

ESTÉTICAS, POÉTICAS E POLÍTICAS EM CENA: POR UMA EDUCAÇÃO COM O CINEMA NEGRO FEMININO

Maria Cecília Ribeiro Nunes Nascimento

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO (PPGE)
EDUCAÇÃO, TECNOLOGIAS E COMUNICAÇÃO (ETEC)

ESTÉTICAS, POÉTICAS E POLÍTICAS EM CENA: POR UMA EDUCAÇÃO COM
O CINEMA NEGRO FEMININO

MARIA CECÍLIA RIBEIRO NUNES NASCIMENTO

BRASÍLIA – DF
2025

MARIA CECÍLIA RIBEIRO NUNES NASCIMENTO

Estéticas, poéticas e políticas em cena: por uma educação com o Cinema Negro Feminino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, na linha de pesquisa Educação, Tecnologias e Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Cristina Versuti

BRASÍLIA – DF

2025

Banca examinadora:

Profa. Dra. Andrea Cristina Versuti – PPGE / UnB (Orientadora)

Profa. Dra. Fabrícia Teixeira Borges – PGPDE / UnB

Profa. Dra. Giovana Scareli – PPGE / UFSJ

Profa. Dra. Paula Gomes de Oliveira – PPGE / UnB

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

RN244e Ribeiro Nunes Nascimento, Maria Cecília
Estéticas, poéticas e políticas em cena: por uma educação
com o Cinema Negro Feminino / Maria Cecília Ribeiro Nunes
Nascimento; orientador Andrea Cristina Versuti. Brasília,
2025.
148 p.

Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade de
Brasília, 2025.

1. Mulheres diretoras. 2. Viviane Ferreira. 3. Cinema
menor. 4. Educação visual e estética feminista e
antirracista. I. Cristina Versuti, Andrea, orient. II.
Título.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

CRÉDITOS

Além de agradecer, gostaria de creditar quem eu sou e onde estou aos afetos que cruzaram meus caminhos na vida e na pesquisa.

Às minhas origens...

Minha mãe, Lucineide, que é minha força, meu pilar e meu lar. Tudo que eu faço é para e por você. Obrigada por nunca soltar a minha mão, ei te amo além dessa vida!

Minha avó, Maria Helenice, que sempre foi o meu lugar de sabedoria, afago e inspiração.

Em especial à minha tia Luciana, minha segunda mãe, que sempre acreditou em mim e me motivou a seguir meu coração.

Meus primos, Luan e Miguel, e minha afilhada, Elisa, por me mostrarem que a vida pelas suas lentes é muito mais gentil e colorida.

Meus padrinhos, Luane e Amâncio, pelo suporte e cuidado.

À toda minha família pelo amor e apoio incondicional.

Aos meus encontros...

Meu companheiro, Vitor, por ser meu colo, meu abrigo e com quem divido todos os meus sonhos. Viver a vida ao seu lado é um presente!

Meus sogros, Sônia e Carlos, e toda a família (que também se tornou a minha) pelo carinho e acolhimento.

Minha orientadora, Andrea, pela amizade, cuidado e confiança. Obrigada por enxergar em mim uma potência que eu nem sabia que tinha. Sigamos juntas na vida!

Minha amiga e parceira, Kelly, com quem compartilhei as maiores alegrias e as mais profundas tristezas desde a graduação. Você é minha inspiração e eu aprendo com você todos os dias!

Nosso grupo de orientandos, Joice, Valtemir, Kelly e Daniela, pelo carinho, gentileza, disponibilidade e pelas trocas que

possibilitaram que essa caminhada fosse mais leve. "É perto dos
bão que a gente fica mió"!

Professor Alessandro, com quem iniciei minha jornada de
pesquisadora e me trouxe ensinamentos que levo para a vida.

Nosso grupo de pesquisa GEFI, que me apresentou outros
"pensamentos pensantes" e foi um refúgio afetivo nas sextas-
feiras. Com vocês descobri as belezas e leveza do pesquisar.

Minha banca querida, professora Giovana e professora Fabrícia,
pelo olhar atento e pelo acolhimento ao longo desse percurso.
Este trabalho também é resultado das nossas partilhas.

Professora Liliane e a turma de Comunicação e Gênero, pelo espaço
seguro e pelas trocas genuínas.

Cineasta Viviane Ferreira, pela resiliência e por nos presentear
com sua sensibilidade e seu fazer artístico que se desdobram em
filmes-poesia. Desejo que sua arte perdure e siga transcendendo
e transformando.

Não existimos fora do coletivo. Eu sou o resultado de tudo que
fomos e somos juntas e juntos!

SINOPSE

Mobilizada pelo lugar de protagonismo feminino nas diferentes esferas sociais, esta dissertação é atravessada pelas temáticas referentes aos feminismos, cinema e educação. O objetivo é identificar particularidades feministas nos elementos da linguagem cinematográfica utilizados por Viviane Ferreira em seu filme *Um dia com Jerusa* (2020) e, para tanto, propõe-se a: a) Apresentar as estéticas, poéticas e políticas de resistência do cinema das/com mulheres; b) Cartografar a trajetória de Viviane Ferreira e as pistas de sua subjetividade implicadas no seu fazer cinematográfico; c) Rastrear, por meio da decupagem clássica do filme, como as singularidades da cineasta são transcritas nas personagens mulheres em *Um dia com Jerusa* (2020); e d) Refletir sobre a potência do cinema para uma educação visual e estética feminista e antirracista. Devido ao contexto sociocultural em que estão inseridos, os cinemas das/com mulheres são inseparáveis das dimensões éticas, estéticas, poéticas e políticas. São potências minoritárias que se inserem no discurso dominante pelas frestas e brechas para produzir dissidências. O mapa cartográfico, a partir da Filosofia da Diferença, é tecido na busca por pegadas deixadas no filme e na fabulação para imaginar modos outros de interferir criticamente no mundo e nas imagens. Essas representações através do olhar da diretora refazem o feminino no cinema e subvertem as lógicas de um sistema hegemônico, padronizador e excludente operado por uma máquina de rostidades, que oprime e aniquila as multiplicidades de existências. Com isso, o Cinema Negro Feminino se revela como uma micropolítica desviante e abre passagem para epistemologias plurais e emancipadoras.

Palavras-chave: Mulheres diretoras; Viviane Ferreira; Cinema menor; Educação visual e estética feminista e antirracista.

SYNOPSIS

Mobilized by the place of female protagonism in different social spheres, this dissertation is crossed by the themes of feminism, cinema and education. The aim is to identify feminist particularities in the elements of cinematographic language used by Viviane Ferreira in her film *Um dia com Jerusa (2020)*: a) Present the aesthetics, poetics and politics of resistance of cinema by/with women; b) Map Viviane Ferreira's trajectory and the clues to her subjectivity implicated in her filmmaking; c) To trace, through the film's classic decoupage, how the filmmaker's singularities are transcribed in the women characters in *Um dia com Jerusa (2020)*; and d) Reflect on the power of cinema for a feminist and anti-racist visual and aesthetic education. Due to the socio-cultural context in which they are inserted, cinemas by/with women are inseparable from the ethical, aesthetic, poetic and political dimensions. They are minority powers that insert themselves into the dominant discourse through cracks and gaps in order to produce dissent. The cartographic map, based on the Philosophy of Difference, is woven in the search for footprints left in the film and in the fabrication to imagine other ways of critically interfering in the world and in images. These representations, through the director's gaze, remake the feminine in cinema and subvert the logic of a hegemonic, standardizing and exclusionary system operated by a reality machine, which oppresses and annihilates the multiplicity of existences. Black Cinema Women thus reveals itself as a deviant micro-politics and opens the way to plural and emancipatory epistemologies.

Keywords: Women directors; Viviane Ferreira; Minor cinema; Feminist and anti-racist visual education and aesthetics.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIC	Academia Internacional de Cinema
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
ANPED	Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação
APAN	Associação de Profissionais do Audiovisual Negro
BDTD	Biblioteca Digital de Teses e Dissertações
BTD	Biblioteca de Teses e Dissertações
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
ECA	Escola de Comunicação e Artes
EICTV	Escola Internacional de Cinema e Televisão
FAAP	Fundação Armando Alvares Penteado
FESPACO	Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão
Fies	Programa de Financiamento Estudantil
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
GEFI	Grupo de Pesquisa em Educação, Filosofia e Imagem
GEMAA	Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa
GLAAD	Gay & Lesbian Alliance Against Defamation
GT	Grupo de Trabalho
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
LGBTQIAPN+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexo, Assexual, Pansexual, Não-binário e outras identidades
MAM	Museu de Arte Moderna
MIR	Ministério da Igualdade Racial
MNU	Movimento Negro Unificado
PAA	Programa de Alfabetização Audiovisual
PNED	Política Nacional de Educação Digital
ProUni	Programa Universidade para Todos
PUCRS	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
SciELO	Scientific Eletronic Library Online
TEN	Teatro Experimental do Negro
TV	Televisão

UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFES	Universidade Federal do Espírito Santo
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFG	Universidade Federal do Goiás
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFPEL	Universidade Federal de Pelotas
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UFS	Universidade Federal de Sergipe
UFSJ	Universidade Federal de São João Del-Rei
UNB	Universidade de Brasília
UNIP	Universidade Paulista
USP	Universidade de São Paulo
VGIK	Instituto Nacional de Cinematografia da União Soviética

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>A fada do repolho</i> (1896), filme produzido por Alice Guy	41
Figura 2: Estátua de homenagem a Alice Guy na abertura das Olimpíadas em Paris, 2024 ...	41
Figura 3: Agnès Varda na premiação do Óscar	42
Figura 4: Cena do filme <i>Sambizanga</i> (1972)	43
Figura 5: Cenas do filme <i>Jeanne Dielman</i> (1975), de Chantal Akerman	44
Figura 6: Cenas do filme <i>Jeanne Dielman</i> (1975), de Chantal Akerman	44
Figura 7: Cena do filme <i>O mistério do dominó preto</i> (1931)	45
Figura 8: Cenas do filme <i>Meu corpo, minha vida</i> (2017)	45
Figura 9: Cenas do filme <i>Meu corpo, minha vida</i> (2017)	45
Figura 10: Cartaz do filme <i>Amor maldito</i> (1984)	46
Figura 11: Retrato de Antônio Carlos Bernardes Gomes, o multiartista Mussum	58
Figura 12: Retrato da atriz Ruth de Souza no Festival de Cinema de Veneza	58
Figura 13: Retrato do artista Grande Otelo	59
Figura 14: Cena do filme <i>Rio 40 graus</i> (1955)	60
Figura 15: Ativista e intelectual Lélia Gonzalez discursando pelo MNU	62
Figura 16: Cena do filme <i>Alma no olho</i> (1973)	63
Figura 17: Cena do filme <i>Abolição</i> (1988)	63
Figura 18: Cena do documentário <i>A negação do Brasil</i> (2000)	65
Figura 19: Cartaz do filme <i>Um dia com Jerusa</i> (2020)	93
Figura 20: Captura de tela retirada do Instagram de Viviane	102
Figura 21: Cena de Jerusa olhando pelo feixe de luz	104
Figura 22: Imagens do quarto de Silvia	105
Figura 23: Imagens do quarto de Silvia	105
Figura 24: Planos detalhe do quadro e das fotografias	106
Figura 25: Planos detalhe do quadro e das fotografias	106
Figura 26: Imagens de Silva e seu computador	106
Figura 27: Imagens de Silva e seu computador	106
Figura 28: Cenas de afeto entre as duas mulheres na rua	107
Figura 29: Cenas de afeto entre as duas mulheres na rua	107
Figura 30: Cenas de afeto entre as duas mulheres na rua	107
Figura 31: Cena de Jerusa com duas amigas	108
Figura 32: Imagem do muro	108

Figura 33: Cenas de Silvia e sua companheira	109
Figura 34: Cenas de Silvia e sua companheira	109
Figura 35: Cenas de Jerusa filmando o homem na rua	110
Figura 36: Cenas de Jerusa filmando o homem na rua	110
Figura 37: Cenas de Jerusa filmando o homem na rua	110
Figura 38: Cenas de Jerusa filmando o homem na rua	110
Figura 39: Imagens do artista plástico Arthur Bispo do Rosário	111
Figura 40: Imagens do artista plástico Arthur Bispo do Rosário	111
Figura 41: Cenas de Jerusa em sua casa	112
Figura 42: Cenas de Jerusa em sua casa	112
Figura 43: Cenas de Jerusa em sua casa	112
Figura 44: Cenas do abraço de Silvia e Jerusa	112
Figura 45: Cenas do abraço de Silvia e Jerusa	112
Figura 46: Imagem de Jerusa e a escada	113
Figura 47: Imagens de Silvia conectando-se às memórias de Jerusa	114
Figura 48: Imagens de Silvia conectando-se às memórias de Jerusa	114
Figura 49: Memórias de Jerusa	114
Figura 50: Memórias de Jerusa	114
Figura 51: Cenas de Silvia no banheiro	115
Figura 52: Cenas de Silvia no banheiro	115
Figura 53: Cenas de Silvia no banheiro	115
Figura 54: Jerusa mostrando a marca no braço para Silvia	116
Figura 55: Cenas na cozinha de Jerusa	116
Figura 56: Cenas na cozinha de Jerusa	116
Figura 57: Retratos da família de Jerusa	117
Figura 58: Cenas de Jerusa e Silvia no porão	117
Figura 59: Cenas de Jerusa e Silvia no porão	117
Figura 60: Imagens das mãos de Jerusa no poço	118
Figura 61: Imagens das mãos de Jerusa no poço	118
Figura 62: Imagem do rio Saracura	118
Figura 63: Silvia e Jerusa conversando	119
Figura 64: Silvia e Jerusa conversando	119
Figura 65: Jerusa trançando os cabelos de Silvia	119
Figura 66: Jerusa trançando os cabelos de Silvia	119

Figura 67: Silvia e Jerusa vendo fotografias antigas	120
Figura 68: Silvia e Jerusa vendo fotografias antigas	120
Figura 69: Silvia e Jerusa vendo fotografias antigas	120
Figura 70: Silvia e Jerusa vendo fotografias antigas	120
Figura 71: Cenas no quarto de Jerusa	121
Figura 72: Cenas no quarto de Jerusa	121
Figura 73: Cenas no quarto de Jerusa	121
Figura 74: Cenas no quarto de Jerusa	121
Figura 75: Cenas no quarto de Jerusa	121
Figura 76: Cenas no quarto de Jerusa	121
Figura 77: Imagens das câmeras de Jerusa	122
Figura 78: Imagens das câmeras de Jerusa	122
Figura 79: Imagens das câmeras de Jerusa	122
Figura 80: Imagens das câmeras de Jerusa	122
Figura 81: Imagens dos objetos de Jerusa	122
Figura 82: Imagens dos objetos de Jerusa	122
Figura 83: Imagens dos objetos de Jerusa	123
Figura 84: Imagens dos objetos de Jerusa	123
Figura 85: Jerusa preenchendo o questionário	123
Figura 86: Jerusa preenchendo o questionário	123
Figura 87: Jerusa preenchendo o questionário	123
Figura 88: Jerusa preenchendo o questionário	123
Figura 89: Silvia descobrindo o resultado do concurso público	124
Figura 90: Silvia descobrindo o resultado do concurso público	124
Figura 91: Silvia acolhendo Jerusa	124
Figura 92: Silvia acolhendo Jerusa	124
Figura 93: Silvia acolhendo Jerusa	124
Figura 94: Silvia acolhendo Jerusa	124
Figura 95: Silvia marcando seu braço	125
Figura 96: Silvia marcando seu braço	125
Figura 97: Silvia e Jerusa se despedindo	126
Figura 98: Silvia e Jerusa se despedindo	126
Figura 99: Jerusa desaparecendo na névoa	126
Figura 100: Jerusa desaparecendo na névoa	126

Figura 101: Poema “Vozes-mulheres” de Conceição Evaristo	127
---	-----

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Distribuição de dissertações e teses por regiões do Brasil	75
Gráfico 2: Instituições vinculadas às dissertações e teses selecionadas	76
Gráfico 3: Distribuição das dissertações, teses e artigos por áreas do conhecimento	76
Gráfico 4: Distribuição de dissertações, teses e artigos entre os anos de 2014 e 2024	78

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Dissertações, teses e artigos encontrados	79
Quadro 2: Eixos temáticos e autoria	84
Quadro 3: Equipe de pessoas negras do filme	94

SUMÁRIO

MAKING OF: OS BASTIDORES DA PESQUISADORA QUE FEZ A PESQUISA OU DA PESQUISA QUE (RE)FEZ A PESQUISADORA?	21
PRÉ-PRODUÇÃO	28
TOMADA 1. AS “OUTRAS” DO CINEMA: DE PERCURSOS INVISIBILIZADOS A LUGARES DE LEGITIMAÇÃO	31
1.1 Com quantas mulheres se faz o feminismo?: contradições, resistências e a interseccionalidade	34
1.2 Entre a hegemonia masculina e trajetos invisíveis: afinal, onde mulheres e cinema se encontram?	40
1.3 Os cinemas minoritários das mulheres: revoluções a partir das fissuras	47
1.4 O cinema como Tecnologia de Gênero e ferramenta política	51
TOMADA 2. PARA ALÉM DA PRESENÇA NA AUSÊNCIA: POR UM CINEMA NEGRO NO FEMININO	55
2.1 E o cinema chega ao Brasil... ..	57
2.2 Acionando (in)visibilidades na frente e atrás das câmeras	62
2.3 Máquina de rostidades e a potência das imagens femininas desviantes	67
TOMADA 3: CARTOGRAFIA DE UM DEVIR-CINEMA DAS MULHERES	70
3.1 Manuscritos iniciais: uma revisão de literatura	73
3.2 Cartografando mulheres negras brasileiras diretoras de cinema	85
3.3 Curadoria dos afe(c)tos: filmes como lentes de aumento para o mundo	90
TOMADA 4. O CINEVIVÊNCIA DE VIVIANE FERREIRA: (RE)EXISTÊNCIA EM ESTADO DE ARTE	96
4.1 Seguir pistas e fabular com o cinema	98
4.2 Fabulando com Viviane Ferreira em <i>Um dia com Jerusa (2020)</i>	104
4.3 O cinema-ponte para uma educação visual e estética feminista e antirracista	128
CONSIDERAÇÕES E OUTROS PORVIRES	131
Filme-Carta: um roteiro	136
REFERÊNCIAS	139
ANEXO I	147
ANEXO II	148

Da calma e do silêncio

Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.

Quando meu olhar
se perder no nada,
por favor,
não me despertem,
quero reter,
no adentro da íris,
a menor sombra,
do ínfimo movimento.

Quando meus pés
abrandarem na marcha,
por favor,
não me forcem.
Caminhar para quê?
Deixem-me quedar,
deixem-me quieta,
na aparente inércia.
Nem todo viandante
anda estradas,
há mundos submersos,
que só o silêncio
da poesia penetra.

Conceição Evaristo



MAKING OF: OS BASTIDORES DA PESQUISADORA QUE FEZ A PESQUISA OU DA PESQUISA QUE (RE)FEZ A PESQUISADORA?

“A partir de qual perspectiva nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos?”
(bell hooks, 2019, p. 32)

Olhando para trás, percebo que esta pesquisa tem muito de mim e muito do que sou hoje devo a ela. Para compreender minha perspectiva de escrita e de ser/estar no mundo, revisito as memórias e bagagens da minha trajetória viandante que me trouxeram até aqui.

Minhas raízes emergem de diferentes tempos e espaços no Brasil. Minha família materna é branca, de origem humilde e vem do interior da Bahia e do Piauí. Já a paterna é em grande parte negra, também de origem humilde e vem do interior de Minas Gerais. Os cruzamentos entre gênero, raça e classe de alguma forma me acompanham desde o meu nascimento e são partes essenciais que me constituem como pessoa, pesquisadora e educadora, portanto é impossível pensar meus estudos e meu ativismo em um lugar que não seja fundamentado por essas interseções.

Os bastidores dessa jornada iniciam-se junto das minhas primeiras lembranças da infância. Sou filha de mãe solo e, frente ao desafio que é criar uma criança sozinha, minha mãe sempre teve que trabalhar muito. Enquanto isso, tivemos como rede de apoio as mulheres da nossa família. Acredito que a minha rotina cercada majoritariamente por elas me levou a olhar para o lugar feminino como a força mais expressiva da minha história. Com as mulheres da minha vida – minha querida bisavó (já falecida), minha avó, mãe, tias e primas –, aprendi os múltiplos atravessamentos que nos constituem como sujeitas no mundo. Agora entendo o que Chimamanda quis dizer quando expos que sempre foi feminista, desde a infância, e não por ter lido um livro.

Outro pilar da minha história são os estudos. Desde criança sempre fui muito observadora e questionadora, nunca me contentei com as respostas sem antes saber os porquês, e os livros foram (e ainda são) a minha porta de entrada para outras realidades e experiências. Ainda no início da minha escolarização, aos três anos de idade, desenvolvi o gosto e o hábito de estudar que me acompanham até hoje. Além disso, conforme amadurecia e adquiria cada vez mais consciência social, encontrei na educação um espaço justo para transformar a minha realidade e a da minha família. Todos nós fazemos parte da classe trabalhadora, não houve um dia sequer que eu não tenha presenciado meus familiares doando seu tempo e vida às suas respectivas ocupações na busca de condições dignas de sobrevivência.

Ao longo da minha jornada formativa, estudei predominantemente em escolas públicas, onde pude entender o sentido da educação para a formação histórico-cultural e, principalmente, humana das pessoas. O acesso à educação pública, gratuita e de qualidade tornou-se uma das minhas principais militâncias. Ela é um dos caminhos para a construção de uma sociedade mais justa, democrática e equitativa, e foi um lugar de absurda importância na minha formação crítica, política e social. Seguirei sempre defendendo a escola e a educação pública por onde eu passar!

No ano de 2017, após a conclusão do Ensino Médio, ingressei no curso de Terapia Ocupacional, na Faculdade de Ceilândia, da Universidade de Brasília. Na época, ainda não tinha certeza do que queria fazer e a falta de identificação com o curso me fez buscar outras alternativas. No ano seguinte, fiz o vestibular e passei para Pedagogia, também na Universidade de Brasília, onde tive meu percurso completamente transformado. A oportunidade de me aprofundar nas potencialidades, nuances e contradições da educação despertou o desejo de me unir à luta coletiva da categoria e de ser o melhor que posso para todas, todos e todes que cruzarem meu caminho.

Logo no primeiro semestre, descobri as minhas obsessões temáticas e tive dois encontros com professores que me acompanharam por toda minha jornada acadêmica, eles foram essenciais para o meu amadurecimento enquanto estudante/pesquisadora. O primeiro deles foi com o professor Alessandro de Oliveira, uma pessoa muito querida, que me confirmou que a relação aluno-professor também pode ser um lugar de afeto, gentileza e trocas genuínas, sou extremamente grata pelos aprendizados e parceria. Ele me orientou em projetos, na Iniciação Científica e no Trabalho de Conclusão de Curso. Nessa caminhada, investiguei os movimentos ciberfeministas e as aprendizagens nas mídias digitais. Como resultado, fomos indicados ao Prêmio Destaque de Iniciação Científica, e o desejo pela pesquisa, que já existia em mim, aflorou-se ainda mais.

Já o meu segundo encontro considero um presente. Assim que iniciei a graduação conheci a professora (agora minha orientadora) Andrea Versuti, com quem tive a oportunidade de fazer as disciplinas “Educação, Tecnologias e Educação” e “Elementos da Linguagem Cinematográfica na Educação”, as quais me despertaram para os estudos em torno das imagens. Olhar criticamente para as construções imagéticas na sociedade e no cinema, costurando essas reflexões aos feminismos interseccionais e à educação, foi a maneira em que encontrei minha mais sincera pulsão de vida.

O interesse pelo cinema me acompanha desde criança. Meu pai é apaixonado por cinema e minha mãe sempre assistiu a muitos filmes comigo, esse foi (e ainda é) meu momento favorito

de partilha e comunhão com meu ciclo social. Como a grande maioria das pessoas da mesma geração que a minha, cresci assistindo aos programas de exibição de filmes da TV aberta. Lembro que meus filmes favoritos da infância eram *Matilda* (1997), uma garotinha estudiosa que descobre poderes telecinéticos, ajudando a salvar a vida da professora e dos amigos ameaçada pela diretora; *Pequena miss sunshine* (2006), que acompanha a viagem de Olive e sua família para que ela possa participar de um concurso de miss; e *E.T.* (1982), que apresenta uma história de amizade entre o garotinho Elliott e um pequeno alienígena. Essas crianças destemidas e aventureiras me permitiam vagar por outras realidades através da imaginação e isso era mágico para mim.

Ademais, os filmes da *Disney*, principalmente os de princesas, tiveram grande influência na minha infância e adolescência. No entanto, a ideia de mulheres quietas, silenciosas e a espera do homem perfeito de alguma forma sempre me incomodou. Confesso que, lá no fundo, a personagem que eu mais me identificava era a atrevida e insubmissa Lilo, da animação *Lilo e Stitch* (2002), que agora em 2025 ganhou uma versão *live-action* e virou “febre” entre as novas gerações.

