus pais por encarar. Mais tarde ela compreendeu que esse medo do olhar, que vinha passando de geração em geração, tinha origem no período escravista, quando pessoas negras eram punidas por olhar para os “donos” brancos. hooks diz que tais “olhares que eram entendidos como confrontação, como gestos de resistência, desafios à autoridade” (HOOKS, 2019, p. 215). Desafiando o status quo das narrativas audiovisuais que invisibilizam as mulheres negras, o cinema negro e feminino brasileiro vem preenchendo as lacunas da representação da mulher negra, alimentando o imaginário coletivo com novas imagens, como nos lembra Leda Maria Martins “Assim, não importa apenas desvelar os malefícios da imagem. É necessário desmontá-la, interromper seu fluxo, incidir sobre ela, propor outras possibilidades de sua produção e registros” (MARTINS, 2022, p.164).



Figura 13: Fotograma de Travessia, 2017, direção de Safira Moreira.

Na televisão e no cinema a prática da ausência ou de registros inferiorizantes de pessoas negras seguindo a lógica da produção fotográfica, onde as mulheres negras são retratadas como um grupo homogêneo, toda mulher negra é faxineira, prostituta ou babá, ou ainda, não existe naquela sociedade. No imaginário coletivo essas são as ocupações possíveis e exclusivas da mulher negra. bell hooks reitera o quanto o movimento negro nos Estados Unidos foi responsável por questionar e promover mudança nas representações das mulheres negras pelas mídias. Aqui no Brasil Lélia Gonçalves e Sueli Carneiro fazem o mesmo. O feminismo ocidental, que ganha força nos anos 60 especialmente na França e nos Estados Unidos exige da sociedade uma postura igualitária para as mulheres em relação aos homens, mas essas mulheres eram as mulheres brancas. Na hierarquia social as mulheres negras continuavam na base da pirâmide, as que compunham a maioria em número e que sustentavam a estrutura de pé, porém, eram as que menos tinham acesso aos direitos e às possibilidades de movimentação no extrato social. Sueli Carneiro afirma que:

Se o feminismo deve libertar as mulheres, deve enfrentar virtualmente todas as formas de opressão. A partir desse ponto de vista, é possível afirmar que um feminismo negro, construído no contexto de sociedades multirraciais, pluriculturais e racistas como são as sociedades latino-americanas, tem como principal eixo articulador o racismo e seu impacto sobre as relações de gênero, uma vez que ele determina a própria hierarquia de gênero em nossas sociedades (CARNEIRO, 2020, p.1).

Dos questionamentos ao feminismo clássico surge o feminismo negro. Não desconsiderando as reivindicações das mulheres brancas, mas sim incluindo nelas as questões de raça e classe, que influenciavam as vidas das mulheres não ocidentais das elites. As contestações do dito feminismo clássico não abraçavam a realidade da mulher negra. Nesse sentido, os movimentos negros têm importante papel na conscientização da própria mulher negra sobre sua representação. bell hooks mais uma vez lembra que o questionamento das imagens construídas pelo cinema não é uma prática instintiva. Assim como a naturalização das imagens racistas e sexistas foi construída através de dispositivos como Laura Mulvey mostra no seu ensaio, tomar consciência de que essas imagens são representações produzidas pelo e para o olhar masculino e, principalmente pelo olhar colonial no caso das pessoas negras, também acontece a partir da construção de um questionamento. A tomada de consciência é dolorosa como esperava Mulvey ao analisar as imagens em que o prazer era transformar as mulheres em objetos visuais para o olhar masculino, “Diz-se que, ao analisar o prazer, ou a beleza, os destruímos. Esta é a intenção deste artigo” (MULVEY, 1983).

Um dos inúmeros desdobramentos das lutas feministas tem sido trazer a representação dos corpos das mulheres, brancas, fora da obrigatoriedade da maternidade e do ideal do amor romântico, e o rompimento dos papéis “adequados” à subordinação masculina. Nesse sentido, a luta das mulheres no cinema sempre esteve focada na pauta dos movimentos feministas que reivindicavam e reivindicam o fim da violência, sobretudo contra a mulher, o direito à vida política, o acesso igualitário ao mercado de trabalho, à saúde, à educação e ao bem viver. (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 139)

E ir ao cinema depois da conscientização sobre o papel atribuído às mulheres negras pode ser desconfortável e o cinema é um lugar onde esperamos nos desligar e viver um momento de prazer. Mas como se desligar se o que ele mostra são construções de imagens que não podemos nos reconhecer, conectar ou aceitar? Reconhecimento e identificação de espectadores e personagens é a base para fruição no cinema. A psicanálise aponta

semelhanças com a identificação e a criação de subjetividade na formação da subjetividade e os mecanismos usados pelo cinema narrativo. Então voltamos à questão da mulher negra e a representação pelo cinema. Como se identificar se não há uma imagem para isso? Ou quando ela está lá é uma imagem vazia de subjetividade? Aqui lembramos mais uma vez o que diz hooks sobre o olhar para tela com consciência, o olhar questionador sobre o que se vê e sobre o que significam as imagens vistas. Olhar sabendo que o cinema é um dos dispositivos usados para difusão e manutenção de um discurso hegemônico que desumaniza pessoas negras e invisibiliza mulheres negras. É o que afirma Rosane Borges:

Essa disputa pelo valor humano, uma disputa ética, promove, de maneira decisiva, a insubordinação dos corpos “imperfeitos”, “indesejáveis” (negros, mulheres negras, obesas, gays, lésbicas, trans) diante dos signos visuais que teimam em estigmatizá-los, deformá-los, ignorá-los, excluí-los da paleta que representa cada um(a) e a todos(as). A feminista negra estadunidense, Patricia Hill Collins (2019), refere-se aos corpos negros como imagens de controle (*controlling images*) que se prestam a fazer dos estereótipos um mecanismo que naturaliza o racismo, o sexismo, as desigualdades de classe e outras formas de injustiça social. (BORGES, 2022, p.123)

CAPÍTULO 4 *CAFÉ COM CANELA*: A EXPERIÊNCIA EM LONGA-METRAGEM

Café com canela é primeiro longa-metragem dirigido em parceria por Glenda Nicácio e Ary Rosa em 2017. Os diretores se conheceram alguns anos antes, durante a graduação em Cinema na Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). Os dois, oriundos do interior de Minas Gerais, foram estudar Cinema na Bahia através do Enem/Sisu, fazendo parte da primeira turma do curso, aberto em 2010, poucos anos após a fundação da Universidade.

