



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

VANESSA DE FREITAS SOUSA

A FAMÍLIA NEGRA EM *MARTE UM* : UM OLHAR PARA O CINEMA BRASILEIRO

CURITIBA

2025

VANESSA DE FREITAS SOUSA

A FAMÍLIA NEGRA EM *MARTE UM*: UM OLHAR PARA O CINEMA BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Pesquisa “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.

Orientador(a): Profa. Dra. Rosane Kaminski

CURITIBA

2025

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).

Sousa, Vanessa de Freitas

A Família Negra em Marte Um: um olhar para o cinema brasileiro / Vanessa de Freitas Sousa. -- Curitiba-PR, 2025.

128 f.

Orientador: Profa. Dra. Rosane Kaminski.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema negro. 3. Famílias Negras. 4. Representação. 5. Representatividade. I - Kaminski, Profa. Dra. Rosane (orient). II - Título.

# TERMO DE APROVAÇÃO

**VANESSA DE FREITAS SOUSA**


**“A FAMÍLIA NEGRA EM *MARTE UM*: UM OLHAR PARA O CINEMA  
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, 07/05/2025.

---


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  
 **ROSANE KAMINSKI**  
Data: 10/05/2025 14:56:58-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Profa. Dra. Rosane Kaminski**


Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)

Documento assinado digitalmente  
 **RAFAEL TASSI TEIXEIRA**  
Data: 11/05/2025 19:58:36-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Profa. Dra. Rafael Tassi Teixeira**

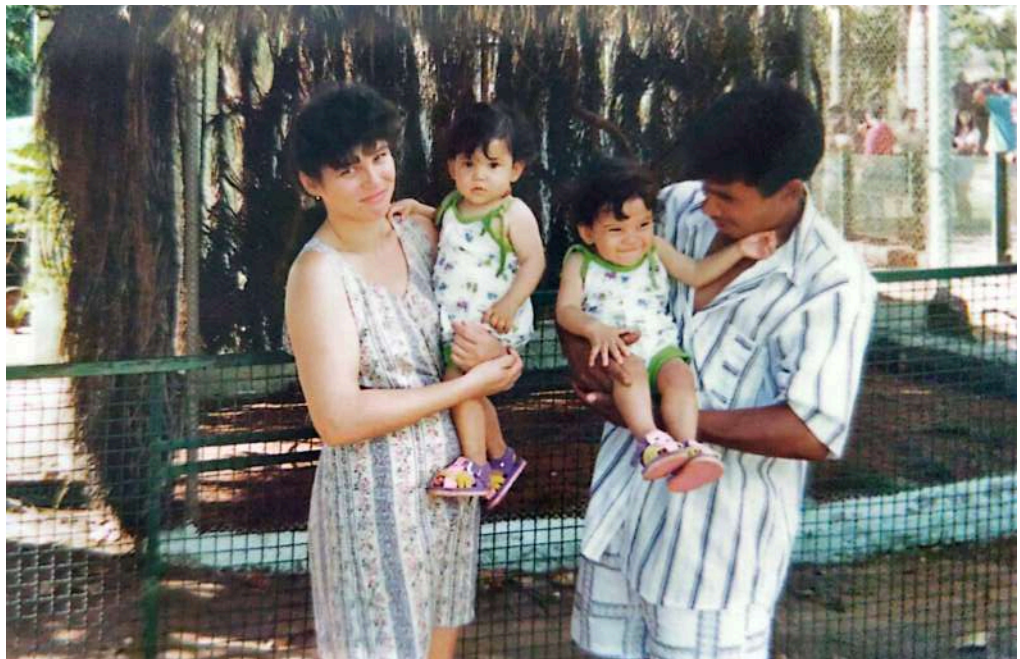
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)

Documento assinado digitalmente  
 **RENATA MELO BARBOSA DO NASCIMENTO**  
Data: 12/05/2025 20:34:13-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Profa. Dra. Renata Melo Barbosa do Nascimento**

Membro Externo (UNB)



A minha família que tem dado um jeito sempre.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por sempre acreditar em todos os meus sonhos e me possibilitar ir além do que jamais tínhamos ido antes, seja no estudo formal, seja nas viagens e descobertas. Agradeço à minha mãe por ser sempre meu porto seguro e o lugar para onde eu sempre posso voltar. Agradeço ao meu pai por me ensinar tanto sobre generosidade, ser sábio e sempre me ouvir. Agradeço às minhas avós, Maria, Antônia e Osmira. Todas as três mulheres corajosas que ousaram querer mais do que a vida lhes ofereceu. Aos que vieram antes de mim.

Agradeço à minha irmã gêmea por ser a minha companheira de todas as vidas. Viviane me deu coragem e força para me mudar para Curitiba, para cursar cinema e para ousar, querer e sonhar em viver de arte e de pesquisa. Agradeço às minhas irmãs do coração: Vanessa Gonçalves dos Santos, por todos os colos, acolhidas e por compartilhar o amor por *Marte Um*; Lais Conduzza, por se orgulhar de mim e sempre estar ao meu lado.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da UNESPAR. Agradeço a todos os docentes e todos os colegas ao longo desse percurso, sem dúvidas, tão essenciais nesse processo. Agradeço, especialmente, às professoras Claudia Priori e Juslaine Abreu-Nogueira pelo ensino tão humanizado; aos professores Rafael Tassi e Jamil Cabral Sierra por tantas trocas e oportunidades de ver o mundo além do meu próprio.

Agradeço a todos os meus orientadores ao longo de todos esses anos no caminho da pesquisa: Maria Cláudia Rodrigues Alves, Humberto Perinelli Neto, Pedro Faissol. A gente sempre leva um pouco do outro à medida que sempre deixa um pouco de nós. Agradeço especialmente à minha orientadora, Rosane Kaminski, por ser uma excelente pesquisadora, por ter ouvidos atentos, sensibilidade para o nosso tema de pesquisa e generosidade para partilha. Sem a Rosane este trabalho não seria possível. Aos membros da banca, Ana Gilles, Rafael Tassi e, especialmente, à Renata Melo por ter vindo antes de mim e ter me permitido continuar a nossa travessia e encontrar e conhecer mais de mim, mais dos nossos.

Por fim, agradeço às pessoas especiais da minha vida e do meu coração: Haru (o meu gato), Mateus Fratantonio, Ana Clara Fratantonio, Gabriel Souza, Maria Antônia, Simone Ferreira, Claudinha Freitas, André de Freitas, Johann Amaral, Jurgen Schuster, Ricardo Salvador, Priscila Nascimento, Lia Bianchini, Ana Júlia Olivier, Emil Moreira, Lourdes Martins Ziati, Larissa Casadei de Barros.

“Mulheres negras, particularmente aquelas que escolheram ser sujeitas radicais, podem se mover em direção à transformação social que irá abarcar a diversidade de nossas experiências e necessidades” (bell hooks, 2019b)

## RESUMO

A dissertação investiga a representação das famílias negras no cinema contemporâneo brasileiro, concentrando-se em um tipo de família, na família Martins, do filme *Marte Um* (2022), produzido pela Filmes de Plástico. Com base na compreensão do cinema como arte, linguagem e ferramenta política, a pesquisa analisa como o cinema negro pode contribuir para a desconstrução de estereótipos e promover uma maior representatividade e autenticidade nas telas. Como objetivo específico, a pesquisa discute como as produções da Filmes de Plástico contribuem para ampliar e diversificar essas imagens, promovendo um olhar opositor, conforme proposto por bell hooks (2019b). Segue-se uma abordagem metodológica qualitativa e explicativa, estruturada em três etapas principais, que se misturam à medida em que a análise do filme cresceu: inicialmente, foi feita uma revisão bibliográfica para fundamentar teoricamente o estudo, com foco nos estudos de bell hooks (2019a, 2019b, 2023), Lélia Gonzalez (2020), Leda Maria Martins (1997, 2021), Cida Bento (2022), Achille Mbembe (2018), Rosane Kamiski (2023), Kaludy Teles Gonçalves (2023) e Sueli Carneiro (2023), destacando suas contribuições para a reflexão sobre representação negra. Em seguida, foi feita uma análise detalhada do filme *Marte Um*, explorando sua construção familiar e as dinâmicas de relações afetivas apresentadas. Por fim, foi feita uma discussão entre as teorias estudadas, o filme analisado, visando ampliar a compreensão das representações cinematográficas negras. Como resultado, obteve-se que a representação da família estudada é complexa, escapa de estereótipos reducionistas, apresentando personagens bem elaborados e relações afetivas que ressoam com experiências vividas. Ao observar essa família na tela, é possível identificar elementos familiares e reconhecer-se nos personagens, demonstrando que a representação negra, quando bem construída, gera identificação e pertencimento.

**Palavras-chave:** Representação; Famílias Negras; Cinema brasileiro; Representatividade; *Marte Um* (2022).

## ABSTRACT

The dissertation investigates the representation of the Black family in contemporary Brazilian cinema, focusing on the Martins family from the film *Marte Um* (*Mars One*, 2022), produced by Filmes de Plástico. Based on the understanding of cinema as art, language, and a political tool, the research analyzes how Black cinema can contribute to the deconstruction of stereotypes and promote greater representation and authenticity on screen. As a specific objective, the study discusses how Filmes de Plástico's productions help expand and diversify these portrayals, fostering an oppositional gaze, as proposed by bell hooks (2019b). The research follows a qualitative and explanatory methodological approach, structured into three main stages that intertwine as the film analysis develops. Initially, a literature review was conducted to theoretically ground the study, focusing on the works of bell hooks (2019a, 2019b, 2023), Lélia Gonzalez (2020), Leda Maria Martins (1997, 2021), Cida Bento (2022), Achille Mbembe (2018), Rosane Kamiski (2023), Kaludy Teles Gonçalves (2023), and Sueli Carneiro (2023), highlighting their contributions to the reflection on Black representation. Next, a detailed analysis of *Marte Um* was carried out, exploring its depiction of family structures and the dynamics of affective relationships. Finally, a discussion was developed between the studied theories and the analyzed film, aiming to broaden the understanding of Black cinematic representations. As a result, the study found that the representation of the analyzed family is complex, avoiding reductive stereotypes by presenting well-developed characters and affective relationships that resonate with lived experiences. By observing this family on screen, viewers can identify familiar elements and recognize themselves in the characters, demonstrating that Black representation, when well-constructed, fosters identification and a sense of belonging.

**Keywords:** Representation; Black Families; Brazilian Cinema; Representativeness; *Marte Um* (2022).

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – Wellington no trabalho.....	53
FIGURA 02 – Wellington chora e arranca seu colar.....	56
FIGURA 03 – Tércia e Eunice levam Wellington para cama.....	57
FIGURA 04 – Tércia no ônibus indo para o trabalho.....	58
FIGURA 05 – Tércia tampa os ouvidos por conta do barulho.....	60
FIGURA 06 – Eunice na faculdade.....	62
FIGURA 07 – Eunice no restaurante com Joana e sua família.....	63
FIGURA 08 – Tércia e Eunice arrumam a cozinha.....	65
FIGURA 09 – Deivinho na escola.....	66
FIGURA 10 – Deivinho assiste ao cientista Neil Tayson.....	68
FIGURA 11 – Deivinho assiste à Aisha Jordan.....	68
FIGURA 12 – Eunice e Deivinho no quarto conversando.....	70
FIGURA 13 – Eunice e Deivinho abraçados.....	71
FIGURA 14 – Eunice dá de presente a palestra para Deivinho.....	74
FIGURA 15 – Sequência de Tokinho mostrando sua participação em um programa de auditório.....	79
FIGURA 16 – Professora de Eunice.....	82
FIGURA 17 – Professor de Deivinho dando aula.....	83
FIGURA 18 – Médica de Tércia.....	85
FIGURA 19 – Fotografia do avô de Deivinho.....	88
FIGURA 20 – Deivinho com a luneta de seu avô.....	93
FIGURA 21 – Deivinho com seu telescópio feito a partir da luneta do avô.....	94
FIGURA 22 – Tércia entrega as xícaras à Eunice.....	96
FIGURA 23 – Joana e Eunice na cozinha da nova casa delas.....	98
FIGURA 24 – Wellington arruma a cadeira de família.....	100
FIGURA 25 – Wellington acende a churrasqueira.....	104
FIGURA 26 – Festa do aniversário de Tércia.....	105
FIGURA 27 – Wellington dança com os espetos de churrasco na mão.....	107
FIGURA 28 – Deivinho joga futebol.....	110
FIGURA 29 – Wellington comemora o gol de Deivinho com a comunidade.....	111
FIGURA 30 – A família olha o espaço com Deivinho a partir de seu telescópio.....	112

FIGURA 31 – A família descansa no terraço.....114

<b>SUMÁRIO</b>	
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1) O ESPAÇO CINEMATOGRAFICO</b> .....	22
a) Representatividade, representação e produção negra no Cinema e Audiovisual brasileiro:.....	29
b) A Filmes de Plástico: uma história de resistência e políticas públicas:.....	39
<b>2) O ESPAÇO FAMILIAR</b> .....	48
a) Apresentação da família de <i>Marte Um</i> (2022).....	48
i) O pai.....	52
ii) A mãe.....	58
iii) A filha.....	61
iv) O filho.....	65
v) Relações fraternais:.....	69
b) Um olhar sobre a representação da negritude em <i>Marte Um</i> (2022).....	75
<b>3) AFETOS E OBJETOS DE MEMÓRIA: PARA UMA PERMANÊNCIA DE NOSSAS HISTÓRIAS</b> .....	86
a) Objetos e memória.....	86
b) Afetos e resistências.....	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	117
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	123

## INTRODUÇÃO

Sou filha de uma mãe branca, de um pai negro e bisneta de bisavós indígenas. Nasci, cresci e vivi a maior parte da minha vida na região entendida como periférica da cidade, no interior de São Paulo, São José do Rio Preto. Saí desse interior para viver em Curitiba, no Paraná, para poder fazer o curso de Cinema e Audiovisual, na Unespar. O cinema, na verdade, tem mobilizado as mulheres da minha família a gerações: da minha mãe para mim e minha irmã, da minha avó para minha mãe, da minha bisavó para minha avó. Essas mulheres da minha família e eu mesma, buscamos, de alguma maneira, no cinema, o que Stuart Hall (2014) entende como a construção da identidade do lado de dentro e do lado de fora, vemos no cinema uma forma de arte que nos permite imaginar novas formas de performar a nós mesmas (hooks, 2019b).

Assim, o cinema tornou-se não só um lugar de afeto, de anseio e de partilha, mas também de disputa e de frustração à medida que não me via reconhecida em tela. Nas palavras de Didi-Huberman (2012), trabalhar com imagens é um jogo entre suas cinzas e seu incêndio, ou seja, “[...] não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) [...]” (p. 210). Nesse panorama, tracei uma história que arde, mas que em alguns momentos também quiseram, na lógica de apagamento colonialista, fazer cinzas. Estou me referindo ao Cinema Negro feito no Brasil e, como consequência, à história da população negra brasileira a partir das imagens. Trabalhar com essas imagens significa deixar que elas perpassem aquilo que eu sou e aquilo que vou me tornando à medida que escrevo, à medida que também me deixo queimar por elas. Esse jogo complexo é essencial para compreender a natureza das imagens e sua relação entre si e a sociedade que a produz/produziu e a perpetuou. No contexto do cinema negro brasileiro, essa reflexão ganha uma dimensão particularmente significativa, pois cotejar e escavar essas imagens nos possibilita entender quem somos, quais as nossas aflições e quais os nossos anseios colocados em tela. Ou ainda, essa relação nos possibilita entender que imagens temos produzido de nós mesmos.

Para início de conversa, é preciso destacar que toda a dissertação foi escrita a partir da compreensão do cinema como arte, linguagem, expressão estética e ferramenta política. Dessa forma, também endosse a importância do cinema como ferramenta de ensino, capaz de transformar a realidade, especialmente no contexto do cinema negro, descentralizado e contra-hegemônico. O cinema ensina pelo afeto e pela sua capacidade de encantamento (hooks, 2023). Assim, o trabalho ancora-se na tentativa de lançar um olhar opositor, do qual nos fala bell hooks (2019b), sobretudo ao analisar um filme e uma produtora nascidos na região entendida como periferia de Belo Horizonte, Minas Gerais.

O objeto de pesquisa é *Marte Um* (2022), o segundo longa-metragem de Gabriel Martins, cofundador da Filmes de Plástico, produtora mineira originada em 2009 e, atualmente, sediada em Belo Horizonte, conforme aprofundaremos no primeiro capítulo. No enredo do filme, encontramos uma família de classe média baixa, negra, da periferia de uma grande cidade. Os Martins, mesmo sobrenome do realizador do filme — Gabriel Martins, lutam com a vida enquanto conciliam seus sonhos e suas expectativas diante do mundo: Tércia (Rejane Faria), a mãe, como muitas mães brasileiras, ganha a vida como diarista, sofre de ansiedade e tenta cuidar da família. Wellington (Carlos Francisco), o pai, porteiro, zelador e alcoolista, deposita todas as suas esperanças na carreira de seu filho mais novo, Deivinho (Cícero Lucas), desejando que o menino venha a ser um jogador de futebol. Deivinho, por sua vez, sob pressão para agradar o pai, segue um caminho diferente em seus sonhos secretos de estudar astrofísica e colonizar Marte. Já Eunice (Camilla Damião), a filha mais velha, a primeira da família a cursar universidade, deseja uma vida melhor no centro da cidade com sua namorada.

É preciso, pois, destacar que a negritude neste trabalho é entendida como um ato de resistência e amor aos corpos negros aos moldes de Aimé Césaire, em 1935, lido a partir de Kaludy Teles Gonçalves (2023)<sup>1</sup>. Para bell hooks, ainda, a negritude pode ser entendida como “[...] vital [...] porque convida a um engajamento em um *ethos* revolucionário que ousa desafiar e interferir no status quo (2019b, p. 91). Além disso, ela também é entendida como a qualidade de ser negro. Por outro lado, entendemos racialidade como Sueli Carneiro (2023): “[...] a racialidade é aqui compreendida como uma noção relacional que corresponde a uma dimensão social, que emerge da interação de grupos racialmente demarcados sob os quais pesam concepções histórica e culturalmente construídas acerca da diversidade humana” (p. 22).

Nesse caminho, a presente dissertação se propõe, como objetivo geral, a olhar para a representações das famílias negras no cinema brasileiro, em especial para a família Martins, família de *Marte Um* (2022), conforme apresentado, entendendo conceitos como memória e como ancestralidade. A família é objeto de estudo de inúmeras pesquisas e das mais variadas áreas do conhecimento, vide Oliveira e Bastos (2000), Faco e Melchiori (2009), Piato et al (2014). O que não exclui o fato de a família ser um tema comum também do cinema brasileiro, das telenovelas e mesmo de programas de Auditórios. No entanto, são poucas as representações como protagonistas da família negra. Muitas vezes, elas estão presas a estereótipos — conforme discussão feita no segundo capítulo — ou não recebem o lugar como protagonistas. Interessa-me, pois, entender como e qual tipo de representação é feita no filme de estudo.

---

<sup>1</sup> Gonçalves é mestre pela Universidade Federal de Sergipe, Sergipe.

Ademais, além do não protagonismo das famílias negras, há também seu apagamento. Conforme bell hooks (2019a), a solidão das pessoas negras é mais um estereótipo incorporado pelo sistema de imagens a serviço de uma supremacia branca e colonialista. Ou ainda, nas palavras de Sueli Carneiro (2023), é preciso que:

A sustentação do ideário racista depend[a] de sua capacidade de naturalizar a sua concepção sobre o Outro. É imprescindível que esse Outro dominado, vencido, expresse em sua condição concreta aquilo que o ideário racista lhe atribui. É preciso que as palavras e as coisas, a forma e o conteúdo, coincidam para que a ideia possa ser naturalizada (p. 20).

O que não significa que não haja resistência. Quanto ao cinema contemporâneo, essa perspectiva tem tomado novos rumos, já que, com as leis de incentivo, novos olhares de profissionais negros têm tentado contar nossas histórias e nossas vivências. A Filmes de Plástico, por exemplo, desde 2009, quando a produtora foi fundada, até hoje produz filmes que vão além dos estereótipos e dos lugares comuns em que se colocam as pessoas negras, muitas vezes vistos no cinema e na televisão brasileira. Posto isso, como objetivo específico, coloquei-me a entender como as produções cinematográficas de produtoras negras, em especial a Filmes de Plástico, tem contribuído para ampliar e para diversificar as representações de pessoas negras no cinema brasileiro contemporâneo, para compreender o impacto dessas novas narrativas na desconstrução de estereótipos e na promoção de uma maior representatividade e autenticidade nas telas. Para isso, estabeleci um diálogo entre essas produtoras e as leis de incentivo, as políticas públicas, dialogando também com a história do cinema negro e do cinema brasileiro com personagens negros.

É preciso apontar que a pesquisa foi baseada em abordagens qualitativas e explicativas. A metodologia deste projeto foi executada em três etapas. A primeira consistiu na síntese interpretativa de uma bibliografia selecionada, incluindo a redação de fichamentos, análise dos problemas, hipóteses e seleção dos conceitos e ideias para guiar o projeto. Segunda, análise do objeto de pesquisa (o filme) que foi desenvolvida ao longo da dissertação, dividindo-a na construção familiar enquanto papel social (mãe, pai e filhos) e enquanto relação afetiva. Por fim, a terceira, consistiu na discussão entre as leituras e o filme. Discussão essa que se estendeu ao longo de todo o trabalho.

Estudar cinema negro, sobretudo brasileiro, é também reconhecer que junto a nós e mesmo antes de nós, muitas pessoas pesquisadoras colocaram-se a pensar o cinema negro e nossas representações. Tivemos a sorte de ler pesquisas e trabalhos recentes também engajados. Por exemplo, o pesquisador Kaludy Teles Gonçalves (2023) busca traçar, em sua dissertação, um

panorama do cinema negro nacional, destacando que sua origem está ligada à luta das pessoas negras pela (re)construção de sua identidade.

A tese de Nganga, por exemplo, intitula-se como “O ativismo negro por meio do cinema: Ações e representações dentro e fora das telas”, 2019. Em seu trabalho, o pesquisador coloca-se a refletir a representação de personagens negras dentro e fora da tela a partir de uma comparação entre o Brasil e os Estados Unidos. O valor desse trabalho dá-se também pelo vasto panorama histórico traçado entre o cinema intitulado negro e os movimentos sociais da época. No entanto, o trabalho do pesquisador analisa apenas curtas-metragens, o que para nós é bastante sintomático, já que falar de cinema é também falar sobre quem tem o capital para produzi-lo. Quando pensamos em longas-metragens, essa dinâmica de poder mostra seu aspecto mais perverso, uma vez que, no cinema, também podemos visualizar a formação da sociedade brasileira nos moldes elucidados por Gonzalez (2022).

A pesquisa de Juliana Ferreira (2023) tem olhado para o cinema negro contemporâneo, mais especificamente sob o viés da Rosza filmes, produtora bahiana, conforme exemplificaremos no primeiro capítulo. Com um olhar para o filme *Café com canela* (2019), Ferreira se põe a pensar as relações femininas negras, o corpo enquanto performance dentro do filme e a reverberação das imagens enquanto discurso a partir do pensamento de Courtine (2006).

A dissertação de Gabriel Siqueira (2023) coloca-se a discutir o cinema brasileiro contemporâneo, olhando para os filmes “de quebrada”, conceito firmado pelo próprio pesquisador. Siqueira olha para a Filmes de Plástico, a partir, sobretudo, do curta-metragem *Dona Sônia pediu uma arma emprestada a seu vizinho Alcides* (2011), dirigido por Gabriel Martins, mesmo diretor de *Marte Um* (2022). O estudo de Siqueira explora como essas obras cinematográficas desafiam e reconfiguram as narrativas tradicionais sobre as quebradas brasileiras, propondo uma leitura que valoriza as experiências e as vozes dos cineastas nascidos e criados nas margens.

Gerson Silva (2020), também pesquisador da Filmes de Plástico, coloca-se a analisar a trajetória da produtora audiovisual, com especial atenção ao longa-metragem *No Coração do Mundo* (2019), longa-metragem dirigido por Gabriel Martins e por Maurílio Martins. O pesquisador também discute as políticas de fomento ao audiovisual no Brasil, destacando seu papel crucial em incluir grupos e setores historicamente excluídos do projeto nacional brasileiro e latino-americano. Utilizando o conceito de "cosmopolitismo do pobre" de Silviano Santiago (2004), Silva examina como essas ideias podem enriquecer o debate sobre projetos culturais contemporâneos no país.

Nesse sentido, para melhor dar conta ao que me proponho, a dissertação foi pensada a partir da introdução, três capítulos de discussão do corpus e a conclusão. Sendo assim, no primeiro capítulo, intitulado “O espaço cinematográfico”, lanço um olhar sob a história do cinema brasileiro,

a partir do recorte específico, filmes de longa-metragem do gênero drama que tenham personagens negros como protagonista ou equipe técnica para entender como nossa própria imagem e lugar de trabalho têm evoluído ao longo dos anos. Para isso, dividi o texto em dois subcapítulos: “Representatividade, representação e produção negra no Cinema e Audiovisual brasileiro” e “A Filmes de Plástico: uma história de resistência e políticas públicas”.

No subcapítulo “Representatividade, representação e produção negra no Cinema e Audiovisual brasileiro”, entendi que desde os primeiros protagonistas negros do cinema nacional, como Grande Otelo em *Moleque Tião* (1943), passando pelo Cinema Novo até os dias atuais com o Cinema de Quebrada, conforme aponta Siqueira (2023), a representação negra no cinema tem sido constante, mas não gratuita. Não diferente dessa perspectiva, movimentos como o "Dogma Feijoada" e o "Manifesto do Recife" surgiram como resposta à falta de representatividade e como oportunidades para profissionais negros no cinema brasileiro, destacando a necessidade urgente de mudanças estruturais e de políticas públicas para promover a diversidade e a equidade.

Percebo que, apesar dos avanços ao longo das décadas, persistem desafios significativos em termos de acesso e de oportunidades para cineastas negros no Brasil. Ainda há uma disparidade marcante entre o número de profissionais brancos e negros na indústria cinematográfica, refletindo desigualdades profundas em termos de raça, classe e gênero, sobretudo quando falamos de cinema de ficção, no formato de longa-metragem. Entendo, pois, conforme Janaína Oliveira (2015; 2016), que as mulheres negras estão fazendo filmes e ganhando prêmios e visibilidade em festivais e mostras ao redor do mundo, mas, quando falamos de cinema de longa-metragem, tem-se outra perspectiva ainda excludente. Essa perspectiva não anula a força do nosso cinema, do nosso sonhar, trazidos em tela no cinema feito por mulheres negras, mas também não é possível ignorar o fato de os homens brancos serem, ainda, maioria no cinema de longa-metragem ficcional.

A implementação de políticas públicas, como cotas em editais de financiamento e ações afirmativas, tem sido fundamental para promover uma representação mais diversificada e inclusiva no cinema brasileiro. No entanto, ainda há muito a ser feito para garantir uma verdadeira igualdade de oportunidades e uma representação autêntica das diversas vozes e experiências da sociedade brasileira no cinema (Rodrigues, 2022).

No subcapítulo “A Filmes de Plástico: uma história de resistência e políticas públicas”, tracei um panorama da Filmes de Plástico e seus filmes feitos, com objetivo de entender sua história, sua relação com as políticas públicas e os caminhos que os levaram à *Marte Um* (2022). Dos curtas-metragens aos longas-metragens, a produtora dedica-se a explorar as complexidades da vida nas periferias, em especial, a periferia de Contagem-MG. Uma das políticas da produtora é dar voz a sujeitos que se quiseram marginalizar e promover uma visão pessoal, da quebrada e negra da

cultura brasileira. Com uma equipe majoritariamente negra, a Filmes de Plástico revisita temas como afetos, violência e identidade, refletindo as experiências pessoais e sociais de seus realizadores (Siqueira, 2023; Silva, 2020).

A periferia em termos entendidos e questionados por Stuart Hall (2006) e interpretada por nós seria uma invenção também colonialista. Os colonizadores colocaram a si mesmo no centro do mundo, todos os que não fossem iguais (europeus, e posteriormente, estadunidenses) estariam na periferia do mundo. Essa lógica também foi incorporada pelas elites, sobretudo branca, do Brasil. No entanto, a partir da leitura de Siqueira (2023) e também de artistas que habitam esses espaços, como Lincoln Péricles<sup>2</sup> (2025), entendo que o termo *quebrada* faz mais jus ao cinema e à arte em geral produzida nessas localidades. Assim, a quebrada é entendida como uma localidade geográfica, política e estética. Dessa forma, uso o termo *periferia* para tensionar essa divisão geográfica, e o termo *quebrada* para falar de espaço, ética e estética ligados a esses espaços entendidos como periféricos.

Exploro, pois, a relação entre as políticas públicas e as parcerias entre a Filmes de Plástico e o seu fazer cinematográfico. Destaco que a produtora conseguiu transformar sonhos em profissão, abrindo novas perspectivas para os jovens cineastas habitantes da periferia, em especial de Contagem-MG. No entanto, apesar dos avanços, o desafio da distribuição ainda persiste, com muitos filmes negros enfrentando dificuldades para alcançar um público mais amplo. Ainda assim, iniciativas como festivais de cinema negro e mostras especializadas continuam a fortalecer a resistência e a promover a visibilidade dessas obras, contribuindo para uma transformação significativa na indústria cinematográfica brasileira.

No capítulo 2 “O Espaço Familiar”, coloco-me a pensar o conceito de família e a própria construção da família do filme estudado. Os Martins são uma família nuclear: Tércia, a mãe, ganha a vida como diarista; Wellington, o pai, deposita todas as suas esperanças na carreira de seu filho mais novo, Deivinho luta com suas aspirações secretas, desejando estudar astrofísica e colonizar Marte; e Eunice, a filha mais velha, estuda direito, começa um relacionamento sáfico e deseja sair da casa dos pais.

*Marte Um* (2022) tem um olhar sensível sobre um tipo de dinâmica familiar e social. Mesmo sendo um multiplot<sup>3</sup>, o filme é uma narrativa clássica dividida em três atos que destacam a

---

<sup>2</sup> Lincoln Péricles é cineasta e autor dos textos “Periferia da imagem periférica” (2018), como também militante desde 2022 em favor de uma “cinematografia de quebrada”. Informações traduzidas de: <https://cinematheque-ideale-des-banlieues-du-monde.com/contributions/enregistrer-consciemment-le-present-pour-le-futur>.

<sup>3</sup>Multiplot é um termo utilizado para se referir a um filme que tem várias histórias interligadas acontecendo ao mesmo tempo.

intensificação dos conflitos e sua busca pela reconciliação. No primeiro ato, somos apresentados ao cotidiano da família, revelando as aspirações e os desafios pessoais dos personagens. No segundo ato, os conflitos se intensificam à medida que as vontades individuais dos personagens entram em conflito. No terceiro ato, os Martins enfrentam adversidades, mas encontram união e entendimento dentro do seio familiar.

Nesse sentido, a análise das relações familiares foi pensada a partir do papel assumido por cada um dos personagens: pai, filho, mãe e filha. Exploro o que significa assumir esses papéis em diálogo com bell hooks (2019a, 2019b e 2023) e com Lélia Gonzalez (2020), Friedrich Engels (2014), Oliveira e Bastos (2000), Faco e Melchiori (2009), Piato et al (2014), Rosas (2019) e Angela Davis (2017). Cada um desses autores olha a seu modo para a família.

Quanto aos Martins, é válido conhecê-los enquanto personagens no seio familiar e no seio social: Wellington e Tércia são representações vívidas de pais e figuras comuns na vida brasileira, especialmente entre as famílias de classe média baixa. Wellington, um pai trabalhador e apaixonado por futebol, enfrenta os desafios típicos dos homens negros na sociedade, desde a busca pela sobrevivência até a construção de uma identidade paterna. Sua complexidade é evidente na tentativa de equilibrar as expectativas sociais com o amor pela família, apesar de suas lutas pessoais, como o alcoolismo. Enquanto isso, Tércia personifica a maternidade afetuosa e presente, mas que também enfrenta seus próprios desafios, como a ansiedade e a precariedade do trabalho doméstico.

Já Eunice, a filha mais velha, jovem negra universitária, desafia as convenções sociais ao buscar independência, explorar seu relacionamento com Joana e confrontar o patriarcado representado pelo pai. Enquanto isso, Deivinho, o irmão mais novo, sonha em se tornar um astrofísico, apesar das pressões para seguir uma carreira no futebol. A relação entre os irmãos é marcada por uma cumplicidade sincera, especialmente quando Eunice decide se mudar, o que gera preocupações financeiras e emocionais para a família. O filme ressalta a importância de sonhar, resistir às expectativas sociais e encontrar apoio na família e na comunidade para buscar uma vida mais autêntica, tantas vezes negada à população racializada.

No subcapítulo “Um olhar sobre a representação da negritude em *Marte Um* (2022)”, coloco-me a pensar como somos vistos. Inquieta-me a solidão a que somos, pelas imagens, forçadas a viver. Nesse subcapítulo, olho para a solidão e para a ausência da família negra no cinema brasileiro. Discuto os estereótipos criados a partir da luz de bell hooks (2019a, 2019b, 2023), Cida Bento (2022) e Lélia Gonzalez (2020), Achille Mbembe (2018), Rosane Kamiski (2023), Renata Melo Nascimento (2021), Kaludy Teles Gonçalves (2023), entre outros. Entendemos que a branquitude estabeleceu-se como norma, criando, assim, uma imagem entendida como única e padrão, logo, quanto mais distante dessa imagem maior a marginalização dos corpos negros.

A representação negra, nessa lógica, estaria ligada aos estereótipos de violência, à servidão e à comicidade. O impacto dessa representação ajudaria na construção e na perpetuação dos valores coloniais, ou seja, a construção de um imaginário coletivo que extrapola as imagens à medida que legitima práticas discriminatórias contra corpos racializados. Tensiono, então, essas representações e exijo nosso lugar na construção das imagens. Assim, a produção audiovisual deve ser compreendida como um campo de disputa, em que é possível tanto reforçar preconceitos quanto construir novas perspectivas e formas de representação, permitindo que corpos negros existam em suas complexidades e pluralidades.

No terceiro capítulo, “Afetos e objetos de memória: para uma permanência de nossas histórias”, analiso as relações de afeto e de memória da família de *Marte Um* (2022) a partir dos objetos compartilhados e das fotografias do avô da família. Para essa análise, elegi três objetos específicos: a luneta do avô, a cadeira que atravessa gerações e as xícaras presenteadas a Eunice. Cada um desses itens, à sua maneira, encapsula fragmentos da trajetória dos Martins, funcionando como pontos de objetos da memória familiar.

Ao longo deste capítulo, me ancoro em conceitos como *ancestralidade* e *tempo espiralar*, trazidos por Leda Maria Martins (1997 e 2021). Assim, a ancestralidade é também entendida como materialidade que “[...] prevalece na temporalidade agora, habitada de passado, de presente e de um provável futuro, um em ser e um sistema no qual incide a ontologia ancestral. Essa complexidade ontológica, na qual o tempo gira para a frente e para trás, constituindo o presente” [...]” (Martins, 2021, p. 63). Além disso:

No contexto do pensamento que trança as diversas e diferentes culturas africanas com as culturas da diáspora, movimentos de retroação e de avanços simultâneos só podem ser mensurados e erguidos no âmbito mesmo de uma visão de mundo, de uma concepção da vivência do tempo e das temporalidades, fundadas por um pensamento matriz, o da ancestralidade, princípio *marter* que inter-relaciona tudo o que no cosmo existe, transmissor da energia vital que garante a existência, ao mesmo tempo, comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva (Martins, grifos da autora, 2021, p. 42).

Para melhor entender os Martins, dividi o capítulo em dois subcapítulos, “Objetos e memória” e “Afetos e resistências”. No primeiro subcapítulo, exploro como esses objetos operaram como dispositivos de memória, ressignificados pelo tempo e pelas vivências da família. Dessa forma, busco compreender como a materialidade desses objetos ajudam a história familiar e a construção da identidade e dos vínculos entre seus membros.