Apesar dos papéis machistas e sexistas atribuídos às mulheres nas produções audiovisuais, como criança branca pude me ver em muitas personagens, mas hoje sei que não é uma realidade para todo mundo, e é nesse lugar que a interseccionalidade no cinema me atravessa. Somente passei a ter consciência crítica do racismo cinematográfico e da perpetuação de padrões discriminatórios no cinema quando adulta, notadamente na disciplina da graduação e no curso “Cinema Negro na Escola” que fiz em 2020. Essa mudança de olhar e o refinamento da atenção trouxeram-me um letramento racial sob outra perspectiva, mobilizando minha vida e pesquisa.

Em relação às questões étnico-raciais, esse também foi um processo de afetação ao longo da minha jornada. Desde criança a minha preocupação com as injustiças sociais foi muito latente. A partir do momento em que fui me descobrindo feminista, especialmente do Ensino Médio adiante, passei a conhecer diversas vozes que intermediaram meus encontros com os estudos raciais. Essas temáticas são muito caras para mim, porque não as vivencio em minha pele, logo tenho me empenhado em compreender todos os aspectos da branquitude e privilégios que cruzam meu lugar social, ser antirracista e lutar contra todas as opressões raciais é um dever de TODA a sociedade! Não posso (e nem quero) existir olhando somente para o meu próprio umbigo. Este é um compromisso e uma responsabilidade que assumo com muita dedicação. Sempre ouvi minha mãe dizer sobre não negociar o inegociável, e, por esse motivo, lutar por um mundo mais justo e equitativo, onde a diversidade possa ser respeitada e celebrada, é o meu

propósito de vida e o que me faz ser mais gente, não acredito em uma liberdade que não seja acessível para todo mundo!!!

Frente a tais apontamentos, acredito que faça sentido os porquês desta pesquisa e os temas costurados ao longo da dissertação. A escolha pela cartografia também se relaciona com a minha construção como pessoa, educadora e pesquisadora. Nesta escrita em permanente movimento habita um corpo implicado, esta pesquisa é extremamente pessoal e o pessoal é político!

Para finalizar, chegar no Mestrado é uma vitória coletiva de toda a minha família. Da minha parte materna, sou a única que estudou em uma universidade pública e a única que chegou até aqui, portanto, dedico essa conquista a todos que sonharam junto comigo.

Claro, não poderia deixar de mencionar a importância da minha querida orientadora, Andrea, nessa caminhada. Não consigo colocar em palavras a imensa gratidão que tenho pelo apoio, parceria e confiança, por me ensinar tanto todos os dias e nunca ter me deixado desistir. Ela é uma luz que irradia ânimo, vida e nos empurra para frente. É minha inspiração de docência e uma pessoa que quero levar para a vida. Com seus ensinamentos descobri um encontro potente com cinema e educação, capaz de preencher silêncios e fabular outras possibilidades de existências.

Os encontros com o Grupo de Pesquisa em Educação, Filosofia e Imagem (GEFI) também foram de grande importância para minha formação. No decorrer desses dois anos de participação, cresci enquanto pessoa e pesquisadora. O GEFI é um lugar seguro de partilha, afeto e sensibilidade, que impactou na minha própria escrita e na forma que vejo o mundo. Foi um privilégio compartilhar meus dias com pessoas de tanta potência e sabedoria.

Como pesquisadora-cartógrafa, educadora e eterna aprendiz, desejo que as minhas inquietudes por mudanças nunca se permitam sossegar e que, através da educação, eu possa impactar outros sonhos, assim como aconteceu comigo. No livro “Como ser um educador antirracista”, vencedor do Prêmio Jabuti 2024, Bárbara Carine nos provoca a pensar: Para qual sonho educamos? Escolher a docência em um país que constantemente trabalha pelo sucateamento da educação pública e pelo desmonte da categoria é uma militância. O nosso compromisso ético, estético, poético e político é promover um ambiente saudável de imaginação, criação e projeção do futuro. É apresentar outras alternativas de ocupação de espaços, diferente daqueles determinados pelo machismo, racismo, homofobia, transfobia, capacitismo e todas as discriminações. Educar é acolher, amparar, fortalecer, desviar e transcender. É sobre experimentar a vida, multiplicar as vozes e dividir o mundo. É aqui que me fortaleço.

O imortal educador Paulo Freire nos ensinou que o amor e a educação caminham juntos, bell hooks brilhantemente nos mostrou que o amor não pode florescer em isolamento e, como bem cantava Belchior, “amar e mudar as coisas me interessa mais”!

**E quando as luzes se acendem, quantas mulheres
vemos atrás das câmeras?**





TICKET
CINEMA
ADMIT ONE

TEATRO
EXPERIMENTAL
DO NEGRO

APRESENTA A
HOJE
DOMINGO

teszt és fél
rakjuk. Több bő

the
decia
better
men
me m
Ly j

HOLLYWOOD
PRODUÇÃO
DIREÇÃO
CÂMERA
DATA : CENA : TOMADA

respe
Purbalingga, an
ap in 1916
studied with
After oppin
the Japanese occu
ster to the
the Japander

PRÉ-PRODUÇÃO

O cinema é uma linguagem viva que reflete seu momento histórico, os movimentos sociais e culturais de seu tempo, atravessa gerações e seus efeitos podem ser vistos e sentidos em outras épocas que ainda estão porvir. As narrativas cinematográficas criam conexões com outras realidades e constroem janelas que expandem nosso universo particular. A janela do cinema “[...] abre para um outro mundo que possibilita um mergulho do espectador para dentro da tela, identificação e participação na história” (Xavier, 2005, p. 22). Essa imersão gera reflexões, encontros com a alteridade e amplia repertórios críticos e estéticos.

As mulheres estão envolvidas na indústria cinematográfica desde os seus primórdios e foram inovadoras em muitos aspectos, contudo estão ausentes em diversas bibliografias, cursos de formação, eventos e premiações. A hegemonia masculina no cinema reflete as dinâmicas pautadas no patriarcado, capitalismo, machismo, racismo e outras tantas formas de discriminação que estabelecem relações desiguais de poder entre homens e mulheres nas diferentes esferas sociais.

Por outro lado, o crescimento dos movimentos feministas e as proporções tomadas em escala mundial motivaram um olhar exclusivo para as questões femininas¹ que mobilizaram a reconstituição dos trajetos invisibilizados na história da indústria, recuperando diversos arquivos e originando os estudos sobre os cinemas das e com mulheres. Esses movimentos são tratados neste trabalho, dada a sua importância, para o reconhecimento da participação feminina no cinema, especialmente os feminismos negros que, amparados na ideia de interseccionalidade, abarcam discussões de gênero, raça, classe e outros atravessamentos.

Motivadas pela insatisfação das representações femininas a partir do olhar masculino machista, sexualizado e de pouca profundidade, mulheres cineastas subverteram esses padrões elaborando novas experiências a partir de imagens sobre o que é próximo, íntimo e familiar de si mesmas e das subjetividades femininas (Veiga, Ana Maria², 2019). Esses cinemas retratam questões caras à sociedade e aos próprios feminismos, são heterogêneos, plurais, expandem-se em tramas de infinitas possibilidades e potências criativas de vida, são forças minoritárias que se juntam para adentrar as frestas do discurso dominante e fazer suas próprias revoluções

¹ O termo “feminino” é utilizado ao longo desta dissertação como sinônimo de mulheres, não sendo compreendido em hipótese nenhuma como um adjetivo.

² Inspirada na tese da pesquisadora Alessandra Collaço, “A madame tem desejos: em busca de uma pedagogia feminista do cinema, voltada à infância, a partir da cineasta pioneira Alice Guy”, e como escolha ética e política, em todo o trabalho referenciarei as mulheres utilizando seus nomes e sobrenomes para destacar seu lugar de autoria e produção de conhecimentos.

(Butler, Alisson, 2002; Deleuze; Guattari, 2002). Eles provocam sensações e emoções, são dotados de significados e deixam marcas de singularidades que se comunicam com quem está do outro lado da tela, ocupando uma posição discursiva transgressiva que reafirma o lugar das mulheres na indústria cinematográfica como sujeito do olhar (Feldman, Ilana, 2019).

É nessa conjuntura que pesquiso o cinema brasileiro das e com mulheres, com destaque para o Cinema Negro Feminino, visando valorizar sua potência estética, poética, política e educativa. Para tanto, através de uma curadoria mobilizada pelos afectos, escolhi a diretora Viviane Ferreira e seu filme *Um dia com Jerusa* (2020) para compor a pesquisa. Seu cinevivência³ lança luz para uma forma sensível de retratar os laços de cumplicidade entre mulheres negras e reflete sobre ancestralidade, identidade e cultura negra sob uma perspectiva feminista e antirracista. Seu cinema reivindica espaços historicamente negados e possui imagens e referenciais ausentes nas telas do cinema e da televisão, contemplando outros corpos, linhas de pensamentos e possibilidades de existência capazes de germinar mundos onde discussões sobre gênero, raça, classe e outras intersecções possam ser levadas mais a sério.

A Cartografia atravessa todo o trabalho para além de uma metodologia, estruturando-se como uma política de sentido e ética de fazer pesquisa. A prática cartográfica desenvolve-se no acompanhamento dos processos e nas caminhadas (Barros, Laura Pozzana de; Kastrup, Virgínia, 2015), promove conexões e abre espaço para a intervenção e a criação de um plano comum, coletivo e heterogêneo (Kastrup, Virgínia; Passos; 2015). Neste percurso, pesquisadora e pesquisa são construídas em conjunto, uma ressoa na outra, produz novas linhas de possibilidades, desvios e territórios, compõem rizomas – mapas com múltiplas entradas e saídas, mas sempre entre e com (Deleuze; Guattari, 1995). Além disso, sigo pistas para mapear onde as vivências da diretora e das personagens mulheres se encontram, em um movimento de imaginação e reflexão sobre as costuras possíveis entre o devir-cinema das/com mulheres negras e a educação.

Nessa direção, o objetivo geral é identificar particularidades feministas nos elementos da linguagem cinematográfica utilizados por Viviane Ferreira em seu filme *Um dia com Jerusa* (2020). Projetam-se, assim, as seguintes indagações: Quais são as marcas de resistência ao racismo e ao machismo que podemos verificar na trajetória da cineasta? Como as suas singularidades são refletidas nas mulheres em seu filme? Quais educações essas experiências cinematográficas podem proporcionar?

³ Termo inspirado no conceito de escrevivência da linguista e escritora Conceição Evaristo.

Para responder a essas questões, pretende-se: a) Apresentar as estéticas, poéticas e políticas de resistência do cinema das/com mulheres; b) Cartografar a trajetória de Viviane Ferreira e as pistas de sua subjetividade implicadas no seu fazer cinematográfico; c) Rastrear, por meio da decupagem clássica do filme, como as singularidades da cineasta são transcritas nas personagens mulheres em *Um dia com Jerusa* (2020); e d) Refletir sobre a potência do cinema para uma educação visual e estética feminista e antirracista.

Em termos de organização, este mapa cartográfico percorre quatro capítulos, nomeados como tomadas, numa relação com a linguagem cinematográfica. Na “Tomada 1. As outras do cinema: de percursos invisibilizados a lugares de legitimação”, trato dos movimentos feministas, sobretudo dos feminismos negros, da contextualização histórica do cinema e a invisibilidade feminina, do cinema das/com mulheres como menor no sentido de uma micropolítica e, por fim, desse cinema como Tecnologia de Gênero e ferramenta política.

A “Tomada 2. Para além da presença na ausência: por um Cinema Negro no feminino”, revisita a chegada do cinema no Brasil e os movimentos que resultaram na criação do Cinema Negro Brasileiro e do Cinema Negro no Feminino. As discussões acerca da representação e representatividade negra nas telas e do combate à máquina de rostidades e às imagens de controle também são elaboradas nesse capítulo.

Ao longo da “Tomada 3. Cartografia de uma devir-cinema das mulheres”, apresento a revisão de literatura, a qual revelou as lacunas de pesquisa que oportunizaram o desenvolvimento deste trabalho; cartografo as trajetórias de mulheres negras cineastas produtoras de longas-metragens no Brasil; e discorro sobre a curadoria afe(c)tiva que me levou ao encontro da diretora Viviane Ferreira e sua obra.

No último capítulo, “Tomada 4. O cinevivência de Viviane Ferreira: (re)existência em estado de arte”, trago as pistas da personalidade da cineasta que nos permitem compreender os processos criativos em torno do seu modo de pensar e criar cinematograficamente; analiso o filme *Um dia com Jerusa* (2020), rastreando marcas das suas singularidades transcritas nos elementos da linguagem cinematográfica e nas personagens mulheres; e finalizo com reflexões entre o cinema e uma educação visual e estética feminista e antirracista.

Para a seção final da dissertação, retomo argumentos anteriores do texto e os achados principais deste percurso. Na sequência, anuncio as (in)conclusões da pesquisa, as potencialidades das imagens-sentido na educação, e outros porvires no formato de roteiro de um filme-carta.



TOMADA 1.

AS “OUTRAS” DO CINEMA: DE PERCURSOS
INVIZIBILIZADOS A LUGARES DE LEGITIMAÇÃO

Ninguém resiste à colonialidade dos gêneros sozinho. Somente é possível resistir a ela com o entendimento do mundo e com a vivência que é compartilhada e consegue entender as próprias ações - garantindo certo reconhecimento. As comunidades, e não os indivíduos, possibilitam o fazer; as pessoas produzem junto de outras, nunca em isolamento.

María Lugones, 2019, p. 385

As discussões sobre as disparidades entre os gêneros promovidas pelos feminismos viabilizaram uma conscientização a respeito dos locais nos quais as mulheres historicamente foram enclausuradas, estendendo essas problematizações para todas as esferas sociais. Com isso, a reconstrução da história cinematográfica a partir de perspectivas femininas tem sido um esforço coletivo que envolve desde o setor audiovisual ao espaço acadêmico, visto que a hegemonia masculina impôs a elas um lugar marginalizado na indústria. Para ilustrar essa assimetria basta questionarmos quantas diretoras estão em evidência nos cinemas acessados pelo grande público, nos eventos de premiação e principalmente no imaginário coletivo popular. Portanto, reconhecer as mulheres como pensadoras, realizadoras e protagonistas é um caminho para romper com os silêncios que as negligenciaram e invisibilizaram no cinema mundial.

Compreendendo o poder existente em nomear e atribuir significados às expressões dentro dos processos de comunicação, optei por chamar esse cinema feminino sob uma lógica que fosse coerente com a mensagem que desejo passar. Para tanto, recorri a algumas leituras para compreender como ele tem sido mencionado por outras autoras. No livro “Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro” (2017), organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti, Ana Maria Veiga (2017) utiliza “cinema de mulheres” para se referir à iniciativa de diretoras e roteiristas de colocarem as desigualdades entre os gêneros em evidência nas telas, afirmando-se como autoras de cinema e não somente como mulheres que fazem uso dos filmes para retratar questões pessoais. Já o livro “Mulheres de Cinema” (2019), também organizado por Karla Holanda e que dá continuidade ao trabalho citado anteriormente, inverte a ordem do título como forma de propor uma leitura múltipla, heterogênea, subjetiva e discursiva desse cinema que é inventado por e com mulheres (Feldman, Ilana, 2019).

Diante do exposto, decidi chamá-lo de cinema das e com mulheres. O “das”, contração da preposição “de” mais o artigo “as”, remete a um lugar de pertencimento, aspecto que por muito tempo foi negado às mulheres na indústria cinematográfica, enquanto a preposição “com” afirma um sentido de partilha e coletividade. Um filme e uma pesquisa não são feitos isoladamente, existe uma comunidade de sujeitos e, neste caso, de mulheres envolvidas que precisam ser reconhecidas, contempladas e creditadas. Esta dissertação não é apenas sobre mulheres diretoras e cinema feminino, pois o que procuro é o pensar com, é olhar por outros ângulos e lentes. Quem são as “outras” que o patriarcado, o racismo, a história e o cinema não mencionaram, ignoraram e silenciaram? Aqui, coloco-me como aprendiz. Muito mais do que dizer, busco captar rupturas, o que subverte e o que (re)faz diferente.

1.1 Com quantas mulheres se faz o feminismo?: contradições, resistências e a interseccionalidade

Os estudos das e com mulheres devem invocar suas trajetórias sociopolíticas de lutas, mobilizações e resistências coletivas. Historicamente, os lugares reservados a elas estiveram atrelados às racionalidades que compõem as sociedades – capitalista, patriarcal, machista e racista –, o que fez com que seus protagonismos em diferentes esferas sociais lhes fossem negados. A premissa de que por muitas vezes “anônimo” foi uma mulher (Woolf, Virgínia, 1928) nos remete aos processos de invisibilização aos quais elas foram submetidas, ficando restritas ao espaço doméstico e aos cantos da casa, cuidado, servir, silenciamento e ao anonimato.

Esses papéis condicionados ao lar, à procriação e, nos casos das mulheres negras, à escravização, reforçavam as noções de passividade que as consideravam como corpos que não pensavam, não sentiam e não falavam. Todavia, partindo da noção de que onde há violência há resistência, mulheres das mais distintas realidades uniram-se para (re)existir e desafiar as estruturas de poder e domesticação, ainda que esses posicionamentos ao longo da história resultassem em uma guerra de caça às bruxas a fim de impedir/romper com o controle que elas tinham sobre seus corpos, escolhas e trajetórias (Federici, Silvia, 2017).

Do ponto de vista dos feminismos brancos⁴, o movimento surge no contexto ocidental do século XIX, inicialmente com o “sufragismo” que ficou conhecido como a primeira geração ou onda do feminismo (Louro, Guacira, 1997). Neste cenário, as reivindicações eram em favor do direito à participação política, ao voto e ao trabalho, mas não incluíam as multiplicidades de experiências femininas, principalmente das mulheres negras que sentiam na pele a barbárie da escravização. Diante dessas lutas excludentes, as mulheres negras eram colocadas entre o movimento negro sexista e o feminista racista que não atendiam suas demandas particulares e as mantinham em um não-lugar, ignorando e reforçando as opressões sofridas por elas tanto em uma esfera de gênero quanto racial. De acordo com bell hooks⁵ (2014, p. 8)

Quando o povo negro é falado o sexismo milita contra o reconhecimento dos interesses das mulheres negras; quando as mulheres são faladas o racismo milita contra o reconhecimento das mulheres negras. Quando o povo negro é

⁴ O entendimento dos feminismos a partir das ondas feministas é uma percepção das mulheres brancas acerca do movimento e foi assim que aprendi, porém, busco trazer neste trabalho uma narrativa partindo do olhar de autoras negras para pensarmos sobre o outro lado dessa história.

⁵ Pseudônimo usado pela pensadora e autora Gloria Jean Watkins em homenagem à sua avó. O nome em letras minúsculas ressalta um posicionamento político da autora que gostaria de ser reconhecida pelas suas palavras e teorias, não pela sua pessoa.

falado a tendência é focada nos homens negros; e quando as mulheres são faladas a tendência recai sobre as mulheres brancas.

Entendendo o limbo no qual as mulheres negras se encontravam, Sojourner Truth foi uma das primeiras vozes a se erguer publicamente e a questionar este lugar. Foi abolicionista e líder de um movimento emancipatório que discutia a realidade feminina muito além do gênero, considerando raça e classe como componentes indissociáveis nas opressões vivenciadas pelas mulheres negras. Em 1851, durante uma reunião em Ohio, Estados Unidos, em que se debatia os direitos da mulher⁶, Sojourner proferiu um discurso, popularmente conhecido como “e eu não sou uma mulher?”⁷, rebatendo os homens brancos que afirmavam que as mulheres eram frágeis, intelectualmente inferiores e por essa razão não deveriam ter os mesmos direitos que eles.

Muito bem crianças, onde há muita algazarra alguma coisa está fora da ordem. Eu acho que com essa mistura de negros do Sul e mulheres do Norte, todo mundo falando sobre direitos, o homem branco vai entrar na linha rapidinho.

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?

Daí eles falam dessa coisa na cabeça; como eles chamam isso... [alguém da audiência sussurra, “intelecto”]. É isso querido. O que é que isso tem a ver com os direitos das mulheres e dos negros? Se o meu copo não tem mais que um quarto, e o seu está cheio, por que você me impediria de completar a minha medida?

Daí aquele homenzinho de preto ali disse que a mulher não pode ter os mesmos direitos que o homem porque Cristo não era mulher! De onde o seu Cristo veio? De onde o seu Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com isso.

Se a primeira mulher que Deus fez foi forte o bastante para virar o mundo de cabeça para baixo por sua própria conta, todas estas mulheres juntas aqui devem ser capazes de consertá-lo, colocando-o do jeito certo novamente. E agora que elas estão exigindo fazer isso, é melhor que os homens as deixem fazer o que elas querem.

⁶ Mulher no singular porque na época as mulheres ainda eram vistas como um ser universal.

⁷ TRUTH, Sojourner. E eu não sou uma mulher? Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em 24 de ago. de 2024.

*Agradecida a vocês por me escutarem, e agora a velha Sojourner não tem mais nada a dizer.*⁸

Este discurso demarcou significativamente as diferenças entre as realidades femininas e pavimentou o caminho para que outras mulheres negras reagissem às maneiras como (não) eram retratadas dentro dos movimentos da época. Em resposta, muitas mulheres negras posicionaram-se contrárias aos feminismos, por não se verem representadas, ou constituíam uma nova organização político-coletiva que futuramente viriam a ser os feminismos negros.

Na década de 1960, as teorias acerca do gênero e a problematização do binarismo homem-mulher tiveram grande efervescência e, nesse momento, as mobilizações deslocavam-se das marchas públicas para também compor o espaço intelectual de produção de conhecimentos, os chamados estudos da mulher (Louro, Guacira, 1997). Além disso, esses movimentos reivindicavam as esferas privadas do cotidiano feminino, lutavam contra as violências sexuais, familiares e a favor da liberdade reprodutiva, considerando que estes aspectos também eram de interesse público. Contudo, mais uma vez as requisições das mulheres negras eram secundarizadas ou sequer mencionadas, isso porque, conforme bell hooks (2014), desde as primeiras organizações feministas do século XIX havia uma romantização da “força” com que elas lidavam com as opressões, o que refletiu nos imaginários sociais e colaborou com um estereótipo que não era visto como desumanizante, e sim como sinônimo de glória feminina negra.

Diante de tal realidade, as décadas de 1970 e 1980 foram marcadas por epistemologias de autoria das mulheres negras que compreendiam que colonialismo, imperialismo e capitalismo são indissociáveis das explorações de gênero, raça e classe, como as norte-americanas Audre Lorde, Angela Davis e bell hooks, e as brasileiras Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, entre outras. Assim, passou-se a problematizar as diferenças dentro das diferenças, entendendo que mulheres não são uma categoria universal e unívoca, tampouco passam pelas mesmas vivências e opressões (Siqueira, Camilla, 2015). Em face desse entendimento, são concebidas as discussões referentes à interseccionalidade que, embora já tivesse suas premissas anteriormente utilizadas, foi conceituada e teorizada em 1989 pela afro-americana Kimberlé Crenshaw (2002, p. 10) que “[...] sugere que, na verdade, nem sempre

⁸ Falas transcritas serão apresentadas ao longo desta dissertação sempre em itálico para diferenciar de citações bibliográficas.

lidamos com grupos distintos de pessoas e sim com grupos sobrepostos”. Essa concepção passa, então, a compor as teorias feministas, em especial as dos feminismos negros.⁹

As primeiras associações feministas enquanto movimentos históricos, sociais e políticos não deram conta de atender a todas as mulheres dentro de suas particularidades, o que consequentemente demandou outras organizações que considerassem os múltiplos atravessamentos que integram as vivências femininas e é nessa configuração que os feminismos negros ganham força. Segundo Kimberlé Crenshaw (2002), as experiências das mulheres negras não podem ser compreendidas sem associá-las às discriminações raciais e de gênero - aspectos fundamentais para abordar as questões interseccionais que enfrentam.

Tanto na conjuntura estadunidense quanto na brasileira, o racismo foi instituído pela invasão colonial que, além da exploração de recursos naturais e minerais, escravizou mulheres e homens africanos, negando-lhes suas memórias, ancestralidades e humanidade. Esses mecanismos de violência e opressão afetaram significativamente as estruturas sociais, culturais, políticas e econômicas, colocando pessoas negras em posições marginalizadas e subalternas, sobretudo as mulheres. Diante disso, o Movimento Negro foi determinante para as mobilizações em busca de melhores condições de vida, moradia, trabalho, educação, saúde, entre outros, e foi o espaço ideal para a conscientização acerca do racismo e seus desdobramentos na exploração de classe no Brasil, sendo uma das razões pelas quais as mulheres negras muitas vezes se organizavam a partir desse movimento, e não em conjunto com as outras feministas (Gonzalez, Lélia, 2020).