Da parceria saíram 5 longas-metragens e outras produções, incluindo eventos e a criação da produtora Rosza Filmes, em 2011. Os diretores adotaram a cidade baiana de Cachoeira como moradia, sede da produtora e personagem nos seus filmes, buscando retratar não só os moradores como também a dinâmica entre o espaço e seus habitantes nas produções. Em entrevista para Lygia Pereira, disponível no blog Verberenas, Glenda Nicácio comenta em relação às filmagens de *Café com Canela* em Cachoeira:

E é isso, a cidade de Cachoeira está toda na tela, aí as pessoas veem e ficam assim “olha só dona Dalva na tela, olha fulano, olha ciclano...”. É um filme que traz a memória, seja em seu sentido de negrura, como também memória como microcosmo. Que é negrura também e só existe por isso. Isso é muito gratificante (Nicácio, 2021).

Além de *Café com Canela*, a dupla dirigiu outros quatro longas-metragens, *Ilha*, em 2018 e *Até o fim* e *Voltei*, em 2020 e *Mugunzá*, em 2021. Em todos os filmes encontramos pessoas negras como protagonistas das narrativas. Esse é um cuidado dos realizadores, que se preocupam com a falta ou baixa de representatividade da população afrodescendente nas produções audiovisuais brasileiras. Ainda na entrevista para Lygia Perreira, Glenda fala sobre a importância de se ter um elenco de maioria negra nos seus filmes, e em como o cinema possibilita a produção de memórias que foram violentamente subtraídas do passado e do imaginário das pessoas negras pelos anos de colonialismo.

Ver o filme e se enxergar enquanto negritude, poder se ver na tela é algo muito importante. Uma coisa muito bonita é o começo do filme em que aparece o vídeo do personagem Paulinho na festa, muitas pessoas que viram o filme vieram nos falar “nossa, eu nunca tinha visto imagens em videocassetes de festas: aniversários, aniversários de crianças negras, e recordar que eles próprios não tinham esses registros em suas famílias (Nicácio, 2021).

Café com canela, filme de 2017, produzido na Bahia, foi filmado em vídeo e tem todas as características clássicas do cinema narrativo: montagem invisível, desenrolar cronológico

da narrativa, exibição na sala escura. É o segundo longa-metragem ficcional distribuído comercialmente em salas de exibição dirigido por uma mulher negra no Brasil e conta com o protagonismo negro tanto na tela quanto nos bastidores. Quatro décadas depois da atuação cênica de Zózimo Bulbul, as mulheres negras entram na direção de longas-metragens ficcionais em circuito comercial com *Café com canela*. O filme é dirigido em parceria entre Glenda Nicácio e Ary Rosa. Entre a realização de *Alma no olho* e *Café com Canela* a produção de cinema negro no Brasil existiu em menor escala e, dificilmente conseguiu espaço no restrito circuito dos curtas-metragens ou dos filmes documentários de alcance comercial, com raras exceções.



Figura 14: Glenda Nicácio diretora de *Café com Canela* no cenário do filme

Café com canela é um filme dentro da narrativa do cinema clássico que tem o protagonismo de mulheres negras, tanto como personagens principais quanto como coadjuvantes. Sendo um filme de cinema negro, apresenta também a presença de elementos da cultura afro-brasileira, como a religião de matriz afrodessendente, música de origem negra e a presença de artistas negros como Dona Dalva Damiana de Freitas, que no filme é a avó de

Violeta, e fora da tela é compositora, cantora, líder do Grupo de Samba de Roda e integrante da Irmandade da Boa Morte. Também atua no filme a Musa Michelle Mattiuzz, uma artista visual performática, pesquisadora do pensamento radical negro. É bacharel em Performance pelo curso Comunicação das Artes do Corpo da PUC/SP, participa, em 2016, da 32ª Bienal de São Paulo, em 2021, da 34ª Bienal de São Paulo, foi indicada ao Prêmio PIPA em 2017 e 2018 e atualmente vive em Berlim. Ao fazer a curadoria da mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, em 2017, Kênia Freitas destaca que:

Falar das trajetórias das mulheres negras no cinema brasileiro é remontar uma história de invisibilidade e apagamentos. Até por isso, o que é impactante na produção atual é a sua coletividade e a pluralidade de projetos e obras. Uma série de iniciativas das próprias cineastas marcam esse cenário de transformação e afirmação, propondo novas formas de viabilizar e divulgar o cinema feito pelas mulheres negras (FREITAS, 2017).

Violeta, personagem de Aline Brune, olha diretamente para câmera aos 89 minutos de projeção de *Café com canela*. Durante o diálogo com Margarida sobre o cinema ela questiona: Será que eles me veem também? E se vira para o espectador. Será que ela é vista, sendo uma mulher negra no cinema? Será que ela é vista, sendo uma mulher negra, pelo cinema? Vista como ela é, com sua subjetividade e individualidade? Emmanuel Alloa diz em seu artigo Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar do livro *Pensar a imagem* que:

Quando Paul Valéry, Walter Benjamin ou Lacan retomam essa evocação sobre nosso ser-olhado pelas imagens, eles ressaltam, em sintonia, que antes de toda demanda de interpretação, esse olhar marca um pedido de atenção, uma demanda que é a do direito de um olhar de volta (DIDI-HUBERMAN, 1992; ELKINS, 1997). (ALLOA, 2015, p. 15)

Violeta está se questionando se é vista por aqueles que estão na tela de cinema, mas a cena é um jogo de espelhos, e quem está na tela é Violeta, dessa maneira a pergunta acaba sendo direcionada tanto para o espectador quanto para o próprio cinema. O cinema hegemônico que não fazia representações de mulheres negras dignamente.