No segundo subcapítulo, “afetos e resistências”, analiso as relações afetivas da família Martins a partir de três cenas emblemáticas do filme *Marte Um* (2022): a comemoração do aniversário de Tércia, a partida de futebol de Deivinho e o momento em que ele compartilha seu telescópio no terraço. A proposta é compreender como os laços emocionais se manifestaram no ambiente doméstico e na quebrada, termo utilizado conforme a perspectiva de Gabriel Siqueira (2023) e conforme apontamos.

Gabriel Martins, nesse sentido, expande o imaginário da quebrada nas telas, mostrando-a como um lugar de pertencimento e construção de identidade. Nesse sentido, também entendo pela história da produtora, Filmes de Plástico, do realizador, Gabriel Martins, e pela própria narrativa fílmica, *Marte Um* (2022), que a quebrada é um lugar de pertencimento e afeto. O que discutiremos a partir da festa, do jogo de futebol e do quintal da família.

Nesse sentido, a resistência dá-se tanto na ocupação dos espaços quanto nas trocas afetivas e gestos cotidianos. bell hooks ressalta que o amor e o cuidado são formas de resistência, pois desafiam estruturas históricas de opressão que tentam desumanizar populações racializadas. Assim, as cenas analisadas confrontam também imagens estereotipadas e propõem uma ressignificação da periferia como um território de afeto e celebração. Em oposição a um tipo de cinema que criminalizou os corpos negros e, pela história do Brasil, os espaços geográfico onde construímos nossos lares, o cinema de quebrada reivindica uma narrativa de abundância e de alegria, onde a festa e o compartilhamento se tornam símbolos de resistência e de afirmação.

## 1. O ESPAÇO CINEMATOGRAFICO:

[A] Casa Grande ainda está de pé, mas lembremos que Palmares também, os refúgios permanecem, a imagem é testemunha dessas sobrevivências<sup>4</sup>

Para bell hooks (2023), o cinema tem a capacidade de ensinar, de modificar o mundo, ele “pega a realidade e a transforma em algo diferente bem diante dos nossos olhos” (p. 20). Assim, fazer cinema é também um ato político: há, na realização das imagens e em sua permanência, um fazer viver e um fazer morrer (Mbembe, 2018). Sabendo disso, escolhemos chamar o capítulo de espaço cinematográfico, porque lidar com o cinema negro é também ligar com espaços geográficos tidos como periféricos. Nesse sentido, se os colonialistas e seus descendentes instituíram, ou melhor, solidificaram essa divisão geográfica, neste trabalho, a partir do trabalho de Siqueira (2023), reivindicamos o termo *quebrada*. Assim, falar de cinema negro é sempre uma luta por um cinema não hegemônico, muitas vezes de quebrada, mas sempre uma luta por imagens de fazer viver. Assim, ao considerarmos esse tipo de cinema, é crucial reconhecer que essas produções muitas vezes confrontam e subvertem as normas e as estruturas dominantes.

Nesse sentido, exploraremos como a resistência sempre existiu, mas quando ela se torna um projeto também de estado, ela alcança novos patamares, como o caso das políticas públicas nas universidades e nos editais de cinema. Por outro lado, um projeto de cinema ligado a um estado de morte também perpetua um *status quo* no qual a população não branca, em destaque para a população negra, é cerceada de violência e de esquecimento, ou melhor, nas palavras de Sueli Carneiro (2023):

Com a função de produzir exclusão, as interdições — presentes tanto na produção discursiva quanto nas práticas sociais — promovem a inscrição de indivíduos e grupos no âmbito da anormalidade, na esfera do não ser, da natureza e da desrazão, contribuindo para a formação de um imaginário social que naturaliza a subalternização dos negros e a superioridade dos brancos (Carneiro, 2023, p. 13).

Na busca por essas imagens outras, é preciso reconhecer, primeiramente, que o “cinema no Brasil [...] incutiu morte pela imagem, manipulou rastros, produziu ficções que se desejavam verdades absolutas sobre geografias e sujeitos” (Siqueira, 2023, p. 39). Revisitar, assim, esse passado é também uma busca por um outro futuro das imagens. Ação essa que tem sido defendida por outras pesquisadoras, como, por exemplo, Juliana Ferreira (2023). Ela acredita, baseada no pensamento de Courtine (2006), que se toda imagem ecoa outra, é possível também pelas imagens retornar o passado e reconstruí-lo. Encontrando no cinema um espaço também de resistência, seja

<sup>4</sup> SIQUEIRA, Gabriel Lima de Souza. Descaptura da Memória e arquivo familiar periférico: a experiência contra colonial dos cinemas das Quebradas brasileiras (2011-2021). 2023. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Curitiba, p. 38.

ela a partir das imagens em tela, seja ela a partir dos espaços ocupados por pessoas negras, pelo salário que recebem. Estou falando de uma resistência que começa no desejo de fazer arte, expande-se e materializa-se em obra e em condições materiais.

Nesse sentido, quando falo de cinema negro, vem-me muito forte uma provocação de bell hooks (2023): Muitas cineastas negras, criadas em uma cultura marcada pela supremacia branca, deparam-se com o desafio de trabalhar com imagens dentro de um sistema cinematográfico cujas imagens são moldadas para manter e para perpetuar um *status quo*. Nesse contexto, em oposição, muitos cineastas “se sentem obrigados a assumir a responsabilidade de produzir imagens de resistência” (p. 127).

Essa responsabilidade decorre do reconhecimento de que o cinema “[...], como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala” (Bernardet, 1996, p. 20). Assim, o cinema, ao desempenhar um papel fundamental na moldagem das percepções sociais e na construção de identidades culturais, torna-se também um lugar político e de resistência. Nesse sentido, hooks (2023) entende esse lugar e a possibilidade que ele oferece, no entanto, ela ressalta a necessidade de que o cinema também não se torne mais uma amarra ou obrigação imposta — sobretudo — aos corpos dissidentes:

Esse desejo não mina a integridade artística, mas impõe limitações àqueles artistas que permitem que isso tome conta de toda a sua produção. É essa determinação exagerada que quebra a possibilidade de uma ecologia estética, pois perturba o equilíbrio (hooks, 2023, p. 126).

Muitos desses cineastas se sentem compelidos a criar obras que não apenas contestem estereótipos e preconceitos, mas sobretudo que tragam sua própria subjetividade, dor, paixão e anseios, como mais adiante veremos nos filmes da Filmes de Plástico. É preciso, pois, descobrirmos uma forma de falarmos sobre nossas dores para que possamos falar sobre nossos prazeres (hooks, 2019b). Nesse sentido, então, entendemos que a resistência ao colonialismo e suas consequências se dá também pelo amor, afeto e pelo falar de si. Nas palavras de Leda Maria Martins, assim como “[...] o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações” (1997, p. 25).

Ainda sobre o cinema, embora coerente o pensamento de bell hooks, ainda mais ao afirmar que “[...] é importante que financiadores e apoiadores não confinem cineastas negros a uma posição que só admita um foco exclusivo na negritude” (idem, 2023, p. 127), ela está falando — sobretudo

— do contexto estadunidense, onde o cinema é uma indústria consolidada, financiada, quase que exclusivamente pelo capital privado. Quando olho para o Brasil, percebo que a nossa luta ainda é outra: estamos tateando e buscando nosso lugar no meio com uma ampla concorrência. Isso se dá enquanto indústria no geral, seja o cinema racializado ou não:

O Brasil nunca conseguiu enfrentar realmente a importação do filme americano, porque esta importação é sempre vinculada à exportação de matérias-primas [...]. Diante da possível restrição à importação de filmes, os Estados Unidos respondem com a ameaça de restrição à importação de produtos que pesam na balança comercial brasileira (Bernardet, 1980, p. 27).

O cenário não é diferente de quando pensamos em um cinema racializado. É preciso, nesse contexto, fazermos duas distinções. As mudanças sofridas pelo cinema brasileiro ao longo de sua história, ainda mais quando falamos do cinema feito por mulheres negras, podem ser analisadas de ao menos duas formas: a primeira a partir de longas-metragens, conectada ao circuito comum de distribuição (cinemas e grandes festivais); e a segunda, o cinema de forma mais ampla, pensando também os curtas-metragens e sua circulação no Youtube, nas mais variadas mostras, na comunidade, entre outros.

Isto posto, traçaremos um panorama da história do cinema brasileiro conectado a realização e a distribuição *tradicionais*, uma vez que nosso principal *corpus* está nesta cinematografia: *Marte Um* (2022) é um longa-metragem de ficção com distribuição tradicional, salas de cinema e grandes festivais. Isso é um mérito do filme e de sua produtora, não uma crítica, conforme discutiremos mais adiante.

Quando falamos do primeiro tipo de cinema, mesmo na contemporaneidade, a ausência de protagonistas negros não é apenas sentida ao irmos no cinema, ou ainda, no contato com o cinema de ficção, ela é tema de pesquisas pelo Brasil e de, atualmente, de bancos de dados (NICH0 54, GERA<sup>5</sup>, CAC<sup>6</sup>, Anegramas<sup>7</sup>, entre outras). Vale, nesse sentido, destacar que o instituto NICH0 54, intitulada "Cinemateca Negra", mapeou 1.104 filmes dirigidos por cineastas negros no Brasil entre 1949 e 2022. Esta publicação foi lançada em 28 de junho de 2024, durante o 3º Fórum Spcine, no Foyer Grande Otelo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo<sup>8</sup>. Como se trata de um mapeamento

<sup>5</sup> Mapa de Cinema Negro no Brasil, criado pelo Grupo de Estudos e Pesquisas em Relações Étnico-Raciais e Audiovisual (GERA), da Universidade Federal Fluminense (UFF).

<sup>6</sup> Centro Afrocarrioca de Cinema, idealizada pelo cineasta Zózimo Bulbul. O centro tem como objetivo preservar e difundir o cinema negro brasileiro e da diáspora africana, promovendo mostras, debates e formações voltadas para profissionais e pesquisadores do audiovisual.

<sup>7</sup> Anegramas – Acervo Digital de Cinema Negro.

<sup>8</sup> Notícia retirada da Associação brasileira de cinematografia. Disponível em << <https://abcine.org.br/noticias/publicacao-inedita-que-investiga-a-historia-do-cinema-negro-no-brasil-e-lancado-em-sao-paulo/>>>. Acesso 30 de janeiro de 2025.

lançado recentemente e sem cópia digital até o momento, não a utilizaremos como banco de dados, mas é necessário citá-la para que outras pesquisas que virão utilizem e saibam disso.

No âmbito acadêmico, há grupos de pesquisa que aprofundam a reflexão sobre o cinema negro no Brasil, tomamos a liberdade de citar alguns deles, não são os únicos. O Grupo de Estudos e Pesquisas em Relações Étnico-Raciais e Audiovisual (GERA/UFF) é um dos pioneiros nessa abordagem, investigando as representações étnico-raciais no cinema e na televisão. Já o Grupo de Pesquisa Imagem, Raça e Espaço, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), examina as interseções entre identidade negra, território e produção audiovisual. Outra iniciativa relevante é o Grupo de Pesquisa RUA (Relações de Raça e Audiovisual), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que se dedica à análise crítica das representações negras no cinema e à investigação das dinâmicas de racismo na indústria audiovisual. Na Universidade de São Paulo (USP), o AfroCine também se destaca ao estudar a produção cinematográfica negra e suas relações com políticas culturais.

Ainda dentre os grupos, podemos citar também o grupo Gemaa<sup>9</sup>. Os dados coletados pelo grupo (1970-2016) expõem em percentual que os homens brancos são os realizadores majoritários do cinema nacional, as mulheres brancas aparecem mais a partir de 1990 como roteiristas, mas o percentual de mulheres negras é tão ínfimo que ele não aparece nos dados. Nas palavras do grupo: “A produção cinematográfica do país é mais um campo em que a gravidade da questão racial se evidencia, e com particular intensidade para as mulheres negras. Elas sofrem uma dupla exclusão, de gênero e de raça” (Candido et al., 2017, p. 6).

Além disso, o estudo feito por Ana Paula Melo Sylvestre<sup>10</sup> aponta que, nas últimas décadas, mais da metade dos filmes produzidos foram viabilizados por meio de políticas públicas afirmativas, como o Edital Curta Afirmativo, implementado pelo Ministério da Cultura em 2012. “No campo do cinema e do audiovisual, o debate e as reivindicações acerca da necessidade da atuação estatal para mitigar a desproporção e a sub-representação de pessoas negras e de mulheres percorreram uma longa trajetória” (p. 04). Nesse viés, a pesquisadora analisa os dados do Edital Curta Afirmativo, afirmando que as mulheres negras e os homens negros ainda não são os mais beneficiados pelos editais divulgados. Por fim, ela chega a conclusão que “[a] pesar dos aprimoramentos necessários, à análise do panorama da política nos últimos dez anos demonstrou a

---

<sup>9</sup> CANDIDO, Maria R.; MARTINS, Cleissa R.; RODRIGUES, Raissa; FERES JR., João. 2017. “Raça e gênero. No cinema brasileiro (1970-2016)”. Boletim GEMAA, Rio de Janeiro, n. 2, p. 1-5. Disponível em: [https://gemaa.bemvindo.co//wp-content/uploads/2017/06/Boletim\\_Final7.pdf](https://gemaa.bemvindo.co//wp-content/uploads/2017/06/Boletim_Final7.pdf). Acesso em: 24 abri. 2024.

<sup>10</sup> Mestra em Linguística pela Universidade de Brasília(UnB). Doutoranda em Políticas Públicas pela Escola Nacional de Administração Pública.Servidora Pública Federal do Ministério da Cultura. Brasília(DF)

sua importância para a democratização do acesso à produção e para o enfrentamento à desproporção racial e de gênero no campo” (p.23).

Ainda sobre os dados da Ancine sobre o mesmo tema, os números de 2016 a 2018 encontram-se bastante próximos dos já citados. Segundo a Ancine (2018)<sup>3</sup>, os homens brancos continuam sendo os principais responsáveis por contar as histórias que vemos em tela, ou seja, são eles que mais imprimem suas visões de mundo. Além disso, mesmo quando falamos sobre atores, o percentual de pessoas negras é de 13,3. “Em 42,2% dos filmes, não foi identificado nenhum ator ou atriz negros no elenco analisado” (Ancine, 2018). Perguntamo-nos, em muitos momentos, o que isso significa. Na teoria, a ausência de representatividade; na prática, significa que mais da metade dos brasileiros não se veem no cinema e nos filmes que consomem. Em outros termos, nesse modelo, a arte deixa de ser também profissão, lugar de subsistência e sobrevivência para as classes baixas, o que pelo processo histórico e social do Brasil significa negar esse lugar a sujeitos racializados.

Os dados dos anos subsequentes também não tiveram uma grande mudança, de 2018 a 2021, segundo relatório da Ancine. Na função de direção e de roteiro, respectivamente, as pessoas pardas ocuparam 9,2% e 8,9%, e as pessoas pretas 4,6% e 3,8%. Na esperança de encontrar uma melhora no cenário, solicitei novos e atualizados dados à Ancine. Primeiramente, preciso destacar que fui infeliz na solicitação. Conforme a citação Ancine (2024), pedi por atores e equipe negra. A resposta veio com uma negativa alegando que o órgão não tem dados dos atores, dos personagens, ou ainda, do resto da equipe tirando roteiro e direção, conforme relatório de 2018.

Em resposta ao pedido de acesso à informação, protocolo NUP nº01481.000238/2024-18 (SEI nº 3256730), o qual requer da Agência Nacional do Cinema a “divulgação dos dados personagens/atores e equipe negra nos filmes dos últimos 4 anos”, informamos que não dispomos destes dados quanto aos atores e equipes (Ancine, 2024, s.p).

A ausência de dados toca-nos de duas maneiras. A primeira é uma (des)construção política, pois como sabemos o Brasil teve inúmeras descontinuidades nos últimos governos. A falta de gestão e de organização também atingiu a Ancine. Por outro lado, parece-nos bastante sintomático que as únicas funções mapeadas anteriormente sejam as de roteiro e de direção. Isso diz muito sobre o modo como o nosso país vê e produz cinema.

Sabemos que as duas funções citadas são de extrema importância para a realização de um projeto, mas não mapear outras funções, ou ainda, guardar e preservar esses dados impede-nos de entender quem são os trabalhadores do audiovisual brasileiro em suas múltiplas funções e

dinâmicas para a realização de um filme. Ao nosso ver, essa ausência é sentida, sobretudo, porque o cinema é uma arte coletiva, imprime visões de mundo e é uma forma de renda e de trabalho.

Lélia Gonzalez (2020) entende que, com o término oficial da escravidão no Brasil, o racismo não desapareceu, mas evoluiu para formas mais sutis e enraizadas na sociedade, ou melhor dizendo, “passou por um processo de perpetuação e reforço [...], na medida em que beneficiou e beneficia determinados interesses” (p. 34). Ao longo dos anos após a abolição, os interesses econômicos e políticos das elites dominantes encontraram novas maneiras de explorar e de oprimir a população negra. Isso incluiu a negação de oportunidades iguais, o acesso desigual à educação, ao emprego e à moradia, bem como a criminalização e a marginalização das pessoas negras em diversos aspectos da vida social.

No que tange às imagens, desde a “[...] escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial” (hooks, 2019, p. 30). Em outras palavras, essas imagens ainda hoje, em muitos contextos, propagam estereótipos que se enraízam no imaginário coletivo. As consequências disso estendem-se no mercado de trabalho, na vida acadêmica e, talvez, mais seriamente na forma como somos cotidianamente ensinados a odiar a negritude e todos os seus aspectos, sejam eles físicos, sejam eles culturais.

É nesse caminho que cada vez mais “[...] cineastas negros têm percebido que não basta criar imagens a partir de uma perspectiva descolonizada: para que esse tipo de trabalho possa ser valorizado, é preciso também que se ensine uma nova estética do olhar aos espectadores” (hooks, 2023, p. 129). Posto isso, acredito que o cinema brasileiro tem buscado um olhar opositor, sobretudo, quando pensamos nas novas produções negras, conforme discutiremos no subcapítulo “A Filmes de Plástico: uma história de resistência e políticas públicas”.

Entretanto, para que isso aconteça, é preciso que haja condições materiais. A situação da população negra, bem como do cinema a que se refere bell hooks, é muito diferente da situação brasileira. Além da ausência dessa indústria, como já falado, o fato de o cinema nacional ser majoritariamente produzido por verbas públicas confirma-nos que as desigualdades citadas e apresentadas pelos dados são também de cunho governamental. Nesse sentido, o estado exerce seu poder para manter um *status quo* que prioriza, sistematicamente, o homem branco. Embora as políticas de cotas dentro das universidades e nos editais públicos sejam um avanço, essa luta é contínua.

A resistência sempre existiu, conforme citamos. Ao olharmos para as novas produções negras brasileiras, percebemos um esforço contínuo para contar as nossas histórias, nossas lutas, sem que esses personagens fiquem chapados e representem exclusivamente a luta negra nos moldes panfletários, ou seja, como porta-voz de uma população negra cuja existência só enxerga a resistência combativa. É preciso destacar que ela também existe e é necessária, mas em um país onde 79% das vítimas de homicídio são pessoas negras, viver e amar, conforme temos discutido e como encontramos em alguns filmes — sobretudo na Filmes de Plástico — é também um ato de resistência. É nesse lugar, pois, que penso a família e os afetos.

As mulheres negras resistiram construindo lares onde todos os negros pudessem se empenhar em ser sujeitos, não objetos; onde pudéssemos encontrar conforto para nossos pensamentos e nosso coração apesar da pobreza, das dificuldades e privações; onde pudéssemos restaurar a dignidade negada a nós do lado de fora, no mundo público (hooks, 2019a, p. 105).

Nesse sentido, eu fico pensando em como a escravidão de pessoas negras definiu toda a humanidade. Ainda hoje, continuamos na tentativa de uma nova definição de nós mesmos, mas isso não é possível sem que pensemos na nossas representações<sup>11</sup> nas artes das visualidades, tais como as artes visuais, o cinema e o vídeo.

Assim, se por um lado o cinema de longa-metragem mostra-se um desafio maior, já há algumas décadas temos tentado avançar nosso olhar e as nossas histórias a partir do cinema de curtas-metragens, campo em que muitas mulheres se destacam. Ou seja, é preciso cuidado ao afirmar que as mulheres negras não têm realizado filmes no Brasil. Como disse, há mais de uma forma de pensar e olhar o cinema negro brasileiro. Entender a ausência de longas-metragens não deve ser motivo para invalidar ou pior invisibilizar as presenças. Sempre estivemos presente: Adélia Sampaio, Yasmin Thayná, Renata Martins, Juliana Vicente, Taís Amordivino, Viviane Ferreira, Glenda Nicácio, Lílian Santiago, Eliciana Nascimento, Viviane Freitas, Priscila Nascimento, Rastricinha Dorneles e tantas outras de nós.

Em 2015, a professora, historiadora e coordenadora do Fórum Itinerante de Cinema Negro (Ficine), Janaína Oliveira, afirmou que o cinema negro no Brasil é feito por mulheres (Vieira, 2015). Essa afirmação chocou estudiosos e entusiastas, justamente, porque estamos habituadas a não ser lembradas. Oliveira destacou o cinema de curtas-metragens, que tem ganhado espaço em

---

<sup>11</sup> A pesquisa de Nganga reúne obras da historiografia e da filmografia – incluindo filmes, entrevistas e editais – com o intuito de investigar os caminhos trilhados por cineastas negras e negros que resultaram em práticas de ativismo político manifestadas “dentro” e “fora” das telas. NGANGA, João Gabriel do Nascimento. O ativismo negro por meio do cinema: ações e representações dentro e fora das telas. 2019. 199 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. DOI <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.903>.

festivais internacionais. Muitas vezes, eles são esquecidos no Brasil. Nas palavras de Janaína Oliveira para Isabela Vieira:

Antes é importante esclarecer que estamos falando de curtas-metragens, falar de longa-metragem é outra coisa, são pouquíssimos os negros que fizeram filmes de longa-metragem de ficção na nova geração, aliás, ficam a provocação. Nesse universo, onde as pessoas efetivamente produzem – seja com ajuda de editais, seja nas universidades –, o que temos, de filmes de expressão, que atingiram patamar de técnica e de qualidade são os filmes feitos por mulheres negras. E são várias (2015, n.p.).

Colocamo-nos, assim, a pensar essas produções e essas representações nos dois subcapítulos seguintes.

### **a) Representatividade, representação e produção negra no Cinema e Audiovisual brasileiro:**

Sabemos que entender o cinema negro brasileiro, a negritude cinematograficamente e sua representação tem sido objeto de estudos recorrentes (Ferreira, 2019; Freitas e Barros, 2018; Carvalho, 2005; GEMAA, 2020; Rodrigues, 2022; Siqueira, 2023). Dessa forma, também queremos contribuir com as pesquisas, sem, contudo, pretender esgotá-la ou buscar uma definição rígida para o cinema negro, uma vez que isso já foi abordado e problematizado, como demonstrado por Kênia Freitas (2018) e Freitas e Barros (2018). Ainda mais, nas palavras de Janaína Oliveira em entrevista para Vieira (2015), ela entende o cinema negro sendo: “[...] um campo político, de luta por representação, de desconstrução de estereótipos, de tornar as representações mais complexas, de ampliação de representações nos espaços mais diversos. Há quem defina, eu não defini. Definir é limitar” (Vieira, 2015, n.p.).

Logo, nomear um cinema como Cinema Negro não é apenas criar mais um nome para uma coisa, é estabelecer uma relação de poder e de autoridade; o negro pode e deve nomear, porque assim ele deixa de ser objeto e passa a ser sujeito, ele se apropria daquilo que faz quando nomeia e se reveste, portanto, de autoridade. Sim, é uma insolência, queremos falar de nós, por nós, pois queremos ser ouvidos, compreendidos e respeitados [...] (Gonçalves, 2023, p. 94).

Nesse sentido, buscamos neste subcapítulo entender a representação negra de forma abrangente, não estamos olhando apenas para o cinema negro. Assim, traçaremos um panorama sobre essa representação, pensando sobretudo o cinema de ficção, de longa-metragem, privilegiando o gênero drama, protagonismo negro ou realização negra, já que são essas as características de *Marte Um* (2022).

Para início, destacamos que a Filmes de Plástico não é uma produtora isolada a tratar de cinema negro e colocar-nos como protagonista dos filmes, embora seja conhecida como uma das maiores. Segundo dados apresentados por Rodrigues (2022), a maioria das produtoras negras ficam fora dos polos de produção Rio-São Paulo, com destaque para a Rosza Filmes<sup>12</sup>, Saturnema Filmes<sup>13</sup>, Sujeito Filmes<sup>14</sup>, como também é o caso da Filmes de Plástico. Dentro dos polos Rio-São-Paulo, destacam-se a Odun Filmes<sup>15</sup> e a Preta Portê Filmes<sup>16</sup>. Todas elas filhas de lei de incentivo em algum momento de sua história.

Quando olhamos para nossa história, no período das chanchadas, o primeiro longa-metragem da Atlântida Cinematográfica, *Moleque Tião* (1943), dirigido por José Carlos Burle, traz o primeiro protagonista negro do cinema nacional de longa-metragem de drama: Sebastião Prata, conhecido como Grande Otelo (1915-1993) (Vanali e Oliveira, 2018). O filme conta a jornada de Tião (interpretado por Grande Otelo), que embarca sozinho do interior do Rio para a capital com o objetivo de se juntar a uma companhia teatral de revistas composta por artistas negros.

“Apesar de Otelo ter gozado de prestígio no cinema, poucos atores e músicos negros tiveram o mesmo destaque, ainda que possamos citar nomes como Vera Regina [...] e Colé Santana” (Vanali e Oliveira, 2018, p. 39). Além dos atores, é possível pensar em realizadores e roteiristas da época, com destaque para Cajado Filho (1912-1966), roteirista e realizador com várias comédias importantes no currículo. No entanto, por falta de oportunidade, teve carreira e vida curta. Ainda nas palavras de Vanali e Oliveira (2018): “As barreiras profissionais impostas a Grande Otelo, Cajado Filho e tantos outros continuaram a se repetir nas décadas seguintes” (p. 41).

Ainda que eu esteja trabalhando exclusivamente com cinema nesta pesquisa, é importante destacar que em 1944, por iniciativa de Abdias Nascimento e pela força de Aguinaldo de Oliveira Camargo, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Ironides Rodrigues, surge o Teatro Experimental do Negro (TEN) (Nganga, 2019). A companhia almeja o protagonismo negro nos palcos, mas também na vida, o que ecoa também no cinema da época.

---

<sup>12</sup> Segundo Bogado e Cirino (2021), a Rosza Filmes surgiu em 2011, em um contexto político como desdobramento da Universidade Federal do Recôncavo Bahiano (UFRB). “Nesse espaço potente, os realizadores Ary Rosa e Glenda Nicácio encontraram uma forma de ocupá-lo e levar as imagens do Recôncavo para outras margens, utilizando uma gramática e prosódia próprias da região” (p. 228).

<sup>13</sup> Segundo Rodrigues (2022), a produtora foi fundada em 2016, em Salvador – Bahia.

<sup>14</sup> Segundo Rodrigues (2022), a produtora foi fundada em 2018, em Salvador, na Bahia.

<sup>15</sup> Segundo Rodrigues, a produtora foi fundada em 2007 e tem sede em São Paulo. Ainda, segundo Souza e Santos (2016), a Odun Formação e Produção [...] valoriza a integração de diferentes áreas, variedade de expressões e a inclusão racial e de gênero.

<sup>16</sup> Segundo Rodrigues (2022), a produtora foi fundada em 2009. Tem sede em São Paulo e foi fundada por Juliana Vicente.

“Em 1959, o francês Marcel Camus, encantado com a criativa novidade, decide adaptar a peça de Vinícius para o cinema. Com isso, o filme *Orfeu Negro* levou pela primeira vez às telas do cinema nacional um elenco inteiramente negro” (Gonçalves, 2023, p. 100). Segundo Kaludy Gonçalves, *Orfeu Negro* foi duramente criticado por alguns intelectuais e artistas da época justamente por trazer a visão de um protagonista negro feliz.

No final dos anos de 1960, sobretudo na América Latina, o Terceiro Cinema”, surge como uma alternativa à narrativa do cinema comercial (o "Primeiro Cinema") e ao cinema artístico ou de autor (o "Segundo Cinema") (Stam, 2003). Sob essa ótica, conforme Angela Prysthon (2009), essa terceira alternativa é motivada igualmente pela “[...] grande crise da modernidade que implica também numa reorganização (ou desorganização) cultural em todos os cantos do globo” (p. 82). Desse modo, como fruto dessa desorganização, o Terceiro Cinema valoriza a representação autêntica das culturas locais, a denúncia das desigualdades sociais e a luta contra o imperialismo cultural e econômico.

O Terceiro Cinema da América Latina teve grandes representantes e teóricos. Entre alguns deles estão: Fernando Solanas e Octavio Getino, na Argentina; Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, no Brasil; Jorge Sanjinés, na Bolívia (Prysthon, 2009), entre tantos outros. Solanas e Getino cunham, no manifesto "*Hacia un tercer cine*" (1969), o termo Terceiro Cinema: nesse documento, argumenta que o cinema latino-americano deveria se distanciar das influências hollywoodianas e das estéticas europeias e concentrar-se em questões políticas, sociais e culturais específicas da América Latina. Eles acreditavam que o cinema poderia ser uma ferramenta para conscientização e para mudança social, e deveria ser produzido de maneira independente e colaborativa (Stam, 2003; Prysthon, 2009).

Frantz Fanon, segundo Stam (2003), teria sido fonte de inspiração para as teorias que surgem no período sobre o Terceiro Cinema. Ainda segundo Stam (2003), isso acontece, porque Fanon já criticava a relação entre aquilo que é mostrado e visto na tela em uma relação entre espectador e obra, sobretudo pensando o olhar do colonizador sobre os sujeitos que se quiseram colonizar: “[...] o contexto de recepção colonial produz alterações nos processos de identificação” (Stam, 2003, p. 118). O que mais tarde vai ser incorporado pelos Estudos Culturais e pelas Teorias feministas, principalmente por bell hooks, como o olhar opositor, uma vez que quem olha também é capaz de produzir sentido e questionamentos: “O ‘olhar’ tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado” (hooks, 2019b, p. 217).

O Brasil, como amplamente estudado por Paulo Emílio Sales Gomes (2001), ou ainda, por Ismail Xavier (2012), destaca-se, em termos cinematográficos, a partir das produções do Cinema

Novo. Seus principais diretores foram, entre outros: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, todos realizadores brancos. Como se sabe, o Cinema Novo buscou uma poética nacional, na qual a população brasileira e suas mazelas fossem o tema. No caso de Glauber Rocha, Robert Stam diz que ele “[...] reivindicava ainda uma abordagem autoral que beneficiasse os jovens diretores, porque, se a indústria era ‘o sistema’, o autor era ‘a revolução’” (Stam, 2003, p. 115).

No Brasil, “[...] os cinemanovistas voltaram seus olhares às favelas e bairros de classe baixa dos grandes centros urbanos brasileiros, predominantemente habitados por negros” (Vanali e Oliveira, 2018, p. 62). Por isso, nesse período, reaparece protagonistas negros no cinema nacional: depois dos meninos de *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos; Firmino, de *Barravento* (1962). Este, o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha deveria ter sido dirigido por Luiz Paulino dos Santos<sup>17</sup>. O filme traz Firmino, homem negro, ligado ao Candomblé. *Barravento* se destaca na época por representar uma comunidade de pescadores no interior da Bahia, por trazer o Candomblé no centro da narrativa, bem como um elenco majoritariamente negro, o que não significa que o filme não se ancorou em uma visão estereotipada.

Essa construção estava ligada a uma relação estética proposta pelo Cinema Novo sem, no entanto, pensar o público. A questão é que em muitos momentos o Cinema Novo também foi interpretado como um movimento estético e artístico voltado para as pessoas que sofrem dessas mazelas sociais trazidas nos filmes. No entanto, grande parte do público que consumia esses filmes era composto por espectadores de classes média e alta, muitos dos quais viviam distantes das duras realidades retratadas na tela: “A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada” (Gomes, 2001, p. 101).

Além disso, é notável que a maioria dos diretores desse período eram homens brancos de classe média, o que acrescenta uma camada adicional de complexidade à dinâmica de representação e poder. “Ainda que inovadores, os filmes do Cinema Novo não tratam a cultura negra no âmbito da diversidade de suas manifestações, mas em alegorias que resumem tal diversidade à imagem de uma única cultura homogênea” (Oliveira, 2016, p. 176).

Os filmes falavam sobre os marginalizados, mas sem que eles próprios pudessem falar por si. Segundo Siqueira (2023, p. 22), “Esse telos que acompanha pouco mais de um século, se mostrou sempre, guardadas as devidas proporções e intenções, atraído pela/o subalterna/o, por aquelas/es que vivem na periferia da memória”. É preciso, pois, questionar-nos quem pode fazer

---

<sup>17</sup> Segundo Rosane Kaminkí e sua leitura do texto: Xavier, Ismail. Cinema e Descolonização. Filme Cultura, Rio de Janeiro, ano XV, n. 40, ago./out. 1982, p. 27, Luiz Paulino dos Santos afirma que queria fazer um filme “em defesa da cultura negra, mais coerente com o próprio candomblé e preocupado com a repressão a este, e não com os imperativos do progresso.”

cinema no Brasil para que a favela, a pobreza e a fome possam ser discutidas também por aqueles que, infelizmente, sentem-na ou já a sentiram.

Quanto às mulheres, além das atrizes citadas, encontramos nesse período Adélia Sampaio. Ela, na verdade, começou como telefonista: “Surgiu, então, uma oportunidade para ela se inserir no mercado cinematográfico, como telefonista na empresa Difilm, a principal distribuidora de filmes do Cinema Novo” (Oliveira, 2019, p. 30). Clarissa Oliveira (2019) ainda argumenta que para muitos realizadores do período era surpreendente que uma telefonista se interessasse pelos filmes da época. Depois da telefonia, ela iniciou, de fato, sua carreira no cinema nos anos 1960 como assistente de direção e trabalhou em diversas produções cinematográficas.

Sua direção só veio em 1984. Ano em que dirigiu *Amor Maldito*, tornando-se a primeira mulher negra a assumir a direção de um longa-metragem no país. “Seu pioneirismo não está somente no fato de ser a primeira mulher negra a fazer um filme de longa metragem, mas também no fato de, entre as mulheres diretoras no Brasil, figurar entre as pioneiras” (Oliveira, 2016, p. 126). Desse modo, ela foi reconhecida como uma figura pioneira e influente no cinema brasileiro, especialmente no contexto do cinema negro e da representatividade das mulheres negras no audiovisual. Quanto a seu filme, ele aborda a homofobia e foi um marco na história do cinema brasileiro por dar voz e visibilidade às experiências de mulheres lésbicas (Silva, 2021).

Nos anos que se seguiam, o “[...] golpe militar de 1964 impactou diretamente sobre a representação do negro na produção cinematográfica brasileira” (Vanali e Oliveira, 2018, p. 69). Isso não significou que a representação negra desapareceu completamente, de tal forma que ela é vista em *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha; *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade — do gênero comédia —; *O Anjo Nasceu* (1969), de Júlio Bressane, e alguns outros filmes. Esses números foram se modificando ao longo da década de 1970, uma vez os movimentos negros ganharam mais força (Nganga, 2019).

Nesse sentido, é comum, quando falamos da população negra do país, alimentar a ideia equivocada de que esperamos passivamente por oportunidades para viver, trabalhar, estudar e fazer arte. No entanto, essa visão desconsidera as inúmeras formas de resistência, luta e criação que sempre marcaram a trajetória do povo negro no Brasil. Ao longo da história, essa população tem se organizado ativamente para conquistar seus direitos, construir espaços próprios de expressão e afirmar sua identidade.

Nos anos 1970, por sua vez, o tema do racismo deixou de ser velado ou tratado de forma não direta e passou a ocupar um lugar central em muitas obras. Nas palavras de Rodrigues (2022, p.