O feminismo branco e de classe média era universalizante e reproduzia o racismo ao se recusar a considerar esses aspectos como pertencentes às reivindicações, do contrário, os problemas de gênero eram julgados unicamente como femininos, secundarizando as questões das mulheres negras. Por essa razão, elas passaram a se organizar para combater violências e ultrapassar barreiras que eram exclusivamente suas, uma vez que não desfrutaram dos mesmos privilégios socioeconômicos que as mulheres brancas, o que trouxe mais força ao conceito de interseccionalidade que busca entender e problematizar os múltiplos sistemas de subordinação, como gênero, raça, etnia, classe e outros, que, no caso das mulheres negras, podem ser atingidas por todos eles (Lorde, Audre, 2019; Carneiro, Sueli, 2011; Crenshaw, Kimberlé, 2002).

⁹ Vale ressaltar que o desenvolvimento dos movimentos feministas aqui narrados partem de um panorama geral e não são lineares. Selecionei aspectos de destaque para contar esta história e os saltos temporais nesta linha do tempo não significam que nada aconteceu durante o período.

A interseccionalidade é, portanto, uma conceituação teórico-metodológica e prática que ampara intelectualmente os feminismos negros para superar os privilégios de gênero, raça e classe, entendendo que essas subordinações podem ser vividas em qualquer lugar do mundo e, para tanto, ilustra-se como ruas com direções diferentes e ao mesmo tempo sobrepostas, sem considerar essas categorias separadas, mas sempre em cruzamento (Akotirene, Carla, 2019; Crenshaw, Kimberlé, 2002). Em vista disso, assume-se que ser mulher não é uma condição global e que suas experiências são marcadas não somente a partir do gênero, sendo influenciadas pela cor da pele, etnia, classe social, faixa etária, deficiência etc. Então, não é possível lutar contra uma única opressão e não há uma hierarquia entre elas (Lorde, Audre, 2019), ainda que mulheres brancas centralizem suas lutas apenas nas questões que lhes tocam, ignorando as demais e acreditando em uma falsa homogeneidade de experiência.

As organizações políticas das mulheres negras não pretendem segregar os movimentos feministas, mas questionar as posições a que historicamente foram submetidas e reivindicar políticas públicas que sejam capazes de atender às suas especificidades. Segundo o relatório de monitoramento e avaliação do Ministério da Igualdade Racial (MIR)¹⁰ de 2023, as mulheres negras estão na base da pirâmide socioeconômica e isso demonstra o quanto são fundamentais neste processo de combate à violência e à pobreza. O documento ressalta que a população brasileira é composta em sua maioria por pessoas pretas e pardas, correspondente a 56% da população, ao passo que mulheres negras são o maior grupo populacional e somam 28% do total.

Outro ponto considerado foi o da escolarização que indicou desigualdades na taxa de analfabetismo, sendo 6,9% de mulheres negras e 3,4% de mulheres brancas, porém, em termos de anos de estudo, o cenário é mais equitativo, a média para mulheres negras foi de 11,6 e para mulheres brancas 12,7. Essa melhora é apontada como resultado de políticas de inclusão, como as cotas em instituições federais de ensino superior, o Programa Universidade para Todos (ProUni) e o Programa de Financiamento Estudantil (Fies), no entanto a proporção de mulheres negras com curso superior completo ainda é praticamente a metade das mulheres brancas.

No que diz respeito ao trabalho e à renda, o informe indica que, em 2018, 48% das mulheres negras ocupavam trabalhos informais e, entre os, aproximadamente, 6 milhões de trabalhadores domésticos, mais de 67% são mulheres negras e 33,5% delas tinham uma renda

¹⁰ Documento completo disponível no site eletrônico <https://www.gov.br/igualdaderacial/pt-br/composicao/secretaria-de-gestao-do-sistema-nacional-de-promocao-da-igualdade-racial/diretoria-de-avaliacao-monitoramento-e-gestao-da-informacao/informativos/informe-edicao-mulheres-negras.pdf>. Acesso em: 27 de abr. de 2024.

per capita abaixo da linha da pobreza. Elas também são a maior parte das pessoas cadastradas em programas sociais do governo federal, 38,5%; são mais de 70% das mulheres em situação de rua e representam patamar superior a 61% das vítimas de feminicídio no Brasil no ano de 2022.

Tais marcadores sociais comprovam a herança perversa deixada pela escravização e a necessidade do avanço no combate ao racismo e na promoção de oportunidades que viabilizem melhores condições de vida para a população negra. Entretanto, o Brasil é um país que nega seu passado, enquanto a elite do atraso insiste no mito da democracia racial pautada em uma falsa ideia de igualdade que funciona apenas quando convém aos que estão no topo da estrutura social (Gonzalez, Lélia, 2020), invisibilizando essas trajetórias e desprezando esses números, em um movimento que reforça e ao mesmo tempo mantém as relações desiguais de poder. Em vista disso, Sueli Carneiro (2011) evidencia a urgência de os órgãos governamentais reconhecerem que o problema do Brasil não é apenas social, mas essencialmente racial, dado que a pobreza no país tem cor e é impossível corrigir essas desigualdades e elaborar políticas públicas sem ter em mente tais dimensões.

Sob essa perspectiva, a estruturação política de mulheres negras frente às demandas raciais e socioeconômicas provoca mudanças na sociedade a partir da designação de propostas que possam efetivamente atender às suas realidades, por isso que a história dos feminismos no Brasil é substancialmente negra. Apesar das incontáveis tentativas de silenciamento, suas vozes resistem e sobrevivem. O empoderamento por meio da autodefinição reforça e valida o poder de reconhecê-las como seres humanos (Collins, Patrícia Hill, 2019), impactando em transformações que contrariam a ideologia dominante e abrem caminhos para o protagonismo de pessoas negras nas diferentes esferas sociais, o que os feminismos brancos e excludentes não foram capazes de fazer.

Na análise da construção histórica dos feminismos, observam-se as próprias contradições dentro do movimento que persistem até os dias atuais, resultando em vertentes feministas plurais. Ao longo de toda história, mulheres permaneceram no enfrentamento e combate ao machismo, racismo e sexismo e, como espaço nunca é cedido e sempre conquistado, suas entradas nos diferentes campos sociais, políticos, econômicos e nas artes se deu a partir das frestas e brechas, em um trabalho árduo e incansável de subversão e legitimação.

1.2 Entre a hegemonia masculina e trajetos invisíveis: afinal, onde mulheres e cinema se encontram?

O cinema tem mais de um século de existência e ao longo dessa caminhada as mulheres foram invisibilizadas ou pouco mencionadas. Quando observamos as grandes mídias, críticas, revistas e eventos mundiais voltados para a indústria cinematográfica, os espaços são compostos majoritariamente por homens, em quaisquer segmentos. Isso não significa que elas não fizeram parte da historiografia do cinema ou que não contribuíram com seus avanços, pois o que está em jogo é a hegemonia masculina que colabora com o desconhecimento e apagamento dos feitos femininos. Essas desigualdades são o resultado dos ideais machistas e da ordem patriarcal que integram as sociedades e impactam significativamente no (não) reconhecimento das mulheres como produtoras de saberes, culturas e mudanças sociais.

Ao revisitarmos a história de origem do cinema mundialmente conhecida e compartilhada, deparamo-nos com nomes masculinos como pioneiros em diferentes segmentos, como dos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, que exibiram no Grand Café em Paris, em 1895, o filme *Chegada do trem na estação*. Contudo, não fomos apresentados à primeira mulher cineasta da história que também esteve presente nesse período embrionário do cinema: Alice Guy (1873-1968)¹¹.

As imagens em movimento dos Lumière, retratando o corriqueiro cotidiano, chamou a atenção de Alice, que acreditava poder acrescentar uma camada narrativa e ficcional às filmagens. Assim, ela convenceu seu chefe Léon Gaumont, dono de um estúdio de fotografias, que a deixasse filmar, produzindo o curta de um minuto, *La Fée aux Choux (A Fada Repolho, 1896)*, apenas meses depois das exibições no Grand Café (Collaço, Alessandra, 2024).

A pesquisadora Alessandra Collaço (2024) fez um trabalho primoroso ao apresentar a vida e carreira de Alice Guy, ressaltando que, ao longo dos quase 30 anos de carreira, a diretora realizou mais de 1000 filmes, tanto na França quanto nos Estados Unidos, porém apenas cerca de 100 desses foram preservados. Além disso, a autora expõe que a cineasta fazia filmes sobre/para meninas e mulheres, abordava questões próprias das realidades femininas e coloria manualmente as películas quando os filmes ainda eram em preto e branco, demonstrando seu pioneirismo em vários aspectos. Foi somente no fim de sua vida que passou a ter maior reconhecimento, quando foram publicadas em jornais cartas de Alice endereçadas a seu pai que

¹¹ A cineasta ficou popularmente conhecida como Alice Guy-Blaché, sendo Blaché o sobrenome do seu ex-marido. Porém, assim como Alessandra Collaço em sua tese, usarei o nome de solteira para me referir a Alice Guy.

reconheciam sua autoria na empresa de Gaumont, o que fez com que o governo da França a concedesse uma medalha de honra pelas contribuições ao cinema francês (Collaço, Alessandra, 2024).

Entre sua filmografia estão: *A parteira de primeira classe* (1902), *Serpentine dance* (1902), *As consequências do feminismo* (1906), *A madame tem desejos* (1907), entre outros. No ano de 2020, a diretora estadunidense Pamela B. Green dirigiu o documentário *Be natural: a história não contada da primeira cineasta do mundo* (2020), que exhibe arquivos e obras de Alice e questiona o porquê do esquecimento da cineasta.

Figura 1: *A fada do repolho* (1896), filme produzido por Alice Guy.



Fonte: Fotograma retirado do filme.

Recentemente, na abertura dos jogos olímpicos de Paris de 2024, Alice foi homenageada com uma estátua no rio Sena, junto a de outras mulheres francesas, quase 60 anos após sua partida. Desejo que seu nome e legado continuem sendo lembrados e que ganhem cada vez mais destaque nas pesquisas, nas mídias e no cinema.

Figura 2: Estátua de homenagem a Alice Guy na abertura das Olimpíadas em Paris, 2024.



Fonte: Imagem retirada do Instagram @mulhernocinema.

Agnès Varda (1928-2019) também é um dos grandes nomes femininos do cinema mundial. Fotógrafa e cineasta, foi precursora do movimento cinematográfico francês conhecido como *Nouvelle Vague*, ao lançar o filme *La Pointe Courte* (1954) com um estilo autoral de produção, contratação de atores e atrizes não profissionais e locação externa, elementos que baratearam os custos de produção (Silva, Tatiana, 2009). De maneira sensível, a diretora transita entre documentário e ficção e ocupa, muitas vezes, os papéis de produtora, escritora, narradora, personagem e diretora, traçando aproximações com o cotidiano, pessoas reais e memórias através das imagens, demarcando sua poética e política feminista (Veiga, Roberta, 2019). Entre suas produções estão *Cléo das 5 às 7* (1962), *Os catadores e eu* (2000), *As praias de Agnès* (2008) e *Varda por Agnès* (2019), seu último filme antes de falecer. Em 2018, aos 89 anos, recebeu um Óscar honorário, o qual definiu como Óscar dos pobres.

Figura 3: Agnès Varda na premiação do Óscar.



Fonte: Imagem retirada do Youtube¹².

Sarah Maldoror (1939-2020) foi uma cineasta, poetisa e ativista da negritude, conhecida como a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem em um país africano. Filha de mãe francesa e pai caribenho, construiu sua carreira na França, local onde dirigiu filmes e atuou publicamente a favor da imigração, da comunidade negra e das mulheres (Silva, 2019). Durante sua formação acadêmica, entre 1961 e 1962, conseguiu uma bolsa de estudos em cinema no Instituto Nacional de Cinematografia da União Soviética (VGIK), ao lado do prestigiado cineasta senegalês Osmane Sembene. Entre sua vasta filmografia está *Sambizanga* (1972), sua obra mais conhecida, baseada no livro “A vida verdadeira de Domingos Xavier”, do angolano José Luandino Vieira. De maneira política e sensível, o filme retrata a história de um ativista

¹² Premiação de Agnès Varda disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5vFXOqNCso>. Acesso em 30 de abr. de 2024.

angolano sequestrado e torturado até a morte pela polícia portuguesa, enquanto acompanhamos a trajetória de sua esposa Maria na busca por seu corpo. Em 2020, após décadas de contribuição para o cinema africano, Sarah faleceu em decorrência de complicações da Covid-19 e deixou um grande legado contra o colonialismo.

Figura 4: Cena do filme *Sambizanga* (1972).



Fonte: Fotograma retirado do filme.

Por sua vez, Chantal Akerman (1950-2015) foi a primeira diretora a ter um filme eleito pela Sight & Sound, revista britânica de cinema, como maior filme de todos os tempos com sua obra *Jeanne Dielman* (1975), sétima produção entre os quase 40 filmes da cineasta. O longa-metragem acompanha três dias da protagonista, uma mulher solitária, viúva e mãe solo de um adolescente. Enquanto o filho vai para escola, seus dias são alternados entre o cuidado da casa e a prostituição. O diferencial do filme está na passagem ininterrupta do tempo, no acompanhamento detalhado de seus afazeres domésticos e no uso dos elementos cinematográficos, como os sons, os longos planos-sequência, enquadramentos e ângulos da câmera que representam um cotidiano sufocante e opressivo. Conforme Roberta Veiga (2019), o *modus operandi* da narrativa marcada pela repetição exaustiva das atividades cotidianas aponta uma crítica à robotização de Jeanne, materializando, assim, o feminismo no cinema. Esse modo de trabalhar as realidades das mulheres no filme demonstra a sensibilidade do olhar feminino para retratar questões íntimas de sua própria vivência, o que não é comum no cinema masculino, especialmente em uma época em que os debates feministas ainda não eram tão difundidos como são atualmente.

Figuras 5 e 6: Cenas do filme *Jeanne Dielman (1975)*, de Chantal Akerman.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

No cenário nacional, Cléo de Verberena (1904-1972), pseudônimo de Carmen Santos, foi a primeira e única diretora do país até a década de 1930 com sua produção *O mistério do dominó preto* (1931)¹³, ainda no cinema mudo brasileiro, o qual dirigiu e protagonizou. O filme foi produzido pela Épica Filmes, empresa fundada por ela e seu marido. Neste período, as mulheres na indústria cinematográfica eram condicionadas majoritariamente ao papel de atriz e estavam sempre sujeitas à vigilância e julgamentos moralizantes, o que fazia com que muitas delas se amparassem em figuras masculinas, seja através de parentesco familiar ou através do matrimônio (com a cineasta não foi diferente) e é diante desse contexto que Cléo torna-se invisível junto a tantas outras (Araújo, Luciana, 2017).

¹³ Até o momento desta pesquisa não consegui acesso ao filme em nenhuma plataforma.

Figura 7: Cena do filme *O mistério do dominó preto* (1931).



Fonte: Fotograma retirado do Youtube¹⁴.

Helena Solberg é considerada a única diretora mulher a integrar o Cinema Novo brasileiro e suas obras tiveram um papel significativo no cinema documental do país. A cineasta assume um posicionamento feminista em toda sua carreira e retrata questões caras aos feminismos até hoje. Entre sua filmografia, podemos encontrar o longa-metragem *The double day* (1976)¹⁵, reconhecido como primeiro documentário latino-americano feminista, que filmou a exploração das mulheres no trabalho em países como a Argentina, Bolívia, México e Venezuela, e a produção mais recente *Meu corpo, minha vida* (2017), que debate o aborto no Brasil com base no caso de Jandyrá dos Santos, vítima fatal aos 27 anos de um procedimento ilegal em uma clínica clandestina no Rio de Janeiro (Tavares, Mariana, 2017).

Figuras 8 e 9: Cenas do filme *Meu corpo, minha vida* (2017).



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

¹⁴ Conheça "O Mistério do Dominó Preto", de 1931, primeiro filme brasileiro dirigido por uma mulher. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2bibJUB0GYo>. Acesso em: 7 de out. de 2024.

¹⁵ O documentário foi traduzido para o Brasil como *A jornada dupla*.

Já Adélia Sampaio foi a primeira produtora, roteirista e diretora negra do Brasil, estreando seu primeiro longa-metragem, *Amor maldito*, em 1984. Segundo Alcilene Cavalcante (2017), apesar de não se denominar militante feminista, a cineasta posiciona-se criticamente perante as questões femininas e as dificuldades em fazer cinema no Brasil, especialmente por ser uma mulher negra, e levou para as telas questões como a relação homossexual entre mulheres que, ao ser retratada por diretores homens, ocupava um lugar estereotipado e associado ao prazer masculino. Assim, Adélia foi inovadora ao trabalhar o tema de forma naturalizada, legitimando os afetos¹⁶.

Figura 10: Cartaz do filme *Amor maldito* (1984).



Fonte: Imagem retirada do *website* Vertentes do Cinema¹⁷.

Este levantamento expressa as desigualdades enfrentadas e as múltiplas temáticas que atravessam os cinemas femininos. Essas mulheres, entre tantas outras, foram invisibilizadas, não receberam os devidos créditos pelas suas contribuições ou só foram reconhecidas em tributos e homenagens após sua morte.

Dentro da indústria cinematográfica, o marcador de gênero é determinante para o apagamento feminino e essas histórias não contadas só estão disponíveis, porque cineastas, estudiosas e demais pessoas interessadas no assunto se mobilizaram para reconstituírem esses percursos e mantê-los vivos. Além do mais, existe uma série de processos atrelados ao

¹⁶ Mais informações sobre a cineasta Adélia Sampaio serão apresentadas nos próximos capítulos.

¹⁷ Cápsula do tempo: amor maldito. Disponível em: <https://vertentesdocinema.com/amor-maldito/>. Acesso em: 7 de out. de 2024.

desenvolvimento de um filme que os qualificam perante o grande público. Em primeiro lugar, articula-se a valorização das ações masculinas como as únicas legítimas e, com isso, os homens predominam nas salas de cinema, plataformas de *streaming*, televisão e recebem recursos expressivamente superiores quando comparados aos destinados às mulheres, que cruzam inúmeras dificuldades relacionadas ao financiamento, distribuição e recepção. Outro fator é a baixa aderência masculina às produções dirigidas por mulheres, o que enfraquece a visibilidade de suas obras e o reconhecimento da importância das suas narrativas para a ampliação dos repertórios críticos e estéticos.

Em contrapartida, apesar de estarem em menor número quando comparadas aos homens, elas desafiam e contestam os padrões hegemônicos e contam suas próprias histórias, reafirmando seu lugar no cinema brasileiro e mundial (Bessa, Karla, 2019). Dessa forma, o cinema das e com mulheres pode se relacionar a outras produções de sentidos e encontros com a alteridade, refletindo sobre questões caras à sociedade através das intencionalidades e escolhas estéticas e políticas das diretoras, uma vez que suas singularidades também se inserem nos discursos presentes nos filmes. Assim, narrativas plurais são tecidas a partir dos olhares das cineastas, que constroem experiências outras e revelam força e potência dentro deste ambiente dominante, configurando-se como um cinema menor e dissidente.

1.3 Os cinemas minoritários das mulheres: revoluções a partir das fissuras

Só o menor é que é grande e revolucionário (Deleuze; Guattari, 2002, p. 54).

Desde que fui apresentada a um modo de pensamento a partir do menor, do que rompe, essas ideias transformaram profundamente a maneira como enxergo a vida, a educação e o cinema das/com mulheres. A definição de minorias não necessariamente se condiciona a algo inferior ou essencialmente menor em conteúdo e relevância. Do contrário, pode relacionar-se a algo ou a um grupo singular com valores, significados e características próprias que se contrapõem às lógicas hegemônicas. Sob essa concepção, questiono: o que pode um cinema menor?

Este conceito é fruto de uma reelaboração de Alisson Butler (2002), inspirada na literatura menor de Deleuze e Guattari (2002). Para a autora, o cinema das/com mulheres desenvolve-se inserido na linguagem dominante, produzindo atravessamentos e negociações nas tradições cinematográficas através de discursos críticos e políticos, constituindo-se como

menor e nãopositor (Butler, Alisson, 2002). Essas noções podem indicar que o audiovisual feminino possui especificidades em relação ao masculino hegemônico, com assinaturas que carregam a complexidade, percepções e singularidades das suas criadoras que são transcritas nas escolhas dos elementos cinematográficos em cena.

Por muito tempo as mulheres foram retratadas nos filmes a partir do olhar masculino com implicações machistas, misóginas e que pouco se aproximavam das suas realidades. Tais representações estavam vinculadas à sexualização dos corpos femininos, valores moralizantes e ao amor romântico. Muitas vezes as personagens não eram nomeadas, participavam de poucos diálogos e não recebiam destaque para além das funções de mãe, esposa e cuidadora do lar ou da mulher sexy. Logo, a insatisfação com produções estereotipadas tomou outra direção, mulheres passaram a questionar essas imagens, como no caso do Teste de Bechdel, e a ressignificá-las dentro e fora das telas.

De acordo com o *website* da Academia Internacional de Cinema (AIC)¹⁸, o Teste de Bechdel surgiu em 1985 quando a cartunista Alison Bechdel utilizou uma de suas tirinhas para questionar as representações femininas nos filmes hollywoodianos e, em 2013, Ellen Tejle, diretora sueca de uma sala de cinema, apropriou-se do teste para identificar os filmes em cartaz em sua sala, marcando-os com um adesivo e, então, outros lugares passaram a adotar a ideia, inclusive o Brasil. O teste baseia-se em três perguntas básicas: 1. Existe mais de uma personagem mulher no filme? 2. Elas têm nome próprio? 3. Conversam sobre outros assuntos além de homens? Essas perguntas geraram reflexões e, de certa forma, transformaram as visões de muitas pessoas, incluindo diretoras que passaram a considerá-las em suas produções.

Com o passar dos anos, inspirados por Bechdel, novos testes surgiram para mensurar a representatividade feminina e de outros grupos nos filmes, como o Teste Tauriel, baseado na personagem de mesmo nome do filme *O Hobbit* (2012), o qual possui os requisitos de ter uma mulher com destaque no enredo e que seja competente no que faz; o Teste Vito Russo, cujo nome homenageia o historiador de cinema e cofundador da GLAAD, organização sem fins lucrativos que tem o objetivo de analisar as representações de pessoas LGBTQIAPN+ nas mídias, e aborda as seguintes recomendações: 1. O filme apresenta uma pessoa identificável LGBTQIAPN+? 2. Ela existe para além da sua orientação sexual ou identidade de gênero? 3. Caso seja retirada da trama, haveria um efeito significativo na história?; o Teste Mako Mori, inspirado na personagem do filme *Círculo de fogo* (2013), que examina se existe ao menos uma mulher, com seu próprio arco narrativo e que não seja utilizado apenas para dar suporte a um

¹⁸ Teste de Bechdel: o que é e para que serve? Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/teste-de-bechdel-bechdel-test-o-que-e-e-para-que-serve/?amp=1>. Acesso em: 7 de mai. de 2024.

homem; o Teste da Lâmpada Sexy, criado pela escritora de quadrinhos Kelly Sue DeConinck, que questiona a relevância feminina ao perguntar: “se substituirmos a personagem mulher por uma lâmpada sexy, a história ainda funciona?”; e, recentemente, o coletivo Arte Aberta¹⁹ elaborou seu próprio teste, que abarca a interseccionalidade em suas análises, incluindo as representações nos filmes a partir de um recorte racial, LGBTQIAPN+ e de pessoas com deficiência. Iniciativas como essas exemplificam um contramovimento de subverter a linguagem maior em uma micropolítica de resistência que propõe olhar para o cinema sob perspectivas diferentes do modelo dominante. Trata-se de tentativas de construir identificações e problematizações que antes não estavam em evidência e, assim, podemos seguir pegadas que nos guiam rumo a um aprofundamento nas potencialidades de um cinema menor e contra-hegemônico.

Deleuze e Guattari (2002) apresentam em sua obra – *Kafka: por uma literatura menor* – pistas que, diante de um deslocamento conceitual, têm me ajudado a refletir sobre este cinema feminino. A primeira delas pressupõe uma afetação de desterritorialização que, no sentido deste trabalho, podemos entender como um ponto de fuga das narrativas maiores, que possibilita outras caminhadas e modos de expressão. É um território existencial e uma mudança de percurso em que as subjetividades são produzidas, culminando na reterritorialização. Este é um processo de (re)afirmação, no qual cineastas mulheres, a partir das fissuras, lançam luz às suas formas de construir histórias outras que dialogam com os cotidianos femininos e com a alteridade.

A segunda pista parte do princípio de que tudo é político. O cinema das/com mulheres não é neutro e comporta vários vieses, não se esvazia das suas ideologias, posicionamentos e do mundo que o cerca. Cineastas escolhem narrar o que de alguma forma as tocam, provocam e motivam. Ficção e arte não se separam da vida, consequentemente, este cinema como um movimento de legitimação do lugar feminino, dentro de um contexto fortemente marcado por homens, é um processo indissociável das suas dimensões éticas, estéticas, poéticas e, sobretudo, políticas, que busca subverter a linguagem dominante produzindo dissidências.