4.1 Margarida e o Cinema Vermelho

Violeta olha diretamente para câmera aos 89 minutos de projeção de *Café com canela*, e pergunta ao espectador: Será que eles me veem também? Na sequência em que Violeta se vira para o espectador o diálogo da cena é sobre o Cinema e o amor que Margarida tem pela sétima arte. Margarida diz que gosta de estar na sala de exibição, quando envolta pelo breu da sala escura e se deixar levar pelas imagens projetadas na tela. Ela descreve uma imagem que se contrapõe a uma das cenas iniciais de *Café com Canela*, em que Margarida (fig. 15) está numa sala de projeção, banhada por uma luz vermelha, e visivelmente desconfortável. Não sabemos o que perturba aquela mulher. Não sabemos quando, dentro da cronologia da narrativa, aquela cena acontece, ou se se trata de um sonho, porém parece dialogar com a falta de conexão das mulheres negras com o cinema hegemônico que as representa de modo estereotipado.



Figura 15: Margarida e o cinema. Fotograma de Café com Canela (2017)

bell hooks escreve sobre a espectadora negra em *Olhares Negros: raça e representação* e em como as mulheres negras se veem, ou não se veem, no cinema comercial e nas produções televisivas estadunidenses. Apesar de bell hook estar se referindo ao contexto norte-americano, a experiência da espectadora negra é a mesma no Brasil. Ela afirma que:

A maioria das mulheres negras com quem conversei era irreduzível ao dizer que nunca ia ao cinema esperando ver representações convincentes de feminilidade negra. Elas estavam conscientes do racismo cinematográfico — o apagamento violento das mulheres negras. (HOOKS, 2019, p. 221)

Ver-se nas produções cinematográficas e principalmente, reconhecer-se na tela de cinema é uma experiência recente para mulheres negras. A imagem da mulher negra esteve ausente, a não ser quando representada em papéis subalternos. Vivíamos a dualidade de não existir no mundo que era representado pelo cinema ou, quando estávamos lá, era como se não estivéssemos. Os personagens representados por atores negros não tinham subjetividade ou autonomia.

Se partimos do entendimento de que os meios de comunicação não apenas repassam as representações sociais sedimentadas no imaginário social, mas também se instituem como agentes que operam, constroem e reconstruem no interior da sua lógica de produção os sistemas de representação, levamos em conta que eles ocupam posição central na cristalização de imagens e sentidos sobre a mulher negra. (CARNEIRO, 2003, p.125)

A teórica feminista Laura Mulvey, em seu artigo *Prazer Visual e o Cinema Narrativo*, publicado originalmente na revista *Screen* em 1975, e que no Brasil pode ser encontrado na antologia *A experiência do Cinema* (1983) organizada pelo professor Ismail Xavier, expõe procedimentos usados em filmes narrativos para representar a mulher de maneira que sua figura seja objetificada pelo olhar masculino. Usando como base conceitos psicanalíticos, a autora analisa alguns filmes do considerado período de ouro do cinema hollywoodiano, entre as décadas de 1930 e 1960, e aponta mecanismos cinematográficos, como enquadramento, iluminação e atuação que apresentam as personagens femininas como objeto para o prazer visual de uma plateia masculina, inconscientemente estruturadas no cinema a partir de uma lógica falocêntrica.

Segundo Mulvey, no cinema, o olhar é ativo e masculino enquanto o corpo, objeto do olhar, é feminino e passivo. O controle das imagens, estabelecido a partir da diferenciação sexual, reproduz, no universo fílmico, as práticas sociais de uma sociedade heteronormativa e patriarcal. Com auxílio da psicanálise Laura Mulvey estabelece associações entre a produção cinematográfica hegemônica e a manutenção das relações de poder do patriarcado. Fazendo uso dos conceitos de Freud, como escopofilia, voyeurismo, e fetichismo, a autora revela o

mecanismo de prazer do cinema narrativo de ficção e propõe a ruptura e destruição dessa forma de prazer pelo exame minucioso do mecanismo.

O prazer no olhar. Na primeira parte do artigo, a teórica estabelece a relação entre o olhar no cinema e a escopofilia. A escopofilia foi definida por Freud como um dos instintos componentes da sexualidade, em que o prazer está em sujeitar o outro como um objeto de um “olhar fixo, curioso e controlador”. No cinema, a exposição do corpo feminino estaria condicionada ao olhar masculino. Um olhar que é articulado entre os personagens masculinos e os espectadores na sala de exibição através do mecanismo da identificação. “As convenções do cinema dominante dirigem atenção para a forma humana” (MULVEY, 1983).

A imagem da mulher como (passiva) matéria bruta para o (ativo) olhar do homem leva adiante o argumento em direção à estrutura da representação, acrescentando uma camada adicional exigida pela ideologia da ordem patriarcal, de forma em que é operada em sua forma cinematográfica preferida - o filme narrativo ilusionista (MULVEY, 1983, p. 452)

Já Teresa de Lauretis, nos anos 80, vai discutir o cinema como tecnologia de gênero, pensando em como gênero é construído a partir da representação. Interessa-nos aqui como o cinema é usado como ferramenta nessa construção da subjetividade. Ela argumenta que “a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex. O cinema) e discursos institucionais (p. ex. A teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover ‘implantar’ representações de gênero” (LAURETIS, 1994).