1028), nessa época, “[...] grandes nomes da intelectualidade negra brasileira procuraram resgatar a centralidade do debate racial nas interpretações do Brasil e na esfera pública”. Assim, vários filmes foram destaques do período, como é o caso de *Compasso de Espera* (1973), cujo protagonista, Jorge, um poeta negro se vê dividido entre suas raízes humildes e o desejo de alcançar reconhecimento na elite de São Paulo (Vanali e Oliveira, 2018). Além dele, mesmo censurado, aparecem, nos filmes, figuras divergentes da norma: Em *A Rainha Diaba* (1974), interpretada por Milton Gonçalves, uma travesti inspirada em Madame Satã; em *Faustão: o cangaceiro negro* (1971), de Eliezer Gomes, um anti-herói que protege a população negra e pobre do Nordeste contra os coronéis.

Em 1973, um dos maiores atores brasileiros, Zózimo Bulbul faz um de seus trabalhos mais importantes até então, *Compasso de espera*, de Antunes Filho. Ele e Bulbul firmam uma parceria na escrita do roteiro, “o que faz do filme a semente que germinaria na realização do primeiro projeto de cinema negro no Brasil” (Rodrigues, 2022, p. 1030). É preciso destacar que Bulbul já havia trabalhado em outros projetos conforme aponta Carvalho (2012): *Grande sertão* (1965), de Geraldo e Renato Santos Pereira; *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman; *O homem nu* (1968), de Roberto Santos, *A Guerra dos Pelados* (1971), de Sylvio Back, entre outros filmes também importantes do período.

Bulbul realiza seu primeiro filme autoral em 1973-1974, *Alma no olho*. O curta-metragem de 11 minutos propõe-se a questionar o sistema vigente e a escravidão. Segundo Oliveira (2016) sobre o curta, “ainda, sobressai o caráter crítico e inovador no modo de representação do negro que, aliada à trilha sonora, completam um conjunto de sensações referente a esta experiência negra na diáspora” (p. 178). Nas palavras de Rosane Kaminski (2023, p. 6), “o ator-diretor aparece em frente a um fundo infinito branco e interpreta várias situações que remetem à cultura africana, à escravidão e à opressão dos corpos negros”. Em 1980, ele “inicia a preparação do seu quarto filme, o documentário de longa-metragem *Abolição* (1988)” (Carvalho, 2012, p. 21). O que viria a marcar uma cinegrafia rica e repleta de provocações.

Na metade da década de 1970, Zezé Motta interpretou uma das personagens negras mais polêmicas do cinema brasileiro e, posteriormente, da televisão: *Xica da Silva*, no filme homônimo de 1976, dirigido por Cacá Diegues. A obra foi duramente criticada – sobretudo a sexualização do corpo negro (Vanali e Oliveira, 2018). Zezé Motta foi protagonista de um longa-metragem, no entanto, a representação de sua personagem não serviu para uma emancipação de outras atrizes negras, justamente por colocar o corpo negro em um lugar tido como comum.

Na década de 1980, segundo Vanali e Oliveira (2018), o número de coadjuvantes negros aumentou bastante. Vale o destaque para *Pixote – A lei do mais fraco* (1981), dirigido por Héctor Babenco; e *Eles não usam black-tie* (1981), dirigido por Leon Hirszman, no filme, Milton Gonçalves é um líder sindical morto por policiais. Ainda, sobre a década, "[...] mais tarde, a socióloga Raquel Gerber realizou *Ori* (1989), filme em que a historiadora negra Beatriz Nascimento [...] aparece como narradora e autora dos textos" (Kaminski, 2023, p. 7).

Os anos de 1990 foram marcados pela queda do cinema brasileiro, resultado direto da extinção da Embrafilme e do Concine em 1990, no início do governo Collor, o que gerou um colapso nas políticas públicas de fomento, interrompendo a produção nacional e levando a uma queda drástica no número de filmes lançados – período que ficou conhecido como a “crise do cinema brasileiro”. Sua retomada aconteceu com *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995), dirigido por Carla Camurati. Conforme aponta Vanali e Oliveira (2018), filme ironiza a relação social entre brancos e negros. Depois disso, encontramos Zézé Motta, em *Filhas do Vento* (2004), filme dirigido por Joel Zito Araújo, sendo a matriarca de uma família negra de classe média, o que ainda hoje é pouco comum. Vale destacar que essa formação de família aparece mais vezes a partir da direção negra, mesmo que em curta-metragem, como no filme *Cores e Botas* (2010), de Juliana Vicente.

No início dos anos 2000, “uma nova geração de cineastas negros(as) elabora uma cartilha sistematizada de como seria fazer um cinema negro no Brasil” (Rodrigues, 2022, p. 1031). Esse documento ficou conhecido como “Dogma Feijoada”. Seu objetivo é uma busca pela paridade na produção cinematográfica negra e brasileira e sua representação. Jeferson De criou o “Dogma Feijoada” após pesquisar a representação negra no cinema brasileiro e perceber sua ausência ou negatividade. Para mudar isso, formulou sete preceitos para o cinema negro (Oliveira, 2016, p. 183). Dentre o que se exigia estavam:

1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível; Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum [...] brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (CARVALHO, 2005, p. 96).

O movimento contou com Noel Carvalho, Ari Candido, Rogério Moura, Lílian Santiago, Daniel Santiago e Billy Castilho, que já debatiam o tema em mostras de curtas em São Paulo entre 1998 e 1999. Embora só houvesse uma única cineasta negra que assinou o documento, não podemos negar nossa participação e anseios por mudanças.

Um ano após, a exigência vem de dentro do V Festival de Cinema do Recife, nesse momento, a principal demanda é a oportunidade de trabalho para equipe negra. O manifesto foi assinado por Joel Zito Araújo, Thalma de Freitas, Maria Ceixa, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza e Zózimo Bulbul. A mudança só vem a acontecer com as leis de incentivo anos mais tarde.

Chamado de “Manifesto do Recife”, esse movimento procurou criticar a representação racial no audiovisual por dentro, apontando como a ausência de profissionais negros(as) no processo de criação e dentro dos sets acabava distorcendo as imagens da composição étnico-racial brasileira nos filmes, telenovelas e propagandas comerciais [...] (Rodrigues, 2022, p. 1031-1032).

Nos anos seguintes, após as primeiras manifestações e movimentos em prol do cinema negro, o cenário brasileiro não registrou grandes avanços em termos de debates estruturados ou políticas públicas direcionadas especificamente para a cinematografia negra. "O estopim foi, mais uma vez, a atuação de Zózimo Bulbul, dessa vez como promotor de um Encontro de Cinema que funcionou como catalisador e ponto de reunião para jovens cineastas, público e pesquisadores (as) das cinematografias negras” (Oliveira, 2016, 185).

É preciso destacar que na época havia mais um agravante: o fazer cinematográfico ainda hoje é muito caro, mas na época havia ainda mais problemas de distribuição, uma vez que os festivais só aceitavam os filmes em 35mm. Assim, havia poucas chances de roteiristas, diretoras e afins iniciantes conseguirem competir contra produtoras já consagradas. Dessa forma, endossamos que falar de cinema negro é também falar da profunda desigualdade de raça, classe e gênero que permeia a sociedade brasileira. Nas palavras de Rodrigues (2022, p. 1035): houve nos anos de 1990 “[...] o compromisso em transformar, a longo prazo e por diferentes vias, a realidade social da população negra, por meio da aplicação de políticas públicas [...]”. O que ainda hoje estamos tentando, já que, nas palavras de Lélia Gonzalez (2020) a exclusão negra é um projeto: “Desde a Independência aos dias atuais, todo um pensamento e uma prática político-social, preocupados com a chamada *questão nacional*, têm preocupado excluir a população negra de seus projetos de construção da nação brasileira.” (GRIFOS DA AUTORA, p. 94).

Entre as iniciativas citadas, é preciso destacar as cotas, tanto em editais de cinema, quanto nas universidades. Vale lembrar que algumas universidades como a UnB já adotavam políticas de cotas nos anos 2000, mas ainda não era uma política nacional:

Com a criação da Seppir, foi mediante políticas focadas em educação e cultura que resultados mais concretos começaram a aparecer. Primeiramente houve a adoção do critério racial na seleção de estudantes a serem contemplados pelo Programa de Financiamento Estudantil (Fies). Posteriormente, já no governo de Dilma Rousseff,

foi sancionada a Lei de Cotas 12.711/12, que obrigava as universidades e os institutos federais de ensino superior a reservarem 50% das vagas em cursos regulares para estudantes negros(as), indígenas e pessoas com deficiência, todos dentro do critério socioeconômico. Ainda que as primeiras iniciativas nesse sentido não tenham acontecido em âmbito federal, é a partir da Lei de Cotas de 2012 que as universidades federais passam a adotar o critério racial de seleção em efeito dominó (Rodrigues, 2022, p. 1035).

Com o reconhecimento de que as políticas de cotas são essenciais para ampliar oportunidades para a população negra, indígena, estudantes de escolas públicas e pessoas com deficiência, é importante destacar que sua implementação ainda está em processo e enfrenta desafios de execução e de permanência para os estudantes, então, aprovados.

Em relação ao cinema, com a formação e a mão de obra qualificada de pessoas negras, houve também a luta por mais espaço: “[...] possibilitaram também uma maior articulação em torno do termo ‘cinema negro’, dando a ele contorno mais próximo de um movimento estético-político” (Rodrigues, 2022, p. 1041). Isso por si só ainda não significa uma melhoria substancial e imediata do fazer cinema no Brasil, uma vez que as oportunidades de trabalho ainda são reduzidas. Se compararmos a relação entre nível educacional e nível de renda entre os grupos raciais, podemos observar uma disparidade significativa na renda entre brancos e negros, mesmo quando possuem o mesmo nível de educação. Para Gonzalez (2020), há uma diferença acentuada entre os dois grupos: “No grupo branco, a relação entre educação e renda é praticamente linear, enquanto no grupo negro o incremento educacional não é acompanhado por um aumento proporcional de renda” (p. 37).

Para Geison Silva (2020), a década de 2010 representa um momento crucial para o cinema brasileiro, refletindo tanto os impactos da criação da Ancine em 2001 quanto a incerteza sobre o futuro do setor. Como temos argumentado ao longo desta reflexão, pensar no futuro do cinema brasileiro, ao menos em uma perspectiva democrática, exige a implementação de políticas públicas que garantam o apoio financeiro dos governos federal e estaduais. Na prática, [...] “pôr meio delas, alguns grupos e sujeitos, muitas vezes marginalizados, inseriram-se no universo estético do cinema” (Silva, 2020, p. 180).

Não é gratuito que vários filmes contemporâneos envolvendo direção, atuação ou temática negra são filhos de leis de incentivos e de cotas: o “[...] primeiro caso de ações afirmativas de critério racial em editais públicos de fomento ao audiovisual brasileiro aconteceu justamente no mesmo ano da Lei de Cotas, em 2012” (Rodrigues, 2022, p. 1041). Além disso, o relatório da Ancine de 2017, embora demonstre um pequeno avanço, também ressalta que a mudança ocorre mais lentamente do que gostaríamos e ansiamos.

Nessa perspectiva de mudança, dentre os filhos das leis de incentivo, podemos destacar os filmes *Café com Canela* (2017), da Glenda Nicácio e do Ary Rosa; *Temporada* (2018), do André Novais, também produtor na Filmes de Plástico; *Um dia com Jerusa* (2020), da Viviane Ferreira; *Marte um* (2022), do Gabriel Martins – filme escolhido para análise nesta dissertação –, entre outros, incluindo, curtas-metragens.

Depois de Adélia Sampaio, Glenda Nicácio foi a segunda realizadora negra a dirigir um filme de ficção e, quando consideramos a direção exclusivamente feminina encontramos Viviane Ferreira. As duas realizações foram bem aceitas, reconhecidas e exibidas em festivais. No caso de *Um dia com Jerusa* (2020), o filme teve uma grande estreia na 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em 2020. Já *Café com canela* (2017) teve sua estreia na 50ª edição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Quanto à temática dos filmes, em *Café com canela* (2017), segundo Juliana Ferreira (2023), temos o “[...] encontro entre duas mulheres e a solidariedades que as unem. O filme traz [...] o protagonismo de mulheres negras, e apresenta uma variedade de representações de mulheres negras em diferentes momentos da vida [...] e subjetividades.” (p. 06). Essa temática é semelhante a *Um dia com Jerusa* (2020). No filme em questão, o tema se dá em torno da vivência negra e feminina no bairro do Bexiga em São Paulo. Temos duas protagonistas: Jerusa e Silvia. Silvia é uma pesquisadora de marca de sabão em pó que, por conta do trabalho, acaba batendo à porta de Jerusa, uma idosa de 77 anos, com muitas histórias para contar, mas um pouco solitária. O encontro das duas mulheres negras possibilita uma troca ancestral entre as duas, visto que Jerusa guarda na memória e nas fotografias suas histórias e de sua família. Dessa maneira, o filme chama atenção por trazer duas protagonistas negras com idades muito diferentes, mas capazes de dialogar e se entenderem.

Os filmes contemporâneos citados anteriormente reforçam esse caminho de mudança. Junto a eles, podemos destacar que a Rosza Filmes também produziu filmes, como: *Ilha* (2018), *Até o fim* (2020) e *Voltei!* (2021), dirigidos por Ary Rosa e Glenda Nicácio. A Filmes de Plástico produziu: *Ela volta na quinta* (2015) e *O dia que te conheci* (2024), dirigido por André Novais Oliveira, *No coração do mundo* (2019), dirigido por Gabriel Martins e Maurílio Martins e *Marte Um* (2022), dirigido por Gabriel Martins, além de vários curtas-metragens também com circulação em festivais. A Preta Portê tem se dedicado massivamente à produção de documentários, destacamos *Diálogos com Ruth de Souza* (2022) e *Racionais: Das Ruas de São Paulo Pro Mundo* (2022), dirigidos por Juliana Vicente. A quantidade e a qualidade dos filmes demonstram uma mudança em curso. No entanto, queremos vê-la ainda mais.

[...] uma tarefa fundamental dos pensadores negros críticos tem sido a luta para romper com modelos hegemônicos de ver que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outras perspectivas, nos imaginarmos, nos descrevermos, nos inventarmos de modos que sejam libertadores (hooks, b, 2019, p. 33).

Dessa forma, podemos entender que a história do cinema negro é uma história de resistência e de lutas por sobrevivência e pelo direito de contar as próprias narrativas. Falar de cinema negro não se limita apenas à apreciação estética ou à análise cinematográfica, mas também envolve uma reflexão profunda sobre as estruturas de poder e as formas de exclusão presentes na sociedade. Falar de cinema negro é também perpassar pela sua história e pelos seus filmes como um todo (Oliveira, 2016).

### **b) A Filmes de Plástico: uma história de resistência e políticas públicas:**

Nas palavras de Stam (2003, p. 305), o cinema é uma forma de representação e mimese da realidade, mas por outro, é um ato de comunicação situado socialmente entre quem produz e quem consome. Dessa forma, precisamos “[...] perguntar: Construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Nesse sentido, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, de delegação da voz”.

Nesse caminho, como já apresentamos, há outras produtoras importantes no cenário brasileiro falando e fazendo cinema negro. No entanto, como o filme *Marte Um*, objeto central desta pesquisa vem da Filmes de Plástico, interessa-nos dissertar sobre seu percurso. Conforme as informações do site da produtora e das pesquisas levantadas (Gabriel Siqueira, 2023; Geison Silva, 2020; Claire Allouche, 2022; Marina Bessa, 2023), ela foi criada em 2009, sediada em Contagem e atualmente está em Belo Horizonte. André Novais, Gabriel Martins, Maurilio Martins são os diretores principais e fundadores, bem como o produtor Thiago Macêdo Correia.

A produtora, como boa parte das produtoras do Brasil, começou assinando curtas-metragens. Sendo o primeiro deles com direção do Gabriel Martins, *Filme de Sábado* (2009, 18’), cuja história é sobre André, um menino que tem a ideia de fazer uma praia no quintal. O que mais chama atenção, nesse sentido, é a fabulação dentro do curta. O cinema aqui é pensado a partir de sua capacidade de fabular e criar outras possibilidades. O segundo detalhe de destaque é que ainda nesse começo, para fazer o curta, a produtora contou com o apoio do laboratório da Faculdade UNA. Há um auxílio e uma responsabilidade entre o fazer cinematográfico e a universidade, seja pela partilha do espaço e dos laboratórios, seja na formação de futuros cineastas. Além disso, para Siqueira (2023), muito da formação da produtora também se deu por cursos livres, festivais de cinema, como o de BH e o Instituto Moreira Salles.

Assim, busco mapear as produções da produtora para poder entender como ela chegou em *Marte Um*. Isso será feito com outras pesquisas já realizadas, conforme já citado: Gabriel Siqueira (2023), Geison Silva (2020), Claire Allouche (2022), Marina Bessa (2023) e Viviane Pistache (2023). Nessa perspectiva, também tento analisar a trajetória de Gabriel Martins para interpretar mesmo que pontualmente o que tanto arde para ele, o que o comove, o que o toca enquanto artista. Nessa jornada, pareceu-nos necessário saber quem é Gabriel Martins. Para começarmos a rascunhar essa resposta, podemos dizer que ele nasceu no bairro do Milanez, entre Contagem e Belo Horizonte-MG, onde viveu, durante a maior parte da produção de seus filmes. Além disso, Gabriel tem família, inclusive é pai. Família esta que tanto apareceu em seus trabalhos cinematográficos.

Desde os nove anos manifestava em desenhos o desejo de ser cineasta. Aos doze anos já fazia oficinas de formação nos festivais de cinema promovidos pela Universo Produções, que teve fundamental importância na projeção da Filmes de Plástico. Ainda no ensino médio ingressou na Escola Livre de Cinema quando dirigiu seu primeiro curta-metragem, o *Quatro passos*, aos 17 anos e na sequência o *Más notícias para Franco*, ambos filmados em película e sem cópias disponíveis. Gabriel tentou vestibular na elitista Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, a USP, última universidade pública a adotar cotas raciais e sociais no país. Através do ProUni, Gabriel conseguiu bolsa integral de estudos na UNA, onde conheceu Maurílio Martins, seu vizinho e posteriormente sócio. Foi crítico de cinema na Revista Polvo, publicizando a sua cinefilia (Pistache, 2023, s.p.).

No cinema, Gabriel é montador, fotógrafo, realizador e roteirista. Por isso assistir a seus filmes é também um encontro com sua personalidade. Todos os filmes que serão citados mostram-nos um Gabriel Martins sujeito também social, geográfico e político. Nas entrevistas, tanto para o canal “Assembleia de Minas” quanto para o “Cine Resenhas”, ele se coloca crítico a realidade que o cerca. Em suas próprias palavras para o canal “Assembleia de Minas”, Gabriel Martins fala:

Existe muito claramente no Brasil uma ausência enorme de pessoas negras em vários lugares. Principalmente, em lugares de poder. Se a gente for pensar, principalmente as mulheres negras. A partir do momento que a gente não consegue muito falar sobre isso tão abertamente, a gente começa a ignorar como isso está nas estruturas. E é um esforço muito grande para poder mudar isso [...]. Eu acho que o cinema, ele ainda é radicalmente elitista, masculino e branco. Acho que 2017 é um ponto de virada, marcou um ponto de virada de agora acho que as coisas precisam ser diferentes, porque o público, as pessoas que participam não querem mais ver os mesmos modelos sendo reproduzidos. Progressivamente, daqui a uns três, quatro, cinco anos, vai mudar muito o número de realizadoras e realizadores [...]<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> MARTINS, Gabriel. Conheça o cineasta Gabriel Martins [19 de nov. de 2018]. Entrevista concedida ao Canal do Youtube Assembleia de Minas Gerais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oJ75kHDLcTs&t=2s>. Acesso em 10 de maio de 2024.

Martins reconhece a ausência de representatividade negra em espaços de poder e a necessidade de mudanças profundas nessa dinâmica. Conforme suas palavras, enxerga o cinema como uma ferramenta poderosa para desafiar o *status quo* e promover uma narrativa mais inclusiva. Embora reconheça que o cinema ainda seja dominado por uma elite branca e masculina, ele vê sinais de mudança e acredita que, com o tempo, mais realizadores e realizadoras negros terão espaço para contar suas histórias e transformar a lógica cinematográfica brasileira. Assim, essa ânsia por se ver e ver os seus representados em tela fez e continua fazendo com que a Filmes de Plástico produza muito: de 2009 a 2025<sup>19</sup>, foram registrados 25 filmes entre curtas e longas.

Gabriel Martins faz outros curtas-metragens logo após *Filme de sábado* (2009), ele também assina *No Final do Mundo* (2009, 5') e *Gabriel Shaolin Mordock* (2009, 19'). Em 2010, ele realiza *Pelos de Cachorro* (2010, 15') e *Contagem* (2010, 18'), acompanhado de Maurilio Martins.

Em *Pelos de Cachorro* (2010), encontramos uma juventude negra, periférica e roqueira. Assim, o filme discute o que é viver na quebrada, inclusive com os estereótipos postos por quem é de fora. Temática essa que também reverbera em *Contagem* cuja história é sobre a cidade e as pessoas em seu ambiente. O filme mistura temas como o amor, a violência e a doença de forma circular. A narrativa e a montagem levam-nos a conhecer a perspectiva das personagens sempre envolta do mesmo acontecimento. Prova que ajuda a consolidar que a Filmes de Plástico faz cinema pensando forma e conteúdo.

Em 2011, Gabriel Martins assina *Dona Sônia pediu uma Arma para seu vizinho Alcides* (2011, 18'). Filme este que foi realizado com recurso público, 4ª edição do programa de Estímulo ao Audiovisual — Filme em Minas, promovido pelo Governo do Estado de Minas Gerais. Nas palavras de Gabriel Siqueira (2023), o filme “[...] trabalha com fantasmas recorrentes no cotidiano de uma população periférica, presenças corporificadas na imagem de polícias e da mídia jornalística” (p. 32).

Além de Gabriel Martins e Maurilio Martins, André Novais é também realizador, roteirista e ator da Filmes de Plástico. Em 2013, Ele faz o curta *Pouco Mais de Um Mês* (2013, 23') sobre uma relação amorosa que acabou de começar e teve início em um festival de cinema. No curta, encontramos uma relação afetiva entre o casal e o cinema. O registro do cotidiano, depois que viria também ser uma das marcas de André Novais, tem sua singularidade. O curta foi exibido em mais de 30 festivais, dentre eles 16ª Mostra de Cinema de Tiradentes e a 45ª *Quinzaine des Realisateurs*, Festival de Cannes, na França (Menção Especial do Júri). Sobre o realizador é válido pontuar:

---

<sup>19</sup> Pesquisa atualizada até o mês de fevereiro de 2025.

Por sua vez, André Novais é nascido no Amazonas, periferia de Contagem, graduado em história pela Pontifícia Universidade Católica, a PUCMinas, e tem formação técnica na Escola Livre de Cinema, onde conheceu Gabriel e Thiago, seus sócios de produtora. [...] Vale ainda pontuar que André também trabalhou como agente de saúde de combate à endemias e zoonoses, o que certamente foi fundamental para a concepção de seu longa *Temporada*, bem como trabalhou na locadora Videomania, junto com seu futuro sócio Thiago Macedo, onde refinaram ainda mais a cinefilia compartilhada (Pistache, 2023, s.p.).

Depois disso, a Filmes de Plástico assina seu primeiro longa-metragem *Ela Volta na Quinta* (2014, 108'), com a direção de André Novais. O filme conta a história da família Novais Oliveira que está passando por uma crise no casamento, o que levaria ao divórcio. Vale destacar que a família de André Novais, como ele mesmo, atua no filme. Desse modo, o filme mistura ficção com documentário. Fórmula essa que faz com que o filme seja exibido em mais de cinquenta festivais, incluindo fora do Brasil, além de ganhar muitos prêmios, como melhor Roteiro no 22º Festival de Vitória.

Em 2017, uma nova parceria é formada na Filmes de Plástico, Juliana Antunes, dirige o 2º filme da produtora, *Baronesa* (2017, 70'). O filme se volta para a região periférica de Belo Horizonte para contar a história de duas vizinhas que anseiam por mudanças: uma espera pelo marido preso; a outra quer se mudar de onde mora. A quebrada torna-se lugar de morada e de laço entre as personagens ao mesmo tempo que imaginam uma outra vida distante dali.

Além do longa, no mesmo ano, Gabriel Martins assina o curta-metragem *Nada* (2017, 27'). No curta, temos uma adolescente negra que não vê motivação na faculdade, como o nome do filme, ela não quer fazer nada. A personagem Bia questiona o porquê é necessário fazer algo, mas é duramente repreendida pelos adultos a sua volta. A ação, ou ainda, a falta de ação que em muito é negada as mulheres negras, nesse trabalho é colocada em questão. O curta-metragem teve sua exibição na *Quinzaine des Réalisateurs de Cannes 2017*, para 49th edition of the Directors' Fortnight 2017, na França.

Um ano mais tarde, André Novais dirige *Temporada* (2018, 113'). O filme foi realizado com recursos do Programa de Estímulo ao Audiovisual – Filme em Minas, do Governo do Estado e a Secretaria de Cultura. Sobre sua trama, acompanhamos Juliana e sua mudança de vida para a outra cidade, Contagem. O fim tem um tom intimista e traz uma protagonista negra diante de problemas cotidianos, cuja profissão — agente de saúde ao combate à dengue — nunca tinha protagonizado um filme.

Gabriel Martins e Maurilio Martins por sua vez dirigem seu primeiro longa-metragem em 2019: *No coração do mundo*. O filme foi uma parceria da Embáuba Filmes, do Canal Brasil e da Filmes de Plástico. De novo na periferia de Contagem, os personagens lutam com a vida: à medida

que tentam fugir das dificuldades, produzem e recebem violência. Segundo Silva (2022), para “[...] quem acompanha a filmografia da produtora, fica claro que parte do argumento do filme foi extraído de curtas anteriores: *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* (2011) e *Contagem* (2010)” (p. 193). Há claramente uma importância da localidade na narrativa ao descrever como os diferentes elementos e histórias se entrelaçam para criar uma imagem mais completa e rica de um determinado lugar, neste caso, o bairro Laguna (Silva, 2020).

Tanto Geison Silva (2020), quanto Gabriel Siqueira (2023) entendem que *Contagem* é uma personagem central dos filmes da produtora. Para Silva (2020, p. 192), ela faz parte do “DNA estético e político de seus produtores, ao entranhar pelas casas, vielas, becos, ruas e avenidas de Contagem”. Para os dois pesquisadores, essas paisagens são mais do que meros cenários; elas são personagens por si só. Os bairros Amazonas, Milanez e Laguna, componentes da Filmes de Plástico, refletem também a identidade pessoal de Gabriel Martins e da produtora em geral. Suas famílias ainda residem na região, e a escolha de elenco e da equipe técnica para seus filmes parte de critérios profissionais, mas sobretudo de um compromisso político com a representação e a renovação do cenário cinematográfico brasileiro.

Dentro desse contexto, a identidade dos moradores da quebrada se entrelaça intimamente com as imagens e com as narrativas apresentadas. Essa conexão proporciona uma autenticidade única às histórias contadas, destacando as diversas vivências e perspectivas dos indivíduos que habitam esses espaços marginalizados, no caso da maioria dos filmes da produtora, em Contagem-MG. Como assinalado por Silva (2020), “[Há] três narrativas em paralelo no curta, as quais, ainda que delimitadas pelo ponto de vista de suas personagens, entrecruzam-se constantemente.” Podemos, assim, entendê-la a partir de sua coletividade, embora o ponto de vista principal seja o da personagem Ana.

Quanto a Maurílio Martins, ele teve o início de sua trajetória no cinema com curtas-metragens. Em 2010, participou de *Fantasma* (2010), dirigido por André Novais Oliveira, emprestando sua voz a um dos personagens. No mesmo ano, codirigiu *Contagem* ao lado de Gabriel Martins, conforme abordamos. Em 2014, estreou como diretor solo com *Quinze* (2014), curta cuja história conta sobre uma jovem que revisita sua cidade natal antes de uma mudança importante. Anos mais tarde, Maurílio realiza *Constelações* (2016), que conta com a atuação de Renato Novaes. O curta denuncia o racismo da polícia, mas também é um encontro entre dois viajantes um pouco perdidos.

No que se refere ao objeto desta pesquisa, *Marte Um* (2022), o filme foi ganhador de 8 prêmios no 23º Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. Além das categorias indicadas, o filme ganhou: Melhor Longa-Metragem de Ficção, Direção, Roteiro, Ator (Carlos Francisco), Ator

Coadjuvante (Cícero Lucas), Fotografia, Som e Montagem. O filme é resultado do trabalho árduo da produtora e das políticas públicas.

Segundo o próprio Gabriel Martins, em entrevista para o canal do YouTube *Cine Tenhas*, *Marte Um* começa a nascer em 2014. Em 2016, com edital Longa BO Afirmativo, realizado pela Secretaria do Audiovisual e pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), o filme toma forma. Em 2018, ele é filmado e, em 2022, chega aos cinemas. Além dos apoios e financiamentos citados, o filme também recebe o apoio do Projeto Paradiso.

Sobre sua equipe geral, majoritariamente negra, podemos apontar que a fotografia é assinada por Leonardo Feliciano, diretor de fotografia também em trabalhos como *Branco Sai Preto Fica* (2014), dirigido por Adirley Queirós, *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans, *No Coração do Mundo* (2019) e *Marte Um* (2022)<sup>20</sup>. Leandro recebeu o prêmio de melhor fotografia no Prêmio ABC 2023 e no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2023 pelo trabalho em *Marte Um*. A direção de arte de *No Coração do Mundo* (2019) e *Marte Um* (2022) são de Rimenna Procópio. A direção de produção é de Luna Gomides que também trabalha com a Filmes de Plástico em outras produções e em outros longas-metragens de sucesso como *Estou Me Guardando Para Quando O Carnaval Chegar* (2019). O som é cuidado por Tiago Bello, cujo trabalho já foi visto em outros trabalhos da produtora também. A trilha sonora é composta por Daniel Simitan, compositor da trilha sonora de *Jesus Kid* (2021).

Segundo o pensamento de Geison Silva (2020), as políticas públicas culturais abriram novas perspectivas de trabalho e expandiram os horizontes não apenas para os pequenos produtores, mas principalmente para toda a comunidade da qual os jovens realizadores fazem parte. Assim, mesmo que nem todos os filmes da Filmes de Plástico tenham sido realizados por meio de leis de incentivo, essas leis configuram como a possibilidade de tornar um sonho em profissão. O cinema passa, dessa maneira, a suprir essa ânsia por se ver no mundo como também por existir conferindo-nos meios materiais também para isso.

Nesse sentido, a Filmes de Plástico, como produtora, conecta seus filmes entre si pelas paisagens, pelo modo de produção, pelo uso de atores profissionais ou não, pela presença maciça de artistas negros. Sua história e de seus artistas estão imbricados mesmo que haja diferença entre eles. Mesmo nos primeiros filmes da produtora é possível reconhecer sua essência, aquilo que a move. Silva (2020) acredita que “a dimensão do cotidiano e da vida comum dos personagens é um elemento crucial para a construção estética proposta pelos criadores” (p. 191). Gabriel Siqueira (2023), por sua vez, entende que é também uma relação geográfica e política dos filmes.

---

<sup>20</sup> FELICIANO, Leandro. Filmografia. Disponível em: < <https://www.leonardofeliciano.com/sobre>>. Acesso em 10 de maio de 2024.

Acredito que seja tudo isso, entretanto, todas elas no campo do afeto. Há uma diferença entre os três realizadores: no que se refere a André Novais, percebo que o tema dos afetos é uma inquietação. Esses afetos permeiam o amor romântico, o encontro do acaso e o descobrimento ou desdobramento do amor-próprio, vide *Temporada*, e o amor ao próprio cinema. Quanto a Gabriel Martins e a Maurilio Martins, o tema dos afetos se desdobra em uma ausência, uma busca, um anseio e, em alguns momentos, ele anula-se e transforma-se em violência.

Em *Dona Sônia Pediu Uma Arma para Seu Vizinho Alcides* (2011), encontramos toda essa temática, inclusive essa violência é também um ato desesperado para preencher o vazio da morte do filho, nas palavras do narrador do filme “Dona Sônia não aguenta mais esquecer e lavar louça”. No geral, a violência nos filmes dos Martins manifesta-se de diversas formas: seja nas relações interpessoais marcadas pela violência institucional perpetrada pelas forças de segurança, ou ainda na violência simbólica imposta pela marginalização social e econômica imposta a população negra do Brasil, conforme temos discutido no texto em questão.

Ao ver todos os filmes de Gabriel Martins, questiono-me quais são os elementos estéticos que permanecem em *Marte Um*, sem, entretanto, tentar estabelecer um estudo profundo de cinema de autor. Na busca, parece-me que, além dos elementos gerais da produtora — conforme já citado, há fortemente o tema dos afetos, conforme discutiremos posteriormente no terceiro capítulo.

Quanto à figura de Gabriel Martins, sua identidade e suas contribuições para o cinema nacional estão ligadas à Filmes de Plástico e às políticas públicas, pensando novas oportunidades, conforme já abordada, que possibilitaram seu desenvolvimento como cineasta. Nesse caminho, esta pesquisa não busca dissecar a produtora e mesmo Gabriel Martins. Isso seria pretensioso, mas podemos como um todo afirmar que a produtora é símbolo de uma nova geração de artistas que estão pensando o fazer cinema, a representação negra e a cultura brasileira de forma geral.

Nas palavras de Silva (2020), “[...] os sujeitos periféricos que são representados nos filmes, bem como aqueles que produzem essas representações, estão dispostos a exportar suas ideias, desejos, vontades, realidades e percepções” (p. 197). Assim, o cinema pode ser manipulado não só para promover os interesses das classes dominantes, mas também oferece espaço para resistência e contestação.

Apesar de tudo isso e mesmo que a Filmes de Plástico tenha ampla circulação nos festivais de cinema, “o Cinema Negro no Brasil [...] ainda continua sendo colocada à margem do *mainstream* [...]” (Nganga, 2019, p. 91). Isso reflete-se principalmente na distribuição dos filmes, uma vez que muitas vezes eles só chegam a grandes salas comerciais de cinema — isso quando chega —, normalmente em capitais, ou por iniciativas culturais, vide o Sesc, o Itaú cultural e coletivos

culturais, em destaque para os coletivos e os cineclubes negros. Gabriel Martins também tem consciência dessa dificuldade. Ele fala sobre o assunto em entrevista para o canal “BHAZ”.

[...] enfim, lançou o *Marte Um* então a gente saiu com mais ou menos 33 salas no Brasil todo para ver, né?... é pouco, né? Se for pensar o Brasil tem mais de 200 salas a gente realmente não consegue. Depois dessa coisa do Oscar que a gente conseguiu chegar no Shopping Cidade. [...] As empresas não querem filmes como *Marte Um*. Talvez assim mesmo no auge do filme [...] tinha muitas redes que não quiseram botar o nosso filme [...]. [...] chega um filme americano um outro filme some então a gente ainda não consegue ter muito espaço diante de um mercado estrangeiro né (Martins, 2023).

Mesmo diante dessa realidade, Silva (2020) tem uma postura otimista sobre as políticas públicas: “[...] tais políticas tiveram o intuito de permitir trabalhos de formação de produtores, bem como de fomentar pequenas produções, muitas vezes oriundas de sujeitos e de setores marginalizados” (p.186). No entanto, é importante reconhecer que o desafio da distribuição continua sendo uma questão central, garantir que essas obras alcancem um público mais amplo e diversificado ainda é um obstáculo a ser superado.

Ademais, ao observarmos o cenário das plataformas de *streaming*, também não encontramos todos os longas-metragens da produtora. Apenas dois deles estão nos catálogos online: *Temporada* (2018), estava na Netflix, atualmente, está na Filmicca; e *Marte Um* (2022) na Globo Play. Essa escassez de representação no ambiente digital leva-nos a questionar se é um simples problema de distribuição ou se há outra camada de poder a essa dinâmica. A escassez de representação de filmes negros no ambiente digital suscita uma série de questionamentos sobre as dinâmicas de poder que permeiam a distribuição cinematográfica. Embora o acesso e a distribuição sejam certamente parte do problema, há outras camadas de poder em jogo que influenciam essa dinâmica de maneiras complexas e multifacetadas.

Não temos essa resposta claramente ainda, entendemos, pois, dois percursos: a Filmes de Plástico disponibilizou todos os curtas-metragens em seu site e em seu canal no YouTube. Por outro lado, *Marte Um* (2022) foi o filme de abertura do festival de cinema negro, Griot, de Curitiba, no ano de 2023. As duas iniciativas levam-nos a crer que há um esforço por parte de pessoas realizadoras e produtoras negras em compartilhar os trabalhos.