Já a terceira destaca que, na literatura menor (para nós, cinema menor), tudo é coletivo. Assim, as produções audiovisuais não têm fim em si mesmas, pois dialogam com grupos, memórias, trajetórias e ressoam em muitas outras realidades e experiências, ultrapassando os limites da vivência de quem as criou para afetar uma coletividade. Os cinemas das/com

¹⁹ Teste Arte Aberta: representação e representatividade no cinema. Disponível em: <https://arteaberta.com/teste-arte-aberta/>. Acesso em: 27 de mai. de 2024.

mulheres buscam referências nas pioneiras, nas suas antecessoras e dão sequência a um legado de cineastas que ousaram desafiar a dominação masculina para contar suas próprias histórias.

Ao referenciar Tereza de Lauretis, Alisson Butler (2002) ressalta que o objetivo não é estabelecer identificação apenas centrada nas semelhanças de um-para-um, na qual mulheres negras se identificam apenas com mulheres negras, mulheres brancas com outras brancas etc., mas uma flexibilização que convoque a diversidade e mutabilidade das existências. Não se trata de um cinema opositor, separado e destinado a um único grupo em específico, mas uma mobilização que procura dar espaço para vozes não ouvidas,, comunicar com o grande público e apresentar novas maneiras de olhar e pensar o cinema.

Para além disso, as teorias de Deleuze e Guattari (2002) propõem a ideia de rizoma como um mapa de transformações, com diversas entradas e experimentações, sem a pretensão de indicar respostas prontas nem criar raízes, mas de difundir saberes e conexões. Dessa forma, no cinema, a intencionalidade da direção está posta no filme e o porvir dependerá das relações que serão estabelecidas, da sensibilidade, repertórios e letramentos de quem assiste. Esses cinemas das/com mulheres, assim como os rizomas, criam conexões com as singularidades da audiência que os assiste, podendo gerar efeitos, transformações e aproximações com infinitas possibilidades. Portanto, eles não se aprisionam em uma única definição, são heterogêneos, trama, meio. São cinemas-rizoma em multiplicidades de expansão, “[...] têm como tecido a conjunção ‘e... e... e...’, há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 3).

Por se comunicar com públicos com pouca ou nenhuma instrução, o cinema apresenta-se como uma das principais artes consumida pelas massas, torna-se democrático e pode exercer seu poder político e revolucionário ao aproximar-se de histórias menores, periféricas e invisibilizadas, contribuindo para a invenção de um povo que falta (Deleuze, 2005). Ao representarem outros corpos, perspectivas e representações nas cenas dos filmes, os cinemas das/com mulheres constroem imagens femininas em devir²⁰, em ruptura com o que convencionalmente é visto nas telas, abrindo espaço para novas significações do que é ser mulher e dos seus papéis nas produções audiovisuais e na própria sociedade.

Giovana Scareli e Samia Alencar (2022) apontam que, ao considerarmos as imagens como produtoras de saberes, validamos a relevância de investigá-las nos processos de construção de conhecimentos sobre si e sobre o outro, mediados pelos meios comunicativos e

²⁰ Nas teorias deleuzianas, o devir é um encontro com o diferente, com o de fora, uma desacomodação que afeta e provoca mudanças de sentido e comportamento. É uma linha de fuga, um desvio que leva à desterritorialização e à criação de outras maneiras de pensar e agir. Para o autor, o devir é sempre minoritário.

pelos artefatos culturais. Essa é a potência das dimensões estéticas, poéticas, políticas e educativas que acredito existir nos cinemas femininos, e sua linguagem menor pode ser pensada como uma linha desviante, uma micropolítica capaz de adentrar as brechas encontradas na narrativa dominante, construindo pequenas revoluções na indústria cinematográfica.

1.4 O cinema como Tecnologia de Gênero e ferramenta política

As estruturas de poder fundamentadas na supremacia masculina estendem-se por toda a sociedade e uma das suas formas de reprodução é por intermédio dos meios de comunicação. As mídias são as principais responsáveis pelo acesso às informações, entretenimento, produtos culturais, entre outros, e isso corrobora determinados padrões de comportamentos, modos de pensar e implementam ideais e valores que podem ser naturalizados e tomados como verdades universais pela população. Isso acontece porque nenhum meio comunicativo é imparcial, do contrário, sempre são abastecidos por ideologias e posicionamentos com intenções que ressoam nos imaginários coletivos, muitas vezes inconscientemente. Dessa maneira, o cinema também é um meio que opera nas percepções, visões de mundo e subjetividades do seu público. Por não estar livre do patriarcado, ele reproduz comportamentos e concepções falocêntricas que reforçam relações hierárquicas e desiguais de poder, especialmente entre homens e mulheres.

Desde criança sou apaixonada pelo cinema. O lugar feminino era o que mais me chamava a atenção e os filmes eram realidades que minha imaginação viajante acessava quando o corpo físico não era capaz de alcançar. No entanto, sempre me questioneei sobre muitas representações. Os locais destinados às mulheres dentro de uma linha de pensamento sexista de alguma forma me incomodaram, acredito que o meu maior desejo sempre foi ver as meninas e mulheres livres nas telas, ocupando espaços que praticamente só eram permitidos aos homens. Hoje compreendo que essas questões inevitavelmente passam pela supremacia do olhar masculino no cinema.

As discussões acerca dos gêneros, em uma configuração mais organizada, surgiram com os movimentos feministas que as teorizavam como parte constituinte das identidades dos sujeitos presentes na linguagem, nas instituições, nas relações sociais, nos objetos e nas representações, aspectos que compõem o que Tereza de Lauretis (1987) chamou de tecnologias de gênero. Para a autora, a construção do gênero se dá tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora, seja com os papéis femininos e masculinos que são impostos nas sociedades ou nas práticas e atitudes que adotamos em nossos cotidianos e, por sua vez, as tecnologias de gênero

são decorrências dos discursos dominantes transcritos nas diferentes tecnologias sociais, como a igreja, a família, espaços educacionais, mídias televisivas, digitais e, também, o cinema.

Segundo Tereza de Lauretis (1987), o cinema hegemônico reproduz e reforça padrões de comportamentos associados à feminilidade e masculinidade que são refletidos nos indivíduos e formam as subjetividades de acordo com os modos em que vivenciamos o gênero. Tal entendimento argumenta que este marcador está presente não somente nas narrativas dos filmes, mas também nas suas relações com quem assiste e isso aponta

[...] não apenas o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige [...], o que equivale dizer que as maneiras pelas quais cada pessoa é interpelada pelo filme, as maneiras pelas quais sua identificação é solicitada e estruturada no filme específico, estão íntima e intencionalmente sendo explicitamente relacionada ao gênero do espectador (Lauretis, Tereza de, 1987, p.222).

Tanto em um panorama mundial quanto brasileiro, a indústria cinematográfica reproduziu discursos pautados nas desigualdades entre os gêneros, seja mediante o domínio masculino nos lugares de direção e produção ou em como as mulheres eram e ainda são apresentadas nas telas. Desde a fundação do cinema, os homens são os principais nomes frente às conquistas, avanços e espaços de evidência e, embora exista um movimento intensivo para trazer visibilidade feminina, essas disparidades perduram até os dias atuais e precisam ser consideradas.

Em janeiro de 2024, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) publicou o Anuário Estatístico do Audiovisual Brasileiro referente ao ano de 2022. O documento indica que, dos 246 longas-metragens brasileiros exibidos no cinema neste período, apenas 46 (18,7%) foram dirigidos exclusivamente por mulheres e 15 (6,1 %) tiveram direção mista. Esses números ainda são muito pequenos quando comparados à predominância masculina de mais de 75% que se mantém praticamente estável, conforme os relatórios dos anos anteriores. O objetivo da ANCINE ao descrever essa baixa representatividade na produção feminina é subsidiar políticas que possam ampliar a participação de mulheres no audiovisual nacional e incentivar que empresas produtoras também assumam esse compromisso de reparação, dado que o olhar feminino também é relevante para a composição da identidade do nosso país.

O cinema chegou ao Brasil em 1896, no Rio de Janeiro. Inicialmente, os filmes retratavam o cotidiano europeu e, somente anos depois, as produções nacionais tiveram espaço. Durante as primeiras décadas de desenvolvimento, o cinema brasileiro passou por

transformações significativas, seja nas chanchadas com filmes satíricos de baixo orçamento, no Cinema Novo que se preocupou em retratar a realidade brasileira e suas questões políticas e sociais, na Retomada seguida da crise dos anos 1980 e na Pós-Retomada que produziu filmes aclamados internacionalmente como *Central do Brasil* (1998), *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003), *Tropa de Elite* (2007) etc.

As perspectivas dos filmes voltadas para a realidade do Brasil traziam marcações específicas vivenciadas no país, como a violência, disparidades socioeconômicas, a diversidade cultural das diferentes regiões e os tons humorísticos. As produções dessas fases tiveram grande aceitação da audiência e todos esses atributos mencionados foram essenciais para a construção da identidade nacional. Por outro lado, sem desmerecer sua importância, o cinema brasileiro instituiu-se a partir do olhar masculino e, apesar de trazer pontos fundamentais da nossa história, por vezes falhou ao representar as mulheres sob um ponto de vista machista e estereotipado.

Em uma parte considerável da filmografia brasileira, as mulheres foram condicionadas aos papéis domésticos, maternos ou como objeto de sexualização, principalmente as mulheres negras. Seja através dos enquadramentos, foco da câmera ou em outros elementos da linguagem cinematográfica, os corpos femininos eram explorados para gerar o desejo e a apreciação dos homens. Não coincidentemente, *Os homens que eu tive* (1973), de Teresa Trautman, primeiro longa-metragem de ficção dirigido por uma mulher no cinema moderno, foi um dos filmes que permaneceu censurado por mais tempo no Brasil, por retratar a liberdade sexual da personagem Pitty, ao mesmo tempo em que as pornochanchadas, marcadas pelo erotismo, principalmente destinado à satisfação do público masculino, popularizavam-se e alcançavam grande bilheteria.

Sob essa lógica, Laura Mulvey (1983) enfatiza que o cinema majoritário se ampara em uma estética patriarcal que dita as formas de ver as imagens e, apoiada nas teorias da psicanálise de Freud, associa os conceitos de instinto escopofílico (ação na qual existe prazer em olhar para o outro como objeto erótico) e de libido do ego (ação que forma processos de identificação) com os mecanismos utilizados por esse cinema. Conforme a autora, a imagem masculina é concebida como ativa e a feminina passiva e, portanto, a presença da mulher é indispensável para o espetáculo do filme, uma vez que é objeto do olhar contemplativo dos homens, sendo que a eles não cabe o lugar de objetificação sexual porque são os responsáveis por controlar a fantasia do cinema, enquanto representantes do poder, donos do olhar. Em concordância, bell hooks (2023) afirma que a feminilidade foi uma invenção para satisfazer e afirmar o domínio masculino, refletindo no cinema e conferindo aos homens ainda mais poder.

Durante muito tempo, o lugar que convencionalmente era atribuído às mulheres na indústria cinematográfica era o de atriz, sendo raras as aparições na direção, particularidade que

afetou consideravelmente suas representações nas telas, que eram refêns das visões masculinas. As mulheres nas produções audiovisuais nacionais ainda são marcadas pelas lentes reducionistas e sexualizadas de homens e, mesmo com um pequeno progresso na participação feminina no audiovisual, a direção no Brasil tem gênero e ainda é um lugar masculino. Por essa razão, um cinema das, com e para mulheres é fundamental para construir outras estéticas transgressoras que validam os olhares femininos e que são capazes de provocar mudanças nos imaginários coletivos, já que é a “[...] imagem que constitui a matriz do imaginário, do reconhecimento/falso reconhecimento e da identificação, e, portanto, da primeira articulação do "Eu", da subjetividade” (Mulvey, Laura, 1983, p. 442).

O cinema é um campo de disputa e reflete quais são os corpos ideais e os submissos. As racionalidades dominantes, misóginas e patriarcais são materializadas nessa linguagem, o que traz a necessidade de novos olhares que ampliem a leitura dos filmes e introduza novas lições do Brasil, abrindo espaço para significações que rompem com o acordo branco cis heteronormativo e que legitimem outros corpos e experiências possíveis.

Como formas de produções artísticas e ferramentas culturais, os filmes podem impactar nos significados que os sujeitos criam de si e do mundo, ao passo que, ao assistirmos essas produções, podemos ver através dos olhos das diretoras e ressignificar as imagens exibidas (Borges, Fabricia, 2006). É nessa conjuntura que os cinemas das/com mulheres se afirmam como lentes de aumento, força e potência para reconfigurar essas convenções masculinas que pouco correspondem à pluralidade e à profundidade das realidades femininas (e que tanto me incomoda desde a infância). Esses cinemas outros são ferramentas políticas capazes de dialogar com as multiplicidades de mulheres e compor histórias sinceras, sensíveis e reais que eventualmente foram contadas, além de apresentar novas estéticas e poéticas nas telas.

Perante o exposto, no próximo capítulo me aprofundarei na discussão a respeito da história do cinema negro no Brasil e da presença de mulheres negras nesse contexto, junto ao conceito de máquina de roscas de Deleuze e Guattari (1995; 1996) para contextualizar como o caráter estético, poético e político dessas produções se desenvolvem.



TOMADA 2.

PARA ALÉM DA PRESENÇA NA AUSÊNCIA: POR
UM CINEMA NEGRO NO FEMININO

Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar "consciência" politiza as relações de "olhar" - a pessoa aprende a olhar de certo modo como forma de resistência. [...] foi o olhar opositor negro que reagiu a essas relações de olhar criando o cinema negro independente.

bell hooks, 2019, p. 185-186

2.1 E o cinema chega ao Brasil...

O cinema chegou ao Brasil em 1896, ano seguinte às exibições dos irmãos Lumière em Paris, inicialmente retratando paisagens europeias. Com o tempo, filmes experimentais passaram a ser produzidos no país e as salas de cinema surgiam e se popularizavam, o que resultou em mudanças nas narrativas, que passaram gradualmente de imagens cotidianas para enredos de ficção mais elaborados. Por outro lado, o baixo investimento financeiro no audiovisual brasileiro fez com que filmes estrangeiros dominassem o país, sobretudo os de *Hollywood*, que vivia sua ascensão. Décadas depois, o mercado nacional passou por algumas alterações com a abertura das produtoras Cinédia, na década de 1930, e Atlântida, em 1941, responsáveis por fundar o período conhecido como chanchadas, com a produção de filmes satíricos de baixo orçamento que traziam elementos da cultura popular para o cinema, permanecendo por anos como o principal gênero de circulação.

Nas primeiras narrativas filmicas desenvolvidas em território brasileiro, os corpos negros eram invisibilizados ou apareciam somente nas bordas e nos fundos dos enquadramentos, seguindo a política de embranquecimento instaurada no Brasil (Conceição, 2020; Carvalho, 2005). Com as chanchadas, a população negra passou a ser incluída nos filmes, porém sob uma perspectiva negativa e estereotipada, geralmente em papéis secundários ou subalternos associados a contextos domésticos, de violência e pobreza, retratados pelo olhar de uma elite branca e masculina. Essa sub-representação contribuiu para enraizar na cultura brasileira diversos estereótipos como do homem negro de bondade servil; do crioulo doido, caricato e ingênuo; do negro sexualizado, malandro ou bandido e, no caso das mulheres, da mulata hipersexualizada; da empregada doméstica e da mãe preta, mulher negra escravizada responsável por cuidar e educar os filhos dos seus senhores²¹ (Carvalho, 2005; 2013; Conceição, 2020; Lélia Gonzalez, 2020).

De acordo com Hall (2016), os estereótipos tendem a ser produzidos onde existem desigualdades de poder, determinando o que é ou não aceitável a partir de mecanismos que reduzem, naturalizam e fixam a diferença como parte da manutenção da ordem social e simbólica. Enquanto produção de significados, a estereotipagem pode enraizar nos imaginários percepções estigmatizadas a respeito de determinados grupos sociais e provocar repulsa a quem é considerado o “outro”. Por sua vez, essas imagens fixaram no imaginário coletivo mitos

²¹ Segundo Lélia Gonzalez, coube a mãe preta africanizar a língua portuguesa no Brasil e a própria cultura brasileira através da contação de histórias que traziam valores e crenças das culturas africanas de que eram representantes, sendo essa uma das bases do conceito de amefricanidade cunhado e discutido pela autora.

acerca da população negra e reproduziram ideologias racistas, machistas e preconceituosas, alimentando os maquinários de opressão e exploração aos quais pessoas negras eram (e ainda são) submetidas.

Em contrapartida, embora os papéis destinados às atrizes e atores negros fossem estereotipados, eles conseguiam subverter essa lógica com suas atuações. Carvalho (2013) explica que eles não eram passivos diante dos personagens e seus talentos conseguiam ultrapassar os limites impostos pelo roteiro, como nos casos de Mussum, consagrado em diversas frentes do entretenimento; da atriz Ruth de Souza, que mesmo interpretando uma personagem secundária em *Sinhá moça* (1953), a escravizada Sabina, foi aclamada pela crítica internacional e indicada ao prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema de Veneza no mesmo ano; e do Grande Otelo, que denunciava abertamente as desigualdades sofridas nos créditos dos filmes, no salário e na subordinação de seu personagem em relação ao seu parceiro Oscarito, improvisando em sua atuação e recusando-se a servir de escada para o companheiro como forma de subversão (Carvalho, 2005).

Figura 11: Retrato de Antônio Carlos Bernardes Gomes, o multiartista Mussum.



Fonte: Imagem retirada do website Notícia Preta.

Figura 12: Retrato da atriz Ruth de Souza no Festival de Cinema de Veneza.



Fonte: Imagem retirada do website Instituto Portal Afro.

Figura 13: Retrato do artista Grande Otelo.



Fonte: Imagem retirada do website Alma Preta.

Em termos de representação, a presença de atrizes e atores negros nas produções audiovisuais foi um primeiro passo para a ocupação e transformação deste espaço, posto que era comum o uso da *blackface* em diversos países, popularizada nos Estados Unidos. Essa é uma prática racista na qual atores brancos pintavam seus rostos e corpos, comportando-se de maneira depreciativa e ridicularizando pessoas negras. Entre os filmes mais conhecidos estão *A cabana do pai Thomás* (1903), posteriormente adaptado para uma telenovela brasileira, *O nascimento de uma nação* (1915), *Trovão tropical* (2008) etc.

Conforme Conceição (2020), a ressignificação dos artistas negros no Brasil ganhou força com a fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, liderado por Abdias do Nascimento com apoio de Ruth de Souza, Wilson Tibério e outros artistas, sendo um local que tinha como propósito contestar a discriminação racial, alfabetizar e desenvolver artistas negros a fim de apresentar novas perspectivas de ocupação no contexto nacional. O TEN buscava a valorização social da população negra brasileira através da educação, da arte e da cultura, dado que “[...] era urgente uma ação simultânea, dentro e fora do teatro, com vistas à mudança da mentalidade e comportamento dos artistas, autores, diretores e empresários, mas também entre lideranças e responsáveis pela formação de consciência e opinião pública” (Nascimento, 2004, p. 221).

Diante disso, o TEN abriu passagem para que os artistas negros e a cultura negra fossem vistos sob outros olhares e escancarou o racismo impregnado na sociedade, o que também impactou o cinema, demonstrando que a estereotipagem e a ausência de pessoas negras nos locais de decisão e como protagonistas eram frutos do preconceito racial, e não da falta de profissionais aptos para ocupar tais posições. A consciência social compartilhada pelos seus integrantes e colaboradores possibilitou a criação de outras iniciativas destinadas à igualdade racial no audiovisual brasileiro, problematizando as representações em busca de mais representatividade.

Já em meados dos anos 1950, as discussões políticas e sociais tornaram-se cada vez mais fervorosas, especialmente por parte da esquerda nacionalista e, com isso, *Rio 40 graus* (1955), dirigido por Nelson Pereira do Santos, tornou-se um grande marco para o cinema brasileiro por romper com o estilo de entretenimento para as massas, como nas chanchadas, trazendo reflexões sobre as problemáticas sociais e econômicas do país (Carvalho, 2005). O filme retrata a vida de cinco meninos negros, residentes de uma favela do Rio de Janeiro, que vendem amendoim nos pontos turísticos da capital. Além dos personagens principais, acompanhamos histórias secundárias que trazem contraste para a narrativa – o cenário da favela versus o da praia, as desigualdades entre as classes sociais e as zonas norte e sul do Rio de Janeiro. As denúncias socioeconômicas levantadas no filme e a preocupação em apresentar o país de forma crítica despontaram como a principal abordagem por parte dos cineastas da época, antecipando o movimento cinematográfico conhecido como Cinema Novo na década de 1960.

Figura 14: Cena do filme *Rio 40 graus* (1955).



Fonte: Fotograma retirado do filme.

Carvalho e Domingues (2017) descrevem que, nesse mesmo período, o Brasil vivia um otimismo nacionalista que perdurou da redemocratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964, o qual trazia para a população anseios por uma maior participação política, melhores condições de emprego, educação, distribuição de renda e a expectativa de um futuro melhor. Em conformidade com os autores,

É nesse contexto que apareceu o Cinema Novo, um movimento artístico-cultural caracterizado pelo projeto de criar um “moderno” e “autêntico” cinema brasileiro, que descolonizasse a linguagem dos filmes e abordasse criticamente o subdesenvolvimento, as desigualdades sociais, a penúria dos segmentos subalternos, as contradições e as mazelas do país (p. 377).

Tal período trouxe avanços significativos no que diz respeito à estética cinematográfica e abordagem racial, que passaram a ser tratadas com mais destaque. É inegável o protagonismo negro em muitos dos filmes produzidos durante o Cinema Novo, o qual projetava nas telas aspectos da história e cultura negra, em especial devido à predominância das temáticas em torno do Nordeste, do litoral e da favela (Carvalho, 2005). Isso ocorria porque a luta de classes no Brasil inevitavelmente é atravessada pela raça e, como apontado por Sueli Carneiro (2011), a pobreza e as desigualdades no país têm cor. No entanto, mesmo existindo um esforço para romper com as representações racistas e estereotipadas, as questões raciais e de gênero ainda não eram retratadas dentro de sua indissociabilidade, os problemas enfrentados pelas pessoas negras eram derivados da opressão de classe e não da racial (Carvalho; Domingues, 2017). Em consequência disso, as mulheres negras continuavam sendo coadjuvantes em relação aos homens e seus papéis permaneciam sendo de suporte masculino, empregada doméstica ou em posição hipersexualizada, o que fez com que a tripla opressão (de raça, gênero e classe) vivenciada por elas não fosse discutida dentro de sua complexidade e interseccionalidade.

Esse cenário somente passou por mudanças substanciais quando começaram a surgir os cineastas negros no Brasil, que se propuseram a discutir o protagonismo negro no cinema a partir de uma ótica mais íntima e aprofundada, combatendo o mito da democracia racial e apresentando outras referências do povo negro brasileiro ligadas à ascensão social (Conceição, 2020). Desde o início do cinema nacional, a população negra era representada em papéis estereotipados e em situações de pobreza, exploração, violência e dor, existindo uma lacuna de referenciais positivos relacionados a condições dignas de emprego e de vida, famílias estruturadas e personagens complexos e multifacetados. Portanto, olhares negros nos processos de criação e desenvolvimento dos filmes são essenciais para uma luta afirmativa que anuncie outros mundos e realidades possíveis de ascensão e ocupação social.

De modo geral, o cinema acompanha as mudanças político-sociais de seu tempo e, por isso, é importante ferramenta para a construção imagética e incorporação de valores na sociedade. Nas primeiras produções nacionais, ele foi um dos veículos utilizados para o embranquecimento da população, anos depois foi usado para reforçar a ideia de democracia racial – defendida e propagada por Gilberto Freyre em seu livro “Casa Grande e Senzala” de 1933 – e posteriormente foi peça fundamental para denúncias sociais e conscientização política. Todavia, mesmo na atualidade, ele ainda não é um lugar igualitário quando o assunto é gênero e raça.

O racismo na sociedade e, conseqüentemente, no cinema se retroalimentam, visto que sempre existiram barreiras que impediam ou dificultavam a participação de pessoas negras nos

processos de direção e produção, enquanto suas representações seguiam limitadas pelos olhares de pessoas brancas. Por esse motivo, é urgente um cinema negro brasileiro e um cinema negro feminino.