A própria bell hooks comenta como Laura Mulvey e Teresa de Lauretis, em suas críticas ao sexismo do cinema hegemônico, ignoraram as questões de raça e classe, pois não perceberam que as mulheres de quem falam são as brancas, já que as mulheres negras não estavam em tela como objetos para o prazer visual masculino. A autora afirma que:

A teoria feminista do cinema baseada numa moldura psicanalítica a-histórica que privilegia a diferença sexual e suprime ativamente o reconhecimento da raça reencenando e espelhando o apagamento da feminilidade negra realizado pelos filmes, silenciando qualquer discussão sobre a diferença racial à diferença sexual racial. (HOOKS, 2019, p.192)

Durante algum tempo, a crítica feminista do cinema ignorou a ausência da representação da mulher negra no cinema dominante, ou o uso estereotipado de sua imagem. Seguindo os passos do feminismo, que reivindicava pautas que não completavam as questões de raça e classe, que tocavam as necessidades das mulheres negras. Longe de invalidar os

movimentos, tanto o da crítica feminista ao cinema, quanto o Feminismo branco ocidental em si, que promoveram debates e mudanças importantes na sociedade para todas as mulheres, o foco aqui é perceber o lugar em que as mulheres negras estavam e como sua representação pelo cinema afetava sua autoimagem e a sua imagem perante a sociedade.

As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras. (CARNEIRO, 2020, p.1)

Nesta etapa da dissertação destaco as considerações de Laura Mulvey e Teresa de Lauretis, porque revelam a posição das mulheres negras diante do cinema dominante. Já que não estavam em cena, mesmo que fossem “objetos de prazer visual” para um olhar masculino, como acontecia com as atrizes brancas. Isso significa que, para essa sociedade patriarcal, sexista e também racista, o corpo feminino negro não se configura como mulher. O que nos lembra do famoso questionamento de Sojourner Truth: “e eu não sou uma mulher?”.

Tais sujeitos sociais (as mulheres negras) historicamente têm vivenciado a intersecção do racismo, do sexismo e da desigualdade social nas práticas cotidianas, na produção de conhecimento e, principalmente, nas representações dos meios de comunicação. Nesta última instância, as mulheres negras experienciam gênero e raça por meios dos regimes de (in)visibilidade, que se relacionam com os silêncios e ausências no imaginário nacional sobre suas formas de atuação, suas relações de pertencimento, bem como suas estratégias de sobrevivência e formas específicas de confrontação e subversão (Carneiro, 1994; Soares, 2008). (FERREIRA, 2018, p. 81)

Sojourner Truth foi uma mulher negra, ex-escravizada estadunidense, que no século XIX questionou as discrepâncias entre o que o patriarcado compreendia sobre ser mulher, aceitava e esperava das mulheres, as pautas que o feminismo reivindicava e a realidade efetiva das mulheres negras, que não se encaixavam em nenhuma dessas versões de mulheres. Sojourner, em um discurso durante Convenção dos Direitos da Mulher, em 1851, pergunta: E eu, não sou uma mulher? Já que nada do que estava sendo dito levava em conta as necessidades da mulher negra naquele contexto. É o que diz bell hooks sobre a experiência da mulher negra como espectadora de um cinema que não a reconhecia enquanto mulher:

Espectadoras negras tiveram que desenvolver relações de olhar com um contexto cinematográfico que constrói nossa presença com ausência, que nega o “corpo” da mulher negra assim como perpétua 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.187)

O discurso racista e sexista contido e difundido pelo cinema, literatura e comunicação de massa constrói a imagem que a sociedade tem das mulheres negras, e é alimentado por essa mesma sociedade em um sistema que se autossustenta incessantemente. Como lembra bell hooks quando afirma que “a mídia de massa, sobretudo a televisão, é um meio que ainda imprime em nossa psique imagens negativas da mulheridade negra”. (HOOKS, 2020 p.113). Do mesmo modo que Lélia Gonzales quando sustenta que “em termos de educação, por exemplo, é importante enfatizar que uma visão depreciativa dos negros é transmitida nos textos escolares e perpetuada em uma estética racista constantemente transmitida pela mídia de massa” (GONZALES, 2021, p. 160).

Por isso, entendemos o poder que tem o cinema negro e feminino para a ressignificação da imagem da mulher negra lembrando a fala da filósofa, fundadora e atual diretora do Geledés — Instituto da Mulher Negra, Sueli Carneiro, quando ela argumenta que:

Os meios de comunicação se constituem em um espaço de interferência e agendamento de políticas do movimento de mulheres negras, pois a naturalização do *racismo* e do *sexismo* na mídia reproduz e cristaliza, sistematicamente, estereótipos e estigmas que prejudicam, em larga escala, a afirmação de identidade racial e o valor social desse grupo (CARNEIRO, 2003, p.125)

O filme *Café com Canela* apresenta diferentes imagens de mulheres negras. Duas delas como protagonistas, Margarida, vivida pela atriz Valdineia Soriano, e Violeta, personagem de Aline Brune. Margarida é uma mãe que perdeu o filho ainda pequeno, a dor de muitas mulheres negras no país violento que é o Brasil. Ela está em luto há muitos anos, e a dor a fez ‘desistir’ da vida, ela passa os dias bebendo café requentado e fumando na solidão da sua casa bagunçada. Violeta é uma jovem alegre e empoderada, casada e mãe de duas crianças. Violeta trabalha vendendo suas coxinhas de frango pela cidade de Cachoeira e cuida da avó, dona Roquelina. Margarida foi a professora que ajudou Violeta, quando criança, a superar a morte precoce de seus pais. Quando elas se encontram novamente, anos mais tarde, é Margarida quem precisa de ajuda, e Violeta assume a responsabilidade de retribuir o gesto que Margarida fez no passado, resgatando a ex-professora do seu processo de luto interminável.

Desse modo, Violeta passa a visitar a antiga professora e agora amiga todos os dias para uma conversa acompanhada de café com canela. E Margarida, que vinha evitando qualquer prazer que a vida pudesse oferecer após a morte do seu filho, ela até joga fora as caixas de bombons que antes adorava e que são enviadas nas compras do mercado pelo ex-marido, volta a sorrir.