Por fim, podemos entender que a resistência existe também na produção de festivais, em cineclubes e em mostras de cinema negro. Rodrigues (2022, p. 1039) faz esse levantamento: a “Bahia é o estado brasileiro com o maior número de eventos de cinema negro, todos com periodicidade regular desde seu ano de criação”. Além do *Griot*, conforme já citamos, existe também a *Mostra Competitiva Adélia Sampaio*; o *Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus*,

*o Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil, A Mostra de Cinema Negro de São Paulo e o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul.*

Portanto, sabemos que há muito ainda a ser mapeado e desejamos que cada vez mais nossa história cresça e seja conhecida. Como já falamos, o cinema não apenas resgata histórias negligenciadas, mas também contribui para a construção de novas perspectivas sobre os corpos negros, alimentando uma contínua transformação na forma como imaginamos e olhamos para nós mesmos.

## 2. O ESPAÇO FAMILIAR

### a) Apresentação da família de *Marte Um* (2022):

O esforço para superar as barreiras se dá entre nós, como observamos em tantas outras famílias periféricas e pobres.<sup>21</sup>

A família e o que esse termo abarca sofreu grandes transformações ao longo da história, conforme discutiremos a partir de Oliveira e Bastos (2000), Faco e Melchiori (2009), Piato et al (2014), Rosas (2019). A concepção de família não é fixa, é uma convenção social que se molda de acordo com os contextos históricos, culturais e políticos de cada época. Ao longo do tempo, mudanças estruturais ocorreram, impulsionadas por fatores como transformações econômicas, avanços nos direitos civis e novas configurações afetivas. Dessa forma, a legislação também evoluiu, ampliando o reconhecimento jurídico de diferentes arranjos familiares, para além do modelo tradicional de pai, mãe e filhos.

Entretanto, apesar dos avanços e da noção difundida de que a família é uma instituição sagrada ou especial — inclusive noção reforçada e consolidada pela construção do estado burguês —, essa percepção nem sempre se aplica da mesma maneira a todas as famílias, especialmente às famílias negras. O racismo estrutural tem historicamente afetado a constituição e a valorização dessas famílias, desde o período escravocrata até os dias atuais. Durante a escravidão, a separação forçada de pais e filhos era uma prática comum (Schwarcz, 2024). Nas palavras de bell hooks (2010, s.p.):

[...] nossos ancestrais testemunharam seus filhos sendo vendidos; seus amantes, companheiros, amigos apanhando sem razão. Pessoas que viveram em extrema pobreza e foram obrigadas a se separar de suas famílias e comunidades, não poderiam ter saído desse contexto entendendo essa coisa que a gente chama de amor.

No período pós-abolição, a marginalização social e a ausência de políticas reparatórias dificultaram a estabilidade das famílias negras, que muitas vezes foram excluídas de direitos básicos, como moradia digna e acesso ao trabalho formal (Gonzalez, 2020; Carneiro, 2023). Essa exclusão histórica também se reflete na forma como as famílias negras foram representadas ou muito mais excluídas do cinema. Nesse sentido, *Marte Um* (2022) destaca-se entre os filmes e parece desafiar essa tradição de exclusão conforme discutiremos ao longo do capítulo.

*Marte Um* (2022) nome do filme de Gabriel Martins e objeto desta pesquisa recebe esse nome, porque Deivinho, o filho mais novo, sonha em fazer parte de uma missão para colonizar

<sup>21</sup> BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Cia das Letras, 2022

Marte. Apesar de o filme receber o nome do sonho do caçula, temos um desenvolvimento em multiplot, o que significa que todos os Martins, Tércia, Wellington, Eunice e Deivinho, são protagonistas. Todos eles têm seus desejos, suas falhas e um objetivo para, em termos de roteiro, movimentar a trama. Deivinho quer estudar astrofísica, mas para isso ele precisa ser verdadeiro, contar à família, mesmo que isso signifique contrariar o pai. Eunice quer ter uma vida melhor, já que está ascendendo socialmente, para isso ela precisa enfrentar suas próprias inseguranças e de sua família. Tércia e Wellington desejam, cada um à sua maneira, ser grandes pais. Para isso, Tércia precisa lidar com a ansiedade e as preocupações; Wellington precisa aprender a ouvir os filhos, mesmo que isso signifique que ele não se tornará, por meio de Deivinho, um craque de futebol.

O filme mesmo sendo multiplot, como citado, pode ser dividido em três atos como toda estrutura clássica de roteiro. O primeiro ato é centrado na apresentação dos personagens e no surgimento do conflito. Começamos o filme, assim, com Deivinho olhando o céu e ouvindo as comemorações da eleição de 2018. A apresentação dos personagens se dá em torno do cotidiano e da rotina familiar. Como cada um dos personagens tem um conflito particular, o incidente incitante de cada um acontece segundo seus anseios: Eunice conhece Joana; Deivinho se envolve cada vez mais com os estudos da Missão Marte Um; Wellington consegue o contato de um futebolista profissional do Cruzeiro; Tércia é vítima de uma pegadinha, conforme desenvolveremos no tópico “mãe”. A partir disso, a vida da família Martins começa a mudar.

No segundo ato, temos a intensificação do conflito: Eunice quer se mudar com a namorada; Deivinho quer deixar de jogar futebol; Wellington quer que o filho participe da peneira do Cruzeiro; Tércia quer voltar a dormir com tranquilidade. Esses desejos não são fáceis de lidar, uma vez que eles se opõem, em alguma medida, entre si. Por exemplo, Deivinho quer deixar o futebol, Wellington quer que ele se torne jogador profissional; Eunice quer morar em outra casa; os pais têm o desejo de ter os filhos por perto. Dessa forma, podemos destacar que o ponto de não retorno se dá na concretização das vontades: Eunice vai se mudar com Joana; Deivinho assume pela primeira vez que não quer jogar futebol. O clímax é atingido quando Deivinho quebra a perna, levando a família ao ápice de desentendimento. Como ele está com a perna quebrada, não pode jogar futebol nem ir à palestra com o cientista que admira. Para piorar a situação, Wellington perde o emprego, descontando parte de sua raiva em Deivinho. O que leva Eunice e Wellington a se desentenderem, contribuindo, ainda mais, para que o pai da família volte a beber.

No terceiro ato, por fim, os Martins precisam se reconectar. Apesar da situação desfavorável da vida, eles se entendem. Wellington volta ao grupo de alcoólicos anônimos (AA); Tércia sente-se livre de sua ansiedade; Deivinho constrói o telescópio e compartilha seus sonhos com sua família; e

Eunice acerta-se com seu pai. Diferente de tantos filmes com protagonistas negros, *Marte Um* (2022) termina bem. Os Martins não resolvem todos os seus problemas, até porque eles são também sociais, como o desemprego de Wellington, mas eles terminam unidos.

Nesse caminho, para desenvolver uma análise sobre a representação de uma família negra neste filme, podemos começar examinando como as dinâmicas das relações fraternais, paternais e conjugais são representadas na obra cinematográfica. Para isso, serão destacados momentos-chave que ilustram essas relações, para explorar como elas se entrelaçam com os conflitos intrínsecos às diferentes gerações e às complexidades sociais. Além disso, pretendemos examinar como a família Martins é apresentada na narrativa, destacando seus membros e seus papéis dentro da dinâmica familiar e discutir como esses elementos contribuem para a interpretação dos conceitos de família na obra.

Antes de adentrarmos a família *de Marte Um*, cabe destacar alguns caminhos e definições sobre a própria noção de família. Sabemos que essa definição vem sendo modificada ao longo da história da humanidade, mas sobretudo a partir daquilo que convém para produção e privatização de um capital. Enquanto escrevo, as três primeiras definições trazidas pelo dicionário Michaelis são:

- 1 Conjunto de pessoas, em geral, ligadas por laços de parentesco, que vivem sob o mesmo teto.
- 2 Conjunto de ascendentes, descendentes, colaterais e afins de uma linhagem ou provenientes de um mesmo tronco; estirpe.
- 3 Pessoas do mesmo sangue ou não, ligadas entre si por casamento, filiação, ou mesmo, adoção; parentes, parentela (FAMÍLIA, 2024, s.p.)

Essa definição, como falado sofreu mudanças, no século XXI, não propõe uma identidade de gênero marcada, o que já é uma vitória, mas ela ainda está muito ligada ao que Friedrich Engels (2014), em 1884, entende como relacionada aos interesses burgueses para a manutenção da propriedade privada. Segundo o autor, o pressuposto de família começa com quatro formulações trazidas e observadas por outras pesquisas até então feitas, vide Charles Letourneau (1888), H. H. Bancroft (1876) e A. Giraud-Teulon (1884): a família consanguínea, a família punaluan, a família sindiásmica e, por fim, a família monogâmica: “[...] essencialmente, centrada no poder masculino, visando garantir a certeza da descendência para que os filhos se tornem herdeiros legítimos dos bens do pai” (p. 36).

O sistema, segundo Friedrich Engels (2014), pai, mãe, filhos, avós, tios e sobrinhos mantêm-se como uma estrutura comum encontrado para além de uma única tribo: as designações “pai”, “filho”, “irmão”, “irmã”, “não são simples títulos honoríficos, mas, ao contrário, implicam em sérios deveres [...], perfeitamente definidos, e cujo conjunto forma uma parte essencial do regime social [...]” (p. 37).

Rosas (2019) afirma que, de acordo com o Código Civil de 1916, “[...] o casamento era a única forma legítima de constituição familiar, visando à proteção dos interesses econômicos” (p. 54). Portanto, nessa época, o Estado não oferecia proteção a quaisquer formações familiares que não seguissem essa regra. Essa situação começou a mudar somente com o novo Código Civil de 2002, decorrente da Constituição Federal de 1988. Segundo Rosas (2019), a partir desse momento, o afeto e as responsabilidades dos membros da família passaram a ser mais importantes do que o próprio laço biológico. Isso refletiu uma evolução na compreensão do que constitui uma família, ampliando o reconhecimento legal para incluir diversas formas de união, como as uniões estáveis e as famílias monoparentais.

Nesse sentido, como citamos, a mudança no conceito de família tem se alargado ao longo da história, de tal forma que hoje é possível pensar também a relação afetiva (Oliveira e Bastos, 2000; Facó e Melchiori, 2009; Piato et al, 2014; Rosas, 2019). É preciso destacar, pois, que o conceito de afeto será alvo do terceiro capítulo. Quanto às mudanças, elas se dão também com a economia, segundo Facó e Melchiori (2009), com “[...] as mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais ocorridas ao longo dos tempos, a sociedade está sendo obrigada a reorganizar regras básicas para amparar a nova ordem familiar” (p. 122). Segundo as autoras, a família pode ser entendida como um sistema complexo que, em resposta às mudanças sociais, desenvolve crenças, valores e práticas para garantir a adaptação e a sobrevivência de seus membros.

Como expoente dessa mudança, tal qual a família de *Marte Um* (2022), a família nuclear continua sendo a mais expressiva no Brasil. Isso, no entanto, não significa que não tenha havido um crescimento das famílias monoparentais, sobretudo, femininas. De acordo com o Observatório Nacional da Família (ONF)<sup>22</sup>, nos últimos 20 anos, essas famílias femininas cresceram de 15,8% para 16,3%, e as masculinas cresceram de 1,8% para 2,2%. É preciso destacar ainda que, quando

---

<sup>22</sup> OBSERVATÓRIO NACIONAL DA FAMÍLIA. **Fatos e Números:** Arranjos familiares do Brasil, 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/observatorio-nacional-da-familia/fatos-e-numeros/ArranjosFamiliares.pdf>. Acesso em 05 de junho de 2024.

olhamos para o viés econômico, os gráficos trazidos pelo ONF revelam que a família formada por mãe e filhos tem a menor renda comparada a outras formações familiares.

Além disso, no que diz respeito às diferenças de composição familiar, quando olhamos para as mulheres negras são elas que mais chefiam as famílias monoparentais: “o número de mulheres negras chefes de famílias monoparentais é proporcionalmente muito superior ao número de mulheres brancas na mesma condição” (ONF, 2021, p. 8). Essa realidade reflete uma série de fatores históricos, sociais e econômicos que influenciam a estrutura familiar das mulheres negras no Brasil.

Nesse viés, Angela Davis (2017) argumenta que a família negra, vinda da África, era mais do que esses papéis definidos: “Em primeiro lugar, as tradições culturais africanas originais tinham uma definição muito mais ampla de família em relação àquela em vigor nesta sociedade, ela não se limitava simplesmente ao pai e à mãe biológicos e à descendência” (p. 70). Além da definição citada, bell hooks (2023), argumenta que há propositalmente uma falta de arquivo e registro “[...] famílias produtivas saudáveis que não se conformem às noções mais comuns de família nuclear também ajuda a propagar o pressuposto errôneo de que todas as famílias que desviam dos padrões aceitos são destrutivas” (p.165).

Nesse sentido, apesar de a manutenção da família nuclear estar a serviço de um estado hegemônico — sobretudo — para a perpetuação da divisão sexista do trabalho e das funções na sociedade, ela ainda é, muitas vezes, negada para a população negra. Negação que advém tanto pelo fato da população carcerária ser em sua maioria negra e jovem, quanto pela perpetuação de estereótipos que colocam as pessoas negras sozinhas e sem afeto. Nesse contexto, olhar para a família Martins é uma chance de repensar essa representação.

Assim, no que cabe ao filme, os Martins são uma família nuclear, conforme já vimos, formada por pai, mãe e filhos. A relação dos pais é heteroafetiva. A relação de Eunice com a namorada, por sua vez, é homoafetiva e pode vir a ser uma nova família, diferente da entendida pela norma. A relação sáfica entre Eunice e Joana será melhor discutida no subcapítulo dedicado à Eunice, a filha. Para entendermos melhor como se dão esses papéis na família do longa-metragem, vamos analisá-los de acordo com a relação que desempenham entre si.

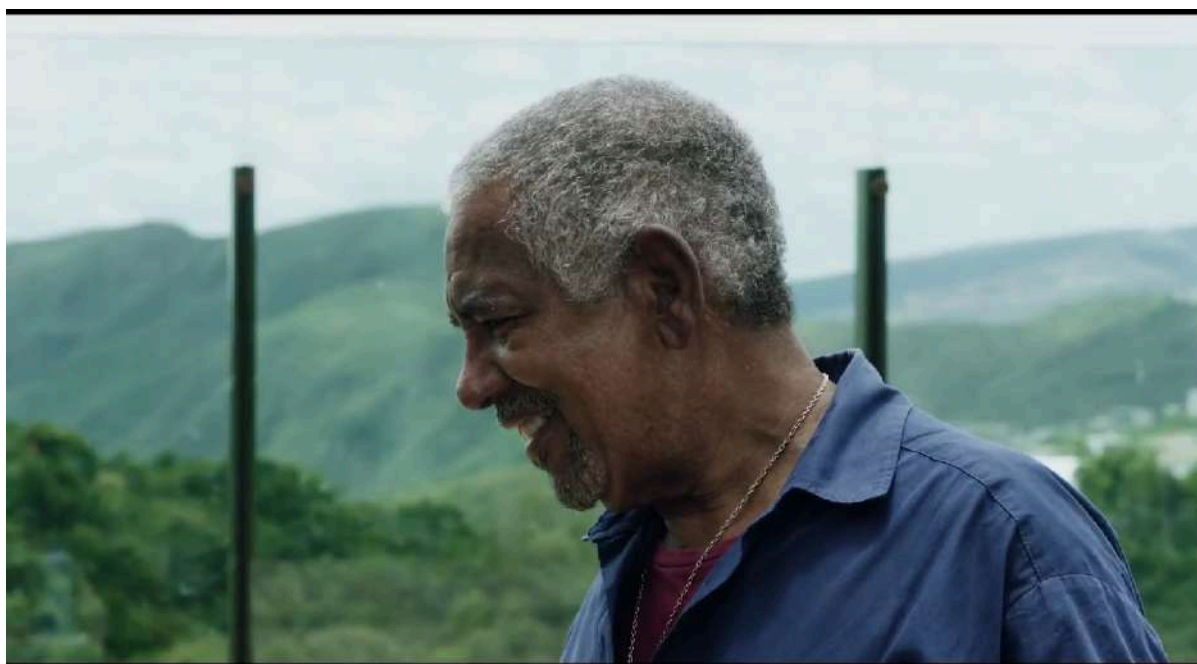
### **i) O pai**

O pai da família é um homem com cerca de 50 anos. Ele é porteiro de um grande edifício de Belo Horizonte. Apaixonado por futebol, chega a ser doente pelo esporte, projetando seus sonhos

no filho mais novo. Wellington é um pai pouco comum no cinema brasileiro, mas muito comum na vida cotidiana. Mesmo que a recepção do filme não seja tema deste estudo, é tocante comentar que, no Instagram da produtora, há vários comentários sobre esse reconhecimento e essa familiaridade, sobretudo por espectadores negros.

Ao pensar o que o torna um pai comum, posso citar que ele é bastante parecido com os pais da minha família, inclusive com o meu próprio pai. Ir ao cinema e encontrar-me com Wellington foi como, pela primeira vez, ver Oziel, meu pai, em tela. Trabalhador honesto, querido no trabalho, ex-dançarino de baile black, torcedor sofrido do Cruzeiro, atento às contas de casa. Além disso, Wellington também é um homem preso a convenções machistas aceitas pela sociedade, não cozinha, não faz serviço doméstico, deixa o cuidado da casa para sua esposa. No tempo presente do filme, não bebe mais, mas já teve problemas com álcool.

Figura 01 – Wellington no trabalho



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Wellington seria um pai bastante provedor e um trabalhador cuja subjetividade está também calcada nos ideais capitalistas principalmente pela necessidade de colocar comida na mesa. O termo subjetividade é entendido como “[...] análise do comportamento como um produto social, de modo que a comunidade verbal ensina o indivíduo a viver, a pensar e a ser [...]” (Nascimento et al, 2024, p. 3). Assim, o pai é tanto vítima desse sistema como também o reproduz: vítima porque é um assalariado abusado pela patroa que lhe pede favores continuamente e não lhe paga; reproduz a violência à medida que briga com o filho e confronta a filha simplesmente por uma ideia do que é ser o patriarca da família, de supostamente saber o que é melhor para eles.

“Dentro de uma florescente economia capitalista, era o poder de ganhar dinheiro que determinava até que ponto um homem poderia dominar a casa, ainda que essa regra fosse limitada pelo estado” (hooks, 2019, p. 182). No caso do pai da família, ele não consegue sustentar a casa sozinho como boa parte das famílias brasileiras e de classe média baixa. Mesmo não sendo o único provedor da casa, o pai, pelo poder lhe conferido pela sociedade patriarcal, acredita que é o responsável pelas decisões da casa em muitos momentos, sobretudo ao que diz respeito ao futuro dos filhos: ele é contrário, inicialmente, ao namoro de Eunice e Joana e a sua saída de casa, bem como à saída de Deivinho do futebol e a sua ida à São Paulo para a palestra de astrofísica, justamente por atrapalhar a ideia de futuro que criou para o filho.

Assim, é admirável como Wellington, enquanto personagem, é complexo como um homem negro e trabalhador comum. Dividido entre aquilo que a sociedade ensinou que significa ser homem e o amor aos filhos e à esposa, ele busca acertar na família e no trabalho. O personagem, conferido de humanidade, falha em todas as frentes em algum momento da narrativa, mas não desiste da paternidade.

No filme, vemos sua apresentação em torno de sua profissão, as relações familiares e seus conflitos pessoais, como o alcoolismo. Diferente de Tércia, o espaço exterior de Wellington gira em torno do futebol e do grupo de alcoólicos anônimos (AA). Percebo que o desafio de desenvolver o multiplot, limita também os conflitos dos personagens, mas isso não impede que Wellington se assemelhe aos pais negros de classe média baixa. Nesse contexto, é bastante perceptível o fato de o pai estar mais restrito ao espaço do trabalho, do futebol e do grupo de apoio.

O pai, como muitos homens de família, luta pela sua sobrevivência e pela de sua família. Apesar dos convites do amigo de trabalho, Flávio, para uma visão revolucionária, Wellington a rejeita e compara a visão de Flávio à de Eunice. Comparando essa representação com o que acontece fora do filme, lembro de bell hooks (2019b) quando argumenta que, apesar de existir a oportunidade para as pessoas negras, especialmente homens negros, participarem de movimentos progressistas que buscam um olhar advindo de uma educação revolucionária, muitos ainda relutam em se envolver plenamente.

Quando penso na sociedade brasileira, sinto que o levante por parte da população negra, em especial pelos homens, também esbarra em desafios profundamente sociais e de ordem básica para a manutenção da vida, o que talvez não justifique, mas explique. Um desses problemas é a fome. Um estudo realizado no Programa de Pós-graduação em Alimentos, Nutrição e Saúde, da

Universidade Federal da Bahia, por Silvana Silva et al<sup>23</sup>, mostrou que a população negra é que está em maior estado de vulnerabilidade: “Por exemplo, na extrema pobreza, as mulheres negras correspondem a 39,8%, homens negros são 36,9%, enquanto mulheres e homens brancos são 11,9% e 10,4%, respectivamente”. Esses dados foram coletados na Bahia, estado cuja maior parte da população é negra (de tez clara ou escura), mas, pela formação da sociedade brasileira, o percentual entre pessoas negras e brancas seriam relativamente próximo independente do estado (Gonzalez, 2020).

bell hooks (2019b) também atribui essa relutância, em parte, à forma como o patriarcado supremacista branco moldou as percepções e expectativas em torno da expressão da masculinidade negra. Se a construção da masculinidade é em torno do jargão “homem não chora”, sua consolidação se dá em volta da violência e da agressividade, sendo assim, muitas vezes romantizada e vilanizada.

No que toca ao filme, por meio de Flávio e de Eunice, Wellington entende que há outra forma de entender a si mesmo, o trabalho e a vida, mas, preso às suas concepções, não pode aceitar essa mudança radical. De tal forma, sem o trabalho e sem a chance no futebol, ele se vê sem saída: busca no álcool uma possível resolução para seus problemas. Na visão de bell hooks, essa é uma ação comum entre os homens negros:

Qualquer análise da difícil situação contemporânea dos homens negros revela a forma como o falocentrismo está raiz de boa parte da violência dos negros contra os negros, enfraquece as relações familiares, influencia a falta de cuidados preventivos com a saúde e até desempenha um papel no estímulo ao abuso de drogas (hooks, 2019b, p. 209).

Assim como muitos homens negros, Wellington se sente perdido quando não consegue desempenhar o papel imposto pela sociedade capitalista e aceito por ele mesmo. Sem trabalhar, acredita que perde seu papel na família. Isso se intensifica também por Deivinho quebrar a perna e não poder mais participar da peneira do time Cruzeiro. Ele falha, pois, na manutenção da família e no futuro do filho segundo os ideais que acreditava para si e para sua família. Na figura 2, vemos Wellington em primeiro plano, em leve contra-plongée<sup>24</sup>, feita na mão, o que traz bastante movimento à imagem. Temos a hesitação de Wellington entre beber ou não, bem como sua tentativa de se apegar a seu colar de ex-alcoolista para aguentar a situação. Essa hesitação acaba com ele

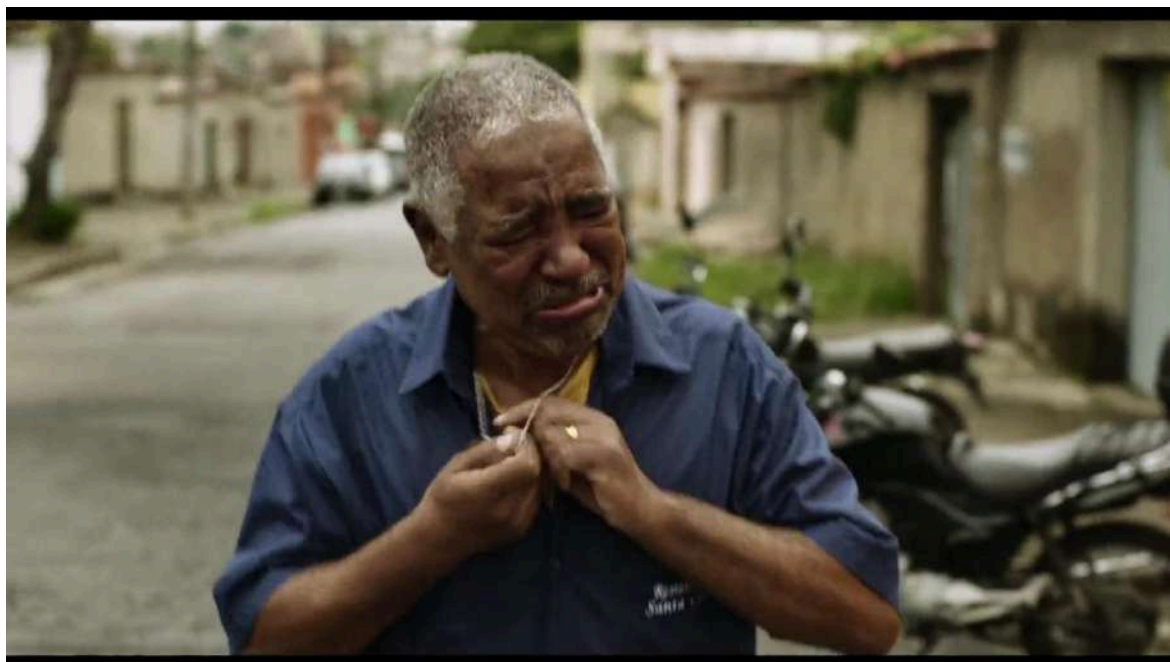
---

<sup>23</sup> SILVA ET AL. A cor e o sexo da fome: análise da insegurança alimentar sob o olhar da interseccionalidade. Cad. Saúde Pública 2022.

<sup>24</sup> Contra-plongée é um enquadramento no cinema em que a câmera fica abaixo do objeto ou personagem, apontando para cima.

arrancando o seu colar e sugerindo sua recaída. O que, mais tarde, é confirmado com sua chegada em casa.

Figura 02 – Wellington chora e arranca seu colar



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Para bell hooks (2019b), fica evidente que a masculinidade negra está em crise e todos sofremos com ela, tanto por vivê-la quanto por padecer as consequências. Dentro dessa estrutura, os homens negros são frequentemente limitados em sua capacidade de falar sobre suas próprias dores e experiências de uma forma que seja aceita e compreendida pela sociedade dominante. Eles são frequentemente relegados a estereótipos primitivos e brutais, que os enquadram como agressores ou como indivíduos incapazes de expressar emoções de forma mais complexa. “Nos termos estabelecidos pelo patriarcado supremacista branco, os homens negros só podem nomear sua dor ao falar de si mesmos nas formas brutas que os reinserem num contexto de primitivismo” (hooks, 2019b, p. 212).

Quando Wellington falha e recorre ao vício, é Tércia e Eunice que o colocam na cama. Embora seja muito comum que as mulheres limpem as sujeiras dos homens, no filme, o gesto é entendido como familiar. Enquanto personagens, mãe e filha parecem reproduzir um gesto outras vezes executado. Na dimensão de um roteiro cinematográfico, isso confere densidade aos personagens. Aqui, o passado com o álcool de Wellington fica ainda mais evidente, vide a figura 3.

Figura 03 – Tércia e Eunice levam Wellington para cama



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Se a representação do pai acabasse na falha, teríamos uma representação da masculinidade negra incapaz de “assumir a responsabilidade por seu crescimento pessoal e salvação” (hooks, 2019b, p. 202). Entretanto, Wellington falha, mas reconhece a falha e diante do próprio erro escolhe a paternidade. Ele volta ao grupo de apoio dos alcoólicos anônimos e expõe sua fragilidade. Nesse sentido, como personagem, Wellington torna-se ainda mais desenvolvido e tridimensional; como representação e representatividade, ele confere à masculinidade um ato revolucionário.

bell hooks (2019a) entende como um ato de resistência a construção do lar por mulheres negras, conforme abordaremos posteriormente, Wellington ao escolher a paternidade calcada no afeto, no amor e no reconhecimento dos próprios erros, também escolhe uma postura revolucionária. Não é gratuito que a última fala de Wellington no filme é sobre apoiar a escolha do filho: “o filho, o seu sonho é mesmo ir para Marte”, Deivinho responde que sim, e o pai continua “Marte deve ser longe para dedéu, uns 100 mil quilômetros, né?!”, Eunice e Deivinho lhe contam a distância. Eunice, então, conta o verdadeiro sonho de Deivinho de participar da missão Marte Um. O pai retruca com “como que faz para participar disso aí? Custa caro?”. Deivinho responde que é preciso milhões de dólares. Então, a grande fala final do pai: “Uai, a gente dá um jeito”. Frase que encontra eco em muitas famílias brasileiras de classe média baixa e reforça seu laço com os filhos e seu amor pela família.

## ii) A mãe

Ana, nome da minha mãe a inúmeros personagens da literatura, é um nome muitas vezes visto em outras obras. Quando penso em minha mãe, ela não é muito diferente de Tércia na forma de lidar com a maternidade. Ana é habilidosa com as mãos, ri na mesma intensidade de que chora, ama os animais ternamente, fala apressado e, constantemente, é interrogada sobre ser mineira, embora tenha morado a vida toda no estado de São Paulo. As duas mulheres, personagem e pessoa, compartilham as angústias de ser mãe em uma sociedade profundamente marcada pelas desigualdades sociais e de gênero, como a sociedade brasileira.

Podemos, inicialmente, destacar que Tércia é o coração da família, uma mãe presente e amorosa, uma esposa dedicada. Assim, é ela que faz a ponte entre os filhos e o pai, mediando os conflitos. Nesse contexto, ela exerce o papel atribuído à mãe pela nossa sociedade: lava, passa, cozinha, cuida dos filhos e do marido. No entanto, imposto ou não pela sociedade patriarcal, Tércia assume verbalmente que ama cuidar da família. Nesse contexto, para bell hooks (2019a), não reconhecer a escolha da mãe, das mulheres negras para construir um lar “obscurece o compromisso político com a valorização da raça e a erradicação do racismo [...]” (p. 111).

Figura 04 – Tércia no ônibus indo para o trabalho



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Tércia é uma personagem cheia de tons e nuances, assim como Wellington, ela também é bastante complexa. Sua subjetividade é construída pela sua profissão, diarista, pelos papéis que ocupa como mãe e esposa, mas também como mulher negra. Uma de suas características é a fé, Tércia é uma mulher de fé e superstição. No filme, depois de passar por inúmeras crises de

ansiedade, ela recorre à reza como uma maneira de, segundo ela mesma, se livrar do azar que lhe abateu. Vê-la trazer essa dinâmica para a família confere-lhe ainda mais profundidade.

Além disso, sua vida muda, quando ela vivencia uma explosão em uma pegadinha de programa de televisão, na qual um homem alega querer tirar a própria vida e a de todos os presentes na lanchonete. Ele retira de sua mochila uma dinamite, Tércia está comendo, sentada no balcão, por isso só se dá conta da situação quando o homem explode a falsa bomba e as câmeras a filmam. A partir desse episódio, ela começa a se sentir ansiosa e angustiada. Não aguentando mais nenhum som de bomba, como os fogos de artifícios no Natal. Sem saber o que fazer e o que está passando, ela recorre à religião e à medicina. No entanto, nenhuma das duas ações alivia seu estado. A situação da pegadinha que lhe aconteceu foi absurda, dessa forma, sua família não compreende o motivo e o tamanho de sua aflição.

Quando olhamos para a sociedade no geral, bell hooks destaca como a violência sistemática que as mulheres negras enfrentam em várias esferas da vida — seja física, emocional ou psicológica — contribui para deixá-las solitárias. A violência racial, o sexismo estrutural e outras formas de opressão criam um ambiente hostil e alienante para as mulheres negras, resultando em sentimentos de isolamento e desamparo. A autora também aborda a questão da “loucura” associada às mulheres negras, que é muitas vezes estigmatizada e desvalorizada.

No caso de Tércia, parte desse estado de solidão ou incompreensão vem do fato de ela ser a pessoa que cuida. Ela, constantemente, como boa parte das mães brasileiras, está preocupada com a família, sobretudo, com seus filhos. De tal forma que encontramos vários planos de Tércia contemplando sua família. Mesmo quando tem uma crise de ansiedade, ela não recebe de imediato ajuda ou apoio de sua família. Como na figura 5, temos um close-up, ângulo normal e câmera fixa da reação de Tércia com o barulho dos fogos de artifício para celebrar o Natal.

Figura 05 – Tércia tampa os ouvidos por conta do barulho



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Como mulher, Tércia também tem suas preferências: ela ama dançar, se arrumar e comemorar o próprio aniversário, conforme abordaremos no capítulo 3. Esses detalhes de sua vivência solidificam-na como personagem de várias camadas. No filme, dentro de suas opções, ela é uma mulher livre. De tal forma que ela permeia vários espaços, sai para dançar, vai à lanchonete, vai à reza. Diferente de Wellington, cujos espaços são mais restritos, dentro de seu universo comum, Tércia se movimenta.

Nas relações de trabalho, ela, como diarista, está presa à lógica capitalista à medida que sofre com a informalidade do trabalho, uma vez que quando seus patrões não precisam de seu serviço, eles a dispensam, deixando-a sem o dinheiro da semana. A essa lógica bastante conhecida das mulheres negras como doméstica, surge também uma nova dinâmica de poder com relação aos patrões de Tércia: eles são gays, negros e, um deles é Tokinho, celebridade de programa de auditório e deficiente físico, portador de nanismo.

A ausência de visão em relação a oportunidades de trabalho, muitas vezes, obriga as mulheres negras a irem para o setor de prestação de serviços domésticos, segundo Lélia Gonzalez (2020), “o que a coloca numa situação de sujeição, de dependência das famílias de classe média branca” (p.42). No caso de Tércia, ela está sujeita a uma outra família negra e homoafetiva. Interpreto que há nessa mudança uma provocação com relação às mudanças sociais presentes na sociedade brasileira. O fato de seus patrões serem homens negros e gays, não dá, no entanto, a Tércia uma segurança financeira. Tokinho, em algum momento de sua vida, também foi vítima do

sistema. Não é gratuito que ele mostra a Tércia sua época de participante de programa de auditório: na edição, ele beija loucamente uma mulher. Fica claro aqui os absurdos que a televisão brasileira já produziu e produz sobre e contra a população negra e, nesse caso, sobretudo deficiente.

Por mais que o jogo de poder seja outro, as relações em si não mudam. Não há uma tomada de consciência aqui que reverbere em condições de trabalho e financeiras dignas para Tércia. Nas palavras de Gonzalez (2020):

A situação da mulher negra, hoje, não é muito diferente de seu passado de escravidão. Enquanto negra e mulher, é objeto de dois tipos de desigualdades que fazem dela o setor mais inferiorizado da sociedade brasileira. Enquanto trabalhadora, continua a desempenhar as funções modernizadas da escrava do eito, da mesma mucama, da escrava de ganho. Enquanto mãe e companheira, continua aí, sozinha, a batalhar o sustento dos filhos, enquanto o companheiro, objeto da violência policial, está morto ou na prisão, ou então desempregado e vítima do alcoolismo. Mas seu espírito de quilombola não a deixa soçobrar (Gonzalez, 2020, p.199).

Tércia, diferente da maioria das mulheres negras brasileiras, tem o suporte de Wellington na criação dos próprios filhos. Além disso, ela tem uma boa relação com ele, sendo apoiada e ouvida. Além do marido, Tércia também fala sobre sua mãe e sobre seu pai com os filhos, ela tem um passado que é compartilhado com os filhos e conosco, como espectadores. De tal forma, que é ela quem conta a Deivinho sobre seu pai, sobre o marido no passado, sobre sua mãe. Ela é uma guardiã de memórias (Maud, 2008), assim, um elo entre os tempos e as memórias de sua família, conforme discutiremos mais adiante, no capítulo 3.

### iii) A filha

Eunice tem os olhos para as teorias feministas, mesmo que isso não seja propriamente dito. Ela incentiva a mãe a compartilhar as tarefas da casa, encoraja o irmão mais novo a seguir seus sonhos, e afronta o pai quando julga necessário. Além disso, Eunice descobre o amor de Joana. Sua possibilidade de escolher e de amar traz à tela um tipo de representação da mulher negra mais livre. Na figura 6, vemos Eunice em primeiro plano, filmada também em primeiro plano, em um levíssimo contra-plongée e câmera fixa. Vale destacar que, como figurino, ela usa uma camiseta com dizeres feministas. Dizeres que se relacionam com sua personalidade, conforme discutiremos.