2.2 Acionando (in)visibilidades na frente e atrás das câmeras

Desde o início do cinema nacional, a população negra é representada de modo subalterno e estereotipado, ao mesmo tempo em que sua presença na direção e produção de filmes é extremamente desigual comparada à ocupação de pessoas brancas nas mesmas posições. Por essa razão, emergiram diversos movimentos contestatórios dentro e fora do circuito cinematográfico que problematizaram tais disparidades e se engajaram na luta diária contra o racismo em diferentes setores da sociedade, como o Movimento Negro Unificado (MNU). Fundado na década de 1970, no período de redemocratização brasileira, é uma importante entidade na luta antirracista, a qual levantou discussões acerca das condições de vida das pessoas negras e, através do engajamento político e social, reivindicou direitos e mudanças para suas comunidades. O MNU foi fundamental para a formação política de diversos cineastas negros, como Zózimo Bulbul, considerado o pai do Cinema Negro Brasileiro (Conceição, 2020).

Figura 15: Ativista e intelectual Lélia Gonzalez discursando pelo MNU.



Fonte: Imagem retirada do website Outras Palavras.

Jorge da Silva, nascido no Rio de Janeiro em 1937, adotou o nome artístico Zózimo, apelido de infância, e Bulbul, palavra de origem africana, para marcar o caráter político e racial de seu trabalho (Carvalho, 2012). Ao longo de sua carreira, atuou em diversos filmes no cinema, na televisão e em peças de teatro, onde foi premiado como ator revelação. Bulbul também foi diretor, produtor e assistente de montagem, trazendo inúmeras contribuições para o audiovisual

e para a sociedade brasileira. Entre suas produções estão seu primeiro filme *Alma no olho* (1973), um curta-metragem que retrata a diáspora negra na América desde a África até o movimento *Black Power*, premiado na VI Jornada de Cinema da Bahia; *Artesanato do samba* (1974), dirigido em conjunto com a cineasta Vera de Figueiredo; *Abolição* (1988), seu primeiro longa-metragem, que reúne entrevistas com intelectuais negros, artistas, ativistas, historiadores e políticos; *Pequena África* (2001), que aborda a história do povo negro e o samba carioca, entre outros (Carvalho, 2012; 2005).

Figura 16: Cena do filme *Alma no olho* (1973).



Fonte: Fotograma retirado do filme.

Figura 17: Cena do filme *Abolição* (1988).



Fonte: Fotograma retirado do filme.

Em 2003, aos 70 anos de idade, Bulbul promoveu o Encontro de Cinema Negro visando reunir cineastas, pesquisadores e o grande público para debater a invisibilidade negra no cinema. A inspiração para o evento veio da participação na FESPACO, Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão, o maior festival cinematográfico da África. Assim, Zózimo iniciou suas atividades no Centro Afro Carioca de Cinema, no Rio de Janeiro, construindo seu maior legado

no combate ao racismo no Brasil (Oliveira, Janaína, 2016). Após sua morte, no ano de 2013, os encontros passaram a se chamar Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe. Ao retratar a diáspora africana, o inventor do Cinema Negro ressaltou a possibilidade de um cinema brasileiro feito por pessoas negras e demarcou um estilo de pensar, sentir e fazer cinematográfico que segue inspirando gerações de realizadores (as) negros (as), conectando-os às origens, saberes e valores ancestrais.

Da década de 1990 em diante, após Bulbul e outros artistas evidenciarem ainda mais o audiovisual negro, muitos documentários e curtas-metragens foram produzidos e seus criadores passaram a manter contato entre si a fim de conhecer os trabalhos uns dos outros, diálogos que fomentaram mobilizações de diretores iniciantes na busca por mais visibilidade para as produções negras (Carvalho, 2005).

A primeira formulação envolvendo pré-requisitos para a existência de um cinema negro no Brasil foi no ano 2000, quando o cineasta Jeferson De exibiu seu manifesto Dogma Feijoad no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, o qual abarcava os seguintes mandamentos: 1. O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2. O protagonista tem que ser negro; 3. A temática do filme tem que se relacionar com a cultura negra brasileira; 4. O filme precisa ter um cronograma executável; 5. Personagens estereotipados negros (ou não) são proibidos; 6. O roteiro deve privilegiar o negro comum brasileiro; 7. Super-heróis ou bandidos devem ser evitados. O manifesto foi resultado de pesquisas realizadas por Jeferson De quando ainda se graduava no curso de cinema na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), onde pôde conhecer a trajetória dos principais cineastas negros brasileiros e definir os parâmetros necessários para pensar um cinema negro (Carvalho; Domingues, 2017).

No ano seguinte, em 2001, durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife, o Manifesto do Recife foi assinado por atores e realizadores negros com as seguintes reivindicações: 1. O fim da segregação de atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2. A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3. Ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4. A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. No mesmo festival, o documentário *A negação do Brasil (2000)*, de Joel Zito Araújo, foi exibido, denunciando o tratamento estereotipado e racista dado aos personagens negros nos filmes (Carvalho, 2005). O Manifesto do Recife foi

considerado o primeiro movimento a almejar políticas públicas de ações afirmativas para o audiovisual negro brasileiro (Oliveira, Janaína, 2016).

Figura 18: Cena do documentário *A negação do Brasil* (2000).



Fonte: Fotograma retirado do filme.

Além dos dois manifestos, houve um terceiro (pouco conhecido) elaborado por uma mulher negra, intitulado “Cinema de Preto – Um Manifesto Socio-Tecno-Cinematográfico de DANDDARA”²². Redigido em 2003 e publicado somente em 2012, o documento questionava a baixa produção de filmes de cineastas negros, com ênfase na falta de longas-metragens dirigidos por mulheres negras, e discutia sobre o fazer “cinema de preto” que se tornara viável com as novas tecnologias e apropriação dos meios de produção (Costa, Lygia, 2020). O texto foi resultado de uma reflexão da cineasta Danddara que se descobriu a primeira mulher negra a dirigir um filme com protagonismo negro no Brasil com *Gurufim na Mangueira* (2000).

Embora os primeiros movimentos não tenham tratado das especificidades das mulheres negras, são referências importantes que conceberam novos direcionamentos para o cinema negro nacional. Este, enquanto conceito e categoria, ainda se encontra em construção em função do seu caráter polissêmico, aberto e multifocal (Carvalho; Domingues, 2017) e, na mesma medida, um cinema negro protagonizado por mulheres negras também é um processo em devir.

O Brasil é essencialmente negro – não em poder, mas em população – e as mulheres negras são o maior grupo social do país²³, no entanto existe um impasse referente à ocupação delas em espaços de decisão em todos os segmentos da sociedade. As dinâmicas coloniais degradaram a população negra através da fragmentação de suas histórias, identidades e intelectualidade e, dentro de um sistema patriarcal, racista e capitalista, as mulheres negras (que

²² Anexo I.

²³ Consultar “Tomada 1. As “outras” do cinema: de percursos invisibilizados a lugares de legitimação”, tópico “1.1 Com quantas mulheres se faz o feminismo?: contradições, resistências e a interseccionalidade”.

são atravessadas por todos esses níveis de opressão/exploração) foram sujeitadas ao grau mais baixo da estrutura de poder. Em ressonância, tais aspectos também são refletidos no cinema.

O vazio de referências negras femininas, principalmente na direção, perdura até a atualidade. O “boletim de raça e gênero no cinema brasileiro”²⁴, publicado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), divulgou dados sobre as disparidades entre diretores(as), roteiristas e personagens de filmes nacionais de grande público entre 1995 e 2018. O documento ressalta que o grupo social menos representado em todas as principais funções do cinema nacional é o de mulheres pretas e pardas, que não dirigiram nenhum dos filmes analisados e constituem apenas 4% das escolhidas para os longas-metragens.

Além do mais, as mulheres negras enfrentam profundas desigualdades quando comparadas às brancas, que são 21% das diretoras, 34% das roteiristas e 34% das personagens; aos homens brancos, que ocupam mais de 80% dos lugares de direção, 71% dos roteiros e 49% do elenco e aos homens negros, que são 2% dos diretores, 3% dos roteiristas e 13% do elenco. Estes quantitativos demonstram a urgência de políticas públicas que possam efetivamente trazer mais equidade para o cinema brasileiro.

Em vista disso, Janaína Oliveira (2019) estende o olhar para além das representações nas telas e propõe uma reflexão crítica em torno da representatividade dessas mulheres por detrás das câmeras, onde as transformações verdadeiramente acontecem. Para ela, só assim extrapolaremos os limites do discurso vinculado à presença na ausência, no qual mulheres negras são pioneiras dentro de lacunas enormes na história cinematográfica. Adélia Sampaio, Dandara, Viviane Ferreira, entre tantas outras, são mulheres revolucionárias que ousaram desafiar o cinema hegemônico e adentraram caminhos que por muito tempo estiveram fechados para elas, e o meu desejo é que cada vez mais cineastas negras possam ser agentes de mudança no cinema nacional.

A ausência de mulheres negras nas posições de pensadoras e criadoras contribuiu com a negligência em torno de suas representações nas telas, resultando em ciclos exaustivamente repetidos de estereótipos e subserviência. Por esse motivo, a representatividade na direção de filmes é fundamental para romper com essa engrenagem e possibilitar outros olhares e narrativas. É nessa conjuntura que Edileuza Souza (2020) propõe um Cinema Negro no Feminino comprometido com a valorização da diversidade e com o combate ao racismo,

²⁴ Documento completo disponível no portal eletrônico https://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2020/04/BOLETIM-ESPECIAL-10-ANOS_FINAL_REVISADO-1-1.pdf. Acesso em: 18 de fev. de 2025.

machismo, homofobia e qualquer tipo de preconceito, ao mesmo tempo em que se alicerça nos ensinamentos ancestrais e celebra a identidade negra. Esse cinema

[...] tem marcado uma territorialidade sedimentada no desenvolvimento humano, criando e recriando mundos e possibilidades de constituição do indivíduo enquanto parte de um coletivo e duma territorialidade que permite a recriação do mundo e a elaboração de um cinema engajado na luta por uma sociedade mais justa e igualitária (Souza, Edileuza, 2020, p. 181).

O Cinema Negro no Feminino é resultado de reivindicações e organizações políticas, sociais e culturais que permanecem na luta contra o racismo e pela valorização das realizações negras. Ele concede acesso “[...] a um grupo marginalizado e sub-representado à construção de imaginários, à fabulação da vida e à formação de ideias mais amplas sobre identidade, cultura e história” (Costa, Lygia, 2020, p. 49). Assim como defendido por Dandara em seu manifesto, este é um cinema do possível e do necessário que emerge da base da pirâmide social brasileira e coloca mulheres negras como autoras das suas próprias trajetórias. A presença dessas mulheres no audiovisual revela potencialidades para uma formação cultural, artística, crítica e educativa afrocentrada e rompe com as dinâmicas hegemônicas que marginalizam e exterminam as diferenças, apresentando outras formas de ver, ser e conviver no mundo.

2.3 Máquina de rostidades e a potência das imagens femininas desviantes

O rosto é uma política (Deleuze; Guattari, 1996, p. 49).

As lógicas hegemônicas que dominam os veículos de comunicação, os locais de poder e, consequentemente, os imaginários sociais, abastecem-se de ideais machistas, misóginos, racistas e preconceituosos para espalhar sua palavra, categorizando e hierarquizando os grupos sociais. Com isso, toda a racionalidade que confere sentido a esse modelo de sistema se mantém e se perpetua.

Como um campo de disputa impactado pelos valores da sociedade, o cinema reflete a hegemonia das imagens através da classificação de corpos e rostos entre desejáveis ou desviantes. Nas teorias de Deleuze e Guattari (1995), o rosto é o que faz interpretar e o que atribui significantes, ou seja, é o meio pelo qual os padrões sociais se materializam e produzem as discriminações étnico-raciais, de gênero, classe, o etarismo, capacitismo, entre outros. Esses rostos nascem de uma máquina de rostidades que agencia o poder e não suporta a alteridade,

destruindo as multiplicidades como forma de proteger-se de forças externas que ameaçam desestabilizar suas estruturas de dominação (Deleuze; Guattari, 1996).

Enquanto representação imagética da sociedade, o cinema foi um dos meios utilizados na política de branqueamento, reforçando estereótipos da população negra que ainda servem para a manutenção da supremacia branca. Ao expressar dinâmicas de autoridade, o imperialismo das mídias institui imagens de controle que subjagam grupos sociais e naturalizam o racismo, o sexismo e outras formas de injustiça social, colaborando com sua reprodução e circulação segundo os interesses dominantes (Collins, Patrícia Hill, 2019). Essas distorções de imagem são inseparáveis da história e da mentalidade colonial, ao passo que os grupos marginalizados não têm controle da própria representação, agravando ainda mais o impacto sofrido na vida das comunidades negras (Shohat, Ella; Stam, 2006).

Por sua vez, as imagens de controle atendem aos padrões estipulados pelo sistema hegemônico – em particular aqueles relacionados à cor da pele, traços faciais e textura do cabelo – e são entendidas sem precisar ser ensinadas explicitamente (Collins, Patrícia Hill, 2019). Isso porque, no discurso colonialista, a superioridade branca não é afirmada, mas sim presumida (Shohat, Ella; Stam, 2006), e seus rostos desejáveis são o que mantém as engrenagens da máquina funcionando.

Em vista disso, o cinema como máquina de rostidades impõe modos de pensar, agir e sentir, e exerce controle social ao definir quais rostos valem a pena ser vistos e valorizados, o que corrobora o acordo capitalista cis heteronormativo que privilegia as imagens de homens brancos jovens e heterossexuais em detrimento de mulheres, principalmente negras, pobres, lésbicas, idosas, com deficiência etc. Essa máquina reconhece os corpos somente dentro do binarismo e (re)produz o machismo, racismo, homofobia, transfobia e todos os tipos de preconceitos, aspectos essenciais para sua manutenção, já que ela opera a serviço da ordem, moendo as diferenças para produzir semelhanças, controle e subjetivação (Gallo, 2002).

As representações estereotipadas e hipersexualizadas de mulheres negras nas produções cinematográficas, assim como as desigualdades enfrentadas na direção dos filmes, são efeitos da máquina de rostidades, que, ao projetar determinados tipos de imagens de controle com narrativas excludentes, cria um consenso de verdades persistentes no pensamento coletivo (Barbosa, Ericka; Versuti, Andrea, 2023), cristalizando no grande público um modo de ver e se relacionar com o audiovisual. Não é à toa que o rosto desejável no cinema é branco e masculino.

Em contrapartida, a presença de mulheres negras nos espaços de decisão, direção e produção dos filmes é capaz de desassossegar os modos de operação dessa máquina. Com a compreensão de que o rosto é político (Deleuze; Guattari, 1996), o Cinema Negro Feminino

tem a possibilidade de subverter essas convenções ao apresentar rostos desviantes, sendo eles femininos, em especial os de mulheres negras, idosos, de pessoas com deficiência, LGBTQIAPN+, etc. Assim, são produzidas rupturas que permitem a construção de novas estéticas acerca das imagens cinematográficas, que, no campo da educação menor, são potências para a criação de máquinas de resistência (Gallo, 2002).

Em última análise, o que valida a máquina de rostidades é uma educação do rosto que internaliza nos sujeitos suas significações e, ao passar por um processo de aprendizagem, também pode ser refeita. Sob essa perspectiva, Deleuze e Guattari (1996) propõem que as artes podem ser aliadas ao contribuírem com uma desterritorialização positiva que inventa um novo uso e desfaz o rosto hegemônico. Por conseguinte, ao associarmos o cinema a uma educação estética feminista e antirracista, podemos colaborar com a naturalização e valorização de corpos e rostos que a indústria cinematográfica insiste em invisibilizar, já que

É, pois, a força dos encontros com as diferenças que tira alguém de seu próprio mundo, desterritorializando-o por um breve instante, momento em que os sentidos se alteram, mas logo são vencidos por significâncias poderosas; ou desterritorializando-o por tempo indeterminado, a ponto da força dos fluxos de experiências se espalharem pelas entranhas, emergirem e (de/re)formarem a superfície da anunciação – o rosto, o momento em que a diferença ocupa seu lugar. (Barbosa, Ericka; Versuti, Andrea, 2023, p. 6)

Vale reforçar que quem filma e o que é filmado exerce poder sobre as imagens, os corpos e os imaginários coletivos. Por essa razão, o Cinema Negro Feminino é capaz de dialogar diretamente com a maior parte da população brasileira (que é negra!) e anunciar imagens desviantes que legitimam e celebram as diferenças. Assim, em uma dinâmica de descolonização da experiência cinematográfica e do próprio pensamento, as mulheres negras cineastas escapam do sistema padronizador emergindo pelas brechas e tecem rotas de fuga comprometidas com transformações sociais. É por isso que esta dissertação se articula ao desejo de um devir-cinema negro e feminino.

Em consonância com esse raciocínio teórico, no próximo capítulo discutirei os gestos e os rastros que compõem o mapa desta cartografia, experienciando o cinema das/com mulheres negras cineastas brasileiras através dos processos de curadoria afetiva e criação de mundos possíveis.



TOMADA 3.

CARTOGRAFIA DE UM DEVIR-CINEMA DAS
MULHERES

Cartografar é conectar afetos que nos surpreendem e, para tanto, na formação do cartógrafo é preciso ativar o potencial de ser afetado, educar o ouvido, os olhos, o nariz para que habitem durações não convencionais, para além de sua função sensível, dimensão de virtualidade que só se amplia à medida que é exercida.

Laura Pozzana, 2014, p. 63

A cartografia é, para além de uma metodologia, uma política de sentido e uma ética de pesquisa que atravessa percepções, emoções, experiências e, consciente de que nada é pronto, acabado, finalizado, lança-se aos encontros, às caminhadas, descobertas, a inventar outros mundos e percursos. A relação entre pesquisador, pesquisados e produção de conhecimentos é dinâmica, dialógica, aberta aos afetos e contradições. Nada é definido, incontestável, controlável. Cartografar é acompanhar processos inventivos e de produção de subjetividades (Barros, Laura; Kastrup, Virgínia, 2015) enquanto os caminhos se abrem em possibilidades e conexões como rizomas – tramas sem início e sem fim, concebidas no meio, entre, múltiplas, reprodutíveis ao infinito (Deleuze; Guattari, 1995). O compromisso ético, estético, poético e político é pesquisar com, é coletivo, costurando memórias, olhares e modos de fazer, construindo pontes, continuidades e o porvir. A pesquisa cartográfica, então, não planeja traçar um caminho linear, ela é definida pelo tipo de sensibilidade e intensidade que lhe dá sentido (Kastrup, Virgínia, 2015; Rolnik, Suely, 1989). Ela é sempre viva!

Para Laura Pozzana (2015), a pesquisadora-cartógrafa se forma no acompanhamento dos processos compostos por afetos em trânsito que guiam as ações e experimentações. Conforme a autora, formar e pesquisar se dão em conjunto, portanto, presume-se que conhecer, sentir, perceber e criar são inseparáveis do mundo e dos objetos, e “nas brechas dos condicionamentos, do mecanicismo, passa uma vida, e devemos ser tocados por ela” (Pozzana, Laura, 2015, p. 55). Este trabalho compõe-se com a subjetividade da pesquisadora e com as subjetividades das pesquisadas (Langie, Cíntia, 2020), logo, pensar com filmes e com diretoras é escolher caminhar por outros territórios existenciais, é construir conexões entre o mundo de fora, pautado em variedades de ideias, valores, concepções, e o mundo de dentro, concebido pelas singularidades, intencionalidades e decisões que são refletidas nas telas do cinema e na própria pesquisa.

Esta pesquisa-rizoma não tem a intenção de criar raízes, é um devir-nômade que se movimenta e se refaz por todo caminho (Deleuze; Guattari, 1995). Ela é troca e rede. O conhecimento é sempre coletivo. Além disso, costuro imagens e poemas ao texto na tentativa de dar vazão ao que não sou capaz de expressar com minhas palavras, posto que a pesquisadora-cartógrafa recorre a diversas fontes que não são somente escritas e teóricas, em uma procura constante por elementos para integrar sua cartografia (Rolnik, Suely, 1989). Na tessitura dessa trama rizomática, procuro estabelecer pontes entre o cinema das/com mulheres e a educação para produzir sentidos múltiplos e em conjunto repensarmos um mundo porvir através de imagens que tocam o real (Didi-Huberman, 2012).

3.1 Manuscritos iniciais: uma revisão de literatura

A processualidade se faz presente nos avanços e nas paradas, em campo, em letras e linhas, na escrita, em nós. A cartografia parte do reconhecimento de que, o tempo todo, estamos em processos, em obra (Barros, Laura; Kastrup, Virgínia, 2015, p. 73).

No cinema, o primeiro passo para a construção de um filme é a ideia, um assunto despertado pelas vias da curiosidade e das questões que nos movem. A inspiração vem do mundo e das circunstâncias que nos cercam, absolutamente qualquer coisa pode virar um filme. Essa etapa é desenvolvida em rascunhos e manuscritos iniciais até virar argumentos concretos. Na cartografia não é diferente, a pesquisa nasce na imaginação, nas provocações e inquietudes que estão em constante mudança, sempre em obra. Nesse momento de criação, a pesquisadora-cartógrafa habita um território novo e o objetivo não é buscar informações, mas abrir-se aos encontros (Barros, Laura; Kastrup, Virgínia, 2015) e, durante o percurso, conexões se estabelecem e aos poucos o mapa da pesquisa é construído.

Nestes manuscritos iniciais, disponho-me a caminhar com outras pesquisadoras que também investigam as interfaces entre cinema e mulheres para traçar rascunhos, fazer pausas a cada encontro e prosseguir escrevendo meu roteiro. Esse processo constitui-se no levantamento bibliográfico em bases de dados com o objetivo de mapear o que vem sendo construído em diferentes tempos e lugares e buscar fissuras nas quais, para além de legitimar esta pesquisa, possam dar continuidade e lançar luz a outros olhares e perspectivas sobre a presença das mulheres no cinema.

Para tanto, foram consultadas cinco plataformas de pesquisa - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e sua base de dados Biblioteca de Teses e Dissertações (BTD), Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) e a base de dados Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), CAPES e seu portal de periódicos, Scientific Electronic Library Online (SciELO) e Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação (ANPED). Neste processo, foram definidos os seguintes descritores para o rastreio das produções: “cinema feminino nacional”; “cinema feminista brasileiro”; “protagonismo feminino no cinema brasileiro”; “mulheres cineastas brasileiras” e “mulheres brasileiras diretoras de cinema”; tanto com as aspas quanto sem para ampliar as possibilidades de resultados. Em relação às especificidades dos modos de busca da ANPED, organizada em grupos de trabalho, foram selecionados o GT16 (Educação e

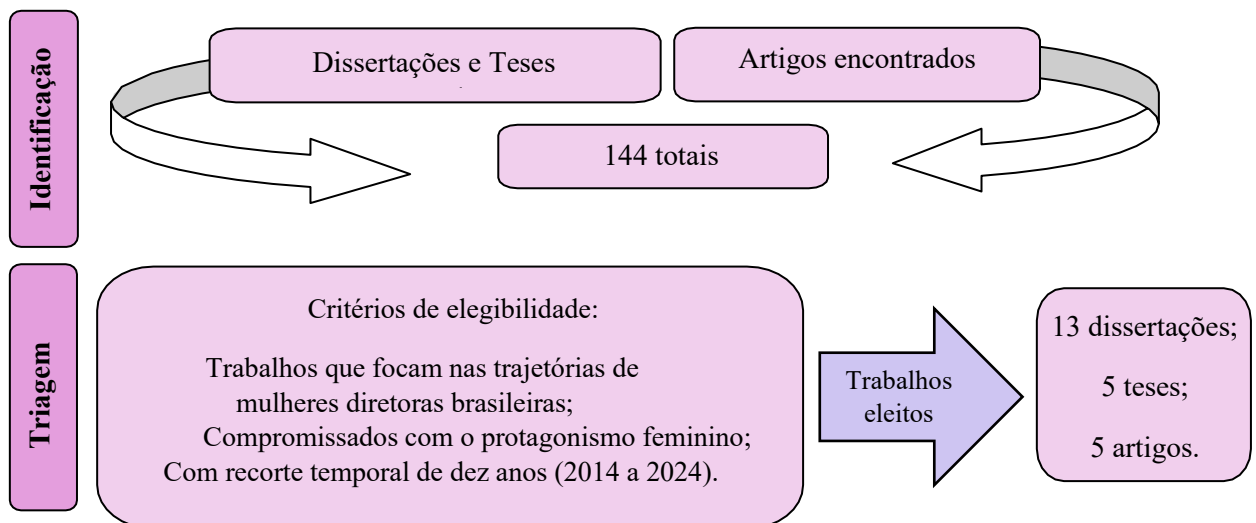
Comunicação), o GT23 (Gênero, Sexualidade e Educação) e o GT24 (Educação e Arte) devido às suas aproximações com a temática desta pesquisa.

Como resultado das buscas, inicialmente encontrei cento e quarenta e quatro (144) trabalhos que traçam aproximações entre mulheres e cinema. Em razão da grande quantidade de achados e da impossibilidade de analisá-los com a justa dedicação, defini três critérios de elegibilidade, sendo eles: 1. Trabalhos que tenham como foco principal as trajetórias de mulheres diretoras brasileiras; 2. Que assumam um compromisso com o protagonismo feminino no cinema; 3. Com recorte temporal entre os anos de 2014 e 2024.