Figura 16: Aline Brune e Valdineia Soriano em Café com Canela, 2017

4.2 A Ancestralidade de Dona Roquelina

Violeta é o fruto das mulheres negras que a antecederam, a mãe de quem tem lembranças, a própria professora Margarida, e da avó que a criou, dona Roquelina, personagem de Dalva Damiana de Freitas. Dona Dalva, como é conhecida é fundadora da roda de samba Suerdieck,, que em 1958 acontecia após o expediente na fábrica de charutos onde trabalhava, e é integrante da Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte. A roda de samba, que agora leva seu nome, é patrimônio cultural, a Irmandade da Boa Morte, uma confraria religiosa afro-católica brasileira constituída apenas por mulheres negras, é patrimônio imaterial da Bahia , e Dona Dalva Doutora Honoris Causa, título concedido pela

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, o primeiro a uma mulher negra na UFRB. Assim como a personagem de Michelle Mattiuzzi, comentada em outro capítulo, dona Roquelina não tem falas, mas sua presença diz muito, já que é possível estabelecer conexão entre a personagem na narrativa, a avó Roquelina e a pessoa Dona Dalva, sua história na Irmandade aparece no trabalho da Direção de Arte feita no cenário quarto de Roquelina, assim com a importância da própria Dona Dalva Damiana.

A avó Roquelina representa a ancestralidade, uma questão quase sempre presente nos filmes do cinema negro e feminino. Pensando no conceito de intericonicidade de Jean-Jacques Courtine, somos remetidos a imagem já da mãe-preta. Só que em aqui, diferente da imagem construída e tão difundida pelos filmes do cinema hegemônico, em que a anciã se doa permanentemente aos filhos da família branca para quem trabalha, em *Café com canela*, essa imagem ganha outro significado. Ela é reconquistada como lugar de amor sim, mas também de acolhimento pelos seus. Ao contrário da mãe-preta que está sempre disponível para o outro, é vó Roquelina que recebe aconchego e cuidados da sua família.



Figura 17: Dona Dalva Damiana e Aline Brune em Café com canela, 2017.

Em todas as cenas em que vó Roquelina aparece, ela está sendo cuidada por Violeta. Ora a neta a alimenta, ora canta para ela enquanto faz suas unhas. No cenário podemos ver um altar que junta elementos das religiões de matriz afro-católica, como consta na descrição da Irmandade da Boa Morte, assim como sua devoção a orixá Oxum. A atuação silenciosa de dona Dalva não prejudica em nada a elaboração da subjetividade da personagem. Em *Café com Canela* encontramos uma mulher negra e idosa que tem uma história de vida, necessidades próprias e pertencimento na família de sangue e à irmandade centenária, que foi, nos tempos de escravidão, responsável pela alforria e acolhimento ou auxílio para a fuga de pessoas negras escravizadas.

Ao incluir dona Dalva Damiana e a Irmandade da Boa Morte no filme, os realizadores nos remetem a outras mulheres negras anciãs e aos episódios da resistência negra. Lutas e insurgências que tanto se tentou apagar ou desqualificar ao longo da história dita oficial.

4.3 Olhar Disruptivo de Violeta

Violeta, personagem de Aline Brune é uma mulher empoderada, que se libertou de toda distorção que historicamente foi imposta sobre seu corpo negro e jovem, desconstruindo a imagem da mulher hiper-sexualizada e objetificada. É ela quem encara não só a câmera e os espectadores de *Café com Canela*, e sim os desafios da vida e a quem tenta lhe reprimir. Ela consequência do trabalho feito pelas feministas negras, do movimento negro, da decolonização. Ela não vai se deixar ser contida. Ao mostrar uma mulher negra jovem e bonita, dentro de um relacionamento estável e familiar, o filme também desfaz a imagem da mulher solitária. Casais românticos e felizes do cinema raramente são constituídos por pessoas negras. E evocando as pesquisas de Mulvey e Lauretis, no filme de Glenda, a mulher negra não só está presente como também ganha status de mulher a ser desejada, sem o estigma da objetificação do corpo.

Ao mesmo tempo em que Violeta é forte e decidida, ela também é doce e amorosa. É ela quem cuida dos outros personagens. Cuida da família, resgata a professora da dor, acolhe o vizinho após a morte do companheiro, embala a avó na hora a morte. E apesar das dores e dificuldades é Violeta quem brinda a vida e sorri para o final feliz do longa-metragem.

Sendo assim, *Café com Canela* não é só um filme que traz mulheres negras no protagonismo da narrativa, ele também fala da irmandade entre essas mulheres, que se

amparam e tem uma nas outras a rede de apoio, parceira e solidariedade, o que lembra o apontamento de Sueli Carneiro sobre o papel da mulher negra como líderes insurgentes da condição colonial. Ela afirma que:

A expressão “matriarcado da miséria” foi cunhado pelo poeta negro e nordestino Arnaldo Xavier para mostrar como as mulheres negras brasileiras tiveram sua experiência histórica marcada pela exclusão, pela discriminação e pela rejeição social, e revelar, a despeito dessas condições, o seu papel de resistência e liderança em suas comunidades miseráveis em todo o país. (CARNEIRO, 2022, p.130).

Tendo em mente o que argumenta a doutora Edileuza Penha de Souza sobre o cinema feito por mulheres negras no Brasil, *Café com Canela* é um filme de cinema negro que trata de dores e perdas, mas que celebra a vida e os encontros. Ao materializar em diferentes mundos, histórias e personagens, tanto no formato documental quanto no ficcional, essas realizadoras permitem que os (as) espectadores (as) ressignifiquem o papel que as pessoas negras representam na história da humanidade. (SOUZA e OLIVEIRA, 2022, p. 146).