Não diferente disso, ela é a personagem que sai da periferia, vai à universidade, procurar por apartamentos, vai à balada e a um restaurante chique. Para Eunice, é dada, dentro da trama, a possibilidade de adentrar esses espaços. Dentro da narrativa, temos uma representação cuja liberdade não é cerceada, ou destruída pelo racismo (estrutural), como, por exemplo, faz-nos refletir Grada Kilomba (2019, p. 62) ao adentrar à universidade: “Aqui, a *negritude* vem coincidir não

apenas com o ‘fora’, mas também com a imobilidade. Estou imobilizada porque, como mulher negra, sou vista como ‘fora do lugar’” (grifos da autora). Eunice, assim, tem seus conflitos entorno da realidade que conhece e o mundo que tem se revelado a sua volta, mas ela não está imobilizada. Essa dualidade entre o familiar e o desconhecido é uma novidade vivida por muitos jovens negros que adentraram à universidade. No filme, no entanto, esse conflito ocupa uma conquista e uma novidade que os pais, por exemplo, ainda não tiveram a oportunidade de adentrar.

Figura 06 – Eunice na faculdade



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Todos os membros da família têm sua jornada de superação e crescimento pessoal. No que diz respeito à Eunice, essa jornada está também no convencimento de seus pais de que ela cresceu, pode ser responsável por si mesma e pela sua sexualidade, como também que dá conta de realizar seus objetivos, como viver no centro da cidade ao lado de sua companheira, Joana.

No que se refere ao seu desenvolvimento romântico, o amor de Eunice por Joana também lhe possibilita crescer. Ou melhor, o amor de outra mulher negra em sua vida possibilitou que ela enfrentasse seus medos e seus conflitos familiares tendo outra pessoa para apoiá-la. Por exemplo, é Joana que está a seu lado quando Deivinho quebra a perna, como também ajuda comprar o ingresso da palestra de astrofísica para o irmão e, ainda, são os pais de Joana a apoiar a mudança para o apartamento. Embora não conheçamos mais profundamente a dinâmica familiar de Joana, sabemos que seu pai é advogado, que sua mãe oferece para fiar o apartamento, condição que só é possível para quem tem casa própria e condições de trabalho fixa. Condição essa que muitas vezes não é comum vermos para famílias negras e suas representações artísticas, mas que também existem. A

família de Joana é mais um exemplo de uma representação de família negra, nesse caso, com ensino superior, condições materiais e acesso a lugares chiques, por exemplo, eles levam Eunice para jantar fora em um restaurante, como na figura 7.

Figura 07 – Eunice no restaurante com Joana e sua família



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Na cena do restaurante, vemos um plano americano, conjunto, leve contra-plongée e câmera fixa. A decupagem nos ajuda a ver o restaurante e toda família de uma vez, confirmamos, então, pela locação, pelos objetos de cena e cenário, que realmente trata-se de um restaurante chique: vide as taças, a decoração do lugar, o cardápio e a ampla estante de vinho ao fundo. A família de Joana está descontraída, a mãe sorri, o pai conversa, Joana olha longamente o cardápio. Eunice, entretanto, olha o cardápio, olha os sogros, olha Joana sem manter os olhos fixos por muito tempo em nenhum dos três. Podemos entender que esse nervosismo pode ser por conhecer os sogros, por estar com Joana, mas, entendo-o, principalmente, pelo espaço. Como temos discutido, Eunice frequentar novos espaços é também parte de seu conflito particular.

Ainda sobre o relacionamento de Eunice e Joana, há uma relação de partilha, de amor e de empoderamento. Nesse sentido, reforça o laço entre as mulheres negras. Para hooks, “atingir o poder, a identidade, a subjetividade radical não pode acontecer no isolamento”, mas, sim, na partilha entre outras mulheres negras (2019b, p. 121). Esse amor partilhado é, na verdade, crucial para entender a importância das redes de apoio entre mulheres negras, sendo-o apoio emocional, como também espaços de crescimento intelectual e político. Por meio dessas interações, elas podem desenvolver uma compreensão mais profunda de si mesmas e do mundo de forma menos solitária.

No que diz respeito à representação lésbica e sáfica no cinema brasileiro, é muito importante que essa representação e representatividade cresçam em quantidade e diversidade. Nas palavras de Naira Soares<sup>25</sup> (2020), "ainda enfrentamos uma hegemonia de narrativas masculinas, cis, gays e brancas dentro do cinema que pretende protagonizar personagens LGBTQIA+. Quando não são homens gays, são corpos brancos, de classe média, de zona urbana". Isso porque, como já abordamos, as mulheres — em especial as mulheres negras — sofrem duas vezes com a discriminação e a falta de oportunidades, seja de estudo, seja de adentrar ao campo do cinema,

No que diz respeito à subjetividade de Eunice, pode-se dizer que ela representa uma nova geração dos Martins também no que diz respeito à forma de ver e levar a vida. Tércia e Wellington ficam apavorados com a ideia da filha sair de casa. A discussão é em torno de como ela vai pagar as contas, quem vai cuidar dela, Wellington chega a lhe dizer para sair de casa depois de se casar. Eunice lhe responde com "quem disse que eu quero casar?". Fica evidente, nesse momento, duas visões de mundo que são geracionais, mas também divergentes pelas possibilidades que tiveram: ela pode ser livre para viver suas próprias escolhas, o que pode ter sido garantido por seu acesso à universidade e pelo seu empoderamento como sujeita; Tércia e Wellington, cujas vivências e condições sociais só lhe garantiram uma forma de viver, temem esse mundo que eles não conhecem.

Eunice é descrita pelo pai como a filha com ideias revolucionárias. Por isso, é ela que enfrenta o pai e sua visão de mundo sobre os lugares que ela e Deivinho devem ocupar. Para além dos conflitos geracionais, Eunice tem um olhar oposto de que fala bell hooks (2019b), ou seja, a personagem tem um olhar que desafia as normas hegemônicas e questiona as estruturas de poder estabelecidas. Ela incorpora esse olhar ao se recusar a aceitar passivamente as ordens pré-estabelecidas e a conduta, inicialmente, patriarcalista de seu pai. Ela entende que ser um sujeito radical implica uma rejeição ativa das restrições impostas por essas ordens, buscando criar um espaço onde possa exercer sua própria autonomia e moldar seu destino.

Este conflito com o pai simboliza a resistência contra uma autoridade que tenta impor uma visão unilateral de realidade e de identidade. Eunice, com suas ideias revolucionárias, discute com os pais: ela questiona a mãe sobre o irmão não fazer serviço doméstico, mas também briga com o pai para defender o irmão. Colocando-se como protetora do irmão, esse ato lhe confere mais complexidade dentro da dinâmica familiar: Eunice luta por igualdade de gênero, luta essa que perpassa as feminilidades e as masculinidades, conforme discutiremos mais adiante.

---

<sup>25</sup> Naira Soares é mestre em Cinema pela UFF, especialista em cinema pela Unesa e comunicóloga pela UESC. Integra o grupo Arquivo Lésbico Brasileiro. É pesquisadora, comunicóloga e documentarista. Vive o cinema na teoria e na prática.

Na cena, figura 8, vemos mãe e filha em primeiro plano (pp), um leve plongée, câmera fixa: Tércia conta a filha como aprendeu a arear panelas, como sua mãe exigia como o serviço fosse feito.

Figura 08 – Tércia e Eunice arrumam a cozinha



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Ela e a mãe apoiam-se em suas jornadas, mesmo que Tércia tema pelo futuro da filha. Apesar disso, elas também têm seus próprios atritos: Eunice quer que Tércia compartilhe os serviços domésticos com Deivinho. A resposta da mãe “Eu tenho prazer, eu gosto de cuidar dos cês!... Agora você vai me falar o que eu tenho que fazer, Eunice” deixa claro que há um embate de ideias e de valores geracionais. Tércia parece estar mais habituada ao papel imposto historicamente às mulheres, ao passo que Eunice quer mudanças. Este conflito reflete a tensão entre diferentes gerações e suas respectivas concepções de papel de gênero e divisão de trabalho. No entanto, com essa constatação, não há aqui nenhuma intenção de vilanizar Tércia, ou atribuir valorção. As mulheres mais velhas vão ter sempre o que ensinar às mulheres mais novas.

#### iv) O filho

O objetivo de Deivinho carrega o nome do filme, por isso em muitos momentos podemos entendê-lo como o protagonista, mesmo que se trate de um multiplot. Deivinho, como já falado, é o caçula da família. Embora não fique claro exatamente quantos anos ele tem, sabemos que é uma

criança. Sendo assim, ele tem seus amigos, vai à escola, brinca de bicicleta, mas também como criança da região entendida como periférica carrega a esperança do pai de um futuro melhor. Esse desejo de seu pai para que ele tenha um futuro melhor, ou mais promissor dialoga com tantos outros pais em comunidades marginalizadas. Nesse contexto, o filho acaba simbolizando, conforme já refletimos, a esperança de uma vida melhor para o pai. Ele confronta desde cedo com a realidade das desigualdades materiais a que o sistema impôs a população negra do Brasil.

Figura 09 – Deivinho na escola



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Deivinho não sai da comunidade, seus espaços, dentro do filme, são os espaços comuns: rua de casa, casa, campo de futebol, sala de aula e ferro-velho. Entretanto, ele acessa muito à internet, projeta-se em Marte, projeta-se em São Paulo a partir da palestra sobre astrofísica. Fisicamente, por ser criança, não pode, como a irmã, sair para os lugares que lhe interessa, mas ele pode sonhar com eles. Sonho esse que também será material de análise no terceiro capítulo.

No filme, o filho tenta lidar com suas obrigações infantis e com seus sonhos secretos, mesmo com a imposição do futebol por parte do pai. Diferente dos destinos comuns de meninos negros crescidos em regiões entendidas como periféricas: “[...] adolescentes e jovens totalmente entregues à própria sorte, sem a menor perspectiva de vida; ou melhor, sua única perspectiva são o banditismo e a morte” (Gonzalez, 2020, p. 46), Deivinho não tem sua infância roubada. Ele não projeta seu futuro no tráfico, nas drogas ou no militarismo. Infelizmente, a realidade ainda de muitos jovens e crianças do Brasil. Inclusive, porque como colocado por Sueli Carneiro (2023):

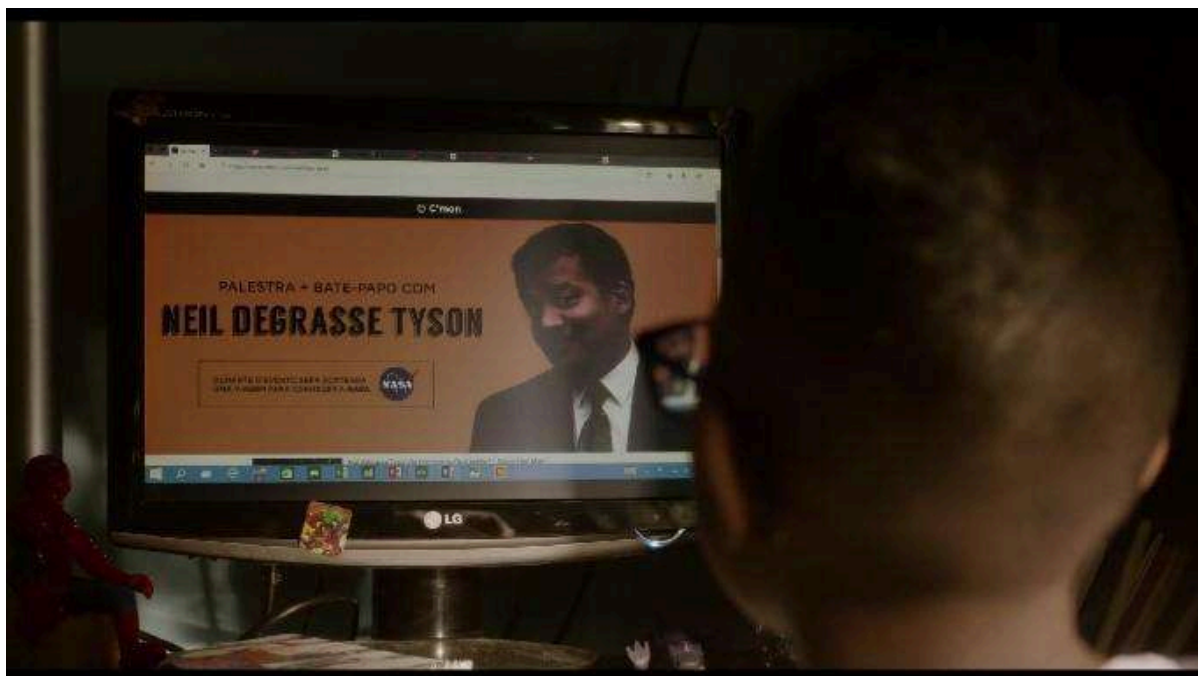
A negação do Outro como sujeito de conhecimento se exprime em políticas nas quais o acesso ao conhecimento é negado ou limitado e que via de regra impõem um destino social apartado das atividades intelectuais. São políticas que promovem a profecia autorrealizadora e legitimadora de uma inferioridade intelectual essencializada e que decretam a morte da identidade como condição de superação do estigma, condenando os sobreviventes a uma integração social minoritária e subordinada (p. 284).

Justamente, por ter seu direito à infância e à proteção de sua família, ele pode sonhar com a missão Marte Um, criar um telescópio e brincar na rua. Assim, a partir de Deivinho, podemos pensar no valor da infância: quando as crianças têm o apoio e a liberdade para sonhar, brincar e explorar, elas podem desenvolver habilidades e perspectivas que as capacitam a alcançar seu potencial máximo.

Se a infância e a adolescência podem ser pensadas como o período de construção da identidade, encontramos no cinema e nas imagens que consumimos exemplos que podem nos formar. A construção da identidade está associada aos sistemas simbólicos e linguísticos, diretamente ligada às representações culturais, as quais são estabelecidas por meio das imagens, muitas vezes, vinculadas à mídia e ao conteúdo audiovisual (hooks, 2019a). No que tange à identidade de Deivinho, podemos assumir que ela também se solidifica com as representações de cientistas negros que ele consome.

Nesse sentido, o menino vê constantemente os vídeos de Neil Tayson, cientista negro estadunidense, como também se vê na “mascote” da missão, Aisha Jordan, conforme figuras 10 e 11. Embora seja mais intimista o uso dos vídeos da missão Marte Um, eles são bastante pensados. Não nos parece gratuito que os dois cientistas por trás da missão sejam pessoas negras. Há, dessa forma, uma força e uma forma de representação, pensando toda comunidade negra — conforme discutiremos mais adiante — como também uma força na representatividade no que toca Deivinho.

Figura 10 – Deivinho assiste ao cientista Neil Tayson



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução.

Figura 11 – Deivinho assiste à Aisha Jordan



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução.

Sabemos que o ato de acolher as imagens não é passivo (Belting, 2006; hooks, 2023). Há ainda, segundo Hans Belting (2006) um jogo da representação e da percepção: “Ambas são carregadas de energia simbólica, que facilmente se prestam a uso político. A representação é certamente destinada a controlar a percepção, mas a simetria entre os dois atos é profundamente incerta” (p. 46). Podemos entender, assim, que o controle da representação visa moldar as

percepções de acordo com determinadas narrativas e interesses, muitas vezes, ligadas à supremacia branca, conforme vem nos alertando bell hooks (2019b).

No entanto, essa representação e apropriação das imagens nem sempre é negativa. Quando ela está ligada a uma nova política das imagens, disposta a questionar representações estereotipadas, ela também serve como motor impulsionador a quem as consome. No caso das imagens criadas por Gabriel Martins, elas tocam profundamente Deivinho, pensando nas figuras dos cientistas citados. Ele, conforme já dito, se vê nessas imagens a ponto de imaginar que seu futuro também será semelhante. Ele também pode ser cientista e colonizar Marte, segundo as imagens e seu próprio desejo.

Assim, se por um lado não controlar as imagens que se produzem sobre nós, sujeitos racializados, devasta-nos; controlá-las e repensá-las a partir de nossa subjetividade, pode ser inspirador e radicalmente transformador (hooks, 2019b). “O cinema oferece uma versão reimaginada, reinventada da realidade” (hooks, 2023, p. 20) e ao fazê-lo temos a possibilidade de criar novos mundos, novas histórias e novas versões e visões de nós mesmos, o que significa reapropriarmos nosso próprio corpo e nossa própria autoestima. É a possibilidade de nos vermos como sujeitos plenos, com agência, história e futuro.

#### **v) Relações fraternais:**

Quando procuramos, no dicionário *Houaiss*, a definição de irmão ou fraternidade, encontramos a relação sanguínea, filho de um mesmo pai ou mãe, ou a relação social como um amigo íntimo com quem se estabelece um laço. Assim, podemos entender que há muitas formas de se estabelecer uma relação fraternal. Ela pode estar relacionada ao tipo de criação, à diferença de idade, ou ainda, infelizmente, à diferença de gênero.

Quando penso na minha irmã, Viviane, percebo que todos esses fatores influenciam: somos exatamente idênticas, gêmeas de dois minutos de diferença, criadas da mesma forma, formadas em Letras e em Cinema pelas mesmas universidades e com gostos realmente parecidos. Esses elementos contribuem para estabelecermos uma conexão de cumplicidade e amizade diante das dificuldades do mundo sem hierarquias. Nessa relação, a fraternidade é estabelecida mais pelas semelhanças do que pelas diferenças. Ao contrário de mim, Deivinho e Eunice devem ter em torno de 10 anos de diferença, são de gêneros diferentes, têm gostos distintos, rotinas e caminhos diferentes.

Eunice, como já mencionado, é a primeira de sua família a fazer universidade. Ela cursa Direito na universidade pública e sonha para si com uma vida melhor que a de seus pais. Deivinho também sonha, mas tem medo de compartilhar aquilo que quer em primeiro momento. Como filho mais novo, ele parece ter que corresponder ao estereótipo do filho homem: deve, inicialmente, ser jogador de futebol, mesmo que deseje outra coisa.

Assim, a relação dos irmãos, ao longo do filme, é estabelecida pouco a pouco. Temos a impressão de que eles têm pouca afinidade até os 19 m e 42 s. Na cena em questão, percebemos que os irmãos compartilham o mesmo espaço pessoal, o mesmo quarto. Como na figura 12, não sabemos dizer, a partir da caracterização de personagens, pelo *dressing* do espaço e pelos objetos de cena, o que de fato é de Deivinho e o que é de Eunice. Aqui, dentre os objetos, não parece haver reverberações sexistas ou preconceito de gênero. Isso também se estende pela palheta de cores: azul, amarela, marrom e cinza.

Figura 12 – Eunice e Deivinho no quarto conversando



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução.

No que se refere ao enquadramento, conforme vimos na figura 12, temos um plano médio (Medium shot) com conjunto, ângulo normal com construção lateral. Assim, Eunice ocupa uma metade do quarto, e Deivinho a outra metade. Novamente, há uma compensação de espaço, dando-nos uma noção de equilíbrio. O diálogo entre os irmãos começa nessa disposição. A simetria proposta pela câmera reflete uma possível igualdade na representação dos irmãos, o que pode também ser interpretado como uma relação de paridade entre eles. O diálogo entre os irmãos começa nesse contexto. O enquadramento só muda quando Eunice questiona Deivinho sobre o

possível presente de aniversário da mãe, ele, por sua vez, responde-lhe sugerindo uma capa de máquina de lavar do time de futebol. Eunice lhe corrige.

A irmã, mesmo em poucas palavras, mostra-se preocupada com a visão que Deivinho tem do que é um bom presente, sobretudo, porque essa visão está profundamente ligada ao machismo estrutural. No entanto, Deivinho não se ressentido com a correção da irmã, ele afirma que ela pode escolher o presente, enquanto ele pode escrever uma cartinha. Presentear a mãe com uma cartinha nos dá pista de que Deivinho é uma criança sensível e carinhosa.

A discussão sobre qual presente eles darão à mãe pelo aniversário vai evoluindo para a partilha de um segredo: Eunice conta a Deivinho sobre sua namorada. A cumplicidade é estabelecida pelo diálogo “não é para contar para a mamãe e para o papai”, quanto pelo *mise en scène*, uma vez que o espaço físico entre os personagens é quebrado. Em quadro, a beliche figura como uma moldura, os irmãos em plano próximo abraçados. Há intimidade dos irmãos se dá pela partilha de segredos e pelo contato físico. Deivinho é a primeira pessoa para quem Eunice mostra sua namorada, Joana.

Figura 13 – Eunice e Deivinho abraçados



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

bell hooks (2019b) conta sobre sua experiência e a de seu irmão na puberdade, ela diz que o irmão teve que abandonar características pessoais, para se tornar um homem duro. Quanto a ela, foi-lhe exigido um comportamento de boa moça. Diferente da experiência narrada por hooks e

vivida ainda por tantos brasileiros, Deivinho e Eunice parecem ter suas subjetividades, entre elas, protegidas.

Embora Deivinho tenha que, diante do pai, assumir uma conduta esperada, com Eunice, ele tem a liberdade de falar sobre seus medos, seus anseios e suas fragilidades. É preciso reforçar, conforme já citado, que Deivinho tem seu direito de criança protegido pela família. No entanto, com sua irmã, também com a mãe em dada medida, ele não precisa performar uma masculinidade enrijecida, durona, ou ainda, corresponder ao perfil atlético exigido pelo pai com frases como: “dá combate rapaz, vai atrás, tá passeando aí no campo, não faz isso não”. “Você tá escutando o que eu tô falando com você?”.

Nesse caminho, vem-me muito forte o questionamento de bell hooks (2019b) sobre a masculinidade negra: “Quantos homens negros terão que morrer antes que o povo negro esteja disposto a examinar a ligação entre a situação terrível dos homens negros e sua aliança [...] com o patriarcado [...]?”. Dentro da tela, Eunice percebe essa consequência. Fora da tela, Gabriel Martins, como roteirista e diretor do filme, coloca-se como alguém a quem essas questões são caras. Parece haver uma compreensão sobre combater a violência e o machismo dando agência aos personagens. Assim, não nos parece gratuito que é justamente Eunice quem consegue defender o irmão.

*Marte Um* (2022) é um filme sobre a família, conforme temos discutido, mas é bastante sintomático que o ponto médio do filme se dá justamente na descoberta da família, em especial Deivinho, da mudança de Eunice para o centro da cidade. Na cena, eles enfrentam o primeiro conflito aos 49 minutos e 20 segundos: Eunice vai se mudar para longe, e Deivinho precisa lidar com sua possível ausência. O diálogo entre os irmãos se dá conforme a descrição abaixo:

Deivinho pergunta: “Por que você não me falou que ia mudar daqui?” Eunice lhe responde que não tinha certeza ainda. Ele lhe pergunta ainda: “você vai morar muito longe?” Ela não pode negar, acaba contando que está vendo apartamento no centro e na zona leste da cidade, Eunice ainda lhe afirma que eles vão se ver sempre, ela diz que vai vê-lo jogar futebol e virar craque. Deivinho hesita, mas lhe conta: “Nina, você acha que meu pai vai ficar bravo se eu não quisesse mais jogar futebol?”. Como é a primeira vez que ela o ouve falar que não quer jogar bola, ela lhe questiona, e ele responde “não sei se eu quero virar jogador profissional, não.” Nesse momento, Eunice deixa clara sua postura com relação ao pai: “ele não pode te obrigar a fazer nada, não”. Ele continua contando, depois em silêncio assume querer fazer outra coisa até que chega à revelação: “ah, você vai achar besteira, eu não vou falar, não.” Ela lhe encoraja. E ele responde: “Meu sonho é virar astrofísico e participar de uma missão Marte Um”. Eles conversam mais sobre a missão. Deivinho

teme que Eunice o desencoraje, no entanto, ela lhe responde: “é lindo. É um sonho lindo.” E a última fala da cena dita por Deivinho: “Não esquece de mim não”. Eunice lhe afirma: “não, Deivinho, nunca”.

Nessa cena, encontramos três dimensões fundamentais: o sonho, a fala e a visão da classe trabalhadora. É bastante fabular Deivinho querer ir para Marte, no entanto, isso não faz com que seu sonho seja irônico, ou ainda, irreal. Diferente do que temos visto sobre os rumos do cinema negro, sobretudo no que concerne o Afrofuturismo<sup>26</sup> (Freitas, 2018), aqui por mais que a missão Marte Um seja realizada em 2030, Deivinho projeta um futuro para si — quase — tangível. Nesse contexto, conferir um sonho a Deivinho é, de alguma maneira, reafirmar que pessoas negras e periféricas também podem sonhar. Os criadores da Filmes de Plástico sabem disso, eles também foram, de algum modo, Deivinho. Sonharam em viver e fazer cinema. Eu, de algum modo, também me vejo em Deivinho, porque eu também ousei sonhar. Para a população negra do Brasil, viver de arte, mais especificamente de cinema, significa enfrentar uma ampla concorrência, de modo que ainda não representamos nem 15% dos profissionais de cinema no mercado brasileiro, segundo a Ancine (2018). O cinema, assim, configura-se como a nossa missão Marte Um. Essa reflexão, no entanto, não parte de um viés romantizado, vide a discussão feita no primeiro capítulo.

A fala de Deivinho, o outro aspecto de destaque, projeta seu sonho e cria a possibilidade de acessar a esse mundo. Assim, inúmeros estudiosos destacaram a fala e a palavra como um estar no mundo. De Frantz Fanon (2020, p. 22) em que a palavra “é existir absolutamente para o outro.” De Fiorin (2002) em que a linguagem é a forma que encontramos para poder acessar a realidade e apreender o mundo. Ou ainda, a partir de Grada Kilomba (2019) sobre quem é que pode falar e o que, de fato, isso significa. Como sabemos em um país como o Brasil, embora eu prefira acreditar que estejamos avançando nos estudos decoloniais e nas teorias feministas, poder falar e ser ouvido é uma questão de luta, de poder e de classe. Deivinho, como criança, não sabe o que falar — ao menos na teoria — significa, mas ele entende que o falar traz uma espécie de materialidade ao sonho e, com ela, uma possibilidade de julgamento. Antes de contar seu sonho, como comentado, ele retruca: “ah, você vai achar besteira, eu não vou falar, não”. Estamos, pois, acostumados a ter o nosso sonho, nossas palavras e a nossa subjetividade tratada como “besteira”. O Brasil do filme não é tão diferente do Brasil em que vivemos todos os dias.

Por fim, é preciso destacar que o conflito que desestabiliza a família é a mudança de Eunice. O que isso significa? Com relação aos pais, a saída dos filhos de casa é um grande marco para uma

---

<sup>26</sup> Afrofuturismo é um movimento estético, cultural e político que reimagina o futuro a partir de narrativas negras, combinando ancestralidade africana com elementos de ficção científica, tecnologia e fantasia.

nova etapa da vida a dois. No que se refere a Deivinho, a saída de Eunice de casa significa lidar com a saudade, mas também que ele mesmo terá que enfrentar o pai. Contudo, quando falamos de uma família da classe trabalhadora, isso também significa lidar com a própria subsistência.

Embora esse conflito figure como uma nova etapa de amadurecimento para os irmãos e para os pais, ele também evidencia como as questões financeiras sempre aparecem no filme. Deivinho, por exemplo, ao receber o presente de Natal de Eunice, ele a questiona: “é sério mesmo, não é muito caro?”, mesmo sendo criança, ele também entende as impossibilidades que o dinheiro impõe no que diz respeito ao acesso a bens de consumo e a bens culturais. Na cena, plano próximo, ângulo normal e câmera fixa, vemos Eunice e Deivinho em outra demonstração de afeto no Natal, como na figura 14.

Assim, podemos entender que a fraternidade no filme é um vínculo forte. Ela, por ser um gesto de acolhimento e de empatia, une mundos, conforme citado, distintos. Nessa relação fraterna, há um espaço seguro de apoio mútuo, em que os irmãos podem compartilhar suas fragilidades e seus sonhos. Nesse sentido, ela figura como um gesto ativo contra a solidão e os estereótipos tantas vezes impostos aos corpos negros.

Figura 14 – Eunice dá de presente a palestra para Deivinho



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

### **b) Um olhar sobre a representação da negritude em *Marte Um* (2022)**

Normalmente, como criança dos anos 1990, lembro-me claramente quem eram as protagonistas dos filmes: se o filme era estrangeiro, quase sempre branca e loira; se o filme era nacional, tínhamos o mesmo perfil de protagonista, mesmo que 55,5% da população brasileira se reconheça como, nos moldes do IBGE, negra (preta ou parda), segundo o censo de 2022, do IBGE. Além disso, nas palavras de Stam (2003, p. 306) mesmo que a branquitude “[...] (como a negritude) seja, por um lado, meramente uma ficção cultural sem qualquer base científica, é também um fato social com consequências bastante concretas com respeito à distribuição de riquezas, prestígio e oportunidade”.

Entendo, pois, que essa discussão é uma luta no campo das imagens. Nas palavras de Kaludy Teles Gonçalves (2023), as imagens que se produz/produziram permitiu a banalização da nossa própria imagem:

A representação do negro como uma criatura bestializada, animalizada, monstrificada, é um projeto, pensado para construir uma imagem concreta do negro, necessária para formar uma opinião pública sobre essa criatura, e também para que o negro se acostume a se ver em sua condição desumanizada, e passe a aceitá-la, naturalizá-la e conviver com ela sem questioná-la (Gonçalves, 2023, p. 72).

Ainda, segundo Cida Bento (2022): os europeus, brancos, criaram uma imagem de si próprio, e tudo aquilo que não fosse ela, ou parecido com ela, era entendido como o outro, como bárbaro, primitivo, perigoso. Bento (2022) destaca que, nesse sentido, o principal contraste era a imagem do negro, em especial africano no período de colonização. “A natureza desigual dessa relação permitiu que os brancos estipulassem e disseminassem o significado de si próprios e do outro através de projeções, exclusões, negações e atos de repressão” (Bento, 2022, p. 29). Isso também foi feito no campo das imagens e das representações. Sueli Carneiro destaca que:

O ideal de branqueamento não está abandonado; é imposto ao imaginário social pela cultura dominante através da exibição permanente de seus símbolos, que expressam os seus sucessos materiais e simbólicos como demonstração de superioridade “natural”, cotejados sistematicamente com os símbolos de estigmatização da negritude — seu contraponto necessário (Carneiro, 2023, p. 51).

Entendemos, assim, que é preciso interpretar a branquitude e as imagens que ela tem produzido sobre a negritude, mesmo que nosso foco esteja nas imagens produzidas por nós mesmos. Por isso, durante todo o trabalho, conceitos como representação e representatividade aparecem e são importantes.

Nesse sentido, um filme não traz uma representação ingênua. Conforme aponta bell hooks (2019b), os filmes têm um poder único de moldar as percepções e ideias coletivas sobre grupos étnicos, incluindo a negritude. Nossas representações em tela refletem as atitudes e as crenças sociais existentes, construindo um imaginário coletivo e social em torno da imagem. Entendido neste trabalho a partir de Renata Melo Nascimento (2021)<sup>27</sup>: “Os imaginários sociais abrigam certos conjuntos de representações que funcionam como peças efetivas e eficazes de controle da vida social e coletiva, sendo também objetos e lugares de conflitos sociais latentes”. Assim, nessa rede de imagens, o imaginário, podemos tanto reforçar estereótipos negativos quanto podemos construir uma nova estética do olhar, conforme afirma bell hooks (2023).

Além disso, a maneira como os filmes são produzidos, comercializados e consumidos também desempenha um papel importante na formação das percepções sobre a negritude. Por exemplo, a falta de diversidade entre os criadores e os produtores de filmes pode resultar em narrativas unilaterais ou distorcidas sobre a experiência negra. Da mesma forma, a maneira como os filmes são promovidos e distribuídos pode influenciar quais histórias são amplamente conhecidas e valorizadas, afetando, assim, nossa visibilidade e nossas representações na mídia.

Além da falta de representação e do apagamento negro, deparamo-nos muitas vezes com estereótipos construídos para a perpetuação da violência. Entendida conforme Rosane Kamiski (2023): “Ela é aqui discutida enquanto parte do processo colonial 'continuado' em nosso país e, por muito tempo, invisibilizada, sobretudo pela naturalização, que se deve à repetição dos gestos discriminatórios” (p. 02).

Nesse sentido, para bell hooks (2023, p. 20): a “mera escalação de personagens negros em um filme não garante que o filme vá trabalhar, seja de forma velada ou ostensiva, para minar o racismo (...)”. A inclusão de personagens negros, embora importante, não aborda automaticamente as nuances e complexidades das questões raciais. De tal modo verdade é que ainda hoje nos deparamos com os estereótipos que são, muitas vezes, perpetuados por meio de personagens mal desenvolvidos ou caricatos. São eles: “preto velho”, “mãe preta”, “nobre selvagem”, “negro revoltado”, “negro de alma branca”, “negão sensual”, “crioulo doido”, “favelado”, “malandro”, “mulata boa”, “empregada parte da Família” dentre outras, como aponta Nganga (2019).

No cinema e na televisão, por exemplo, a figura do negro como ameaça ou ser irracional sempre esteve presente, seja em filmes de Hollywood que o retratavam como selvagem e primitivo,

---

<sup>27</sup> Doutora em História Cultural pela UnB (2021), mestre em História pela mesma instituição (2014) e especialista em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana pela UFG (2018).

seja nas produções contemporâneas que perpetuam a associação entre corpos negros e a criminalidade. Essa insistência em associar o corpo negro a elementos monstruosos e perigosos reforça preconceitos e cumpre o papel de justificar violências reais, como a brutalidade policial e o encarceramento em massa (hooks, 2019).

O cinema brasileiro também produziu inúmeros exemplos como esses. Infelizmente, podemos citar desde os *Trapalhões* (1974), dirigido por Jorge Luiz de Abreu, até produções mais recentes, como, *Os farofeiros* (2018), dirigido por Roberto Santucci. No caso dos trapalhões, diferente de outros colegas de elenco, Mussum era o único a ser representado sempre bêbado, dono do jeito brasileiro. No filme *Os forasteiros 2* (2023), dirigido por Roberto Santucci, apesar de dar visibilidade ao trabalho de Cacau Protásio, ele acaba sendo transfóbico com a personagem negra Darci, interpretada por Sulivã Bispo. Os dois exemplos são de filmes de comédia. No entanto, no trabalho realizado por Nascimento et al (2024), eles apontam que o gênero drama não está isento da presença de estereótipos semelhantes aos citados.

É inegável que o atual cenário do cinema brasileiro oferece maiores oportunidades aos profissionais negros, contudo, muitos debates antigos ainda permanecem, à medida que o racismo e as desigualdades sociais ainda são problemas persistentes em nossa sociedade. Se, por um lado, há um aumento dos títulos protagonizados por negros, ou que trazem personagens negros em papéis coadjuvantes de grande importância — como ‘Madame Satã’ (2002), ‘Filhas do vento’ (2004), ‘Cidade dos homens’ (2007) e ‘Faroeste caboclo’ (2013) —, muitas dessas produções continuam atreladas a narrativas sobre a marginalização e a violência (Vanali e Oliveira, 2018, p. 99).

Para Lélia Gonzalez (2020), os estereótipos vão além da tela, eles fazem parte do mito difundido na formação da cultura e da sociedade brasileira:

A história oficial, assim como o discurso pedagógico internalizado por nossas crianças, fala do brasileiro como um ser “cordial” e afirma que a história do nosso povo é um modelo de soluções pacíficas para todas as tensões ou conflitos que nela tenham surgido. Por aí se pode imaginar o tipo de estereótipos difundidos a respeito do negro: passividade, infantilidade, Incapacidade intelectual, aceitação tranquila da escravidão etc (Gonzalez, 2022, p. 44).