Compreendo que pesquisas como dissertações e teses possuem um grande escopo teórico que não se restringe necessariamente a apenas uma temática ou abordagem e, devido às próprias limitações desta revisão de literatura, filtrei os resultados para rastrear aqueles que mais se aproximem do meu corpus central: quem são as mulheres diretoras brasileiras.

Após uma leitura atenta dos resumos, introdução, partes específicas do texto e considerações finais, selecionei vinte e três (23) trabalhos que atendem aos critérios de elegibilidade – treze (13) dissertações, cinco (5) teses e cinco (5) artigos – para compor o corpus da pesquisa.

Diagrama 1: Quantitativo de dissertações, teses e artigos encontrados.

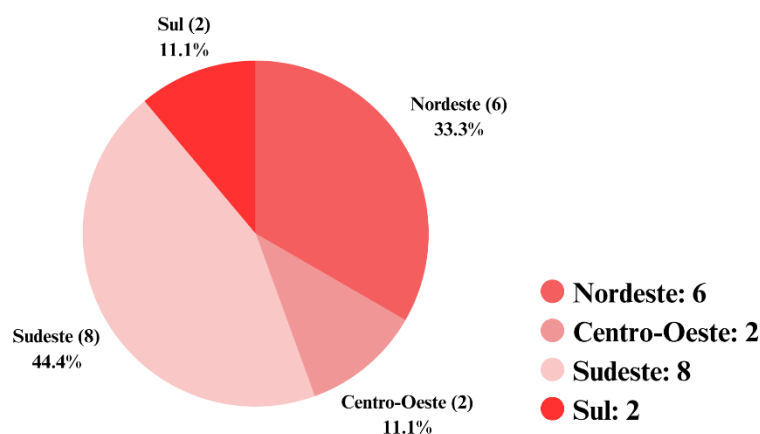


Fonte: Diagrama elaborado pela pesquisadora.

Os dezoito (18) trabalhos selecionados, entre dissertações e teses, foram produzidos em quatro das cinco regiões do Brasil: seis (6) na região Nordeste, dois (2) na Centro-Oeste, oito (8) na Sudeste e dois (2) na Sul. Ao relativizar tais dados, entendo que a região Nordeste lidera

a produção de pesquisas com o tema cinema e protagonismo feminino, principalmente quando comparada às regiões Sudeste e Sul, que dispõem da maior parte dos Programas de Pós-Graduação e do incentivo financeiro do país, conforme o Mapa de Fomento em Ciência, Tecnologia e Inovação do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)²⁵ que disponibiliza mensalmente os dados referentes às bolsas e projetos vigentes. Além disso, a ausência de trabalhos na região Norte pode estar relacionada à temática e à menor quantidade de pesquisas produzidas quando comparada com as demais regiões brasileiras e seus estados.

Gráfico 1: Distribuição de dissertações e teses por regiões do Brasil.

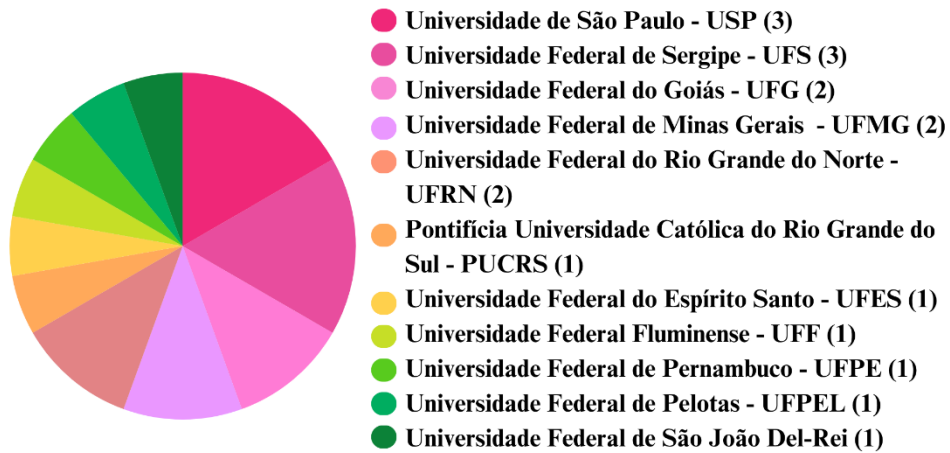


Fonte: Gráfico elaborado pela pesquisadora.

No que se refere às instituições vinculadas à produção destes trabalhos, foram encontradas onze (11) universidades, em sua maioria públicas. Destas, a Universidade de São Paulo (USP) e a Universidade Federal de Sergipe (UFS) são as responsáveis pela maior parte dos trabalhos, ambas totalizando três (3) dos dezoito (18) selecionados, seguidas da Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) com dois (2) trabalhos. As demais universidades apresentam apenas uma (1) das produções.

²⁵ Painel CNPq disponível em: <http://bi.cnpq.br/painel/fomento-cti/>. Acesso em 29 de fevereiro de 2024.

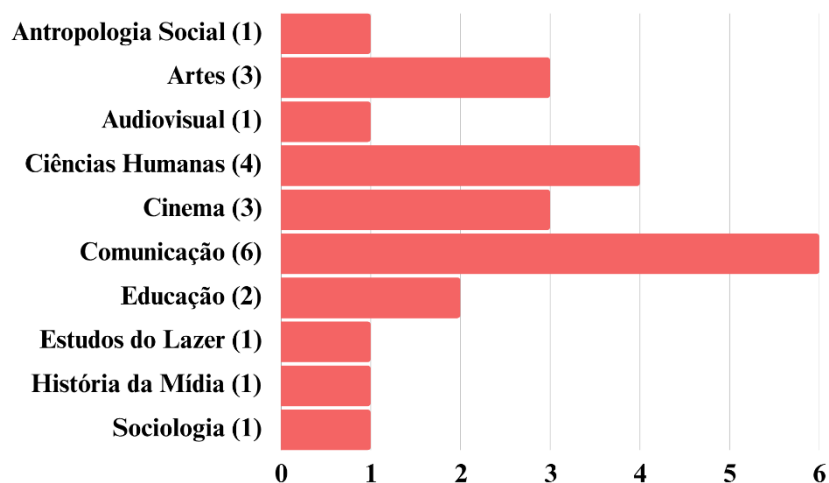
Gráfico 2: Instituições vinculadas às dissertações e teses selecionadas.



Fonte: Gráfico elaborado pela pesquisadora.

As áreas do conhecimento também são fatores relevantes para pensarmos sobre pesquisas que abordam o cinema das/com mulheres. Os resultados demonstram uma pluralidade com predominância na Comunicação, nas Artes, Cinema e Ciências Humanas, o que se justifica pela sua aproximação com as linguagens cinematográficas.

Gráfico 3: Distribuição das dissertações, teses e artigos por áreas do conhecimento.



Fonte: Gráfico elaborado pela pesquisadora.

Do gráfico acima, constatou-se que a Educação carece de pesquisas focadas na interseção entre o cinema nacional, os estudos de gênero e os aspectos educativos. Uma hipótese para essa lacuna pode ser o pouco reconhecimento do cinema como prática social que

impacta na formação dos sujeitos. Ele privilegia as relações de sociabilidade e de interação com outros valores, culturas, realidades, e constitui-se como um exercício tão significativo quanto a leitura de obras literárias, filosóficas e sociológicas (Duarte, Rosália, 2002).

Vale ressaltar que, apesar da determinação contida na Lei 13.006/2014²⁶ que estabelece a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais por, pelo menos, duas horas mensais nas escolas, esse ainda não é um hábito regular, dado que as práticas pedagógicas com o cinema em sua dimensão estética, curadora e crítica muitas vezes não fazem parte da formação inicial de professores ou são pouco discutidas, geralmente em disciplinas optativas, o que dificulta sua execução em sala de aula.

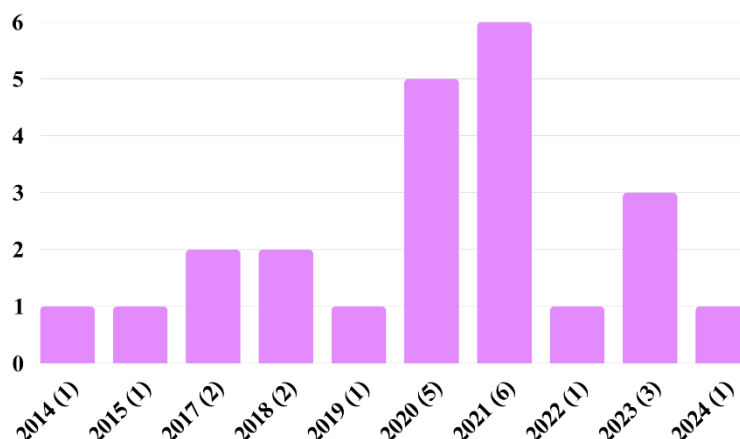
Além disso, embora os movimentos feministas tenham conferido visibilidade e democratizado os espaços de fala e escuta, principalmente com o crescimento das redes sociais-digitais (Martinez, Fabiana, 2019; Faccioli, Lara; Gomes, Simone, 2022; Política Nacional de Educação Digital (PNED), nº 14.533²⁷), o ambiente escolar apresenta certa timidez quando o assunto é estudo de gênero, o que se complexifica ao considerarmos a crescente onda conservadora no Brasil e a popularidade dos partidos de direita, apoiados na retomada da autoridade, da moral, do patriotismo e no ataque à diversidade e a direitos sociais conquistados, ressoando na política brasileira e, por consequência, na educação (Lima, Golbspan; Santos, Graziella, 2022). Desse modo, essas ponderações podem estar atreladas à menor quantidade de trabalhos que investiguem as interlocuções entre cinema nacional, gênero e educação.

Observa-se, no gráfico abaixo, que os anos de 2020 e 2021 tiveram um somatório maior de publicações, momento em que a pandemia ocasionada pela Covid-19 estava em alta e o isolamento social era recomendado como prática de segurança. Diante desse cenário, acredito que, por se tratar de trabalhos com abordagens qualitativas e com metodologia majoritariamente bibliográfica, estes estudos não foram prejudicados na mesma intensidade que outros setores que tiveram suas pesquisas interrompidas temporariamente pela condição de distanciamento social e, apesar dos pandemônios e de todo sofrimento do período, o confinamento em casa pode ter colaborado com o aumento de produções em alguns casos.

²⁶ Documento disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113006.htm. Acesso em: 29 de fev. de 2024.

²⁷ Documento disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2023-2026/2023/L14533.htm. Acesso em: 29 de fev. de 2024.

Gráfico 4: Distribuição de dissertações, teses e artigos entre os anos de 2014 e 2024.



Fonte: Gráfico elaborado pela pesquisadora.

Outro fator que corrobora esse maior volume de estudos sobre o tema, de acordo com Jacqueline Silveira (2023), é a publicação do livro “Mulheres de Cinema” de 2019, de autoria da cineasta Karla Holanda, que traz notoriedade ao cinema mundial e brasileiro sob uma perspectiva feminista e o 3º Seminário Internacional de Mulheres no Audiovisual oferecido pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), que buscou expandir as pesquisas sobre o protagonismo e a presença de mulheres no audiovisual, o que, segundo a autora, pode ter aumentado o interesse de pesquisadoras e pesquisadores sobre o assunto.

Nessa lógica, acrescento as publicações dos livros “Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro” (2017), de Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, que reconstrói o percurso de mulheres no cinema nacional e “Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018” (2019), organizado por Luiza Lusvarghi e Camila Vieira da Silva, o qual celebra as produções de realizadoras no âmbito nacional e apresenta um dicionário das cineastas brasileiras, possuindo mais de 250 verbetes. Tais iniciativas reconhecem a importância da presença das mulheres no cinema e oportunizam outros olhares e experiências acerca da sétima arte, monopolizada por homens desde a sua fundação, a qual carrega em sua história o esquecimento de cineastas que ousaram criticar as visões dominantes e padrões tradicionais e, em vista disso, o avanço desses estudos podem dialogar e contribuir com a discussão (Holanda, Karla, 2017).

Para os procedimentos de leitura e análise, os trabalhos eleitos foram agrupados no quadro a seguir, em ordem de aproximação entre eles, descrevendo o tipo de trabalho – dissertação, tese ou artigo –, ano, instituição ou revista, área do conhecimento, título e autoria.

Quadro 1: Dissertações, teses e artigos encontrados.

	Tipo de Trabalho	Ano	Instituição/Revista	Área do Conhecimento	Título	Autoria
1º	Dissertação	2023	Universidade Federal do Sergipe (UFS)	Cinema	Cinema de mulheres em Sergipe: um mapeamento de filmes e trajetórias de cineastas (1974 – 2023)	Manuela Veloso Passos
2º	Dissertação	2018	Universidade Federal do Sergipe (UFS)	Cinema	Cinema com mulheres em Pernambuco: trajetórias, políticas, Estética	Yanara Cavalcanti Galvão
3º	Dissertação	2020	Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)	Sociologia	Poéticas da resistência: Um estudo sobre “agência” e “poder” nas práticas de diretoras de cinema de Pernambuco Recife	Samara Maria de Almeida
4º	Dissertação	2020	Universidade Federal do Sergipe (UFS)	Cinema	Mulheres no cinema de Alagoas: Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2009 - 2018)	Maysa Santos da Silva
5º	Tese	2023	Universidade Federal de Goiás (UFG)	Artes	Mulheres que dirigem filmes em Goiás e a criação de um documentário sobre ser mulher fazendo filme: 1966 a 2022	Naira Rosana Dias da Silva
6º	Dissertação	2018	Universidade Federal Fluminense (UFF)	Artes	De objetos a sujeitos: as mulheres cariocas no cinema brasileiro de ficção	Fernanda Eda Paz Leite
7º	Dissertação	2021	Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)	Comunicação	Realizadoras capixabas: o cinema de mulheres no Espírito Santo em três gerações	Raysa Calegari Aguiar

8º	Dissertação	2020	Pontifícia Universidade de Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)	Comunicação	Sobre as (in)visibilidades e os silêncios: as mulheres nos processos criativos de produção cinematográfica no Rio Grande do Sul	Priscila Rigoni
9º	Dissertação	2020	Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)	Educação	Trajetórias de cineastas negras brasileiras	Letícia Souza Ribeiro da Costa
10º	Dissertação	2021	Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)	Artes	CINEGRAS: Griôs de audiovisualidades afrocênticas dos Cinemas Negros no Brasil	Bárbara Cezano Rody
11º	Tese	2021	Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)	Estudos do lazer	Trajetórias socioespaciais, narrativas cinematográficas e lazer de cineastas negras: intersecções entre racismo e sexismo	Iara Félix Pires Viana
12º	Dissertação	2021	Universidade de São Paulo (USP)	Comunicação	Direções do olhar: um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro	Lygia Pereira dos Santos Costa
13º	Dissertação	2017	Universidade Federal de Goiás (UFG)	Antropologia Social	A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy	Sophia Ferreira Pinheiro
14º	Dissertação	2017	Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)	Ciências Humanas	Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo feminino em A árvore de Marcação, de Jussara Queiroz	Luana Araújo de França

15°	Tese	2021	Universidade de São Paulo (USP)	Comunicação	Cléo de Verberena: cineasta brasileira	Marcela Grecco de Araújo
16°	Tese	2022	Universidade de São Paulo (USP)	Audiovisual	Encontros e reencontros com Norma Bahia Pontes: realizações, deslocamentos e interlocuções de uma cineasta, videomaker e ensaísta	Livia Perez de Paula
17°	Dissertação	2023	Universidade Federal de São João Del-Rei (UFRJ)	Educação	Meninas, mulheres e idosas: filmes que apresentam imagens do feminino no cinema produzido para a infância	Jacqueline de Castro Martins Ferreira Silveira
18°	Tese	2021	Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)	Ciências Humanas	Câmera na mão! Protagonismo de mulheres no cinema brasileiro contemporâneo	Lady Dayana Silva de Oliveira
19°	Artigo	2019	Revista Alceu	Comunicação	Cinema e engajamento político: Entrevista com Helena Solberg	Ceição Ferreira
20°	Artigo	2014	Revista Brasileira de História da Mídia	História da Mídia	“Cinema de mulheres” e ditadura: o contexto brasileiro	Ana Maria Veiga
21°	Artigo	2015	Revista Estudos Feministas	Ciências Humanas	Uma história de cinema e censura durante a ditadura brasileira: entrevista com Tereza Trautman	Ana Maria Veiga
22°	Artigo	2020	Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação	Comunicação	Produção documental no sul do Brasil sob a perspectiva de mulheres cineastas (1995-2010)	Cássio dos Santos Tomaim; Francine Nunes; Nayadi Machado

23°	Artigo	2024	Grau Zero: Revista de Crítica Cultural	Ciências Humanas	(Re)Pensar a direção cinematográfica: um olhar sobre diretoras negras brasileiras	Luciana Oliveira Vieira
-----	--------	------	--	------------------	---	-------------------------

Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

Como ponto de partida, temos trabalhos que investigam as trajetórias de diretoras sob um recorte regional. Manuela Passos (2023), por exemplo, analisa produções audiovisuais realizadas por mulheres em Sergipe, apresentando as pioneiras e algumas cineastas que interromperam suas carreiras, enquanto Yanara Galvão (2018) acompanha o cinema com mulheres em Pernambuco e se dispõe a reconstruir esses trajetos esquecidos, bem como Naira Silva (2023) que, centrada em uma pesquisa exploratória e nas próprias experiências, retrata diretoras goianas que foram apagadas da cinematografia. Já Samara Almeida (2020) busca compreender como as diretoras recifenses contornam as desigualdades de gênero e como se articulam para o enfrentamento do machismo no campo cinematográfico. Em seguida, temos a dissertação de Maysa Silva (2020) que investiga o cinema realizado por diretoras alagoanas, refletindo sobre a identidade cultural do Nordeste, a trajetória do cinema de Alagoas e as percepções das diretoras envolvidas.

Fernanda Leite (2018) analisa os estereótipos de mulheres cariocas no cinema e procura compreender como diretoras do Rio de Janeiro têm construído essas imagens em seus filmes, enquanto Raysa Aguiar (2021) apresenta produções femininas no Espírito Santo de 1989 a 2019 e entrevista diretoras capixabas, debatendo sobre seu início no cinema e desafios encontrados. Para mais, o trabalho de Priscila Rigoni (2020) mapeia mulheres atuantes no cinema gaúcho comercial, entre 1996 e 2017, com o intuito de identificar quantas e quem elas são, quais suas áreas de atuação e quais os gêneros filmicos predominantes.

Outro eixo de análise é o referente às abordagens interseccionais voltadas para as trajetórias de mulheres negras no cinema. Letícia Costa (2020) procura entender como elas se percebem no universo cinematográfico e como seus filmes representam as próprias histórias de vida, aproximando-se do trabalho de Lygia Costa (2020), que visa compreender as percepções de cineastas negras sobre o racismo e sexismo em seus percursos. Bárbara Rody (2020), enquanto artista negra, procura estimular o empoderamento através da representatividade, já Iara Viana (2021) verifica como são construídos os olhares de diretoras negras, entendendo o cinema como campo de disputa.

Nas dissertações e teses de Sophia Pinheiro (2017), Luana França (2017), Marcela Araújo (2021) e Livia De Paula (2022), a escolha é baseada em uma única cineasta para o desenvolvimento das pesquisas. Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Jussara Queiroz, Cléo de Verberena e Norma Bahia Pontes são diretoras selecionadas para retratar, de modo geral, aspectos como representação, estereótipos e invisibilidade, levando em consideração sua importância, seja por meio do olhar indígena, do regionalismo, pioneirismo ou por práticas artísticas e culturais que atravessam a historiografia do Brasil.

Jacqueline Silveira (2023)²⁸ cartografa as relações femininas intergeracionais no cinema com o olhar voltado para as infâncias e a educação, repousando no filme *Baile* (2019), da diretora Cíntia Domit Bittar, para o aprofundamento de suas análises. Já Lady Oliveira (2021) aborda em sua tese as estatísticas sobre mulheres cineastas no Brasil e as dificuldades enfrentadas na realização de filmes com o intuito de apreender como se dá a construção do protagonismo feminino no cinema.

Entre os artigos selecionados, três contemplam o momento da ditadura militar. Ceiza Ferreira (2019) entrevista Helena Solberg e reflete sobre as desigualdades de gênero no cinema, poucas referências sobre mulheres cineastas e seus próprios filmes, e Ana Maria Veiga (2014; 2015) aponta para a interface entre a ditadura e o cinema das mulheres, observando-o como documento histórico, enquanto as produções de diretoras são vistas como estratégias de sobrevivência e expressão.

Sob outra perspectiva, Cássio Tomaim, Francine Nunes e Nayadi Machado (2020) entrevistam sete realizadoras do Sul brasileiro a fim de caracterizar a criação documentária da região e compreender o que essas mulheres pensam sobre a produção, distribuição e exibição de documentários no Brasil. Já Luciana Vieira (2024) disserta sobre as práticas cinematográficas de diretoras negras brasileiras que desafiam as opressões de gênero, raça e classe.

Em geral, os trabalhos são compostos por seis eixos temáticos de análise e possuem autoria majoritariamente feminina, com exceção de um dos artigos que tem autoria mista.

²⁸ Em 2025, Jacqueline publicou um artigo, fruto da sua dissertação, com a professora Giovana Scareli, intitulado “Educação visual e relações intergeracionais: as mulheres no filme *Baile*”, que também se soma aos estudos sobre o protagonismo feminino no cinema. O texto encontra-se disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/1525>.

Quadro 2: Eixos temáticos e autoria.

Eixos de análise	Quantidade de trabalhos	Autoria
Recorte regional	Nove (9)	Oito (8) de mulheres e um (1) de autoria mista
Interseccionalidade e diretoras negras	Cinco (5)	Todos de mulheres
Foco em uma única cineasta	Quatro (4)	Todos de mulheres
Intergeracionalidade feminina	Um (1)	Todos de mulheres
Estatística diretoras no Brasil	Um (1)	Todos de mulheres
Ditadura Militar	Três (3)	Todos de mulheres

Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

As pesquisas percorrem diferentes metodologias, predominando as de cunho qualitativo, exploratórias, de análise documental e baseadas em entrevistas. A cartografia aparece somente em duas das produções, demonstrando uma menor aderência nas escolhas metodológicas. Já nos casos em que são realizadas as análises dos filmes, elas são desenvolvidas para pensar as representações e compreender as especificidades dos olhares das diretoras trabalhadas. Os estudos acerca das Teorias Feministas e Teorias do Cinema perpassam a maioria dos trabalhos, o que é coerente com a proposição de investigar o tema, e os estudos interseccionais e decoloniais também se fazem presentes em muitos deles. As produções se cruzam nas escolhas das bibliografias, com a aparição recorrente de autoras e autores que são referências nacionalmente e internacionalmente, como Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Karla Holanda, Patrícia Hill Collins, Judith Butler, Tereza de Lauretis, bell hooks e Stuart Hall.

Estes trabalhos destacam as diretoras mulheres na indústria cinematográfica em distintas circunstâncias, seja através das relações intergeracionais nos filmes, por evidenciar cineastas marginalizadas e invisibilizadas, nas percepções que elas têm acerca das dificuldades, do machismo e racismo enfrentados ou em suas relações com o período da ditadura militar. No entanto, as formas como as singularidades das diretoras são inseridas nas personagens mulheres de seus filmes não são muito exploradas nas pesquisas e a decupagem e análise fílmica aparecem em somente duas delas, em especial quando discutidas pelas vias da Educação, tornando-se uma lacuna para a qual direcionei o meu olhar e contribuições.

Em vista disso, mapear quem são essas cineastas, suas trajetórias e obras pode potencializar sua autoria e colaborar com o reconhecimento e valorização de seus trabalhos em

um movimento que é estético, poético e principalmente político, visto que elas recorrem a expressões libertárias e transformadoras que constroem outras percepções críticas e projetos políticos (Hollanda, Heloísa, 2017).

Tais apontamentos demonstram potencial para refletirmos sobre o lugar do feminino na indústria cinematográfica, nos filmes e na própria sociedade, particularmente por se tratar de um cinema menor, desterritorializado e coletivo que flexiona, incorpora, reelabora e contesta os padrões tradicionais (Butler, Alisson, 2002). Além disso, acredito que este estudo pode auxiliar no incentivo à apreciação da cinematografia nacional, sobretudo a produzida por mulheres, bem como partilhar outras experiências sobre cinemas e educações, entendendo a participação significativa dos filmes na formação das pessoas (Duarte, Rosália, 2002).

3.2 Cartografando mulheres negras brasileiras diretoras de cinema

[...] celebremos o florescimento de uma geração de diretoras que tem grandes chances de alterar a médio e longo prazo o status atual das representatividades das mulheres negras no cinema brasileiro (Oliveira, Janaína, 2019, p. 49).