Para finalizar gostaria de lembrar a problematização que a pesquisadora Rosane Borges levanta quando pergunta “qual a responsabilidade das imagens nas mudanças necessárias no campo da estética e do visível?” (BORGES, 2022, p. 128). As cineastas e os filmes abordados nesta pesquisa estão transformando a imagem da mulher negra pelo cinema e no cinema, o que por consequência reflete nas práticas sociais. Assumir a autoria dos filmes traz responsabilidade de construção de um novo olhar sobre esses corpos e essas histórias, e como afirma bell hooks:

Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bem e do mau. (HOOKS, 2019, p.37)

É no Roteiro e na Direção que as narrativas são criadas e onde as personagens são materializadas. Olhando para o cinema podemos perceber como a ausência de mulheres negras nessas posições implicou diretamente na construção de uma imagem distorcida da mulher negra nas telas, assim como a sua presença vem trazendo mudanças. A possibilidade de fazer cinema chega às pessoas negras com mais força a partir dos anos 2000 por meio das

cotas universitárias e das políticas públicas afirmativas. Tais dispositivos são frutos das lutas históricas dos movimentos negros, que sempre reivindicaram igualdade de direitos e oportunidade.

A imagem da mulher negra foi distorcida durante um longo período, e as Artes, Cinema e Literatura, ajudaram na manutenção desse discurso que nos inferiorizava e estigmatizava. Todavia, as coisas estão em processo de mudança. E a maior mudança vem da possibilidade de termos mulheres negras produzindo artes, e por isso usando sua voz para ressignificar essa imagem da mulher negra.



Figura 18: Aline Brune - último plano de Café com Canela, 2017

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou relacionar a autoria negra e feminina à ressignificação da imagem das mulheres negras no cinema. Assumir autoria de filmes fez e está fazendo com que mulheres negras promovam a modificação da imagem das mulheres negras no cinema contemporâneo brasileiro, e com isso estão contribuindo para a ruptura do discurso racista e sexista. Discurso que tem origem no período colonial e escravista, o qual ainda se mantém forte no cinema.

O processo para acabar com o racismo ainda está em andamento, porém um grande passo já foi dado. Primeiro com mais mulheres negras interessadas em trabalhar no cinema e com acesso a cursos de Formação em audiovisual, cada vez mais descentralizados, e aos equipamentos e materiais que estão acessíveis economicamente. Além disso, nós, mulheres negras, temos cada vez mais outras mulheres negras no setor como referência.

Isso se deve às lutas dos movimentos negros e feministas das mulheres negras brasileiras, que conseguiram que suas pautas interseccionais fossem ouvidas pelos governos e transformadas em medidas públicas que resultaram em políticas afirmativas. É por meio de tais políticas que se vem buscando garantir mais oportunidades de acesso aos meios de produção cultural assim como à formação acadêmica. É um movimento que se autoalimenta, já que quanto mais mulheres negras estão no setor mais mulheres negras têm acesso ao mercado audiovisual. Assim como a valorização da mulher negra na sociedade se dá pela ressignificação desta imagem pelo cinema.

Foi pensando especialmente em minha avó que percebi o quanto esse novo olhar sobre a imagem da mulher negra é significativo. E o quanto o cinema contemporâneo, assim como a literatura e a televisão, quando produzidos por mulheres negras, têm contribuindo para essa mudança.

Minha avó foi uma mulher negra que se referia a si, como mulher, velha, preta, como se cada uma dessas características fossem defeitos. Fico imaginando, agora, depois de ter lido Grada Kilomba e bell hooks, como o mundo nos machuca. hooks explica que “a mídia de massa, sobretudo a televisão, é um meio que ainda imprime em nossa psique imagens negativas da mulheridade negra” (HOOKS, 2020), fato que observava em minha avó sem ter essa consciência. Hoje sei o quanto isso foi construído nela pela sociedade racista e sexista em

que vivemos, inclusive por meio do cinema e da televisão. Minha avó sempre gostou muito de cinema e era espectadora assídua de todas as novelas que pudesse assistir.

Eu me lembro de sempre dizer a ela que ser negra e velha não fazia dela nem pior nem melhor que ninguém, mas eu não chegava a compreender a dor que ela devia sentir. Eu nasci muitos anos e depois de muitas mudanças de vida. Minha avó nasceu nos anos 20, cerca de quarenta anos depois do fim da escravidão, oficialmente abolida, porém nunca realmente interrompida, no interior do estado do Rio de Janeiro, zona rural onde ainda existiam muitas fazendas do período colonial. A escravidão era algo muito forte, a ponto de fazê-la repetir com veemência que sua mãe, a bisavó Hermengarda, não tinha sido escravizada. Isso era importante para ela reforçar para todos.

Minha avó tinha muita raiva e muita vergonha da vida. Eu entendo a raiva dela, muitas portas fechadas, muita solidão, muita dor não compreendida até por nós mesmos da família. Coisas que só agora entendo melhor a partir do que vejo nos relatos e estudos destas teóricas da mulher negra. Coisas que eu achava que eram pessoais da minha avó, mas que são sentidas e vividas por muitas mulheres negras. Apesar disso, ela foi uma mulher muito forte e fez filhos e netos, mais filhas e netas, também muito fortes.

A imagem que minha avó tinha de si mesma e do que ela via no olhar dos outros pautou muito das suas escolhas, posso dizer com certeza. A pensadora Lélia Gonzales destaca a figura da preta velha como uma imagem tradicionalmente construída pela mídia racista que promovia a subalternização imagética das mulheres negras. Ela sempre dizia que gostaria de ter sido professora, chegou a trabalhar muitos anos em escolas públicas do Rio. Eu me lembro dela saindo no fim da tarde com uma bolsa com pacotes de balas, que eu pegava escondido do armário da sala, e uma garrafa de café para vender no intervalo das aulas noturnas do colégio onde era faxineira. Ela estudou só até o primário, atual fundamental 1, mas lia todos os livros que todos nós lemos em casa. Ela poderia ter sido professora, não sei o que a impediu, se foi falta de tempo, já que foi mãe solo de quatro crianças depois que o marido a deixou por outra, ou se foi porque se não se via nessa posição sendo uma mulher negra do interior e depois das primeiras comunidades do Rio. Eu sempre dizia que ela devia ter tentado seguir esse sonho, mas agora que estou pesquisadora na universidade, entendo que sem ajuda, muita ajuda, isso não é possível. Não é questão de falta de vontade ou de oportunidade é uma questão de possibilidade mesmo. Não dá para sonhar com quatro crianças pequenas que dependem só de