Assumo, assim, que os estereótipos têm um poder econômico, tanto pela produção dos brancos, quanto pela tentativa de pessoas negras de se enquadrarem no mundo dos brancos. Segundo Bento (2022), a herança de que o negro era “preguiçoso” foi trazida pelos brancos direto do período de escravidão. A autora destaca, ainda, que, de acordo com os dados do Seade e Dieese (2019), a população negra trabalha duas horas a mais que a população branca. Nesse mesmo caminho ainda, as pessoas escravizadas foram “o motor da economia da metrópole e da colônia, e a

partir de seu trabalho [...] produziu riquezas e possibilitou a consolidação da classe dominante [...]” (p. 32).

Nesse mesmo viés, segundo bell hooks (2019), as pessoas negras que se conformam aos estereótipos raciais têm mais aceitação na cultura dominante. Isso sugere que a sociedade pode recompensar ou validar comportamentos que reforçam os preconceitos raciais existentes como conhecemos. O impacto desse processo transpassa a representação, influenciando relações sociais, oportunidades de mobilidade e a construção da subjetividade. Essa lógica trazidas pelas imagens, tanto os estereótipos quando um tipo de compensação a negros que rejeitam a negritude, estaria a serviço do dispositivo de racialidade, ou seja, o biopoder colocado por Foucault e lido e aprofundado a partir da leitura de raça por Sueli Carneiro (2023):

Ela se dará em reconhecimento a excepcionidades inscritas exclusivamente no âmbito dessa individualidade. E será tão melhor aceita quanto mais puder se desassociar das marcas físicas e simbólicas da negritude. Nesse sentido, o desracializar-se — recusar ou camuflar a identidade racial no plano dos discursos e das práticas — é condição imperativa (Carneiro, 2023, p. 55).

Em *Marte um* (2022), essas questões podem ser observadas no personagem do Tokinho, conforme ele foi desenvolvido. Tokinho joga com as possibilidades que a cultura branca lhe permite. Ele apresenta para Tércia seu passado na televisão brasileira, sendo filmado como um homem tarado e pegador. Tudo isso sobre a lente perversa do capacitismo, da espetacularização e da ridicularização a que pessoas deficientes são comumente retratadas na televisão brasileira, vide programas como: *Vai dar namoro*, da Rede Record, *Pânico*, da RedeTV! e depois na Band, *Domingo Show*, do SBT, e tantos outros, conforme vemos na figura 15. Em plano conjunto, próximo, plano contra plano para que eles possam ver a tv, conhecemos o passado de Tokinho.

Figura 15 – Sequência de Tokinho mostrando sua participação em um programa de auditório



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Sabemos que as imagens de Tokinho têm a intenção de apresentar e relembrar sua fama para os espectadores, inclusive sua fama em programas de humor. *Marte Um* (2022) foi, no entanto, seu único filme. Não teremos a resposta se isso se deu por falta de interesse ou se foi por falta de oportunidade. Tokinho, como já falado, constrói uma outra figura de patrão. No filme, ele — a partir do sistema — sujeita Tércia a condições de trabalho não justas, já que ele viaja para Paris, e enquanto isso ela fica sem receber. Ainda, sim, o personagem não é tratado como cômico, ou ainda,

o ator não é sujeitado a fazer mais uma vez um dos seus esquetes a que, muitas vezes, o mercado e a televisão brasileira condicionam os corpos negros e, ainda mais, portadores de nanismo.

Essas imagens ainda hoje no século XXI são produzidas, em parte, para seduzir “[...] as pessoas negras com a promessa do sucesso dominante, mas apenas se estiverem dispostas a negar o valor da negritude” (hooks, 2019b, p. 30). Em outra parte, elas também servem, como temos falado, para a manutenção de um *status quo*. Por isso que essas imagens, apesar das críticas que têm sido feitas, permanecem.

A masculinidade negra, por exemplo, justamente no singular, porque não se permite uma interpretação plural, dentro do estereótipo, é assumida como fixa e padronizada. Quando olhamos para as representações de homens negros, encontramos duas mais frequentes: a representação animalesca e a representação do trabalhador servil ao homem branco. Essa última para hooks estaria ligada a um novo estereótipo: “[...] homem negro neocolonial é repaginado para produzir um novo estereótipo: ele trabalha duro para ser recompensado pelo grande pai branco [...]” (idem, 2023, p. 153).

Quanto à representação do homem negro violento justificaria a repressão policial e do estado. A desumanização torna mais fácil para a sociedade aceitar a brutalidade policial e outras formas de violência estatal como "necessárias" para manter a ordem. Este tipo de representação desumaniza os homens negros e perpetuam o pacto, segundo Achille Mbembe (2018), definido como necropoder. Nesse sentido, a soberania é intrinsecamente ligada à capacidade de definir quem deve viver e quem deve morrer, entendida por Achille Mbembe a partir de Foucault. Ao serem vistos como menos humanos, qualquer tipo de tratamento inumano é, de certa forma, racionalizado e aceito. “Combinado ao racismo, o biopoder promove a vida da raça considerada mais sadia e mais pura e promove a morte da raça considerada inferior [...]” (Carneiro, 2023, p. 12). Além disso, Sueli Carneiro continua, entendendo que o biopoder ao se relacionar com a raça torna-se um dispositivo de assujeitamento: “Contudo, para aqueles que sobrevivem, o dispositivo de racialidade reserva outras estratégias de assujeitamento” (p. 12).

Se os homens negros, a partir das imagens que se produz e se vincula na mídia, morrem pela violência policial, as mulheres negras morrem também aos poucos sem subjetividades, possibilidades e péssimas condições de trabalho: “Falar da opressão da mulher latino-americana é falar de uma generalidade que oculta, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito caro pelo fato de não serem brancas (Gonzalez, 2020, p.142).

Além dos estereótipos isolados, quando olhamos para as figuras ligadas à família ou às religiosidades negras, encontramos a “mãe preta” e o “pai de santo”. Essa ideia de um pai ou de uma mãe coletiva não é um problema para o imaginário supremacista branco, desde que essas figuras sirvam de muleta para personagens brancos. No entanto, não há a mesma aceitação ou mesmo recorrência das famílias negras como protagonistas dos filmes. Parte disso está ligado à tentativa de isolar as pessoas negras. Os herdeiros da colonização têm, até hoje, medo dos quilombos. Por isso “em geral, homens negros são representados em propagandas e filmes em papéis solitários, como se a conexão e a identificação com outras pessoas negras inexistissem” (hooks, 2023, p 154).

Nesse caminho, é preciso refletir como essa vivência em família é negada. Primeiramente, conforme aponta Santos e Dávila (2020), retratar personagens negras de maneira estereotipada e desconectada de suas famílias e comunidades reforça a ideia de que a única realidade negra é aquela associada à pobreza e à marginalização social. Inclusive, segundo Bento (2022), essa ideia foi muito difundida e herdada da colonização. Durante o período escravista, a separação forçada de famílias foi uma estratégia sistemática para desarticular a resistência e manter o controle sobre os corpos negros, suas línguas e suas heranças. Esses vestígios históricos permanecem vivos, perpetuados por meio de representações que deslegitimam o papel da família, da comunidade e dos quilombos na construção das identidades negras.

Em segundo lugar, ao negligenciar outras experiências e possibilidades dentro do próprio grupo étnico, cria-se a imagem de que as vivências negras são uniformes e unidimensionais, ou seja, que só existe uma forma de viver e amar a negritude. Isso reforça preconceitos e contribui para a invisibilidade de outras experiências e identidades dentro do grupo étnico. Experiência essa que a mim é muito cara, uma vez que o Brasil é também um país repleto de famílias interracialis, interracialis. Não nego que, nesse contexto, a família é um tema comum do cinema brasileiro, das telenovelas e mesmo de programas de auditórios. No entanto, são poucas as representações como protagonistas da família negra. Muitas vezes, elas estão presas a estereótipos — conforme discutimos — ou não recebem o lugar como protagonistas.

Nesse sentido, é corriqueiro negar a paternidade ou maternidade aos personagens racializados, conforme discuti aqui. Conforme bell hooks, “[...] essas imagens da dinâmica entre pais e filhos negros apenas confirmam estereótipos negativos, combinando-os ao sugerir que, mesmo quando pais negros estão presentes na vida dos filhos, são tão fracassados que não têm impacto positivo algum” (hooks, 2023, p. 141). A referida autora, ao fazer essa crítica, estava se

referindo a um filme específico, o que não significa que ela não possa ser enquadrada a outras produções.

Nas palavras de Angela Davis (2018): “a família afro-americana tem sido repetidamente definida como patológica em suas características e injustamente culpada pelos problemas [...]” (p.30). Se Angela Davis fala isso sobre o contexto estadunidense, Lélia Gonzalez já via dito o mesmo sobre o Brasil, inclusive reiterando o lugar das mulheres negras nessa construção de família, vista como problemática. O cinema, ao reforçar esses modelos estereotipados de família, reforça a culpa, desviando a atenção dos verdadeiros problemas, da má distribuição de renda e do intenso processo desumano que foi a escravidão e suas consequências.

No entanto, quando olhamos para a família de *Marte Um* (2022), sabemos que, ao menos nessa ficção, romantizada ou não — coisa que não creio — a representação dá-nos a chance de nos reconhecer. Comecei e tracei durante todo o texto como me via e via os meus na tela, além dos meus relatos, ouço com muita frequência as mesmas palavras de amigos, familiares e colegas universitários racializados. Não é gratuito que todas as figuras de poder que aparecem no filme são negras. Na figura 16, vemos a professora da universidade de Eunice, em plano conjunto, aberto e câmera fixa. Ela, professora de direito, interpretada por Tatiana Carvalho Costa, fala sobre a população carcerária do Brasil.

Figura 16 – Professora de Eunice dando aula



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

O enquadramento sugere estabilidade e importância, conferindo à personagem uma posição de destaque e legitimidade. A explicação dada pela professora sobre a maioria da população carcerária ser negra expõe um tema de profunda relevância social e, muitas vezes, esquecido. A *mise en scène*, colocada pela professora, mais Eunice, mais o enquadramento e aquilo que ela fala reforça a centralidade de vozes negras na construção de discursos transformadores dentro do filme. Fora dele, conforme temos abordado, contribui para quebrar o estereótipo de que as pessoas negras estão alheias aos problemas que nos cerca.

Essa decisão de colocar pessoas negras em papéis de destaque subverte narrativas tradicionais do cinema brasileiro. Narrativas que historicamente relegaram os corpos negros a posições subalternas. Nesse viés, Deivinho também tem um professor negro: um professor de ciências, em quem também pode se espelhar, como na figura 17. O professor é interpretado por Renato Novaes, ator, diretor e professor de Geografia. Ele é conhecido por suas atuações em *Um dia que te conheci* (2024), *No Coração do Mundo* (2019), *Temporada* (2018), *Arábia* (2017) e *Ela volta na quinta* (2014) nesse ganhou 1º prêmio Candango de Melhor Ator Coadjuvante de Longa no 47º FBCB 201)²⁸.

Figura 17 – Professor de Deivinho dando aula



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

<sup>28</sup> Informações retiradas do site *Elenco Digital*. Disponível em: <https://elencodigital.com.br/RenatoNovaes>. Acessado em 28 de janeiro de 2025.

Renato também está no centro do quadro, todas as crianças lhe dão atenção. Em plano médio, câmera normal e em movimento de *travelling in* se aproximando cada vez mais do vulcão, o professor de ciências dá uma explicação sobre o vulcão. Uma leitura possível é a de que o “vulcão”, que pode ser entendido como uma metáfora da revolta, da rebelião, de forças subterrâneas que eclodem, e que esteja num filme que valoriza a negritude, que constrói todos esses personagens a partir de seus sonhos de uma vida digna, e que o estudo é um caminho para construir essa conquista de dignidade. Nessa cena, todas as crianças prestam atenção no professor. Deivinho, em especial, sorri e anota tudo que lhe parece importante. Mesmo sendo a apresentação de Deivinho para o espectador, ele já se mostra inclinado à ciência. Se ver cientista, então, não lhe parece impossível no que tange à representação, já que ele tem exemplos de cientistas negros em sua vida: o professor de geografia, Neil Tayson e Aisha Jordan, de quem já falamos.

Se por um lado a branquitude produziu os *Zoológicos humanos* e muitas das representações subalternizadas dos nossos corpos (Gonçalves, 2023), em *Marte Um* (2022), produzimos e reforçamos que podemos estar em outros lugares, exercer outras profissões e sonhar. Deivinho quer ser cientista e ele não está sozinho. Além disso, o filme como obra também pode imprimir um novo referencial para outros Deivinhos do Brasil. Outras crianças negras também podem se ver como professoras, universitárias, cientistas, médicas ou cineastas.

A dificuldade de vermos médicos negros no cinema, ou nos consultórios se dá pela realidade brasileira e pela sua desigualdade estrutural: segundo o IBGE (2019), 10 milhões de jovens brasileiros entre 14 a 19 anos não concluíram o ensino médio e não vão mais à escola, sendo destes, 72% são negros (7,2 milhões) (IBGE, 2019)<sup>29</sup>. Isso impacta diretamente na formação superior e, conseqüentemente, no número de estudantes negros em cursos de prestígio, em especial medicina. Isso não significa que não somos médicos e não estamos presentes nas ciências biológicas: “Houve, entretanto, aumento da população negra, que é a soma daqueles alunos que se declaram pretos e pardos: de 1.483 alunos em 2010 para 9.326 em 2019” (Scheffer, M. et al. 2023, p. 116). As políticas de cotas têm ajudado a diminuir essa diferença social e racial, mas há muito a ser feito.

No cinema, a presença de médicos negros também é rara, reforçando a ideia de que esse espaço não nos pertence. No filme, no entanto, Tércia é atendida por uma médica negra, interpretada por Lúcia Maria Alves, vide figura 18. Há nesse ato uma reivindicação. Não só

---

<sup>29</sup> IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Principais destaques do mercado de trabalho no Brasil 2012-2019, ano de publicação 2019. Disponível em: [https://ftp.ibge.gov.br/Trabalho\\_e\\_Rendimento/Pesquisa\\_Nacional\\_por\\_Amostra\\_de\\_82\\_Domicilios\\_continua/Principais\\_destaque\\_PNAD\\_continua/2012\\_2019/PNAD\\_continua\\_retrospectiva\\_2012\\_2019.pdf](https://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Nacional_por_Amostra_de_82_Domicilios_continua/Principais_destaque_PNAD_continua/2012_2019/PNAD_continua_retrospectiva_2012_2019.pdf) Acesso em 02 de fevereiro de 2025.

podemos adentrar novos espaços como também já estamos neles. Diante disso, a cena desafia a normatividade da representação negra no audiovisual, como também propõe uma reconfiguração do imaginário social sobre quem ocupa esses lugares.

Figura 18 – Médica de Tércia



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

### 3. AFETOS E OBJETOS DE MEMÓRIA: PARA UMA PERMANÊNCIA DE NOSSAS HISTÓRIAS

#### a) Objetos e memória:

Seguir trilhas, juntar novamente restos e sobras, remontando o remanescente, é estar implicado num ritual que resulta na ressurreição da vida, em trazer os mortos de volta à vida e reintegrá-los no ciclo do tempo de maneira que eles encontrem, num texto, num artefato ou num monumento, um lugar para habitar, onde possam continuar se expressando.<sup>30</sup>

Neste capítulo, olhamos para a relação dos Martins a partir dos objetos da memória e de sua relação de afeto materializada pelos objetos, pelos gestos e pela dinâmica familiar. Dentre as possibilidades escolhemos lidar com os três objetos específicos: a luneta do avô; a cadeira de geração da família; e as xícaras dadas à Eunice. Analisaremos como estes objetos refletem a história familiar e materializam a identidade e o vínculo familiar.

Eurípides, não o escritor grego de Medeia, mas, sim, um avô, pai e, outrora marido, dono de olhos doces e claros, cabelos baixos e enrolados. Este que costumeiramente acariciava minha cabeça gentilmente com as mãos ásperas e os dedos tortos de quem trabalhou a vida na roça, depois na construção civil. Com inúmeras habilidades assombrosas: assoviar, andar de bicicleta, construir engenhocas e contar dinheiro, mesmo depois do AVC, sem enxergar. Mineiro, teimoso, mas gentil e generoso, com um gosto peculiar para beber leite com sal. Um homem de grandes feitos e inúmeras histórias... Apesar de tudo isso, é preciso fazer força para lembrar, para descrever suas feições e seus feitos. Afinal, quando se tenta trazer, claramente, à memória aqueles que já se foram, é preciso um trabalho sisífico, talvez tão difícil quanto rolar uma pedra eternamente. Buscar essa definição da memória, portanto, é um caminho em um terreno movediço.

Nesse sentido, Paul Ricoeur (2007) entende que a memória e o esquecimento jogam um jogo indissociável: “Sob esse aspecto, a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento” (p. 424). Assim, embora paradoxal, o esquecimento é uma condição para que a memória exista. O ato de lembrar nos confere prazer e conhecimento, ou seja, “[...] conhecer é reconhecer. O reconhecimento também pode apoiar-se num suporte material, numa representação figurada, foto, pois a representação induz a identificação com a coisa retratada em sua ausência [...]” (Ricoeur, 2007, p. 438). Ou ainda, segundo Cida Bento (2022): “a memória é também

---

<sup>30</sup> MBEMBE, A. O poder do arquivo e seus limites. Tradução de Camila Matos. Disponível em: <https://memoriayficcao.files.wordpress.com/2019/08/mbembe-achille.-o-poderdo-arquivo-e-seus-limites-1.pdf>. Acesso em: 26 set. 2024.

construção simbólica, por um coletivo que revela e atribui valores à experiência passada e reforçar os vínculos da comunidade” (p. 39).

À vista disso, é preciso buscar uma definição de memória a partir de sua materialidade. Nas palavras de Ana Maria Mauad (2008): “O entrecruzamento de imagens fotográficas e narrativas de trajetórias de vida permite a atualização de memórias e, por conseguinte, da imagem que aquele grupo quis perenizar para todo o sempre” (p. 58).

Assim como o meu avô, o de Deivinho já é falecido, por isso sua participação na diegese se dá por meio da memória. Aos 106 minutos de trama, Deivinho e Tércia conversam sobre o avô e sobre o que seu pai, ela e Wellington viveram. A mãe conta ao filho quem era o avô. O menino não o conheceu em vida, logo, tudo que ele sabe sobre o avô permeia a memória de outrem. A transmissão do saber e da cultura por meio da oralidade é um elemento central tanto na relação entre Deivinho e sua mãe quanto na constituição das identidades afrodescendentes. Segundo Leda Maria Martins:

As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *modus* constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afrobrasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, [...] transformam-se e reatualizam-se (1997, p. 26)

Ao trilharmos esse percurso, deparamo-nos com a fotografia, com os objetos preservados e com as narrativas transmitidas pela tradição oral. Podemos, assim, distinguir dois aspectos: o primeiro, tangível, revelado pelas imagens; e o segundo, mais imersivo e participativo nas comunidades tradicionais, que se manifesta através da narração e de contação de histórias, característica intrínseca à sobrevivência da humanidade. “Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição” (Martins, 2021, p. 36).

Embora, a partir de Paul Ricœur (2007), seja possível entender a memória fundamentada no rastro documental — pensando a historiografia — no rastro psíquico e no rastro cognitivo, neste trabalho, propomos um olhar sobre a memória como um ato político, ainda mais quando falamos de cinema negro. O cinema, nesse sentido, seria um vetor da memória e da imaginação (Zylberman, 2022). Conferir memória aqueles a quem a história negou, mesmo dentro da ficção é uma possibilidade de reeducar o olhar e construir novos olhares sobre os corpos negros: “[...] descolonização como um processo político é sempre uma luta para nos definir internamente, e que

vai além do ato de resistência à dominação, estamos sempre no processo de recordar o passado, mesmo enquanto criamos novas formas de imaginar o futuro” (hooks, 2019, p. 37).

Nesse viés, o avô de Deivinho, pai de Tércia, flutua de persona a literalmente personagem. Como Roland Barthes, em *A câmera clara* (1984), atesta a existência de sua mãe por meio da fotografia, Tércia também compartilha desse ato ao mostrar as fotos do avô a Deivinho, conforme a figura 19. Esse ato é repleto de significado: “[a] família, ao guardar determinados objetos, ao relatar certos eventos, ao organizar um álbum de fotografias, determina o que deve ser lembrado e preservado da ação do esquecimento” (Mauad, 2008, p. 58-59). Tércia, então, é quem figura, nas palavras de Mauad, como agente da memória. Ela seleciona o que contar a Deivinho e, por isso, constrói uma representação da própria família para ser passada e visualizada pelas gerações futuras. Na figura 19, vemos as mãos de Tércia em um plano detalhe, cujo foco está na fotografia do avô.

Figura 19 – Fotografia do avô de Deivinho



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

É preciso destacar, entretanto, conforme coloca Armando Silva (2008), que por se referir à fotografia de caixa, não vinculada a um álbum tradicional de família, ela está ligada à oralidade “[...] que acaba sendo mais para ser ouvido do que para ser visto” (p. 44). Silva (idem) entende esse efeito como a quinta essência da fotografia. Quando pensamos os efeitos disso, acredito que por se tratar de uma família negra, as fotografias dos Martins não compõem um álbum tradicional de fotografia por duas hipóteses, não excludentes entre si: a primeira, por ser uma arte cara, ligada a falta de condições materiais dos Martins; a segunda pela necessidade diegética de falar do pai e do avô.

Fora das implicações da narrativa, a tradição oral está ligada a comunidades negras e indígenas. Assim, há por parte da equipe do filme, tanto por Gabriel Martins quanto por Rimenna Procópio, diretora de arte, uma intenção no fazer cinematográfico. É preciso, pois, que Tércia narre a memória familiar, mas, para isso, ela pode usar dos props<sup>31</sup> e objetos de cena, conforme temos discutido.

Além disso, olhar para a história da fotografia é entender que ela, no âmbito social, desde o século XIX, passou a ser consolidada como papel na validação e na verificação da identidade das pessoas em contextos administrativos e burocráticos. Já no contexto privado, os retratos de família desempenhavam uma função diferente, mas igualmente importante. As fotografias familiares registravam a presença dos membros da família e eram um “[...] atestado de um certo modo de vida e de uma riqueza perfeitamente representada por meio de objetos, poses e olhares” (Mauad, 2008, p. 28). Segundo a mesma autora, Mauad (2008), enquanto a fotografia ajudava a controlar e validar identidades no domínio público, ela também atuava como um meio de exibição e afirmação do prestígio social no contexto privado.

“Mas, se a fotografia serviu às elites brasileiras, a técnica alcançou também outro grupo, flagrado com menos frequência em outros países: pessoas escravizadas a quem não era conferido o arbítrio de decidir se queriam ou não ser incluídas nessa representação” (Schwarcz, 2024, p. 199). Nesse sentido, a fotografia e a representação tornam-se paradoxais. Mesmo com sua popularização nos dias de hoje, ainda precisamos nos questionar: temos tido o direito de sermos representados, fotografados e filmados de acordo com nossas escolhas?

De acordo com Lilia Schwarcz (2024), não “[...] foram poucas as ocasiões em que os levaram aos estúdios fotográficos para posarem e personificarem estereótipos legitimados pelo senso comum, mas apresentando-os com uma roupagem ‘científica’, a partir de classificações como ‘tipos étnicos’ ou ‘costumes africanos’” (p. 201). Se criou, assim, mais uma inverdade sobre nossa imagem: estaríamos dóceis diante da imagem que fizeram e continuam fazendo de nós. O que não foi verdade no século XIX e continua não sendo hoje.

Além disso, Silva (2008) aponta que a fotografia, embora tenha sido mais usada pelas classes altas, [...] aos poucos se torna popular, a ponto de hoje não existir classe social nem região do mundo onde a fotografia não esteja cumprindo a missão de ser a realizadora mais crível e cotidiana da representação da imagem do nosso rosto, corpo e gestos (p. 116). Embora Silva esteja

---

<sup>31</sup> Props são os objetos cênicos usados em cena para compor o ambiente, revelar aspectos dos personagens e apoiar a narrativa visual.

certo sobre a contemporaneidade, precisamos nos perguntar: o que a gente faz com a parte que falta? Com a ausência de registro de nossos familiares e antepassados?

Falar de fotografia, assim, é falar também sobre quem pode ser fotografado e sobre quem tem as imagens de seus antepassados. A capacidade de ser fotografado e de possuir imagens de antepassados não é uma questão meramente estética, ela está profundamente ligada a condições sociais e econômicas. A presença ou ausência de fotografias na nossa história familiar revela muito sobre as circunstâncias materiais e sociais das nossas próprias famílias. Quando falamos de famílias negras brasileiras, conforme já explorado, estamos falando também do projeto de estado em que foi pensado para colocar a população negra às margens do poder econômico ou com poucas chances de ascender socialmente (Gonzalez, 2020). Na palavras de Sueli Carneiro (2023): “Nesse sentido, a pobreza a que estão condenados os negros no Brasil é parte da estratégia racista de naturalização da inferioridade social dos grupos dominados — negros ou afrodescendentes e povos indígenas” (Carneiro, 2023, p. 20).

No meu caso, por exemplo, há lacunas significativas em meu conhecimento familiar devido à falta de registros fotográficos. Não sei como era o rosto da minha bisavó paterna, e tão pouco conheço sobre as fisionomias dos meus tataravós. A ausência de fotografias desses ancestrais reflete a falta de acesso a uma memória familiar que é, muitas vezes, revisitada e mantida viva pela fotografia. A ausência comprova também as limitações sociais e econômicas enfrentadas por eles, pelos meus antepassados.

Nesse viés, a fotografia não é apenas uma questão de capturar momentos, mas também de refletir sobre as estruturas sociais que determinam quem tem o privilégio de ser visto e lembrado. A ausência de imagens de meus antepassados é um lembrete tangível das barreiras que existiram e das histórias que muitas vezes permanecem invisíveis. Com isso, não estamos dizendo que a fotografia é a representação fiel da realidade, crítica colocada por Ana Maria Mauad (2008) e por tantos outros estudiosos, como Dubois (1998) ou Silva (2008). Não se trata de ser ou não uma representação fiel, é uma questão simbólica que implica em pensar toda a relação com a imagem como uma relação ritualística, memorialística em que se exerce um poder de imaginar, de sonhar, de fabular com e sobre os meus e os nossos.

Negar a imagem, sobretudo a autonomia dela, é negar o direito à memória, logo à vida. Essa negação significa reforçar quais vidas merecem ser lembradas e quais devem ser esquecidas. No Brasil, essa prática está profundamente enraizada ao colonialismo. Como temos dito, o projeto de Brasil que se criou não se resume a um mero esquecimento da população negra ou à criação de um

vazio, ele promove a produção de memórias distorcidas ou a transformação de corpos e territórios em símbolos de dominação: “Os registros vendiam milagres: a submissão, a passividade e o amor sublime, mesmo num regime de trabalhos forçados” (Schwarcz, 2024, p. 204).

Assim, ao contemplarmos uma fotografia, estamos, de alguma maneira, desvendando um quebra-cabeça de momentos no tempo. A imagem captura não apenas o presente, mas é como se fosse um vínculo entre os tempos, é corporificar o momento (Didi-Huberman, 2012). Muitas vezes, no nosso cotidiano, por vivermos “profundamente, até a última das nossas fibras, dentro de um mundo da visualidade” (Baitello, 2014, p. 134), não percebemos as complexas relações temporais postas à fotografia. No entanto, ao nos depararmos com uma imagem, ela revela essas conexões de uma maneira que escapa à nossa observação cotidiana. A fotografia torna tangíveis as relações temporais, proporcionando uma compreensão visual que transcende o momento em que se contempla a foto.

Nas palavras de Didi-Huberman (2012, p. 207), podemos entender que a imagem é “[...] uma marca (empreinte), um sulco, um rasto visual do tempo que ela quis tocar, mas também dos tempos suplementares — fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si — que ela, enquanto arte da memória, não pode deixar de aglutinar”. Há, então, uma dinâmica familiar na cena em questão que pode ser lida a partir do tempo espiralar<sup>32</sup> (Martins, 2021). O que significa que o tempo e a história (da família) não são lineares, são cíclicos e dinâmicos. Tércia, ao contar ao filho sobre o avô, traz de volta o avô.

Isso significa que a história da família não se desenrola de maneira progressiva e contínua, mas se estrutura em ciclos, retornos e ressignificações. O passado não está fixado em um ponto distante, ele se faz presente e atualiza-se constantemente nas relações e na memória: “[...] funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, per si composto de presente, passado e futuro acumulados” (Martins, 2021, p. 58). A fotografia, no filme, é um dos meios usados para que isso aconteça. Nas palavras de Leda Maria Martins:

[A] concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológicos, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir (Martins, 2021, p. 65).

---

<sup>32</sup> Conceito trazido por Leda Maria Martins cuja base é estabelecida pela percepção e saberes ancestrais dos povos africanos.

No que tange à narrativa fílmica, Deivinho é um menino curioso, com talento para inventar instrumentos, como um telescópio, por exemplo, e uma paixão pelos astros. Essas características, no entanto, distanciam-no do restante da família por não conseguir compartilhar sua paixão. Preso entre aquilo de que gosta e as vontades do pai, o caçula da família esconde suas aspirações profissionais. Isso, no entanto, começa a mudar quando Tércia lhe diz que o avô era um inventor, falava inglês, cantava e tocava trompete, fazia invenções, como o professor pardal.

Assim, é possível inferir que essa relação de aproximação entre o menino e seu avô se dá, inicialmente, pela narrativa de Tércia. Essas lembranças, suscitadas pelas fotos, revivem a figura do narrador: ao fabular sobre o avô, a mãe confere-lhe história, logo confere-lhe sobrevivência e permanência entre as gerações. Tal qual Sherazade, em *As mil e uma noites*, narra para sobreviver, Tércia narra também para manter a memória familiar, ainda que inconscientemente, estabelecendo um vínculo profundo entre as narrativas e a preservação da identidade familiar ao longo do tempo. Nesse viés, é preciso destacar que “[...] tanto a fotografia como os relatos [...] provenientes compõem imagens-monumentos que selecionam o que deve ser lembrado” (Maud, 2008, p. 62).

Em um segundo momento, a relação avô e neto se dá, também, pelos objetos do passado pertencentes ao avô. A memória e a corporificação trazidas pelas fotos, pelas histórias e pelos objetos permite que Deivinho reforce sua identificação, ver a figura 20. Na cena, mãe e filho estão no quarto de Tércia e Wellington vendo fotos e objetos deixados pelo avô. A caixa em que mexem Tércia e Deivinho é como uma caixa de tesouros, ela é pequena, mas dentro dela, há objetos da família, em especial, objetos do avô. Na figura em questão, vemos o menino em plano primeiríssimo plano, Tércia está em *over-the-shoulder*<sup>33</sup>. A luneta do avô está em destaque no plano.

---

<sup>33</sup> Esse enquadramento geralmente inclui o ombro, a nuca ou parte da cabeça do observador em primeiro plano, direcionando a atenção para o personagem central da cena.

Figura 20 – Deivinho com a luneta de seu avô



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Há, assim, na família Martins, espaço para inventores, talvez ainda mais do que para jogadores de futebol — conflito entre Deivinho e seu pai. Enquanto o pai pode estar focado no sucesso esportivo como uma forma de garantir o futuro do filho, o próprio Deivinho se sente atraído pela ciência, pela criação e pela capacidade de conhecer e, de alguma maneira, criar outros mundos e viver outro presente que dialogue com outros passados e um outro futuro para si. “A ancestralidade é clivada por um tempo [...] espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (Martins, 2021, p. 63). Nesse sentido, conhecer e reconhecer sua ancestralidade, por meio da figura do avô, permite que o menino se entenda. A conexão com a herança familiar nutre sua identidade e serve-lhe como um caminho para moldar suas próprias ambições e suas perspectivas do que ele mesmo pode ser.

Deivinho, ao conhecer o avô, pode reconhecer a si mesmo, passando por um processo de aceitação, crescimento e autoafirmação. Esse encontro com o avô, por intermédio da mãe, possibilita-o fabular e criar outras oportunidades para si, antes imposto pela condição social e material às pessoas negras no Brasil. De uma luneta do avô, o menino faz um telescópio, vide figura 21. Esse ato consiste na transformação física do objeto e, para além disso, simbolicamente ele representa a ampliação de sua visão de mundo e de suas próprias possibilidades. Deivinho não se contenta com o que é dado a ele. Ele deseja mais.

Em plano americano, fixo, levíssimo contra-plongée, como na figura 21, encontramos Devinho com seu telescópio, ele está levemente mais alinhado à esquerda, enquanto seu telescópio está no centro da imagem. No fundo, vemos mais do quintal da família e das plantas de Tércia. Na sequência do filme, sabemos que os pais não estão, o menino encontra um momento de contemplação as estrelas. Deivinho vê, a partir do telescópio que fez, Marte.

Figura 21 – Deivinho com seu telescópio feito a partir da luneta do avô



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Dessa maneira, o encontro com sua ancestralidade, permite, nas noções trazidas por Leda Maria Martins (2021), que ele prevaleça na temporalidade e habite-se “[...] de passado, de presente e de um provável futuro” (p. 63). Assim, *Deivinho* permite que nós, enquanto espectadores também, mesmo que cinematograficamente, projetemos novas possibilidades para as crianças, ainda mais quando falamos das crianças de regiões entendidas como não centrais. Ao olhar para outros passados que não o da escravidão de indivíduos negros, o filme sai de uma narrativa individual para tornar-se uma narrativa coletiva de toda uma comunidade. *Marte Um* (2022) joga luz sobre questões sociais mais amplas e promove a reflexão sobre várias questões, algumas delas são: a importância da igualdade de oportunidades e do acesso à educação e ao desenvolvimento pessoal.

Assim, a arte, em sua complexidade, vai além da mera representação, ela se torna uma expressão vívida da vida, em que os pensamentos se entrelaçam em um tecido de significados, uma trama que revela as nuances mais sutis da existência. Nesse processo, a arte se transforma em um

mito coletivo, uma narrativa que ecoa através das gerações, moldando e refletindo a identidade e os valores de uma comunidade (RANCIÈRE, 2017).

Além da luneta e das fotografias, ao olharmos para os pais, Tércia e Wellington, eles também transmitem a seus filhos seu legado. Tércia é mais comunicativa que Wellington, em muitos momentos da trama, conforme já abordamos, ela conta aos filhos sobre o que já viveu, e sobre o que lembra. Para além de sua capacidade comunicativa, nesse sentido, Silva (2008) aponta que os “[...] álbuns de fotografias são, em geral, montados e contados pelas mulheres da casa” (p. 132). Nos estudos de Silva, ele destaca que independente de classe social, a mulher é a responsável por guardar a memória familiar, seja pela figura da mãe ou da irmã mais velha. No caso de Tércia, isso é bastante perceptível. Ela fala de seu pai, de sua mãe, de seu marido quando novo. Suas memórias não são guardadas para si. Para Eunice, conforme já falamos, ela conta como sua mãe lhe ensinou a arear panela; para Deivinho, conta sobre a expertise de seu pai e sobre o marido quando jovem.

Quando pensamos em objetos deixados por Tércia, podemos destacar também as xícaras de café dadas à Eunice, vide figura 22. Na cena em questão, temos um plano americano, câmera fixa, Eunice está no centro da tela, Tércia à esquerda, Joana à direita e Deivinho atrás de Tércia. A despedida entre as personagens se dá com o presente da mãe para a filha e a nora. Tércia diz à filha: “você merece tudo de bom”. A filha lhe questiona: “a senhora promete que vai lá logo conhecer”. A mãe aceita, “desculpa não ter ido antes, mas é que é tudo tão rápido”. Eunice lhe retribui dizendo: “Eu sei, mãe, eu só quero que a senhora saiba que vai ser sempre bem-vinda lá”. A mãe termina dizendo: “Cê também filha, volta sempre... vem comer a comidinha da mamãe, eu vou ficar aqui rezando e torcendo por você”, depois ela entrega os presentes, duas xícaras brancas com detalhe de flor, aparentemente de louça, comum em várias casas brasileiras, mas claramente novas e especiais: “olha para você e para a Joana”. Eunice agradece à mãe.