O machismo e o racismo no Brasil continuam a ceifar as oportunidades destinadas às mulheres em todos os âmbitos sociais, inclusive no cinema, o que resulta em poucas cineastas negras na direção de filmes no país, principalmente quando comparadas às cineastas brancas, prevalecendo a produção de curtas-metragens²⁹. Todavia, considerando o escopo principal deste trabalho, utilizo essa seção para cartografar mulheres negras brasileiras diretoras de longas-metragens e suas principais obras.

A primeira delas foi Adélia Sampaio, nascida em 1944 em Belo Horizonte, Minas Gerais. Filha de empregada doméstica e pai desconhecido, deparou-se com inúmeros desafios desde a infância. Aos quatro anos de idade foi enviada junto a sua irmã para um internato sem o consentimento da mãe, que apenas as reencontrou sete anos depois³⁰. Aos 13 anos se mudou para o Rio de Janeiro com a família e, em 1969, aos 25 anos, começou como telefonista na Difilme, onde iniciou sua carreira no cinema e trabalhou em vários setores, desde maquiagem

²⁹ De acordo com a ANCINE, curta-metragem tem a duração igual ou inferior a 15 minutos, média-metragem até 70 minutos e longa-metragem superior a 70 minutos. Informações disponíveis em: <https://sad.ancine.gov.br/consultapublica/avaliacoesSolicitadasAction.do?method=initEnviarSugestao&idNorma=57&idDispositivo=2122>. Acesso em: 2 de out. de 2024.

³⁰ A saga de uma mulher negra com o cinema. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/adelia-sampaio-a-primeira-mulher-negra-a-dirigir-um-longa-metragem-no-brasil>. Acesso em: 2 de out. de 2024.

e montagem, até se tornar diretora, fundando posteriormente sua própria empresa produtora, responsável por mais de 70 filmes (Oliveira, Janaína, 2019).

Seu primeiro longa-metragem, *Amor maldito*, foi lançado em 1984 mesmo sem recursos, uma vez que a empresa Embrafilme recusou-se a financiá-lo, e, como o cinema nacional era dominado pelas pornochanchadas, o filme precisou ser divulgado com um apelo pornográfico. Por se tratar de um enredo que abordava um relacionamento lésbico entre duas mulheres, o filme foi alvo de preconceitos e teve pouca repercussão. Entretanto, esses não foram os únicos empecilhos enfrentados em sua carreira, já que muitas das suas obras desapareceram sem nenhuma explicação do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, o que demonstra as inúmeras tentativas da hegemonia machista e da branquitude de manter invisibilizada a memória das mulheres negras do cinema nacional (Oliveira, Janaína, 2019; Souza, Edileuza, 2020). Sua obra mais recente foi *O mundo de dentro* (2018), estreado no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo.

Adélia foi a precursora do cinema negro feminino e sua ousadia e persistência pavimentou o caminho para que outras mulheres negras também pudessem dirigir filmes. Com isso, Camila de Moraes lançou em 2017, no cinema comercial, o longa-metragem documental *O caso do homem errado*³¹, rompendo uma lacuna de 36 anos desde *Amor maldito* em 1984.

Camila é filha da atriz Vera Lopes e do poeta, jornalista e roteirista Paulo Ricardo de Moraes, nasceu em abril de 1988 no Rio Grande do Sul e reside em Salvador, Bahia. Inspirada pela arte e militância dos pais e sua própria vivência, discute e denuncia o racismo e as desigualdades socioeconômicas no Brasil em suas obras. Formou-se inicialmente em jornalismo e depois em bacharelado interdisciplinar em Artes com área de concentração em Audiovisual na Universidade Federal da Bahia. Desde criança tinha conhecimento do caso do operário Júlio César de Melo Pinto, executado em 1987 por policiais após ser confundido com um assaltante de um supermercado, e cresceu com o desejo de levar essa história para mais pessoas³². Assim nasceu o documentário *O caso do homem errado* (2017), que estreou no Festival de Gramado, após ser recusado por muitos patrocinadores, e posteriormente nos cinemas. O longa foi bem recebido pela crítica, um dos candidatos ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 2019 e ganhou o prêmio de Melhor Documentário no Festival de Cinema Brasileiro de Los Angeles em 2020. Camila também dirigiu o curta-metragem *A escrita do seu*

³¹ Entre esses mais de 30 anos muitas mulheres negras lançaram curtas-metragens e documentários, porém este foi o primeiro a chegar nos cinemas comerciais.

³² Camila de Moraes: conheça a história da gaúcha que entrou para a história do cinema. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2019/03/camila-de-moraes-conheca-a-historia-da-gaucha-que-entrou-para-a-historia-do-cinema-cjtsktqi5012x01pnsigy35dd.html>. Acesso em: 2 de out. de 2024.

corpo (2016), contado em poesia, e idealizou o Festival Cinema Negro em Ação, realizado com apoio da Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul por meio do Instituto Estadual de Cinema e da Casa de Cultura Mario Quintana³³, entre outros.

Outra diretora do cinema negro feminino nacional é Juliana Vicente. Paulista nascida em 1981, dirigiu mais de 40 filmes entre curtas, médias e longas-metragens. É fundadora da Preta Portê Filmes, criada em 2009, que carrega em seus projetos as temáticas pretas, indígenas e LGBTQIAPN³⁴. Graduiu-se em Comunicação Social pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) em 2008, onde deu início às produções do curta-metragem *Cores e botas* (2010), exibido em mais de 100 festivais nacionais e internacionais. Dirigiu a série *Afronta!* (2017), disponível na plataforma de *streaming* Netflix, e a 13ª temporada de *Espelho* (2006-atual), programa idealizado e apresentado por Lázaro Ramos. Ao longo de sua carreira, a cineasta foi integrante do grupo Berlinale Talents (2015) no Festival de Berlim, premiada no Festival de Cannes pela sua coprodução em *A terra e a sombra* (2015) e recebeu um convite da plataforma digital Instagram, em 2020, para dirigir a campanha pró diversidade, originando o documentário *Viva nossa voz* (2020) em parceria com o Canal Brasil. Além disso, também foi a diretora responsável pelas longas-metragens *Diálogos com Ruth de Souza* (2022) e *Racionais: Das Ruas de São Paulo pro Mundo* (2022).

Everlane Moraes, baiana nascida em 1987, é formada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Sergipe e pós-graduada em Direção de Documentário pela Escola Internacional de Cinema e Televisão (EICTV) de Cuba. Suas obras destacam questões sociais e a diáspora negra. Entre sua filmografia estão os curtas-metragens *Caixa d'água: qui-lombo é esse?* (2012), *Aurora* (2018) e *Pattaki* (2019), e os longas-metragens *O navio e o mar* (2021) e *O segredo de Sikán*. Neste, reconta um mito africano no cenário nordestino diante de uma abordagem feminista e, apesar de ainda estar em produção, venceu a 12ª edição do Brasil CineMundi, festival dedicado a filmes em desenvolvimento³⁵.

Já Glenda Nicácio nasceu em Poços de Caldas, Minas Gerais, e graduou-se em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), no ano de 2014, sendo sócia fundadora da produtora independente Rosza Filmes, fundada em 2011 juntamente

³³ Para mais informações consultar o Instagram do festival. Disponível em: <https://www.instagram.com/cinenegroemacao/>. Acesso em: 2 de out. de 2024.

³⁴ Informações retiradas do *website* da própria produtora. Disponível em: <https://pretaportefilmes.com.br/a-produtora/>. Acesso em: 2 de out. de 2024.

³⁵ Informações retiradas do *website* https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/10/07/interna_cultura,1311898/filme-que-venceu-concurso-em-minas-vai-recontar-mito-de-rainha-assassinada.shtml#:~:text=Na%20vers%C3%A3o%20original%2C%20a%20princesa,em%20constante%20estado%20de%20guerra. Acesso em 2 de out. de 2024.

com Ary Rosa. Dirigiu os filmes *Café com canela* (2017), premiado como melhor filme, por júri popular, no Festival de Brasília de 2017; *Ilha* (2018), que recebeu o prêmio de melhor filme na mostra Novos Rumos do Festival do Rio de 2018; *Até o fim* (2020), vencedor como melhor filme da Mostra de Tiradentes daquele ano e com menção honrosa no Festival Internacional de Cinema Queer Lisboa de 2021, entre outros, além do telefilme documental *Eu não ando só* (2021). Em seu linkedIn, Glenda descreve-se como “diretora de produção e direção de arte, dedicando-se ao pensamento da atmosfera e dos sentidos a partir da poética cenográfica”³⁶, tendo trabalhado na direção da novela “Fuzuê” da TV Globo.

Viviane Ferreira é advogada e cineasta e foi escolhida para integrar esta pesquisa. Apesar de ser conhecida como a segunda mulher negra a dirigir sozinha um longa-metragem de ficção no Brasil, o título não a agrada muito. Segundo afirma, não temos certeza dessa informação e de 1980 aos anos 2000 existia uma ideia de que só era cineasta quem filmava em película, porém existem inúmeras pessoas que produziam imagens e expressavam-se a partir de vídeos. Viviane explica que o audiovisual brasileiro tem uma dificuldade enorme de preservar o que faz, perdendo histórias e trajetórias, e, como resultado, a cada ciclo vão surgindo novos marcos e pódios, uma lógica de exceção criada pelo racismo estrutural. Portanto, o que mais interessa à cineasta é garantir que mais mulheres que queiram existir no audiovisual tenham ferramentas e possibilidades para isso³⁷.

Nascida em Salvador, Bahia, em 1985, sua formação cinematográfica se deu pelas locadoras de filmes e televisão, visto que ela faz parte de uma geração que acompanhava tela quente, supercine e corujão da madrugada (programas de exibição de filmes da tv aberta). Ainda na adolescência, começou a estudar cinema na Cipó Comunicação Interativa, organização não governamental que dava cursos de cinema, televisão e vídeo para jovens da periferia, local onde aprendeu a olhar para o audiovisual dentro de um processo reflexivo sobre o porquê produzir determinadas imagens. Porém, a escola de cinema não era uma graduação e, consciente da importância de cruzar a fronteira e ocupar o espaço acadêmico, decidiu percorrer os dois caminhos e mudou-se para São Paulo, onde se formou em Cinema na Escola de Cinema e Instituto Stanislavsky e em Direito na Universidade Paulista (Unip). Para ela, estudar paralelamente cinema e direito demonstrou ser um casamento perfeito, porque no início dos

³⁶ Informações retiradas do LinkedIn da cineasta. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/glenda-nicacio-ba376090/?originalSubdomain=br>. Acesso em: 2 de out. de 2024.

³⁷ Informações retiradas de uma entrevista ao Itaú Cultural em 2022 disponibilizada no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xDNxebPzHio>. Acesso em: 2 de set. de 2024.

filmes, como advogada, consegue entender todos os editais, contratos, a parte de financiamento e como ajudar seus pares, e depois, como cineasta, desenvolve a construção fílmica³⁸.

Além da dupla formação, especializou-se em Direito Público, com foco em Direito Autoral e Cultural, e obteve o título de mestre em Políticas de Comunicação e Cultura com a pesquisa intitulada “Cinemas negros: jornadas em busca de modelos de negócios viáveis às mulheres negras”, pela Universidade de Brasília (UnB)³⁹. No ano de 2008, fundou a produtora Odun Filmes, que iniciou seus trabalhos produzindo videocliques, depois curtas-metragens, como sua primeira produção *Dê sua ideia, debata* (2008), e longas-metragens. Em seu sítio eletrônico, a empresa é descrita como “vocacionada para o conteúdo audiovisual identitário, atenta aos pertencimentos raciais e de gênero das pessoas colaboradoras e das personagens dos seus conteúdos” e que “prima pela interdisciplinaridade, multiplicidade de linguagens e pela diversidade por acreditar que o caminho para um mundo mais justo se constrói conectando redes cotidianamente com compreensão, organização e responsabilidade”⁴⁰.

Viviane também é uma das fundadoras da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), que se apresenta como o Quilombo do Audiovisual e do Cinema Negro e uma “instituição de fomento, valorização e divulgação de realizações audiovisuais protagonizadas por pessoas negras, bem como a promoção desses profissionais para o mercado audiovisual”⁴¹, onde presidiu de 2016 a 2021. Em seguida migrou para a presidência da SPcine, sendo responsável pelas estratégias de fomento público ao audiovisual da cidade de São Paulo até fevereiro de 2024, e atualmente é presidente do Instituto Audiovisual Mulheres de Odum, uma organização que promove residências voltadas para o desenvolvimento de projetos, direção ou produção de filmes em Salvador.

Logo após seu primeiro trabalho, Viviane roteirizou, dirigiu e produziu os curtas *Marcha noturna* (2009), *Festa da Mãe Negra* (2009), *Mumbi7Cenas pós Burkina* (2010), *Peregrinação* (2014), bem como produziu *Jennifer* (2011) e *Samba de cururuquara* (2012). Foi, ainda, no ano de 2014, que o curta ficcional *O dia de Jerusa* (2014), com um elenco inteiramente negro, veio a ser exibido no Festival de Cannes. Este curta, anos mais tarde, baseou o primeiro longa-metragem da cineasta, *Um dia com Jerusa* (2020), filme que é foco desta dissertação.

³⁸ Informações também retiradas da entrevista ao Itaú Cultural em 2022.

³⁹ A biografia da cineasta pode ser encontrada na Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa637836/viviane-ferreira>. Acesso em: 27 de abr. de 2024.

⁴⁰ Descrição retirada do *website* Odun Filmes. Disponível em: <https://odun.com.br/>. Acesso em: 27 de abr. de 2024.

⁴¹ Descrição retirada do *website* da APAN. Disponível em: <https://apan.com.br/>. Acesso em: 27 de abr. de 2024.

Outros trabalhos são creditados à cineasta, como a produção dos curtas *O Som do silêncio* (2017), *Dara: a primeira vez que foi ao céu* (2017), *Simone: estórias em estação de transferência* (2018), *Mato adentro* (2019), assim como a direção e o roteiro de *Pessoas - contar para viver* (2019) e da comédia *Ó Paí, Ó 2* (2023). Atualmente, a diretora está trabalhando na série documental *Favela.doc* e no longa de ficção *Família de sorte*.

As cineastas apresentadas são algumas entre tantas mulheres negras que pensam, produzem e dirigem filmes no país, consolidando o Cinema Negro Feminino dentro de uma ótica antirracista, anticapitalista e decolonial. Esse cinema reivindica espaço e palavra historicamente negados, possui imagens e referenciais ausentes nas telas do cinema e da televisão, meios de comunicação muito presentes na formação das pessoas. Por isso, um devir-cinema das mulheres, especialmente das mulheres negras, é o fio condutor para afirmação e legitimação das diferenças por contemplar outros corpos, linhas de pensamentos e possibilidades de existência. Esse é um meio de germinar mundos onde discussões sobre gênero, raça, classe e outras intersecções possam ser levadas mais a sério.

3.3 Curadoria dos afe(c)tos: filmes como lentes de aumento para o mundo

O curador-que-cria seria, então, aquele que escolhe filmes que afetam, filmes bonitos, mas não a beleza clássica do senso comum, mas o bonito enquanto algo capaz de aumentar a potência (Langie, Cíntia, 2020, p. 266).

Quais são os afetos que uma pesquisa demanda? Quais afetos movimentam meu eu pesquisadora-cartógrafa? O que pode uma curadoria afe(c)tiva na educação?

Segundo Deleuze (1997), os afectos são os efeitos de um corpo sobre outro que são (re)conhecidos pelas sensações ou percepções, e cada estado de afecção “[...] determina uma passagem para um ‘mais’ ou para um ‘menos’ [...]” (p. 157). Nesse plano de intensidades, os afectos podem ser forças criadoras que potencializam o pensamento e a sensibilidade, proporcionando muitos ganhos para os processos formativos a partir do cinema, tomando o corpo como ponto de partida metodológico. Tal abordagem pode apresentar possibilidades para uma pedagogia do corpo presente que articule cinema, experiência e educação como lugar de potência.

Esta cartografia é coordenada pelos afe(c)tos e pelo que podem dar a pensar. A minha relação com o cinema passou por diversas etapas desde a infância, e novas questões pulsaram em mim com o meu amadurecimento. Hoje, como educadora e pesquisadora, creio que a

maneira em que assisto filmes extrapola minha própria experiência, pois o que vejo no cinema é um lugar de diálogo e subversão. Por esse motivo, acredito em uma curadoria que possa curar silêncios, omissões e apagamentos, em especial quando aplicada na educação.

Ao citar um texto apresentado oralmente por Suely Rolnik, Cíntia Langie (2020) destaca dois tipos de curadoria: a do curador-que-cria em uma posição ética e afetiva e a do curador-criativo, que se submete aos interesses do capital colonial e replica o repertório existente, cabendo a nós decidir qual caminho seguir. Curadoria, então, é pesquisar, analisar e selecionar. É um procedimento de separação dentro de uma lógica de sentidos, com propósitos definidos sabendo onde se pretende chegar. É fornecer um capital cultural alternativo e facilitar o acesso às pessoas que talvez não o teriam em outras circunstâncias da vida (Bergala, 2008).

Para Cíntia Langie (2018), o professor-curador vasculha e intervém no discurso dominante, abre brechas para o que pode provocar e fazer pensar. Como educadora, escolhi para esta pesquisa um filme que amplia repertórios e expande as possibilidades educativas de experiências com o audiovisual, posto que os estudos relativos ao cinema e a arte viabilizam o pensamento livre e crítico que não aceita tudo que é colocado para consumo (Scareli, Giovana; Carvalho, Iza; Azevedo, Renata, 2010).

Ao vaguear pelos possíveis do cinema, concebemos encontros com os filmes em uma perspectiva filosófica e singular, nos quais desviamos do curso habitual e somos levados a novas imagens e paisagens (Langie, Cíntia, 2018). Neste momento, deparamo-nos com a alteridade que estremece as convicções, sensibiliza os sentidos e leva-nos para fora, para uma experiência com o outro, mesmo que durante um determinado período de tempo.

De acordo com o abecedário de cinema com Alain Bergala organizado pela pesquisadora Adriana Fresquet (2012), os filmes oportunizam que nos coloquemos no interior do outro de forma ainda mais significativa do que na vida real, em uma dimensão formadora que dá passagem para a reflexão acerca do mundo que podemos ter. Perante esse entendimento, as produções audiovisuais femininas abrem espaço para novas representações, discursos e construções imagéticas que constituem uma política das imagens, e o cinema, enquanto arte, é inseparável das experiências estéticas e sensíveis (Migliorin, 2015; Bergala, 2008).

Diante disso, este processo de curadoria afe(c)tiva implica em vasculhar obras dissidentes que lançam luz para outras lógicas de produzir e assistir filmes, distintas daquelas convencionalmente projetadas nos cinemas comerciais, sendo capazes de oportunizar experiências. Selecionei um filme dirigido por Viviane Ferreira, uma mulher negra brasileira do circuito independente que privilegia outras narrativas, retratando o cotidiano e o afeto entre mulheres negras, a ancestralidade e uma perspectiva antirracista no cinema. Sua produção

promove experiências singulares e contra hegemônicas, desestabiliza padrões de representação impostos pela máquina de rostidades (Deleuze; Guattari, 1996) ao exibir outros corpos, histórias e formas de retratar o mundo, com sons e fotografias de uma outra ordem e belezas que rompem estereótipos, revelando-se com todas as suas potencialidades para a construção de novas estéticas, poéticas e políticas.

A escolha do filme foi um processo de encantamento que nasceu antes mesmo da pesquisa. Em 2020, durante a pandemia mundial ocasionada pela covid-19, uma das formas que encontrei para lidar com tudo que acontecia foi me dedicar a cursos e eventos acadêmicos *online*. No mesmo ano, uma professora compartilhou em seu perfil do Instagram um curso sobre Cinema Negro na Escola oferecido pelo Laboratório de Estudos em Audiovisual e Educação Vagalume, projeto do Programa de Alfabetização Audiovisual (PAA), no qual participei e tive acesso a vários curtas-metragens, como *Travessia* (2017) da diretora Safira Moreira e *Cores e botas* (2010) de Juliana Vicente. Esses filmes despertaram muito interesse em me aprofundar no cinema dentro de uma interface interseccional, embora ainda não fosse uma ideia de pesquisa, e me trouxeram muitos questionamentos: Como demorei tanto tempo para olhar o cinema negro dentro das particularidades que ele demanda? Quantas e quantos cineastas negros eu conheço e acompanho? Qual a potência desse cinema para a educação em um país majoritariamente negro? Como as pessoas negras percebem as representações no cinema? Elas são de fato representadas?

Durante as discussões do curso, um dos participantes mencionou cineastas que abordavam essas interlocuções, o que possibilitou meu primeiro encontro com Viviane Ferreira. Após pesquisar sobre sua filmografia, assisti ao curta *O dia de Jerusa* (2014) e me encantei pela narrativa e pela sensibilidade da diretora, foi um momento que sacudi minhas convicções e me levou para um outro lugar de pensamento. No ano seguinte, em 2021, um dos perfis do Instagram que eu acompanhava divulgou uma *live* de lançamento no YouTube do longa-metragem *Um dia com Jerusa* (2020) que ocorreria remotamente e estrearia na plataforma de *streaming* da Netflix, e pela segunda vez tive um encontro com a cineasta e seu filme.

Mais de dois anos depois, quando esta dissertação ainda estava em fase de rascunhos e manuscritos iniciais, a única certeza que eu tinha era que gostaria de focar em diretoras mulheres e brasileiras⁴². No percurso de busca por cineastas e filmes em festivais e outros meios para realizar minha curadoria, deparei-me com importantes vozes para promover o diálogo no campo da educação, mas, quando reencontrei Viviane e pude revisitar seu filme, senti que ela

⁴² Como apontado no “making of” deste trabalho, o lugar feminino foi e sempre será a expressão mais forte da minha história, é onde encontro minha potência de vida e meu fôlego para ir à luta.

precisava estar na minha pesquisa, por trazer uma abordagem subversiva, ancestral e antirracista aprofundada, que toca o sensível e fala de amor e cuidado, o que acredito ser indispensável para uma educação transformadora e emancipadora.

Já a escolha pelo cinema nacional partiu do sentimento de pertencimento que ele pode nos proporcionar, diferentemente dos filmes estrangeiros que nem sempre dialogam com nossas histórias, memórias e sentimentos. Mesmo com todos os avanços na indústria cinematográfica brasileira, ainda existe um descrédito por parte de muitas pessoas e uma invisibilização pelas grandes corporações referente a essas produções, por isso, meu propósito é discutir a complexidade e qualidade do nosso cinema, valorizando o que tem sido produzido, sobretudo por mulheres negras. É nessa linha de pensamento que abro passagem aos afetos e para um novo encontro com a cineasta brasileira Viviane Ferreira.

Para as análises, selecionei o filme *Um dia com Jerusa* (2020). Nele, a diretora retrata de forma sensível os laços de cumplicidade entre mulheres negras, a ancestralidade, identidade e cultura negra sob uma perspectiva feminista e antirracista, possibilitando-nos refletir outras formas de experienciar o cinema, bem como estabelece conexões com o fazer político de um cinema que rompe com as imagens produzidas pela máquina do sistema capitalista hegemônico que captura e mói as diferenças.

Figura 19: Cartaz do filme *Um dia com Jerusa* (2020).



Sinopse: O encontro da sensível Sílvia, uma jovem pesquisadora de mercado que enfrenta as agruras do subemprego enquanto aguarda o resultado de um concurso público, e da graciosa Jerusa, uma senhora de 77 anos, testemunha ocular do cotidiano vivido no bairro do Bixiga, recheado de memórias ancestrais. No dia do aniversário de Jerusa, enquanto espera sua família para comemorar, o encontro entre suas memórias e mediunidade de Sílvia lhes proporciona transitar por tempos e realidades comuns às suas ancestralidades.

Fonte: Odun Filmes⁴³.

⁴³ Retirado do site Odun Filmes. Disponível em: <https://odun.com.br/filmes/um-dia-com-jerusa/>. Acesso em: 27 de abr. de 2024.

Essa é uma produção da Odun Filmes com apoio da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). O filme recebeu diversos prêmios, entre eles um internacional e um nacional de melhor longa-metragem de ficção no Gary Film Festival e no 1º Cindie Festival⁴⁴; de melhor contribuição artística no 27º Festival de Cinema de Vitória; de melhor atriz, direção de arte e figurino no Festival de Cinema Caruaru e no 15º Encontro Nacional de Cinema e Vídeo dos Sertões; e de melhor filme e melhor direção também no Festival de Cinema Caruaru. Além disso, é constituído quase integralmente por pessoas negras, especialmente mulheres, na frente e atrás das câmeras, o que não é comum nas produções brasileiras, demonstrando o posicionamento ético e político da cineasta.

Quadro 3: Equipe de pessoas negras do filme.

Viviane Ferreira	Direção, roteiro e produção executiva
Bruna Anjos	Produção executiva
Lílis Soares	Direção de fotografia e câmera
Jamile Coelho	Direção de arte
Issis Venezuela	Direção de produção
Bea Gerolin	Figurino
Léa Garcia	Elenco principal
Débora Marçal	Elenco principal
Antônio Pitanga	Participação especial
Valdinéia Soriano	Participação especial
Tássia Reis	Participação especial
Heliana Hemetério	Participação especial
Valdecir Nascimento	Participação especial

Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora.