você. Não havia políticas públicas, creches, auxílio bolsa família na época, que permitissem que ela pudesse pensar na possibilidade de deixar o trabalho, como lavadeira e faxineira para se dedicar uma formação de Magistério. E não, não tem como depois te passar o dia trabalhando pesado ainda ter cabeça para estudar enquanto precisa fazer a janta, dar banho, cuidar de crianças. é utopia de quem nunca precisou fazer isso sozinho ou sempre teve muita ajuda em volta. “Até quando as nobres filhas da África serão forçadas a deixar que seu talento e seu pensamento sejam soterrados por montanhas de panelas e chaleiras de ferro?”, indagou Maria W. Stewart em 1831, como aponta Patricia Hill Collins em “Pensamento Feminista Negro” (2019).

Tudo isso foi dito para pensar o quanto é importante ter consciência do que é ser mulher, e ser mulher negra numa sociedade que invisibiliza nosso grupo, influencia em nossas escolhas e direciona nossas vidas. E para pensar o quanto o cinema de mulheres negras faz diferença para as mulheres da minha e das futuras gerações. Sueli Carneiro reflete sobre a perpetuação da opressão sobre a imagem da mulher negra e de suas consequências na construção da identidade quando diz que “O que poderia ser considerado como história ou reminiscência do período colonial permanece vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou raça instituídas no período da escravidão (CARNEIRO, 2020). Espero que assim como os filmes aqui estudados, essa pesquisa também contribua para as mudanças e principalmente para a imagem que cada mulher negra tem de si e do grupo ao qual pertence.

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem** / Emmanuel Alloa, (org.). – 1. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô/Estética)

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio *In*: SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?**. Editora UFMG, 2014

AKOTIRENE. Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2019.

ANCINE. 2018. Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016. <http://www.ancine.gov.br/pt-br>. [Online] 2018. [Citado em: 01 de Novembro de 2020 de 2020.] <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/publicacoes/apresentacoes/diversidade-de-g-nero-e-ra-noslan-amentos-brasileiros-de-2016>.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo. **Revista Foco**, 2012.

BARBOSA, Cibele. Imagens afro-atlânticas: usos e circuitos transnacionais da fotografia de populações negras nos tempos do colonialismo. **Tempo**, v. 27, n. 3, p. 530–560, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/R3GDk4c8fjwJTrVZLNw6vKw/abstract/?lang=pt#>

BARTHES, Roland. A Morte do Autor (1968). *In*: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, pp: 57-64, 1988.

BAZIN, André. La Politique des Auteurs. Paris: **Cahiers du Cinéma**, nº 70, April 1957

BELTING, Hans. **Imagem, mídia e corpo. Uma nova abordagem à iconologia**. *Revista Ghrebh*, número 8, 2006. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/index.php/en/ghrebh-8-imagens-e-mediacoos.html>

BENATTI, . M. .; TERUYA, . K. . **Saberes estético-corpóreos em “Alma no Olho” de Zózimo Bulbul: possibilidades para uma educação antirracista**. *Perspectiva*, [S.l.],v.40,n.3,p.1–19, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/86771> Acesso em: 2 ago. 2023

BERGALA, Alain. *A hipótese cinema. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

BORGES, Rosane. Mídia, racismos e representações do outro: ligeiras reflexões em torno da imagem da mulher negra. *In*: BORGES, R. C. S.; BORGES, R. (org.). **Mídia e racismo**. Petrópolis: DP et alii, 2012. p. 178-203.

BRAGA, Amanda. **Por onde nos leva a ordem do olhar? Semiologia e intericonicidade no discurso publicitário.** *REDISCO–Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo* 5.1, 2014. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2626>

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer O Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América a partir de uma Perspectiva de Gênero** in: Artigos – Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas – NEABI/UNICAP, 2020 disponível em: <https://www1.unicap.br/neabi/> acessado em 18 jul, 2023

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 117–133, set. 2003.

CARNEIRO, Sueli Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil / Sueli Carneiro -São Paulo: Selo Negro, 2022. (Consciência em debate/coor denadora Vera Lúcia Benedito)

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoadá: A invenção do cinema negro brasileiro. *Revista Brasileira De Ciências Sociais* - Vol. 33 Nº 96. 2018 <http://www.repositorio.unicamp.br>

CORREA, Carolina Cerqueira; RIBEIRO, Rafael; GOUVÊA, Matheus Santana Cardoso. Tradizendo Exú galinha de afogar patos: escrituras do (n)ovo. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 13, n. 31, p. 216–230, 2021. DOI: 10.5965/2175234613312021216. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/20299>. Acesso em: 9 abr. 2024.

COSTA, Tatiana Carvalho. **Grace Passô: acolher, expandir, transfigurar.** 2021 disponível em <https://ficine.org/2021/12/07/grace-passo-acolher-expandir-transfigurar/>. Acesso em 28 fev, 2024

CÉSAIRE, Aimé (2010). *Discurso sobre o colonialismo*. Blumenau: Letras Contemporâneas, pp.7-85.

COURTINE, Jean-Jacques. Discurso e imagens: Para uma arqueologia do imaginário. In: PIOVEZANI, C, CURCINO,

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard** – Cosac Naify, São Paulo, 2004

_____. **A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno.** *Revista Laika*. Uma publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA) da USP, Julho 2012, pp. 1-37. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137162>. Acesso em 26 jul, 2023

FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza. P. . Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In: Karla Holanda; Marina Cavalcanti Tedesco. (Org.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. 1ed.Campinas/SP: Papyrus Editora, 2017, v. 1, p. 175-186.