As xícaras ainda não são objetos da memória, mas, nas palavras de Nery Oliveira Silva (2017)<sup>34</sup>, “[...] aos poucos podem vir a adquirir um valor sensível e uma importância simbólica tanto para ele próprio quanto para os outros indivíduos, que porventura estiverem na sua presença [...]” (p. 145). Nesse sentido, as xícaras, enquanto recipientes, estão simbolicamente ligadas ao ato de guardar e reter, o que as aproxima da ideia de memória. Elas guardam, retêm líquidos, mas também conservam momentos, gestos e afetos compartilhados. Assim, ao fazer parte da construção de um lar, elas carregam sua função prática, mas também a marca das experiências vividas, tornando-se

---

<sup>34</sup> Historiadora, Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPEL); Doutoranda em História pela PUCRS, bolsista CAPES.

elementos de preservação da memória. Eunice e Joana começam a construir uma casa para si, o que significa construir novas memórias também a partir de objetos. Desse modo, as xícaras são tão importantes porque elas podem ser entendidas como a criação de um novo lugar da memória concretizado pelo lar que se transforma de Eunice e Joana.

Figura 22 – Tércia entrega as xícaras à Eunice



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Esses objetos afetivos são muito mais do que simples coisas ou artefatos, eles passam a funcionar como arquivo, aqui estendido a partir de Ana Paula Málaga Carreiro (2023)<sup>35</sup>, como um artefato dinâmico, moldado tanto pelo arquivista quanto pelas ferramentas e pelas questões que emergem ao longo do tempo. Nesse contexto, Málaga Carreiro (2023) aponta que a “[...] criação de acervos imagéticos familiares está diretamente associada à concepção de uma imagem familiar coletiva, que será essencial na manutenção da memória desse grupo de pessoas” (p. 14).

Para Achille Mbembe (2024)<sup>36</sup>, o arquivo estaria conectado para além da prova material da existência de alguém, ele estaria também conectado ao tempo e a parte da história em que foi produzido. O “[...] destino final do arquivo, contudo, está sempre situado fora de sua materialidade, na história que ele possibilita (p. 02). Assim, a materialidade do arquivo é importante, mas o que realmente importa é como ele se insere nas narrativas históricas e na formação da memória coletiva.

<sup>35</sup> Ana Paula Málaga Carreiro é mestre em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-graduação em Cinema da UNESPAR.

<sup>36</sup> MBEMBE, Achille. O poder do arquivo e seus limites. Tradução de Camila Matos. In.: MBEMBE, Achille

Nesse viés, os objetos da família carregam em sua materialidade o peso de memórias individuais e coletivas, o que também está atrelado aos costumes de um povo. Atrelado à memória de quem pertenceu, esses objetos podem contar uma história e manter viva uma memória (Oliveira Silva, 2017). Quando falamos de famílias racializadas, muitas vezes, as histórias conectadas a seus objetos, para além do corpo como performance e rito defendido por Leda Maria Martins (2021), é o que possibilita materializar aqueles que já se foram e fazer viver quem a grande história fez questão que morresse.

Esses objetos representam a continuidade de identidades — pessoais, culturais e sociais — que se moldam no tempo, preservando quem fomos, o que vivemos, e os contextos que ajudaram a formar nossa percepção de mundo. Contudo, também podem ser carregados de esquecimentos. Nas palavras de Jacques Le Goff (1990):

Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (p. 426).

Tércia, como a guardiã da memória familiar, luta para mantê-las. Assim, não é gratuito que ela é a primeira a presentear Eunice pela mudança de casa. Como temos discutido, as xícaras poderão ter valor sentimental. Nesse sentido, Eunice e Joana, a partir também de suas famílias, têm a chance de viver seu amor e constituir um novo modelo de família, não mais heteroafetivo, mas, sim, homoafetivo. Para narrativa, como já dito, a saída da casa dos pais move Eunice. Ela anseia construir sua própria vida. Oliveira Silva (2017) aponta que “[o] espaço da casa é um universo individual, íntimo e familiar, que abarca toda a complexidade da relação entre público e privado.” É nesse ambiente, pois, que as relações familiares se fortalecem.

Sobre Eunice e Joana, ainda, é preciso destacar que elas, apesar de sofrerem preconceito por parte de Wellington inicialmente, são bem construídas, apresentando — conforme temos discutido — subjetividades mais plurais e fugindo da homogeneização que restringe a diversidade dentro do grupo LGBTQIA+. No filme, Eunice apresenta Joana aos pais em dia de jogo do Cruzeiro. Joana é, inicialmente, bem acolhida pela família Martins. No entanto, como forma de reforçar o desconforto da família, ela torce para o time de futebol rival, Atlético Mineiro, enquanto a família torce para o Cruzeiro. Há aqui um jogo de não aceitação e desconforto colocado pelo futebol. Wellington fica irritado ao ver Eunice com a namorada, o que é intensificado com a derrota do Cruzeiro.

Esse desconforto e essa não aceitação são vencidos no final do filme. O pai começa a aceitar a filha e a nora. O que se concretiza no gesto de Wellington, que presenteia Eunice e, por extensão, Joana ao se mudarem para viver juntas, como discutiremos neste subcapítulo. Esse ato representa a aceitação dentro da narrativa e reforça a ideia de que os laços familiares podem ser ressignificados. Fora da narrativa, a representação de um casal lésbico apoiado pelos pais e feliz por si só é também um ato de resistência e rebeldia.

Os Martins são uma família nuclear, mas ela não é o único modelo de família que existe no universo do filme. Gabriel Martins, nesse contexto, também parece entender essa dinâmica, pois o amor de Joana por Eunice lhe dá coragem para conquistar seu objetivo. Assim, as xícaras também representam essa aceitação e os votos, mesmo que não verbais, de felicidade entre as duas. Não é gratuito que Tércia compra duas xícaras, conforme já apontamos, é um presente compartilhado. Eunice e Joana o recebem com carinho e cuidam dele, como a figura 23.

Na figura em questão, vemos Eunice e Joana alinhadas à esquerda, em plano médio, câmera fixa, ângulo normal. O plano médio permite visualizar um pouco mais da casa nova das meninas. Vemos a decoração, os azulejos, a disposição dos objetos. Na cena, as duas estão preocupadas pelos assuntos da família Martins, em especial se Deivinho vai ou não poder viajar a São Paulo para ver a palestra do professor de astrofísica.

Figura 23 – Joana e Eunice na cozinha da nova casa delas



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Sobre a construção do novo lar e, sobretudo sobre o amor, segundo bell hooks somos ensinados “[...] a acreditar que o lugar do aprendizado é a mente, e não o coração, muitos de nós pensamos que o ato de falar de amor com qualquer intensidade emocional será percebido como fraqueza e irracionalidade” (2021, p. 38). Nesse caminho, a arte ensina, talvez, mais que muitas discussões teóricas sobre o tema. O amor é o pilar que mantém os Martins de pé, apesar de todos os conflitos.

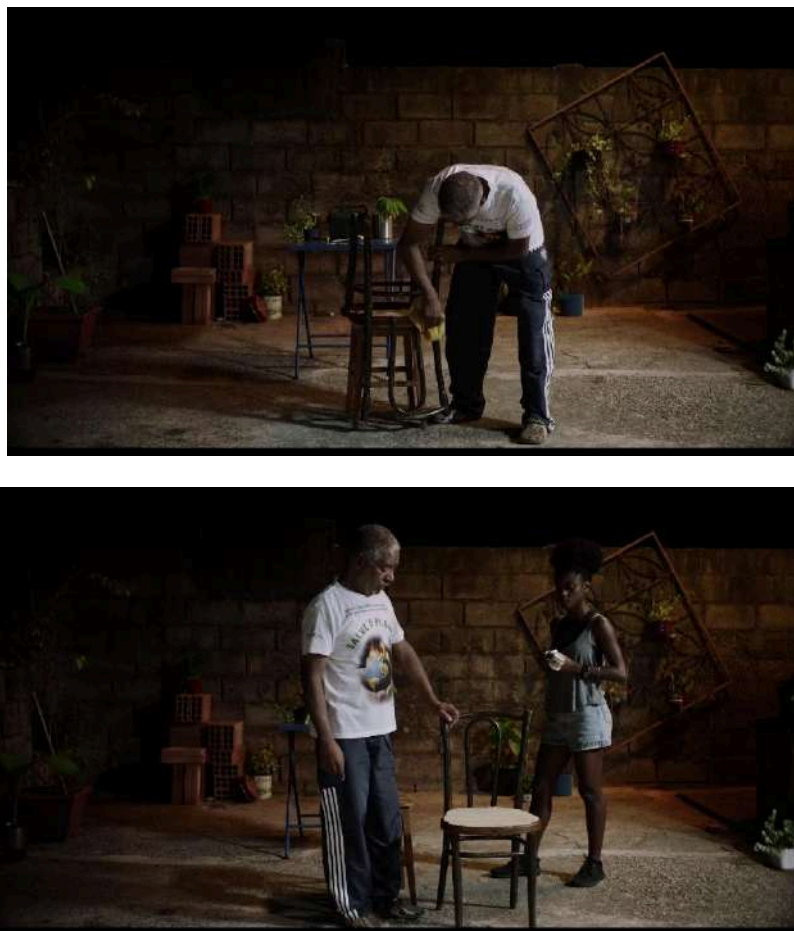
Pode parecer utópico, porque fomos ensinados que o amor não é um assunto sério, ou ainda, se for amor para o cinema, ele precisa ser estereotipado e cheio de clichês românticos. A dissociação fomentada pelo capitalismo de que corpo e mente, subjetividade e objetividade, coração e cérebro são opostos entre si, reforçam o lugar comum de que a arte para ensinar precisa opor ética de estética. Ou ainda, que para falar de amor é preciso que ele seja cheio de truques e artimanhas. Em *Marte Um*, é exatamente o oposto. Se por um lado, bell hooks argumenta que “[...] nossa cultura, o lar da família nuclear é uma esfera institucionalizada de poder que pode ser facilmente autocrática e fascista” (2021, p. 56). Por outro lado, os Martins, mesmo com o alcoolismo do pai e a ansiedade da mãe, protegem a infância de Deivinho e respeitam e apoiam as escolhas de Eunice.

Esse respeito do qual falamos não acontece sem conflito. Na trama do filme, conforme tema do capítulo 2, há uma tensão entre os desejos individuais e as expectativas da família. Deivinho sonha em ser astrofísico e viajar para Marte, mas seu pai quer que ele siga o futebol como um caminho seguro para ascensão social. Eunice quer se mudar de casa, viver com a namorada, mas repreendida pelo pai e pela mãe. No entanto, ao longo do filme esses conflitos vão sendo vencidos. Os pais e os filhos partilham uma escuta ativa.

Ainda sobre os objetos da memória, podemos destacar que Wellington também contribui à sua maneira. Eunice, ao se mudar, ganha de seu pai uma cadeira. Em 1h13m47s, depois de superarem os conflitos, Wellington diz a Eunice: “Essa cadeira aqui tem mais de 70 anos, ela já passou pela mão da família inteira. Tinha um conjunto inteiro, mas só sobrou essa. Eu arrumei ela, queria que você ficasse com ela. Tá boa de sentar-se ainda, mas se você não quiser, você pode colocar num cantinho com um vaso de flor em cima, fica bonito também”, como na figura 24. A filha se emociona com o gesto do pai.

Na cena, figura 24, pai e filha conversam sobre a herança familiar. Vemos inicialmente Wellington em plano geral, no centro do enquadramento, câmera fixa e normal. Com a chegada de Eunice, eles compartilham o quadro: o pai no centro, a cadeira e Eunice mais à direita. No fundo, vemos o quintal da família e as plantas de Tércia.

Figura 24 – Wellington arruma a cadeira de família e mostra à filha



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução

Há afeto por parte do pai em relação à filha que é transferido por meio do objeto, nesse caso, uma cadeira. O objeto de afeto é também um objeto da memória. Silvia (2017), em diálogo com o pensamento de Flavio Silveira e Manuel Lima Filho (2005), afirma que há uma relação intrínseca entre os objetos e as narrativas que construímos ao seu redor. Para esses autores, os objetos vão além de apenas itens físicos, eles se transformam em portadores de significados e memórias, funcionando como arquivos culturais que nos conectam ao passado e às experiências vividas.

Assim, como temos discutido, esses objetos recontam histórias. Sua não preservação pode silenciar aspectos do passado, há, assim, uma escolha do guardião de memórias do que preservar e o que deixar para trás. Essa escolha, no entanto, não é arbitrária (Carreiro, 2023). Ana Paula Málaga Carreiro (idem) destaca que, em se tratando de fotografia, muitas delas não compõem o álbum de família, seja por uma divergência familiar, seja por ideologia ou conservadorismo.

Guardar essa cadeira e passá-la para a próxima geração significa que ela é, para Wellington, um bem precioso. Ou melhor, a cadeira se torna um símbolo da continuidade, conectando

Wellington às experiências de seus antepassados. Ao preservá-la, ele resgata uma parte de sua história pessoal e, ao passá-la a Eunice, ele reafirma a importância dessa memória familiar continuar viva.

Assim, ao valorizar essa cadeira, Wellington está fazendo mais do que guardar um objeto, ele está fortalecendo a história de sua família e a conectando com outras gerações, evidenciando como a materialidade pode ser um poderoso agente na construção e preservação da memória coletiva. Esse ato vai ao encontro do que Oliveira Silva (2017) fala sobre objetos da memória: “Eles adquiriram valor memorial e patrimonial dentro das casas e famílias e são, geralmente, insubstituíveis, não são abandonados, apenas passados de geração para geração ou entregues às pessoas que são muito próximas à família” (Silva, *idem*, p. 154).

Esse gesto de preservar objetos também reflete uma necessidade humana de se conectar com suas raízes e sua identidade apesar das mudanças constantes e da velocidade. Os cenários e os objetos presentes na arte do filme trazem uma representação das casas e das famílias brasileiras dessa classe social, o que cria um senso de pertencimento ao espectador. Se por um lado, olharmos para *Marte Um* nos confere prazer e reconhecimento. Por outro lado, essa ausência dói. É muito doloroso não ter acesso à nossa própria representação, como temos discutido no capítulo 1, mas essa falta também é sentida no que tange às nossas casas, aos nossos objetos e ao nosso modo de vida. O cinema brasileiro criou uma máscara de que o Brasil que deve ser lembrado é o Brasil das novelas, de classe média-alta e qualquer representação da *quebrada* estaria muito mais próximo à criminalização (Siqueira, 2023).

Quando olhamos para a narrativa do filme, Tércia dá duas xícaras, e Wellington, uma cadeira de família, que precisou ser, inclusive, reparada. A representação do afeto, assim, está também mediada por esses objetos simples, cotidianos, mas que podem vir a ser presentes para a geração após Eunice e Joana. O afeto, assim, a partir dos espaços também será alvo do nosso próximo subcapítulo.

b) Afetos e resistências:

Pois tudo que é território de afeto se torna um espaço iminente de disputa.<sup>37</sup>

Neste subcapítulo, olhamos para as relações de afeto dos Martins. Para isso, escolhemos três momentos do filme: a festa de aniversário de Tércia, o jogo de futebol de Deivinho e o

---

<sup>37</sup> SIQUEIRA, Gabriel Lima de Souza. Descaptura da Memória e arquivo familiar periférico: a experiência contra colonial dos cinemas das Quebradas brasileiras (2011-2021). 2023. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Curitiba, p. 111.

compartilhamento do telescópio de Deivinho no terraço. Queremos, assim, entender os afetos a partir também do espaço em que ele acontece. Por isso, como ponto de partida, entendemos que eles acontecem na casa da família, permeado também pela localidade em que se encontra a casa: a periferia, ou como temos defendido a partir de Gabriel Siqueira, *a quebrada*.

*Marte Um* (2022) não é um filme cujo tema da comunidade ou da localização geográfica é questão central. No entanto, ele traz elementos estéticos e políticos que nos possibilitam afirmar que ele é cinema de *quebrada*, em especial a festa, as ruas, as vielas, o campo de futebol e outros. *Marte Um* constrange qualquer previsibilidade que a tradição do cinema brasileiro impôs ao que deveria ser uma periferia brasileira nas telas de cinema. Gabriel Martins assume uma política de realizar imagens que alargue as possibilidades do que se espera, veja ou se escute sobre uma quebrada, quebrada que é antes tudo, espaço de habitação.

Nas palavras de Gabriel Siqueira (2023):

*Cinemas de Quebradas* reivindica não só como um lugar em que obras cinematográficas expõe a natureza das políticas públicas, especulação imobiliária, desigualdade social e a falta de políticas habitacionais adequadas, mas se faz por e para os saberes que se preservam e sobrevivem nas periferias geográficas, se construindo a partir das entidades e dos sujeitos que ocupam a margem do espaço urbano, o transformando em outra coisa que não uma visão de precariedade, mas um espaço em construção e preservação de arquivos e imaginações geradas pela presença ou pela falta deste (p. 137. Grifos do autor).

Assim, entendemos que a resistência ocorre no uso do espaço geográfico, mas também nos gestos e nas trocas de afeto. Sobre o assunto, bell hooks (2024) reforça como o afeto e o amor são formas de resistência, especialmente porque “o sistema escravocrata e as divisões raciais criaram condições muito difíceis para que os negros nutrissem seu crescimento espiritual”. Herança que carregamos até os dias de hoje, já que parte dos ideais imperialistas e colonialistas não foram superados.

Nesse contexto, a simples capacidade de nutrir laços de afeto e amor entre nós já é uma forma de resistência contra um sistema que tenta, ainda hoje, desumanizar-nos e fragmentar nossos vínculos. Se nos capítulos 1 e 2 falamos sobre nossa construção e representação estereotipadas, as cenas que destacamos neste subcapítulo, colocam-se como um afronto a nossa representação apática e violenta. Nossa resistência é, assim, uma reivindicação geográfica, no que se refere ao espaço da periferia, mas também é uma reivindicação emocional e afetiva, no que se refere ao campo das imagens.

Nesse viés, em contextos entendidos como marginalizados, a festa torna-se um espaço de visibilidade e afirmação do modo de viver e de partilhar. Assim, se por um lado a estética da fome quis nos fazer crer que nossa única representação estaria ligada à miséria, sobretudo da maioria negra e pobre do Brasil, por outro lado, o cinema de *quebrada* tem contado e disputado outra narrativa, a da fartura, da festa e do afeto.

A festa, então, torna-se um espaço político e de resistência, onde a incomunicabilidade imposta pelo colonialismo é superada. Nela, ocorre a celebração da vida e da partilha. Ideias contraditórias ao colonialismo e ao capitalismo. Entender essa resistência no campo simbólico é crucial, pois, de acordo com Siqueira (2023): [o] “Estado não atua somente na produção de morte a nível corporal, ele atua diretamente no extermínio da memória, na produção de esquecimentos e desaparecimentos, derrubando assim monumentos que entram em conflito com a ficção do *ethos* nacional” (Siqueira, 2023, p. 108).

O colonialismo aqui é entendido também para além da ocupação territorial, ele é uma dinâmica de afastamento e incomunicabilidade entre nós e os nossos, segundo Stuart Hall (2006): o colonialismo e suas derivações “[...] não só nos configuraram — no sentido ‘orientalista’ de Said — como diferentes, como o outro, dentro das categorias do conhecimento do Ocidente, mas tiveram ainda o poder de fazerem com que nos víssemos e vivêssemos a experiência de nós próprios como o ‘Outro’” (p. 24).

Além disso, essa ruptura se intensifica por meio da língua que falamos, mas sobretudo pela forma como percebemos a nós mesmos e aos nossos semelhantes, criando distâncias geográficas, culturais e emocionais (Siqueira, 2023; hooks, 2024). “Esses sistemas de dominação são mais eficazes quando alteram nossa habilidade de querer e amar. Nós negros temos sido profundamente feridos, [...] essa ferida emocional que carregamos afeta nossa capacidade de sentir e consequentemente, de amar” (hooks, 2024, s.n.).

Ainda nesse sentido, Lélia Gonzalez (2020), falando sobre festas nacionais, afirma que estamos “[...] cansados de saber que nem na escola nem nos livros onde mandam a gente estudar se fala da efetiva contribuição das classes populares, da mulher, do negro e do índio na nossa formação histórica e cultural. Na verdade, o que se faz é folclorizar todos eles” (p. 204).

Posto isso, olhar para a festa de Tércia é uma chance de repensar nossas representações também no campo dos afetos. Como nas festas de *quebrada*, analisadas por Siqueira (2023), há na cena do aniversário de Tércia uma decoração característica de classe média baixa. Encontramos, para abrir a cena, o cartaz com os dizeres: “Esposa, mãe e amiga maravilhosa. Parabéns pelo seu

dia! Você é um presente em nossas vidas! Parabéns”, vide figura 25. Além do cartaz, a decoração é composta por balões, toalha de mesa festiva e um espaço limpo e pronto para a celebração. Já sobre a comida, vemos Wellington, em plano geral (PG) e câmera e ângulos normais, acendendo a churrasqueira e, na mesa, há vasilhas de plástico para pôr a comida.

Figura 25 – Wellington acende a churrasqueira



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução.

A construção da cena da festa dialoga com que Gabriel Siqueira (2023) notou como um dos elementos de filme de quebrada, conforme citamos. Ele destaca como a festa e as refeições, o que chama de fartura, estão ligadas politicamente por uma visão de afeto, partilha e sobrevivência. A partilha e a sobrevivência se dão pela comunhão entre os alimentos, todos têm a possibilidade de comer, de se nutrir. O pesquisador retoma a origem dos quilombos: “[...] lógica similar a dos quilombos no Brasil, estes que tensionam o eu em prol de manter um somos na possibilidade de sobrevida na travessia, e permanência no território brasileiro” (Siqueira, 2023, p. 134).

Figura 26 – Festa do aniversário de Tércia



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução.

Na continuação da festa, encontramos muita alegria, música, mais precisamente, samba, dança, comida e partilha. Toda família Martins ocupa um lugar, se diverte como sabe, como quer. Deivinho, por exemplo, aparece junto ao grupo de samba, também tocando com eles. Como seu avô, ele também é músico. Os frames em destaque, figura 26, podem facilmente se misturar ao nosso arquivo familiar, ao arquivo familiar de tantos Martins que conhecemos.

Quanto à comida, sabemos que Wellington faz um churrasco, como vemos na figura 27. Segundo Ellen F. Woortmann<sup>38</sup>, a comida é uma linguagem pela qual é possível exprimir nossa relação com “memória, família, religião, identidade etc. Quer dizer, a comida expressa meios de sociabilidade e aponta para distinções socialmente identificáveis” (2013, p. 11). No entanto, o churrasco vai além da tradição brasileira, ele está conectado a um espaço de socialização e de partilha ligada também à demonstração do poder econômico, uma vez que a carne era, e ainda é hoje, um item caro (Ribeiro e Corção, 2013).

[...] entendemos que tanto o gosto pela carne, quanto seu consumo sejam uma construção histórico-cultural. Para além das questões fisiológicas, ressaltamos seu consumo enquanto exibição de poder econômico e, portanto, projeção social. É também argumento de coesão social, ao lhe ser reservada centralidade nos eventos comemorativos. Evidenciamos, assim, que a carne, além de cumprir funções biológicas, atende também a funções sociais (Ribeiro e Corção, 2013, p. 432).

No caso dos Martins, não sabemos como a festa foi feita, se eles pagaram pela carne, ou se foi aos moldes brasileiros, por contribuição coletiva. O que podemos ver em tela é uma expressão brasileira por meio do churrasco. Servir carne, mesmo com as limitações econômicas, representa uma afirmação e a possibilidade de ter e comer o alimento que no cotidiano, individualmente com a família é, muitas vezes, inacessível. O churrasco, assim, reforça o pensamento de Gabriel Siqueira (2023) sobre fartura e sobre a força coletiva da periferia.

Na cena em questão, vemos o grupo de samba tocando, Deivinho olha seu pai. Tércia e Eunice e vários convidados dançam. Isso é destacado pelo uso do plano geral (PG) em conjunto. A decupagem escolhida ajuda a criar esse sentido de unidade da família. No centro da roda de samba, está Wellington com dois espetos de churrasco, nos quais vemos linguças e carne bovina. Em plano geral, temos uma noção do espaço do terraço, da sua natureza, com árvores e de construções inacabadas ao fundo. O muro, por exemplo, não é finalizado, ele tem uma parte mais alta e outra mais baixa. O espaço, no entanto, para além de suas “irregularidades”, está completo, festivo e vibrante.

---

<sup>38</sup> Doutora e Mestre em Antropologia pela Universidade de Brasília (1988), graduada em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1975). Atualmente é pesquisadora associada da UnB, pesquisadora da Oslo University e vice-presidente da Associação Brasileira de Antropologia.

Figura 27 – Wellington dança com os espetos de churrasco na mão



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução.

Além do que se come, é preciso, pois, destacar que a casa da família é um lugar, apesar dos conflitos e disputas, de acolhimento. Ela estaria conectada ao que Bachelard (1989) chama de berço: “[a casa] mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘atirado ao mundo’, [...], o homem é colocado no berço da casa” (Bachelard, 1989, 201). A casa estaria próxima desse lugar de segurança a que se refere Bachelard. No entanto, pela violência propagada pelo estado contra as periferias, os Martins teriam direito a esse sentimento? Dizer que não vai de encontro ao filme. Parece haver por parte de Gabriel Martins uma intenção justamente de provocar esse lugar, como também temos ouvido o realizador falar em entrevistas para os canais “Assembleia de Minas” e “Cine Resenhas”. O filme assume em sua realização um compromisso estético através do posicionamento do olhar, que transita por esse espaço privado da casa, lugar de conflito, afetos, violências, memórias, cura e contradições.

No filme, encontramos muitas cenas que se passam dentro da casa. Estatisticamente, mais da metade do filme se passa lá. O espaço particular, ou ainda, nas palavras de Bachelard (1989), o mundo particular da família é atrelado de conflitos e de medos impostos pelo capitalismo, como ter dinheiro para pagar as contas, a proteção e o futuro dos filhos, a aceitação da namorada de Eunice

ou não, mas ele é, sobretudo, preenchido com afeto. Os Martins comem à mesa, senta-se no sofá, assistem à televisão, festejam e descansam nesse espaço.

Nota-se, pois, que o espaço do terraço é palco de duas dessas situações, a festa de Tércia e o uso do telescópio de Deivinho. Segundo Marina Schlotmann Bessa, é “[...] nesse espaço que se desdobram as celebrações, alegrias e, principalmente, manifestações de afeto. A primeira vez que o terraço é introduzido na narrativa ocorre durante o aniversário de Tércia, [...] onde a família e os amigos se reúnem para celebrar [...]” (2023, p. 147). Na segunda vez, o terraço é ocupado pela família para ver o telescópio de Deivinho e descansar. Nas duas situações, o espaço é marcado por um momento de alegria no filme, contradizendo as imagens, muitas vezes, divulgadas pelas mídias e pelo próprio cinema sobre a *quebrada*.

[R]esignificar espaços que são resultados da relação eurocêntrica com o planeta, como a favela, reconstruir referências dentro do projeto de fronteirização, e por mais que se busque escapar de dualismos, por vezes o real se impõe como uma camisa de força, daí escapar é construir por cima da barbárie, refúgios, a contradição de se refazer através de supostas ancestralidades ao passo que se esquiva de essencialismos é o fardo das vítimas do crime contra a memória (Siqueira, 2023, p. 116).

Esse espaço geográfico do qual fala Siqueira é marcado pela contradição, imposta pelo Estado. Se por um lado ele é vendido pela sua violência e miséria, por outro lado, no cinema de *quebrada*, como temos defendido, opera como o lugar do afeto, desafiando imaginários construídos em torno da maioria populacional negra.

No que se refere ao cinema como trabalho, Silva (2020) nota já em *Coração do mundo* (2019) que a localidade e os atores do filme, sejam eles profissionais ou não, “[...] estão intimamente ligados às imagens que o filme propõe, mesmo que haja atores que nunca viveram por aquelas paragens” (p. 192). Nesse contexto, produzir um filme na *quebrada* é contra-hegemônico porque ele dá a possibilidade de imaginarmos nós mesmo também cineastas. Dar-nos a possibilidade de sonhar, como já foi dito no capítulo 2, desafia qualquer imagem e estratégia de morte, posta pelo estado, mas também – e sobretudo – desconstrói economicamente e simbolicamente o lugar em que quiseram nos fazer caber, o da submissão e o da docilidade.

A periferia urbana e rural das cidades brasileiras foi fonte de extração para a criação de imagens e imaginários perniciosos sobre pessoas e lugares, e que tais produções tiveram impactos profundos na realidade cultural, política e social do país, buscamos mostrar que para falar de um cinema que hoje é produzido pela periferia, é preciso antes, entender que houve uma série de negociações e resistências ao projeto de apagamento operado a partir da imagem (Siqueira, 2023, p. 106).

Isto posto, escolhemos falar de Deivinho no campo de futebol, porque há, nessa cena do filme, relações de afeto e apoio ligados ao espaço e à comunidade. Como já exploramos no capítulo 2, embora o filho mais novo precise lidar com a pressão do pai, as preocupações dos pais sobre as dívidas de casa, a falta de recursos materiais para alcançar seu objetivo de estudar astrofísica, ele é feliz e amado. Ele é celebrado pelo seu time de futebol e apoiado por todos em seu entorno. Na figura 28, podemos ver a relação entre o espaço, os atores e os não atores dentro do filme. Em plano geral (PG), ângulo normal e câmera na mão, celebramos o gol de Deivinho. A cena destaca a sintonia entre os jogadores e a comunidade.

O futebol é uma forma de expressão da identidade nacional, mas também serve como um palco para discussões sobre raça, classe e gênero (Abrahão e Caldas, 2022). No entanto, isso significa que ele é justamente um campo de disputa, como podemos ver ainda – infelizmente – tantas vezes na figura de Vini Jr.<sup>39</sup>, Tinga<sup>40</sup>, Grafite.<sup>41</sup> Nesse viés, segundo Vinícius Azevedo<sup>42</sup> (2019), o futebol brasileiro já seria muito antes colocado como dádiva e abençoado com um *futebol mulato*<sup>43</sup>, ideia que – felizmente – foi criticada por Lilia Schwarcz ao longo de sua carreira (1993) e por Sueli Carneiro (2023), esse mito disfarça formas sutis e não sutis de discriminação, como as dificuldades enfrentadas por pessoas negras no mercado de trabalho e na educação, na moradia, além de legitimar uma hierarquia racial imposta pela supremacia branca. Carneiro afirma:

Em primeiro lugar, a miscigenação vem dando suporte ao mito da democracia racial, na medida em que o intercuro sexual entre brancos, indígenas e negros seria o principal indicativo de nossa “tolerância racial”, argumento que omite o estupro colonial praticado pelo colonizador contra mulheres negras e indígenas [...] (Carneiro, 2023, p. 49).

Além disso, essa narrativa dominante estaria a serviço de um Brasil desenvolvido: “Presta-se à construção de uma identidade positiva para um país cuja realidade concreta impede a realização efetiva de uma ocidentalização, seja racial ou cultural” (Carneiro, 2023, p. 49). Entretanto, o que muda em relação a Deivinho e seu time? A partir disso, por que colocá-lo como um lugar de afeto?

---

<sup>39</sup> Vinícius Júnior, conhecido como Vini Jr., é um futebolista brasileiro que atua como atacante no Real Madrid, da Espanha. Ao longo de sua carreira na Europa, Vini Jr. enfrentou diversos episódios de racismo e se tornou um dos nomes mais empenhados na luta antirracistas no futebol.

<sup>40</sup> Paulo César Fonseca do Nascimento, conhecido como Tinga, é um ex-futebolista brasileiro que atuava como meio-campista. Durante sua carreira, jogou por clubes como Grêmio, Internacional e Borussia Dortmund. Em 2014, enquanto defendia o Cruzeiro em uma partida contra o Real Garcilaso, no Peru, Tinga foi alvo de racismo.

<sup>41</sup> Edinaldo Batista Libânio, conhecido como Grafite, é um ex-atacante brasileiro que teve passagens por clubes como São Paulo, Wolfsburg e Al-Ahli. Em 2005, durante uma partida entre São Paulo e Quilmes pela Copa Libertadores, Grafite foi vítima de racismo por parte do jogador argentino Leandro Desábato, que resultou na prisão deste ainda no estádio, gerando ampla repercussão internacional sobre o racismo no futebol.

<sup>42</sup> Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara -SP -Brasil.

<sup>43</sup> Termo usado por Gilberto Freyre que é racista, assim como o *mito da democracia racial*.

Figura 28 – Deivinho joga futebol



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução.

Embora enriquecer pelo futebol seja um sonho criado e divulgado por todo território brasileiro, não é o desejo de Deivinho, como já foi explorado no capítulo 2. Apesar disso, o menino é acolhido e celebrado por seus companheiros. Nesse momento, há uma relação de afeto tecida entre Deivinho e seus companheiros de time, entre Deivinho e seu pai, entre Deivinho e o campo de futebol, à medida que esse lugar é também sua casa, seu lugar e, por fim, há uma relação de afeto entre o espectador e aquilo que vemos em tela. O afeto se dá justamente pelo reconhecimento. Vemos aquilo que no cotidiano já conhecemos, e ousa dizer amamos.

Nos termos de Said<sup>44</sup> (2007), o outro, colocado tantas vezes pelo colonialismo, aqui torna-se nós. Se por um lado, como também temos abordado a partir de Stuart Hall (2006), o colonialismo:

[...] na representação visual, colocou o sujeito negro dentro dos seus regimes dominantes de representação: o discurso colonial, as literaturas de aventura e exploração, a sedução do exótico, o olhar etnográfico e viajante, as linguagens tropicais do turismo, das brochuras de viagens e de Hollywood e as linguagens violentas e pornográficas da *ganja* e da violência urbana (Hall, 2006, p. 31).

Na cena em questão e no frame 28, o colonialismo perdeu na disputa pelas imagens. Gabriel Martins, Deivinho e eu, enquanto espectadora, olhamos para um lugar comum, para uma possível representação de casa, por isso não há estranhamentos, como também não fetichização. Novamente, esse espaço, entendido como a periferia, é construído e mostrado como lugar comum, espaço de

<sup>44</sup> Primeira impressão de 1978.

afeto, de vida, de cotidiano, de futebol e de celebração. A ideia do *outro*, logo do *inimigo*<sup>45</sup>, é substituído pela ideia de coletivo, pela ideia do nós, como a figura 29.

Figura 29 – Wellington comemora o gol de Deivinho com a comunidade



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução.

Falar sobre nós e dos nossos, pode criar essa experiência cinematográfica. Gabriel Martins não fala sobre o outro a partir de uma visão de fora, ele fala sobre os nossos, sobre os dele. Essa representação diz sobre quem ele é como artista, sobre a visão dele de cinema e sobre o que ele acredita como arte. Como colocado por bell hooks (2023), a construção de uma visão radical é um exercício que extrapola apenas a cor ou o local de origem. A visão empregada da *quebrada* pelo realizador é um exercício e uma luta para se manter revolucionária e anti-hegemônica.

Por fim, como última cena escolhida para análise, decidimos olhar para a família em sua própria casa. Na cena em questão, encontramos os quatro reunidos no terraço para contemplar as estrelas e o planeta Marte a partir do telescópio de Deivinho. Na figura 30, vemos a disposição dos personagens em planos Americano, leve contra-plongée, câmera fixa. A cena começa com Deivinho sozinho olhando o espaço, depois ele é interrompido pela chegada dos pais e da irmã. Os outros três estão voltando do grupo *Alcoólicos Anônimos* e encontram o menino no terraço. Todos eles são convidados a olhar para Marte também através do telescópio do filho, como na figura 31. Todos os membros da família olham através do telescópio.

<sup>45</sup> Termo colocado em dicotomia por Said (2007).

A mãe, então, lhe pergunta: “é o que, filho?” E na sequência, “onde você arrumou esse negócio aqui?”, o filho lhe responde que foi ele quem fez, deixando o pai e a mãe surpresos. Wellington, na sequência, diz aos filhos: “[o avô] ele ia ficar muito feliz. Na verdade, ele ia ficar muito orgulhoso do cês dois”. Os filhos sorriem, e a família se abraça.

Figura 30 – A família olha o espaço com Deivinho a partir de seu telescópio



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução.

O amor entre os membros da família é compartilhado. Os filhos são, nesse momento, a partir de sua individualidade, aceitos plenamente pelo pai. Se antes ele tinha ressalvas com relação a Deivinho deixar o futebol, ou Eunice e sua namorada, a verbalização do afeto se dá pelo sentimento de orgulho que sente dos filhos. A aceitação, aliada à expressão de orgulho, fortalece os laços entre eles, mostrando que, apesar dos desafios e das diferenças, o amor prevalece. Ver isso no final do filme é um passo a mais para a desconstrução da nossa imagem como desprovidos de amor (hooks, 2021).