FREITAS, Kênia. **Diretoras Negras do Cinema Brasileiro**, 201. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/diretoras-negras-do-cinema-brasileiro>

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor?. In: Ditos e escritos, vol. III. Estética: Literatura e pintura, Música e cinema. pp: 264-298, 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos”, In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón. (Org.). Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOLANDA, Karla. TEDESCO, Maria Cavalcante. (org). Feminino e Plural – Mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo : Editora Elefante, 2019.
_____. **E eu não sou uma mulher?**: mulheres negras e feminismo. tradução Bhuvi Libanio. – 4ª ed. – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Negras imagens (livro eletrônico) : 2023 / Instituto Moreira Salles ;[apresentação Renata Bittencourt]. – São Paulo : IMS, 2023.E-book : il. (fotogr.) : color. p&b. Projeto Série de Palestras Negras

LAURETIS, Teresa. **Tecnologias do gênero**. In Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura. Organização de Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. tradução Jesse Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (Encruzilhada)

MILANEZ, N. (2013). Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens; - doi: 10.4025/actascilangcult.v35i4.20232. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 35(4), 345-355. <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v35i4.20232>

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. Tradução João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismael (Org). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, p. 435-453, 1983.

MUSA Mattiuzzi. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível

em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638686/musa-mattiuzzi>. Acesso em: 05 de agosto de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

NEGREIROS, Hanayrá. O enigma da “negra da Bahia. Publicado em: 16 de março de 2021 disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/o-enigma-da-negra-da-bahia/> acessado em 21 ago, 2023

NICÁCIO, Glenda. Talvez eu faça cinema porque gosto de poesia: [entrevista concedida a Lygia Pereira. Verberenas Vol. 7, nº 05, 2021, disponível em: <https://www.verberenas.com/article/entrevista-glenda-nicacio/> acesso em 01 nov, 2022

OLIVEIRA, Janaína. Cinema negro contemporâneo e protagonismo feminino. *In*: FREITAS, Kênia; ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de (orgs). **Catálogo da Mostra Diretoras Negras no cinema brasileiro**. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2017.

RODRIGUES, A.. **Os cinemas negros brasileiros e a transformação da imagem: percursos de um termo estético-político**. Sociedade e Estado, v. 37, n. 3, p. 1027–1049, set. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-202237030012>

RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro no cinema. Ed. Pallas, 2006.

SAMAIN, Etienne. (org.) **Como pensam as imagens**. Campinas, Editora Unicamp, 2012.

SANTOS, Júlio César dos. A Quem Interessa Um “Cinema Negro”? *In*: Revista da ABPN • v. 5, n. 9 • nov.–fev. 2013 • p. 98-106

SARRIS, Andrew. Notes on the auteur theory in 1962. *In*: John Caughie (ed.). **Theories of Authorship**. London: BFI, 1981.

SARZI-RIBEIRO, R. A.. **O Corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica**.. Revista Poiésis, v. 1, p. 105 - 114, 2014.

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

SILVA, A. R. da ., & OLIVEIRA, D. de . (2022). Perspectiva decolonial e pensadoras latino-americanas: aportes para análise de narrativas audiovisuais na América Latina. *Revista Extraprensa*, 15 (Especial), 232-250. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/extraprensa2022.194395>

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Editora UFMG, 2014.

SOBRINHO, Gilberto A. “Identidade, resistência e poder: mulheres negras e a realização de documentários.” In: **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**, HOLANDA, K. e TEDESCO, M. 163-174. Campinas: Papirus. 2017

SOUZA, Edileuza Penha de Diretoras Negras Construindo Um Cinema De Identidades e Afeto in: FREITAS, Kênia e ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de (org.). **Diretoras Negras No Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Voa Comunicação e Cultura, 2017.

SOUZA, Edileuza Penha. **Mulheres negras na construção de um cinema negro feminino**. *Aniki*, Lisboa, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020

_____. **Café com canela e a edificação do afeto no Cinema Negro Feminino**. 320-329. 10.37390/avancacinema.2022.a400. 2022

_____. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

SOUZA, Edileuza Penha; DOS SANTOS, Elen Ramos. O dia de Jerusa: Representações de gênero identidade, memórias e afetos. **Revista Gênero**, v. 17, n. 1, 2016.

STEYERL, HITO. Em Defesa da Imagem pobre. Disponível em: <https://alix.fba.up.pt/em-defesa-das-imagens-pobres>

TRUFFAUT, François. Uma Certa Tendência do Cinema Francês. Paris: **Cahiers du Cinéma**, nº 31, janeiro 1954.

_____. Ali Babá e a “Política dos Autores”. In: **Nouvelle Vague** – Catálogo da Mostra da Cinemateca Portuguesa, pp: 347-353, 1999. (originalmente publicado em Cahiers du Cinéma, nº 44, fevereiro de 1955)

Filmes:

Alfazema direção: Sabrina Fidalgo, 2019, 24 min, RJ/Brasil, disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/alfazema/>

Alma No Olho, Direção, Produção e Roteiro: Zózimo Bulbul, Brasil: Estúdio de Mixagem: Laboratório Imagem Líder Rio, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PFDBtH7AHWo>

Café Com Canela, Produção, Direção e Roteiro: Ary Rosa e Glenda Nicácio, Brasil: Rozsa Filmes, 2017. disponível em: Prime Video

O Dia de Jerusa, direção: Viviane Ferreira, 2014, 20 min, Brasil. disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0RY3pkRcPiQ>

Orí, direção Raquel Gerber, 1989, 94 min, Brasil. disponível em:
<https://www.facebook.com/watch/?v=677188599155700>

República, direção: Grace Passô, 2020, 16 mim, Brasil. disponível em:
<https://vimeo.com/423769303>

Travessia, direção: Safira Moreira, 2017, 5 min, Brasil. disponível em:
<https://vimeo.com/236284204>