Nesse sentido, a figura 30, é uma das grandes imagens do filme. Depois da imagem inicial, Deivinho olhando o espaço sem o telescópio, a cena da figura 30, é uma das imagens que promove o filme. Fazer dessa imagem um dos pôsteres do longa, significa torná-la, em dada medida, a imagem-conceito do filme. Ela compõe uma posição central no imaginário visual da obra. Dessa forma, posso dizer que *Marte Um* é um filme sobre família e sobre o amor que os une. Nesse caminho, há uma rebeldia por parte do filme, uma vez que, a partir de bell hooks (2021), o amor é

revolucionário. Parte dessa revolução se dá justamente pela relação de oposição, o amor é oposição ao medo.

Culturas de dominação se apoiam no cultivo do medo como forma de garantir a obediência. Em nossa sociedade, falamos muito do amor e pouco do medo. Todavia, estamos terrivelmente apavorados o tempo todo. Como cultura, estamos obcecados com a ideia de segurança. Contudo, não questionamos por que vivemos em estados de extrema ansiedade e terror. O medo é a força primária que mantém as estruturas de dominação. Ele promove o desejo de separação, o desejo de não ser conhecido. Quando somos ensinados que a segurança está na semelhança, qualquer tipo de diferença parece uma ameaça. Quando escolhemos amar, escolhemos nos mover contra o medo — contra a alienação e a separação (hooks, 2021, p. 113).

Movermos contra a separação, permite-nos fortalecer como um grupo, uma comunidade. Nesse caso, os pais, por se colocarem a ouvir os filhos, podem também, por meio deles, acessarem outros mundos, antes negados. Há uma reparação histórica criada pelo afeto. Tércia, por exemplo, não sabe o que está vendo no telescópio, mas, por intermédio de Deivinho e Eunice, ela, ainda, sim, tem a possibilidade de ver Marte. Ela é convidada por Eunice: “Vem ver, mãe”. Ela lhe responde: “tem que olhar aqui, né? Nossa... é o que filho?”. Ele lhe responde: “isso daí é Marte, mãe”. A mesma situação aplica-se ao pai. A comunhão criada entre os tempos, o presente, passado e o futuro, instaurada pela ancestralidade e pela memória familiar, lhes dão acesso ao desconhecido, ou melhor, a outras visões de mundo. Ampliar o horizonte e as formas de ver a vida, permite que os pais também acessem o mundo dos filhos. Isso como temos defendido só é possível também pelo encontro com o avô, por meio de seus objetos e da memória.

Quanto ao filme enquanto obra e arte, ele permite que quem esteja de fora dessa realidade, também a conheça. Nesse sentido, para Antonio Candido (2006), a fruição estética é um direito de todos os seres humanos, uma necessidade tão essencial quanto a alimentação e a saúde. Ele argumenta que a literatura proporciona uma forma de humanização, permitindo que as pessoas se reconheçam em outras vidas e culturas, ampliando suas perspectivas e seu entendimento do mundo. O fazer artístico, nesses moldes, também deve ser entendido como um direito. Nossas histórias também merecem ser contadas, ouvidas e salvas pela memória.

Além disso, Leda Maria Martins (2021) defende que a arte ligada à tradição africana e à afrobrasileira tem valores estéticos indissociáveis aos valores éticos. O que nos remete aos caminhos que o cinema negro, em especial brasileiro, tem tomado. Cineastas negras têm resgatado e reinventado narrativas ancestrais e fazem frente às narrativas coloniais. O cinema torna-se ferramenta política de cura, de denúncia e de reconstrução identitária.

Na cena final do filme, os quatro membros da família estão em suas cadeiras de praia, olhando o céu e conversando. Essa imagem é um paralelo à cena de abertura do filme, na qual

Deivinho está sozinho vendo o espaço. Assim, podemos reforçar a ideia de que Deivinho e, talvez, nós mesmos não precisamos viver nossos sonhos sozinhos. Nesse momento, Deivinho conta sobre a missão Marte um, ele fala sobre seu sonho. Em um exercício de escuta, o pai e a irmã entendem suas ambições. A cena termina com a fala de Wellington diante da dificuldade do sonho: “a gente dá um jeito”. Conforme já dito no capítulo 2, o pai se compadece do sonho do filho, mesmo diante de sua quase impossibilidade, ver figura 31.

Filmada, provavelmente com ajuda de uma grua, pela forma como o plano mantém a câmera estática, vemos a conversa da família em plano e contraplano por ser um diálogo. A família tem uma expressão reflexiva, com exceção da mãe, que dorme. Os três olham o céu e projetam o futuro sobre o qual conversam.

Figura 31 – A família descansa no terraço



Fonte: Filmes de Plástico/Reprodução.

É preciso destacar, pois, que Tércia dorme. A personagem da mãe sofre de ansiedade e insônia por todo o segundo ato, conforme o capítulo 2. No entanto, na cena final, ela, que tantas vezes fala e figura como agente da memória, está em silêncio, ou melhor, dorme. Os problemas dos Martins não foram resolvidos: Deivinho continua machucado, Wellington continua desempregado, Eunice não mora mais em casa. Mesmo assim, ela dorme, porque naquele momento da cena, juntos eles se aproximam de Marte, fabulam, sonham e se fortalecem na união e no espaço que criaram. A casa, como o espaço seguro, dá-lhes a chance de recomeçar outro dia, de descansarem, enquanto projetam a vida que desejam.

A fala de Wellington me faz pensar o quão difícil é fazer cinema no Brasil, em especial para a população negra e periférica. Esse sonho para quem ousa sonhá-lo é uma *Missão Marte Um*. Não é gratuito que a Filmes de Plástico e, em especial, Gabriel Martins, tenha dado a Deivinho esse sonho. A produtora, como dito no capítulo 1, tem aberto esse espaço de representação, no que tange às imagens, e esse espaço de trabalho no que se refere ao sonho. No final do filme, aparece a cartela com o dizer “esse filme gerou mais de 400 empregos, direta e indiretamente”. A gente dá um jeito tem se colocado como uma política da produtora, mesmo que isso não seja sempre verbalizado.

A resignificação dos espaços e a reconstrução das referências culturais são processos complexos e contínuos, não apagaremos as marcas deixadas pelo colonialismo instantaneamente, mas podemos começar contando nossas histórias, disputando a memória individual, depois a memória coletiva (Le Golf, 1990). Nesse caminho, a Filmes de Plástico tem tentado contar, narrar e preencher esses espaços antes preenchidos de morte ou apagados pela herança colonial. As mudanças estão em curso, mas elas exigem um olhar crítico e sensível às realidades sociais.

Não há mais alternativas para a nossa sobrevivência a não ser essa: devemos disputar os espaços culturais, imagéticos e artísticos. Para bell hooks, se “[...] ninguém fizer essa reivindicação, não apenas continuaremos reféns da hegemonia imagética da imaginação coletiva patriarcal supremacista branca capitalista, como também não teremos olhos para enxergar as visões libertadoras que cineastas progressistas nos oferecem” (2023, p. 134). Assim, se não conseguirmos vencer agora, conseguiremos, por meio da ficção — como *Marte Um* (2022) — construir uma representação que nos ajude a viver e ver nossas subjetividades, nossos afetos e nossas famílias representadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

“Amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser [...]”.<sup>46</sup>

Quando assisti pela primeira vez *Marte Um* (2022), eu fiquei bastante comovida. Era como se pela primeira vez eu visse a minha família em tela. Essa experiência me tocou ao ponto de fazer desse filme meu objeto de estudo. Senti-lo a partir da experiência estética e da fruição foi algo que carreguei por dias. No dia dessa exibição, encontrei com uma amiga no ônibus, e ela chorava compulsivamente depois de também ter visto o filme. A pergunta que nasceu naquele momento foi: por quê? Esse choro seria de tristeza, de emoção ou de alívio? Assim, foi preciso interpretá-lo também a partir da ciência e dos estudos sobre negritude e representação à luz da nossa ancestralidade teórica: bell hooks (2019a, 2019b, 2021, 2023 e 2024), Lélia Gonzalez (2020), Cida Bento (2020), Leda Maria Martins (1997 e 2021), Sueli Carneiro (2023) e tantas outras. A força de se identificar em tela e, em dadas proporções, vencer, ajuda-nos a não só entender nossa força, nossa resistência, mas também configura um processo de cura.

Por que essa identificação importa? Importa, porque quando eu comecei este trabalho, eu tive a infelicidade de escrever que a população negra do Brasil é uma minoria. Somos mais da metade da população do país e em nada uma minoria. O imaginário em torno da população negra do mundo, mas especificamente do Brasil, cristalizou, o que em termos linguístico significa engessar, muitos termos e ideias sobre nós. Desde termos como “minorias” até expressões racistas como “denegrir”, “inveja branca”, “criado-mudo” entre outras. Tudo isso mesmo que, contraditoriamente, pela forma como se deu a colonização e seus abusos, eram as mulheres negras as responsáveis por ensinar as crianças brancas a falarem. Lélia Gonzalez (2020) diz: “se levamos em conta a teoria laciana, que considera a linguagem como o fator de humanização ou de entrada na ordem da cultura do pequeno animal humano, constatamos que é por essa razão que a cultura brasileira é eminentemente negra” (p. 55).

No que tange às imagens, elas foram usadas como ferramentas pelos colonizadores para, a partir de uma política de estado, nos habituar a sermos sempre servis ou sempre coadjuvantes numa história de país em que somos protagonistas. Essa lógica, sustentada ao longo dos séculos, ajudou a manter a população negra nas periferias geográficas e, conseqüentemente, desvalorizadas nos

---

<sup>46</sup> Fala de bell hooks em. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019b.

centros intelectuais ou estéticos. Nossas representações no campo das visualidades, assim, esteve a serviço de estereótipos e perpetuações de violências.

No entendimento de Sueli Carneiro (2023), construiu-se um imaginário em torno da imagem da população negra, que a colocou como “o outro” e, nesse sentido, para aqueles que sobreviveram à morte fomentada pela lógica colonialista e operada pelo biopoder, era preciso conter as subjetividades, pelo dispositivo de racialidade, ao ponto de continuarem “subordinados”. Esse processo de desumanização produziu uma identidade negativa, internalizada por meio de representações que compactuam com o estigma e “[...] o impele à profecia autorrealizadora que referenda a estigmatização, o conduz à autonegação ou ainda à adesão e à submissão aos valores da cultura dominante” (Carneiro, 2023, p. 283).

No cinema, essa estrutura manifestou-se por décadas em personagens negros que serviam apenas como auxiliares da narrativa branca, privados de complexidade emocional e de autonomia, ajudando, assim, a consolidar essas imagens e imaginários. Inclusive até hoje não é raro atrizes brancas interpretando figuras de destaque negras. Nas imagens que produziram sobre nossas ancestrais, segundo Lilia Schwarcz (2024, p. 206): “[...] as escravizadas se 'dão a ver', mas parecem não entregar nada com seu olhar, até porque não foram consultadas sobre sua presença na foto, e tampouco tiveram direito a interferir na situação [...]. Lá estão elas, com seus corpos expostos, identidades sequestradas, e roupas [...] emprestadas”.

No entanto, resistimos. Se por um lado o biopoder e o dispositivo de racialidade trouxeram morte e controle, por outro lado, Sueli Carneiro (2023) aponta, a partir de sua leitura de Foucault, que a resistência é uma condição inata desses. “Todavia, no domínio da resistência existe a possibilidade de uma ética renovada que se insurge aos modos de subjetivação e à moral social que lhes corresponderiam” (p. 310). Nesse caminho, desconstruir as mentiras e as inverdades que contaram para nós e sobre nós acaba se tornando um anseio de todas as pesquisas que envolvem negritude. “Apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos” (hooks, 2019b, p. 39).

Por isso, romper com essa tradição imagética significa reivindicar a presença da população negra nas telas, ou ainda mais, significa reivindicar nossa possibilidade de fabular outros passados e encontrar outras formas de vivermos nossas próprias subjetividades, de construir histórias em que nossos corpos existam para além da dor e da subalternidade. Fora das telas, fazer cinema é uma possibilidade de trabalho, logo de renda. Significa reivindicar um lugar que também é de subsistência, sobretudo, para aqueles historicamente excluídos dos espaços de criação e produção

cinematográfica. O cinema além de ser um campo artístico, cultural e político, é também um setor econômico que movimenta recursos, gera empregos e sustenta inúmeros profissionais.

Nesse caminho, filmes como *Marte Um* (2022) emergem nesse contexto como contrapontos fundamentais tanto em tela, quanto fora dela. Como já falado, no final do filme aparece a cartela “esse filme gerou mais de 400 empregos, direta e indiretamente”. Essa é uma política da produtora, exibir os dados e, assim, evidenciar como o cinema pode promover o desenvolvimento social. Dentro da tela, ao colocar a representação da negritude para um lugar de centralidade e afeto, o filme destaca as subjetividades que resistem à lógica colonial e reafirmam as contradições, complexidades e a beleza da experiência de ser negro no Brasil. Apesar de todos os sofrimentos a que fomos e somos submetidos, nada pode apagar a beleza da nossa raça, da nossa ancestralidade e da nossa força vital.

Ao longo da pesquisa, entendi que *Marte Um* (2022) coloca no centro de sua narrativa personagens negros que vivem histórias de amor, sonhos e conflitos cotidianos. Personagens que, inclusive, erram, não permitindo, dessa forma, uma imagem simplificada ou idealizada da negritude. Há desentendimentos e desafios, conforme abordamos, – como a dificuldade de aceitação da sexualidade de Eunice por parte do pai, ou ainda, a insistência na carreira de futebol de Deivinho por parte do pai, ou o trauma vivido por Tércia após um incidente a pegadinha –, mas esses conflitos não trazem rompimentos definitivos, mas sim uma tentativa de compreensão e entendimento entre os familiares.

Nesse lugar, o cinema negro figura como um espaço político de cura, de denúncia e de reencontro ou reconecção identitária. Como já falado por Leda Maria Martins (2021), a arte ligada à ancestralidade negra é também ética e estética, ela discute a relação da performance ligada à conexão religiosa e sagrada, mas também podemos lê-la a partir do cinema. A forma fílmica e seu compromisso com o mundo e com os seus são indissociáveis: “[...] o belo nunca é desinteressado ou periódico. Para adquirir a categoria de belo, há que ser necessariamente um benefício do e para o coletivo” (p. 71).

*Marte Um* (2022) é também *Cinemas de Quebrada*, o que significa se estruturar enquanto um projeto de resistência e afirmação. A periferia deixa de ser vista como um espaço de carência, ou pior, criminalizada, e passa a ser compreendida como um local de criação, reinvenção, subsistência e produção de outros olhares. “A Quebrada em si, pulsa, através de suas festividades. Ser e fazer cultura de Quebrada passa por um ato de revolta e inconformidade. As ruas e becos

das/os abandonada/os carregam potência, filosofias, gingas e religiões” (Siqueira, 2023, p. 145). As obras que emergem desse contexto podem registrar as contradições sociais, mas também constroem arquivos e imaginários que ressignificam a presença dos sujeitos periféricos no espaço urbano. Segundo Siqueira (2023), a margem não é um lugar de ausência, mas um espaço em disputa, em que a falta também gera presença e novas formas de organização e sobrevivência.

Dessa forma, o cinema de *quebrada* se estabelece como um campo de disputa narrativa, em que a própria ideia de centro e periferia é reconfigurada. Ele propõe novos olhares sobre as quebradas, valorizando seus modos de existência e seus repertórios culturais como elementos centrais de identidades. O *Cinemas de Quebradas*, ao registrar as vivências, as memórias e os afetos dos sujeitos que ocupam esses territórios, preserva histórias.

Depois de me debruçar sobre essa pesquisa, começo a entender porque do choro ao ver *Marte Um* (2022). Além do que já foi citado, reforço que o filme traz uma representação de um tipo de família negra brasileira que se assemelha a minha e a de tantos outros brasileiros. É necessário destacar que no filme em questão vemos um tipo de família, o que não significa ignorar todas as outras. Quando vejo Wellington em cena, consigo de alguma maneira ver o meu pai e o pai dele. O pai do filme é cheio de incoerências e de travas, mas ele é também um pai que luta pela sua paternidade. Conforme falamos, o respeito e a compreensão dos filhos não vem sem conflito, mas é justamente o fato de ele tentar que possibilita que essa representação me toque e toque tantos outros espectadores. Representar quem amamos de alguma maneira é dizer que essa pessoa, uma parte dela será lembrada, ficará na história do cinema, como também ficará na nossa memória. Queremos, de modo geral, que as pessoas que amamos vivam.

Quando olho para a mãe do filme, vejo minha mãe, minha tia, em dada medida, minhas avós. A maternidade é muito complexa e cada figura materna pode experienciá-la de uma forma única. Isso não impede, entretanto, que Tércia possa gerar identificação. É potente também o fato de ela não ser só a mãe de Eunice e Devinho. Ela é, dentro da narrativa, uma mulher que ama dançar, sai para festejar, reza, vai ao médico, trabalha. Assumo, assim, que a maternidade no filme não é engessada, ou pior, colocada em um pedestal para firmá-la como um ser perfeito e divino. Representação essa que tanto magoa as mulheres reais, negras ou não negras.

Sobre os filhos, o que mais me chama atenção é que eles têm seus próprios anseios. Mudar-se da casa dos pais, como Eunice faz, é algo que me toca profundamente, porque eu também tive que me mudar para poder acessar o mundo que eu queria. Além disso, sonhar com uma missão

Marte Um pode ser entendido como sonhar em fazer cinema. Como falado, Gabriel Martins sonhou desde criança em fazer cinema e conseguiu. Em entrevista para o canal “BHAZ”, ele conta como sua família e seus amigos o apoiaram desde cedo. Nesse sentido, Deivinho pode sonhar com a missão Marte um, porque primeiro Gabriel Martins também sonhou.

No meu caso, decidi seguir, de fato, o cinema como profissão aos 13 anos e tenho tentado até hoje. Aconteceu por conta de uma professora de geografia. Ela disse que o cinema poderia mudar o mundo. Essa frase foi dita a partir de uma discussão sobre globalização e capitalismo, mas para mim, no auge dos meus 13 anos, foi suficiente para me mover. Hoje, mais madura, eu consigo entender que o cinema tem uma forte relação com a construção de identidades, permitindo a partir da resistência decolonial, “ao olharmos e nos vemos, nós mulheres negras, nos envolvemos em um processo por meio do qual enxergamos nossa história como contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro” (hooks, 2019b, p. 240). Por consequência, construímos imaginários possíveis, diferentes destes a que somos frequentemente inferiorizados.

Por fim, destaco que a representação da família também importa, porque, no entendimento de Sueli Carneiro (2023) e bell hooks (2019b), nossa possibilidade de resistência se dá no coletivo, na comunidade e, eu ousa dizer, na família também à medida que é, dentro dela, que aprendemos inicialmente sobre o mundo e suas regras. Nisso, não quero dizer em um modelo de família estrutural, engessado, quero dizer nas constituições de afeto que consideramos família, sendo uma delas a família nuclear como a do filme. Assim, a família, enquanto espaço de aprendizado, de troca, e, quando há espaço e possibilidades, lugar de afeto, desempenha um papel essencial na formação de identidades, influenciando, muitas vezes, a maneira como enxergamos a nós mesmos e aos outros.

Reivindicar as representações negras no cinema nacional figura no lugar de reivindicar também a memória, conforme temos defendido. Temos direito de escolher sermos lembrados, representados, como também temos direito de produzir a nossa própria imagem. Nesse caminho, essas imagens trabalham para promover nossa existência, nossa sobrevivência, são imagens de fazer viver, em oposição ao biopoder e ao necropoder nos termos colocados por Achille Mbembe (2018). Olhar para uma representação de família, como a de *Marte Um* (2022), possibilita entender sobre quem tem feito cinema no Brasil, em dada medida, sobre como esse cinema tem sido feito e o que temos representado.

Se antes, como já discutimos ancorados em Lília Schwarcz (2024), nossa agência era reduzida e, muitas vezes, nossas representações eram feitas sem que houvesse nosso interesse ou opinião, pelos dados apresentados neste texto em diálogo com todas as pesquisas que se colocaram a mapear também o cinema negro, temos avançado. Se antes o acesso à produção audiovisual era restrito a poucos e o controle sobre a imagem e a narrativa estava centralizado, quase que exclusivamente, em mãos privilegiadas, temos cada dia mais reivindicado nosso lugar. O que começou com Zózimo Bulbul, Adélia Sampaio, Noel Carvalho floresceu. Em um provérbio iorubá: "Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje". Estamos vendo uma movimentação em curso. Nossa luta é grande e deve ser uma política estatal, colocada em prática por políticas públicas contínuas.

Por fim, termino este texto com a citação que mais me trouxe esperança para o cinema brasileiro, para as pesquisas que virão e para mim mesma como pesquisadora. O cinema é capaz 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 bom e do mau" (hooks, 2019, p. 37). A busca por entender e recriar a nossa identidade e nossa memória é, assim, uma das minhas inquietações. Desse modo, fica claro que pesquisar é um ato de se deixar provocar e, ao mesmo tempo, provocar de volta.

## REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, B. O. de L.; CALDAS, D. O futebol como identidade nacional e social: uma revisão sistemática (2002 a 2021). **FuLiA/UFMG**, Belo Horizonte/MG, Brasil, v. 7, n. 2, p. 184–215, 2022. DOI: 10.35699/2526-4494.2022.36834. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/fulia/article/view/36834>. Acesso em: 1 out. 2024.
- ALLOUCHE, Claire. Une décennie de production à Contagem par les Filmes de Plástico (2009-2019) : variations collectives sur l’expérience cinématographique de l’habiter. **Lévesque Éditeur. Christophe Duret et Christiane Lahaie (dir.), Ici et maintenant** : Les représentations de l’habiter urbain dans la fiction contemporaine, 2022, 9782897631376.
- ANCINE. Ancine publica Informe sobre Diversidade de Gênero e Raça no cinema em 2016. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-publica-informe-sobre-diversidade-de-genero-e-raca-no-cinema-em-2016#:~:text=O%20total%20de%20pessoas%20negras,atriz%20negros%20no%20elenco%20analisado.>> Acesso em 10 de maio de 2024.
- AZEVEDO, V. A imagem do negro no futebol brasileiro: retratos do período entre copas (1938-1958). **Revista Sem Aspas**, Araraquara, v. 8, n. 1, p. 45–56, 2019. 47. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/semaspas/article/view/12547>. Acesso em: 1 out. 2024.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **A Era da Iconofagia: Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e Cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARTHES, Roland. A Câmara Clara: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, S.A., 1984.
- BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: Uma nova abordagem à Iconologia. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, v. 8, n. 08, p. 32-60, jul.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Cia das Letras, 2022.
- BERNARDET, J.C. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BESSA, Marina. Direção de arte e sensibilidade: os objetos de cena em “Marte Um”. **Revista Escaleta**, Rio de Janeiro, RJ, v. 3, nº 3, jan/dez. 2023, p. 137-156. 2023.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOGADO, A., & CIRINO, L. Recôncavo da Bahia: o cinema em ponto de ebulição. **Avanca Cinema Internacional Conference**, Avanca - Portugal, N.º 12 (2021), v. 1. p. 228-232, 2021.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2006.
- CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- CARVALHO, Noel dos Santos. “Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro”. In: CARVALHO, Noel; DE, Jéferson. **Dogma Feijoadá, o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do Cinema negro brasileiro. **Revista Crioula**, n. 12, Nov. 2012.

COURTINE, J. J. **Metamorfoses do discurso político**: derivas da fala pública. Tradução de Carlos Piovezani E Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2006.

DAVIS, Angela. Mulheres, cultura e política. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família da propriedade e do estado**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

FACO, Vanessa Marques Gibran; MELCHIORI, Lígia Ebner. Conceito de família: adolescentes de zonas rural e urbana. IN: VALLE, T.G.M (org) **Aprendizagem e desenvolvimento humano: avaliações e intervenções [online]**. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 121-135, 2009.

FAMÍLIA. In: Michaelis. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/familia> >. Acesso em: 05 de fevereiro de 2025.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento. 1. ed. São Paulo: Editora Ubu, 2020.

FERREIRA, Juliana. Corpo Negro em performance para a câmera como discurso contra-hegemônico. In: XII ENPECOM, XII., 2023. **Anais...** Curitiba, PR: Revista eletrônica, 2023. 1-15.

FIORIN, J. L. Teoria dos signos. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Introdução à linguística**. (v. I. Objetos teóricos). São Paulo: Contexto, 2002, p. 55-74.

FREITAS, Kênia. Cinema negro brasileiro: uma potência de expansão infinita. In: SIQUEIRA, Ana, et al. **Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo)**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

FREITAS, Kênia; BARROS, Laan Mendes de. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Eco Pós**, v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018.

GABRIEL MARTINS; ANDRÉ NOVAIS. **Filmes de plástico - Arreda pra cá - Ep#02**. Canal BHAZ, 29 ago. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RSrDRHoukmE&t=1546s>. Acesso em: 1 mar. 2025.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

GONÇALVES, Kaludy Teles. **Cinema negro e cinema negra**: a luta por (auto)representação no campo cinematográfico nacional. 2023. 162 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema) – Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2023.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos**. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. Tradução de Regina Afonso. **Comunicação & Cultura**, n. 1, 2006. p. 21-35.

HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade?”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014, p.103-133.

HOOKS, b. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Tradução Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019a.

HOOKS, b. **Cinema Vivido: Raça, classe e sexo nas telas**. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2023.

HOOKS, b. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019b.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2021.

HOOKS, bell. **Vivendo de Amor**, 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em 01 out. 2024.

**HOUAISS**. Irmão. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss; Editora Objetiva. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/irmão.>> Acesso em: 20 de janeiro de 2025.

KAMINSKI, Rosane. « Notas sobre a desnaturalização da violência no cinema brasileiro », **Iberic@I** [Online], 23 | 2023, posto online no dia 01 junho 2023, consultado o 13 maio 2024. URL: <http://journals.openedition.org/iberical/990>. Acesso em 25 de fevereiro de 2025.

KAMINSKI, Rosane. Formas da violência no cinema brasileiro moderno. In: GRUNER, Clóvis; KAMINSKI, Rosane (org.). **História e imagem: representações de traumas**. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2024. p. 331-364.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MÁLAGA CARREIRO, Ana Paula. **Para além do álbum: Memórias e imagens de acervos familiares na criação de narrativas audiovisuais**. 2023. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) - Universidade Estadual do Paraná, Curitiba.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. 1.ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

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

MAUAD, Ana. Maria. **Poses e Flagrantes: Ensaios sobre história e fotografias**. Editora da Universidade Federal Fluminense Niterói, 2008.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MBEMBE, A. O poder do arquivo e seus limites. Tradução de Camila Matos. Disponível em: <https://memoriayficcao.files.wordpress.com/2019/08/mbembe-achille.-o-poderdo-arquivo-e-seus-limites-1.pdf>. Acesso em: 26 set. 2024.

MEDEIROS, L. S. de. A caracterização como composição da imagem e ponto de partida para análise da representação de personagens negras no cinema brasileiro contemporâneo. **Grau Zero – Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas-BA: Fábrica de Letras - UNEB, v. 11, n. 2, p. 219-243, 2024. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/v11n2p219>. Acesso em: 11 jun. 2024.

NASCIMENTO, Renata Melo Barbosa do. **Racismo, sexismo e interseccionalidades: representações de mulheres negras nas adaptações cinematográficas da literatura de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos (1977-1987)**. 2021. 205 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Brasília, 2021.

NASCIMENTO, V.B.; RODRIGUES, L.F.; MOREIRA, N.R.; MARQUES, N.S. (2024). Os estereótipos do “mito negro” em personagens pretos do cinema nacional entre os anos de 2012 e 2021. **Revista Ciências Humanas**, 17(e36), ISSN 2179-1120.

NGANGA, J. G. N. **O ativismo negro por meio do cinema: ações e representações dentro e fora das telas**. Tese (Doutorado) em História. Universidade Federal de Uberlândia, 2019.

OBSERVATÓRIO NACIONAL DA FAMÍLIA. **Fatos e Números: Arranjos familiares do Brasil**, 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/observatorio-nacional-da-familia/fatos-e-numeros/ArranjosFamiliares.pdf>. Acesso em 05 de junho de 2024.

OLIVEIRA, CLARISSA. **As trajetórias de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro**. Orientador: Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini. 2017. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

OLIVEIRA, M. L.S., & BASTOS, A. C. S.. Práticas de atenção à saúde no contexto familiar: Um estudo comparativo de casos. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, 13(1), p. 97-107, 2000.

OLIVEIRA, Janaína. Kbelá e Cinzas: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: FLAUZINA, Ana; PIRES, Tula (org.). **Encrespando - Anais do I Seminário Internacional: Refletindo a Década Internacional dos Afrodescendentes (ONU, 2015-2024)**. Brasília: Brado Negro, 2016. p. 175-198.

OLIVEIRA SILVA, Nery. Objeto, memória e afeto: uma reflexão. **Revista Memória em Rede**, Pelotas – RS, v. 9 n. 17, p. 144-161, 2017.

PIATO, R. S., ALVES, R. das N., & de MARTINS, S. R. C. Conceito de família contemporânea: uma revisão bibliográfica dos anos 2006-2010. **Nova Perspectiva Sistêmica**, 22(47), p. 41–56, 2014.

PISTACHE, Viviane, « A Filmes de Plástico traz Mar, Marte e Oscar a Minas Gerais », **Cinemas d'Amérique latine** [En ligne], 31 | 2023, mis en ligne le 23 novembre 2023, consulté le 28 février 2025. URL : <http://journals.openedition.org/cinelatino/10543> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1385q>

PRYSTHON, Angela. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: Estéticas contemporâneas e cultura mundial. **Periferia**, 1 (1), p.78-79, 2009. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3421>.

- RANCIÈRE, Jacques. “A Historicidade do Cinema”. Revista Significação. Vol. 44, n. 48, p. 245-263, jul-dez. 2017.
- RIBEIRO, C. da S. G., & CORÇÃO, M. (2013). o consumo da carne no brasil: entre valores sócios culturais e nutricionais. demetra: **Alimentação, Nutrição & Saúde**, 8(3), 425–438.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RODRIGUES, Anthony. Os cinemas negros brasileiros e a transformação da imagem: Percursos de um termo estético-político. **Revista Sociedade e Estado**, V. 37, n 3, Set/Dez. 2022.
- SAID. E. W., **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, Carolina Santana; DÁVILA, Ignacio Del Valle. **A representação da família negra de classe média brasileira e a produção independente de curta-metragens**. 2020. Artigo de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2020.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. (2020). ‘Toda Política é Política das Imagens’. In Rosane Kaminski, Vinícius Honesko, Luiz Carlos Sereza (orgs.), **Artes & Violências** (p. 159-181). 1ed. São Paulo: Intermeios.
- SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. Tradução: Sandra Martha Dolinsk. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- SILVA, Brisa Batista Da. Amor maldito e um dia com Jerusa - uma mirada negra, lésbica e feminista. **Anais V Desfazendo Gênero...** Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/79197>>. Acesso em: 28/06/2023.
- SILVA, G. de A. B. da. (2020). Contagem como o coração do mundo, através do olhar da produtora Filmes de Plástico. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, 30(3), 179-200.
- SYLVESTRE, Ana Paula Melo**. Panorama da política pública afirmativa para o audiovisual no Brasil: 10 anos do edital Curta Afirmativo (2012-2022). **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 12, n. 1, p. 01-26, jan./jun. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v12n1.892>. Acesso em: 26 fev. 2025.
- SIQUEIRA, Gabriel Lima de Souza. **Descaptura da Memória e arquivo familiar periférico: a experiência contra colonial dos cinemas das Quebradas brasileiras (2011-2021)**. 2023. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Curitiba.
- SOARES, Naira. Existe cinema lésbico e negro no Brasil? In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 12, 2021, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: [s.n.], 2021. ISSN 2179-510X.
- SCHEFFER, M. et al. **Demografia Médica no Brasil 2023**. São Paulo, SP: FMUSP, AMB, 2023. 344 p. ISBN: 978-65-00-60986-8.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. O fantasma das amas negras: intimidade com forma de agressão. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imagens da branquitude: a presença da ausência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

VANALI, A. C; OLIVEIRA, C. F. C. **Reflexões sobre a representação do racismo no cinema Brasileiro**. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

VIEIRA, Isabela. **Cinema negro no Brasil é protagonizado por mulheres, diz pesquisadora**. Agência Brasil, 10 dez. 2015. Entrevista concedida por Janaína Oliveira. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2015-12/cinema-negro-no-brasil-e-protagonizado-por-mulheres-diz-pesquisadora>. Acesso em: 12 fev. 2025.

WOORTMANN, E. F. A Comida como Linguagem. **Revista Habitus** - Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Goiânia, Brasil, v. 11, n. 1, p. 5–17, 2013. DOI: 10.18224/hab.v11.1.2013.5-17. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/2844>. Acesso em: 1 out. 2024.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZYLBERMAN, L. **Genocídio y Cine Documental**. Saézn Peña: EDUNTREF, 2022.

Referências filmicas:

ABOLIÇÃO. Direção de Zózimo Bulbul. Brasil: Empresa Brasileira de Cinema, 1988, 153 min.

A GUERRA dos Pelados. Direção de Sylvio Back. Brasil, 1971. 1 DVD, 100 min.

ALMA no olho. Direção: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro –RJ, 1973. 12 min

AMOR MALDITO. Direção Adélia Sampaio. Produção: Adélia Samaio e João Elias. A.F. Sampaio Produções Artísticas, Gaivota Filmes e Portal Filmes (Brasil). 1984. 76 minutos.

BARRAVENTO, Direção: Glauber Rocha. Iglu Filmes (Brasil), 1961. 2 DVD, 80 mininutos, p&b.

BARONESA. Direção de Juliana Antunes. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia. Filmes de Plástico, 2017. Audiovisual, 70 minutos.

COMPASSO de Espera. Direção: Antunes Filho. Disponível na Cinemateca, 1973, 98 min.

CONTAGEM. Direção: Gabriel Martins, Maurílio Martins. Contagem: Filmes de Plástico, 2010. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>.

CORES e botas. Direção: Juliana Vicente. Produção: Juliana Vicente. Intérpretes: Jhenyfer Lauren, Dani Ornellas, Luciano Quirino et al. Roteiro: Juliana Vicente. Preta Portê Filmes (Brasil), 2010, (16 min), son., color.

DONA Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides. Direção: Gabriel Martins. Contagem: Filmes de Plástico, 2011. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>.

ELA volta na quinta. Direção: André Novais Oliveira. Contagem: Filmes de Plástico, 2014, 108 min.

FILME de sábado. Direção: Gabriel Martins. Contagem: Filmes de Plástico, 2009. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>

GAROTA de Ipanema; Direção: Leon Hirszman; Produção: Embrafilme. Brasil, 1969.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dk6SY-6unTY>>, 89 minutos.

MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Repositório Audiovisual - Pau Brasil, 1969. 1 DVD, 108 min.

MARTE um. Direção: Gabriel Martins. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia. Filmes de Plástico, 2022. Audiovisual, 112 Minutos.

NADA. Direção de Gabriel Martins. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia. Filmes de Plástico, 2017. Audiovisual, 27 minutos.

NO CORAÇÃO do mundo. Direção: Gabriel Martins, Maurílio Martins. Contagem: Filmes de Plástico, 2019. Audiovisual, 120 minutos.

O ANJO Nasceu. Direção: Júlio Bressane; Produção: Júlio Bressane. Brasil, 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-gNKPaMfWtE&t=2915s>. (62 minutos)

UM dia com Jerusa. Direção: Viviane Ferreira. Produção: Viviane Ferreira. Odun Formação e Produção (Brasil), 2020. Audiovisual, 73 minutos.

POUCO mais de um mês. Direção de Gabriel Martins. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia. Filmes de Plástico, 2013. Audiovisual, 23 minutos.

RIO 40 graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955. 91 minutos.

TEMPORADA. Direção de André Novais Oliveira. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia. Filmes de Plástico, 2018. Audiovisual, 113 Minutos.