⁴⁴ Festival de filmes independentes brasileiro.

O filme traz avanços significativos referentes à representatividade negra, conforme se observa no quadro acima, e de mulheres lésbicas, como a personagem Silvia, as participantes Heliana Hemetério e Valdecir Nascimento e a diretora Viviane Ferreira. Assim, ao analisarmos o que é posto em cena e os bastidores, concluímos que *Um dia com Jerusa* (2020) passa pelos testes que analisam a diversidade no cinema⁴⁵ e se revela como um território fértil para debatermos sobre educações feministas interseccionais e antirracistas.

Consciente de que este trabalho não se encerra aqui, meu intuito é contribuir com as numerosas iniciativas que reúnem cinema e educação para debater sobre os caminhos que, juntos, podem abrir para os processos formativos, além de colaborar com o movimento de valorização do cinema nacional e das/com mulheres. O olhar de Viviane e o filme escolhido promovem experiências capazes de sensibilizar os afe(c)tos e abrir novas janelas para as percepções acerca do mundo, partilhando conhecimentos em nível de micropolítica que podem produzir educações e estéticas dissidentes.

É nesse sentido que me proponho a buscar pistas no filme que possam refletir suas singularidades e possíveis aproximações com as teorias feministas. Essas pistas serão encontradas por meio da decupagem do filme – inspirada na decupagem clássica de Xavier (2005), que a define como uma decomposição do filme em sequências de cenas e planos – articulando as análises da linguagem cinematográfica aos meus processos de fabulação e a outros elementos no diálogo com a cartografia. Tais apontamentos serão discutidos no próximo capítulo junto ao processo de decupagem do filme. Posteriormente, passarei à reflexão em torno do cinema-ponte e a educação.

⁴⁵ Consultar o tópico “1.3 Os cinemas minoritários de mulheres: revoluções a partir das fissuras” da tomada 1 deste trabalho.



TOMADA 4.

O CINEVIVÊNCIA DE VIVIANE FERREIRA:
(RE)EXISTÊNCIA EM ESTADO DE ARTE

"Eu não posso me permitir existir apenas a partir do
seu olhar".

Viviane Ferreira, 2016

4.1 Seguir pistas e fabular com o cinema

A linguagem cinematográfica é complexa e ao mesmo tempo versátil, na medida em que se reinventa a cada novo experimento. Tudo é oportunidade – a escolha dos atores, paisagens, figurinos, maquiagem, ângulos de câmera, planos, uso das cores, sons, silêncios e efeitos especiais. O que é apresentado na tela não é unilateral, pois estabelece contato direto com os espectadores e dialoga com modos de sentir e ver o mundo.

Associado a isso, cada cineasta tem seu próprio estilo, marcas e vieses que são transcritos em suas obras. Esses elementos geram identificação e deixam pistas que podem ser decifradas pelo público. Tais pistas são compostas por intencionalidades refletidas nas escolhas dos elementos cinematográficos instituídos das dimensões estéticas, poéticas e políticas que são parte das singularidades de quem dirigiu.

Nesta cartografia, os gestos e rastros que possibilitam esse mapeamento estão na trajetória e carreira de Viviane Ferreira, nos discursos elaborados e nas escolhas feitas na construção fílmica que nos guiam a partir de sua lente e olhar. Portanto, recorri a entrevistas concedidas por ela a outros mediadores, disponibilizadas no YouTube, e acompanhei sua conta no Instagram durante os anos de 2023 a 2025. Para o armazenamento do material, foram realizadas capturas e gravações de tela, bem como a transcrição de falas e publicações da diretora. Esses conteúdos viabilizaram uma melhor compreensão acerca das singularidades de Viviane e, conseqüentemente, de seu filme, indispensáveis para esta análise e minhas interpretações.

Em entrevistas ao Itaú Cultural em 2016 e 2022, disponíveis no YouTube⁴⁶, a cineasta ressalta a importância de ter pessoas negras ocupando espaços atrás e na frente das câmeras para romper com a hegemonia branca, masculina, heteronormativa e racista. Por muito tempo, a população negra era representada apenas pela perspectiva de pessoas brancas, reforçando estereótipos negativos e um lugar de subserviência. Nesse contexto, o movimento do Cinema Negro foi essencial para subverter essa lógica, trazer mais representatividade e convocar alianças de experiências comuns.

⁴⁶ Viviane Ferreira – Diálogos Ausentes (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MOJ3nJPSW9A&list=WL&index=8&t=47s>. Acesso em: 11 de nov. de 2024.
 Viviane Ferreira – Encontros de Cinema (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z43qp9uhi20&list=WL&index=10>. Acesso em: 11 de nov. de 2024.
 Viviane Ferreira – série Cada voz (2022). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xDNxebPzHio&list=WL&index=9>. Acesso em: 11 de nov. de 2024.

Eu não posso me permitir existir apenas a partir do seu olhar [...]. Assim, a população negra tem direito de seguir existindo, tem direito a transportar a sua subjetividade a partir da linguagem audiovisual como qualquer outro grupo social. Só isso! (Ferreira, Viviane, 2016)

A autoria a partir das suas singularidades é algo latente em suas produções. Para Viviane, o cinema é como um espelho que reflete o que a constitui como pessoa, mas não se trata de um espelho chapado, e sim fractal, onde pelo menos alguma parte dela está presente. Ao buscar inspiração no que acontece em suas próprias vivências, ela traz mais pessoalidade às suas narrativas, que ressoa e contempla o público naquilo que é próximo e íntimo de si, é uma maneira de interromper as marcas deixadas pelo colonialismo nas quais as histórias das comunidades negras eram contadas por outros.

Tem uma parada que a gente primeiro produz e propõe a partir do espelho. Todo mundo quer falar de si quando está construindo narrativamente e, como eu produzo a partir de mim, falando de mim, é natural que os temas que perpassam a existência da população negra, que perpassa a subjetividade negra no mundo de diversas formas mais me atraia, me chame a atenção, porque é com o que me identifico de imediato. Lido com temas que eu consigo me identificar, me enxergar (Ferreira, Viviane, 2016).

Entender-se no mundo junto a todos os atravessamentos que passam seu corpo é um ponto determinante do seu fazer artístico. Uma mulher negra nordestina em um cinema hegemônico e excludente é um ato constante de resistência que tensiona e confronta o racismo, o machismo, a misoginia, a xenofobia, entre outros preconceitos. Tudo isso passa, inevitavelmente, pelo sentido político que atribui significados à sua existência.

O cinema, para além de uma ferramenta de expressão artística, é uma ferramenta política. E durmo todos os dias muito tranquila com isso, porque também compreendo e acredito que não é uma ferramenta política apenas para mim, que tenho coragem e tranquilidade de assumir, é porque é para todo mundo, saca? Tipo, quem faz cinema aí pautado por uma narrativa besteiro ou por uma narrativa excludente, sabe por que está fazendo. Sabe que politicamente, para esse grupo social, é importante produzir obras e narrativas que sejam excludentes. Do lugar que estou, da perspectiva em que estou, do corpo negro que sou em trânsito no mundo, não me permite reforçar uma possibilidade de construir cinematograficamente de uma perspectiva excludente. Então eu aviso logo: a minha arte, ela é política, porque para mim toda arte é política (Ferreira, Viviane, 2016).

A consciência política me diz que o meu poder de invenção é diferente do poder de invenção daqueles que estão produzindo hegemonicamente no audiovisual brasileiro. Qual a diferença? É que essas outras pessoas não são mulheres, negras, nordestinas (Ferreira, Viviane, 2022).

Em uma palestra ministrada ao projeto LAB-JUV, idealizado pelo Instituto SOMA Cidadania Criativa⁴⁷ em 2024, também disponível no YouTube⁴⁸, Viviane revela ainda mais detalhes de sua ética de produção. O seu fazer é comprometido com a desconstrução de estereótipos acerca das existências negras, trazendo a complexidade do que é existir e ser uma pessoa negra na sociedade. Os movimentos de cinemas negros no mundo são o que a fazem pensar esteticamente e narrativamente seus filmes.

Além disso, ela resgata memórias de quando começou sua trajetória no cinema e relembra ensinamentos de seu professor da época sobre como pensar cinematograficamente baseado em três perguntas: “O que você quer filmar? O que você quer dizer quando está filmando? Para quem você quer dizer?”. A cineasta descreve que cada sujeito é um universo particular e singular, tocado por determinadas questões que são obsessões temáticas que o mobilizam. Para ela, a construção filmica tem a ver com pulsação de vida e isso é muito caro!

A gente tem vivido um momento de falência de narrativa. As audiências têm dito para o mundo, seja nos festivais, seja nas salas de cinema, seja nas plataformas de streaming, que não aguentam mais o mais do mesmo. E o que é o mais do mesmo? São filmes sempre produzidos pelas mesmas pessoas, oriundas dos mesmos grupos sociais, com as mesmas experiências, os filmes sem inovação, seja temática ou estética. E o que garante a inovação de qualquer processo criativo? É a obsessão singular de cada criatura (Ferreira, Viviane, 2024).

Viviane acredita e vê muita potência nos cinemas aquilombados, capazes de pensar em narrativas que não partem do isolamento, mas que sejam libertadoras. Suas produções são alinhadas ao conceito de aquilombamento de Beatriz Nascimento, pensando em sua complexidade e plenitude. Para ela, “um cinema aquilombado não cabe assédio no set, não cabe transfobia, não cabe uma série de violências interpessoais e institucionais que a gente acaba vivendo no mercado audiovisual” (Ferreira, Viviane, 2024). Seu olhar se volta para uma dinâmica ética e política do fazer, considerando toda a relação existente na construção de um filme e entre os indivíduos que compõem esse cenário. Em razão disso, toda a equipe atrás e na frente das câmeras também reflete seu posicionamento no mundo, reforçando valores inerentes a suas singularidades.

⁴⁷ O instituto é uma entidade criada em 2019, com equipe composta 75% por mulheres, atuando em projetos que promovem impactos sociais a partir da cultura e da criatividade, com vista na ampliação da cidadania às populações vulneráveis, enquanto o LAB-JUV é um curso de formação de vídeo oferecido em parceria com a Universidade Afrolatinas do Varjão, Distrito Federal. Disponível em: <https://somacidaniacriativa.org.br/>. Acesso em: 11 de nov. de 2024.

⁴⁸ Chega mais – bate-papo com Viviane Ferreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N1te11Qhqb8&list=WL&index=10>. Acesso em 11 de nov. de 2024.

Ainda neste bate-papo com o LAB-JUV, a cineasta relata um pouco do processo criativo de seu filme *Um dia com Jerusa* (2020). No longa-metragem, ela aborda a solidão na perspectiva das mulheres negras em um encontro intergeracional entre Jerusa, uma senhora de 77 anos, e Sílvia, de 20 e poucos anos. Este filme destaca “a solidão olhando para a juventude negra que entrega seu tempo de vida útil ao ritmo do capitalismo selvagem” (Ferreira, Viviane, 2024). Sílvia é uma jovem pesquisadora de opinião de sabão em pó, cujo retorno, segundo esclarece a diretora, é mínimo quando comparado ao tempo e esforço entregues, em um contexto de subsistência, que leva a juventude negra a um lugar de isolamento, aprisionada no seu cotidiano e com o tempo capturado pelo capitalismo, quando deveria ter o direito à experimentação, a testar, inventar e usufruir de coisas.

Olhando para a existência de Sílvia, eu estava refletindo sobre os impactos na vida de uma jovem, negra, moradora de periferia, pré-universitária. Em contraponto, há uma senhora negra, idosa, aposentada, morando sozinha em um sobrado, carente de ter alguém para ouvi-la compartilhar sobre as memórias de outro tempo por ela vivido (Ferreira, Viviane, 2024).

Para mais, a cineasta ressalta que o filme, além de refletir sobre a solidão que abarca algumas existências negras, traz a questão da presença e da solidariedade como cura e alternativa para enfrentar e superar esses obstáculos.

Outras pistas deixadas pela diretora que descrevem seu cinema foram encontradas em seu Instagram⁴⁹ durante o ano de 2024. Em um vídeo repostado em seu *story*, alusivo a uma fala proferida em determinado evento (que não consegui identificar qual era), Viviane explica que

Antes de ser cineasta, eu sou militante, antes de ser cineasta, eu sou ativista do movimento de mulheres negras. Meus colegas e minhas colegas artistas brigam comigo na mesa do bar, na coxia, “para de dizer que você é ativista, que você é militante, porque você é cineasta, você é uma artista”, só que eu não acredito em uma arte que não seja política. Para mim toda arte é política, e aí faz parte da franqueza de existir artista, de assumir para o mundo que está se fazendo política a partir da arte que se coloca na tela (Ferreira, Viviane, 2024).

Em uma outra fala, a diretora declarou se inspirar nas escritoras e ativistas Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Valdecir Nascimento, Sueli Carneiro, Jurema Werneck, entre outras. Esse posicionamento militante frente aos movimentos negros e das mulheres negras

⁴⁹ @aquatuny. Disponível em: https://www.instagram.com/aquatuny/reels/?locale=pt_BR. Acesso em: 11 de nov. de 2024.

também é reforçado em outra publicação em seu Instagram, em abril de 2024, quando utiliza uma postagem de uma fala de Sueli Carneiro para mais uma vez demarcar seu cinema.

Figura 20: Captura de tela retirada do Instagram de Viviane.



“O negro chega antes da pessoa, o negro chega antes do indivíduo, o negro chega antes do profissional, o negro chega antes do gênero, o negro chega antes do título universitário, o negro chega antes da riqueza.”

Sueli Carneiro

Fonte: Perfil do Instagram @aquatuny.

Já em novembro de 2024, mês da Consciência Negra, Viviane celebrou a exibição de seu filme *Ó pai ó 2* (2023) na Tela Quente, programa da Tv Globo. Em uma publicação em seu perfil ela diz

MÃE ESTAMOS NA TELA QUENTE! Já fui contrária à ideia de associarmos o processo de dirigir um filme ao processo de gestarmos um filho. No entanto, o processo de dirigir Ó pai ó 2 me fez concordar que realmente ambos os processos se assemelham. Esse filme-filho me apresentou as dores de uma difícil gestação, com contrações e sintomas que me exigiram muita resiliência para resguardar meu corpo, alma, verdades e sonhos. Me fez conhecer um puerpério prolongado preso às dolorosas sensações de excesso de auto criticidade... dirigir, assim como maternar, é assumir riscos de expor nossas crenças e projeções ao mundo. E é como uma mãe que comemora o primeiro aniversário de um filho que celebro hoje a exibição, NA TELA QUENTE, do meu filme-filho: Ó pai ó 2. A missão sempre foi fazer filmes para os nossos, com os nossos, e levá-los para muitas pessoas. O sonho sempre foi ver meus filmes na televisão aberta, tela que me apaixonou e despertou meu desejo de tecer imagens (Ferreira, Viviane, 2024).

Como é mencionado em seu *post*, a criação de um filme está implicada de crenças e projeções de mundo que expõem suas singularidades e vulnerabilidades. Relatar-se no cinema é uma atitude de coragem e honestidade frente ao público em uma inseparabilidade entre quem é a Viviane Ferreira pessoa e cineasta. Seu cinema negro subverte as narrativas dominantes e, pelas frestas do cenário hegemônico, insurge estéticas, poéticas e políticas transgressivas e antirracistas de um devir-cinema construído a partir de um olhar feminino.

Em resumo, as principais pistas encontradas neste rastreio apontam para um fazer que reivindica representatividade negra na frente e atrás das câmeras, compromete-se com a desconstrução de estereótipos de pobreza, miséria, violência e dor, e busca um ambiente acolhedor e colaborativo. Os atravessamentos de Viviane como mulher negra no Brasil, sua militância e posicionamentos políticos assumem um contorno significativo em sua construção cinematográfica. O seu cinevivência⁵⁰ utiliza as escritas de si como ponto de partida e traduz na linguagem do cinema sua própria resistência.

Neste breve levantamento, busquei por pegadas que me permitissem traçar aproximações entre o fazer cinematográfico da diretora e a educação através da fabulação. Imaginar com o cinema ultrapassa a análise fílmica no sentido de decodificação, o que se espera é uma conexão mais profunda a fim de refletir sobre os efeitos e possibilidades desse encontro em uma pedagogia da criação que, nas palavras de Bergala (2008, p. 130),

Trata-se de fazer um esforço de lógica e de imaginação para retroceder no processo de criação até o momento em que o cineasta tomou suas decisões, em que as escolhas ainda estavam abertas. É uma postura que exige treinamento quando se quer entrar no processo criativo para tentar compreender, não como a escolha realizada funciona no filme, mas como se apresentou em meio a muitos outros possíveis.

A criação é uma experiência de descobrir o mundo e ao mesmo tempo inventá-lo. Para Deleuze (1997, p. 13), “não há literatura sem fabulação” e, nessa mesma direção, acrescento que não há experiência cinematográfica sem fabulação. Diferentemente da reprodução de um discurso maior, ela requer uma criação coletiva que não se separa da dimensão política, expandindo panoramas e descrevendo o real de forma mais afetiva e poética (Migliorin, 2015; Langie, Cíntia, 2020). Fabular é ficcionar o mundo real e personagens reais, é não se conformar

⁵⁰ O termo é inspirado no conceito de “escrevivência” da autora e ativista Conceição Evaristo. Este é um ato de escrita das mulheres negras que traz consigo suas vivências para afirmar sua afrodescendência e se conectar com os povos e a diáspora africana (Evaristo, Conceição, 2020). Existe um propósito político em produzir a partir das próprias experiências: o protagonismo feminino negro é urgente em suas múltiplas epistemologias!!!

com o sistema dominante que assola as diferenças, é achar brechas entre a ficção e a realidade para criar outros possíveis, inventar um povo que falta, sempre em devir (Deleuze, 2005; 1997).

Aqui, imaginar com uma mulher diretora de cinema é dar passagem às diferenças que levam a pensar, é cogitar quais são os mundos desejados por ela e buscar como refaz o feminino em seu filme. É dar lugar às provocações que mobilizam os afetos e transformam as próprias concepções de mundo, são atos que podem nos ajudar a pensar sobre quais imagens queremos ver e criar, são invenções e revoluções de estéticas feministas e antirracistas em devir.

4.2 Fabulando com Viviane Ferreira em *Um dia com Jerusa* (2020)

A trajetória formativa e artística da cineasta Viviane Ferreira aponta para um posicionamento político comprometido com as questões raciais e de gênero, que são a base de suas singularidades e obras. Para a análise do filme *Um dia com Jerusa* (2020), utilizo de uma pedagogia do fragmento, a qual desloca o ponto de vista para planos específicos que, como a menor célula viva, pode ser suficiente para testemunharmos a marca artística singular da cineasta (Bergala, 2008), levando-nos a fazer nossas próprias interpretações. Nesse sentido, procuro estabelecer um diálogo com os modos da diretora pensar e compor as cenas, visto que as significações são construídas pela relação entre os signos produzidos e os encontros entre as pessoas e o que está em cena (Borges, Fabrícia, 2006).

A narrativa do filme aborda com profundidade inúmeras temáticas, é uma verdadeira experiência de imersão. Entretanto, em virtude do recorte desta pesquisa, aprofundarei somente nas possíveis aproximações entre as dinâmicas em torno das personagens mulheres e nas singularidades da diretora.

Figura 21: Cena de Jerusa olhando pelo feixe de luz.



Fonte: Fotograma retirado do filme.

A música “Ao senhor do fogo azul”, de Virgínia Rodrigues, abre o filme em celebração a Ogum, um orixá das religiões afro-brasileiras, como o Candomblé e a Umbanda. Na linguagem cinematográfica, as músicas agem nos sentidos dos espectadores a fim de despertar a sensibilidade (Martin, 2005) e, no caso deste filme, ela conecta o público com o sagrado e com a história negra ancestral que permeia a obra.

Em um plano de perfil, dona Jerusa observa pelo feixe de luz (figura 21)⁵¹. O plano é “a unidade básica do filme. É tudo aquilo que existe entre dois cortes” (Carreiro, 2021, p. 44), é uma maneira de conduzir a percepção de quem assiste e apresentar todos os elementos que compõem a *mise-em-scène*⁵². A iluminação destacando seus olhos em meio às sombras podem estabelecer um paralelo com o próprio cinema de Viviane e as potencialidades do olhar de uma mulher negra. Este cinema emerge pelas brechas e produz dissonâncias com o pensamento dominante e colonial, oferecendo aos espectadores outras estéticas, poéticas e políticas. É o anúncio de uma produção que exige uma outra forma de olhar.

Figuras 22 e 23: Imagens do quarto de Silvia.



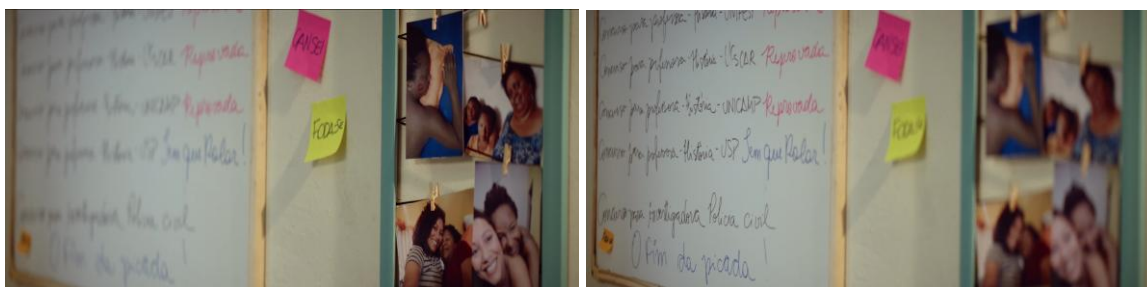
Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Um som de ventilador preenche a cena e aos poucos somos apresentados ao quarto de uma das personagens principais. A câmera focaliza a disposição dos objetos nesse espaço gera identificação com a maioria dos brasileiros, que são pertencentes às camadas socioeconômicas populares. Um plano detalhe destaca o capítulo de um livro aberto no texto intitulado “os escravos” (figura 22), enquanto uma voz de fundo discorre sobre o fato de a democracia racial não passar de um mito, antecipando o posicionamento político presente em toda a narrativa. As cores amarelo e azul, complementares no círculo cromático, podem ser observadas nas duas cenas e também são marcas que se repetem ao longo do filme.

⁵¹ A atriz Léa Garcia faleceu em 15 de agosto de 2023 e deixou um legado inspirador no audiovisual brasileiro marcado pelo seu brilhantismo e sensibilidade. Sua ausência física é dolorosa para todo o país, mas sua memória é um afago para os que ficaram. Desejo que sua história permaneça e seja celebrada pelas futuras gerações.

⁵² Termo francês utilizado para definir tudo que compõe a cena, como os atores, figurino, iluminação, cenário etc.

Figuras 24 e 25: Planos detalhes do quadro e das fotografias.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Ao adentrarmos o quarto e, conseqüentemente, a intimidade da personagem Silvia, vemos em plano detalhe um quadro com anotações de concursos para professora de História em universidades de São Paulo, as quais estão sinalizadas como “reprovada”, restando apenas a USP como uma possibilidade que “tem que rolar”. Os *post-its* escrito “cansei” e “foda-se” demonstram uma jornada exaustiva dividida entre os estudos e o trabalho na busca por melhores condições de vida. Nesse sentido, a educação é um caminho viável para alcançar os objetivos e transformar a realidade, especialmente para a população negra que historicamente foi privada de frequentar os espaços acadêmicos. Ao lado do quadro, fotos de Silvia com a namorada são indicativos do sonho futuro de uma vida juntas que pode ser subsidiada pelo concurso público.

Figuras 26 e 27: Imagens de Silva e seu computador.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

O cansaço de Silvia torna-se ainda mais evidente na cena seguinte ao apresentá-la em um plano médio, debruçada e cochilando enquanto uma videoaula é transmitida no computador. A câmera aproxima-se da tela do notebook e a professora no vídeo, interpretada pela historiadora e mestra em Educação Valdecir Nascimento, explica que

“Enfrentar o racismo surge como um novo ponto de interesse da subversão no país, contudo, nunca é tarde para lembrar que não há nada mais

subversivo na história do Brasil do que existir mulher negra. Ser mulher negra disposta a sonhar é a expressão de desobediência civil inquestionável”.

Essa fala aponta para uma das singularidades da cineasta que logo no início do filme demarca o foco e a importância das mulheres negras na narrativa fílmica e na sociedade como um todo.

Figuras 28, 29 e 30: Cenas de afeto entre as duas mulheres na rua.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

A cena corta para um plano conjunto de duas mulheres em uma relação sexual em público. Um senhor, interpretado pelo ator Antônio Pitanga, passa de bicicleta e sorri. Na sutileza desse momento, temos um ato subversivo que legitima e naturaliza os relacionamentos amorosos homoafetivos e contraria o etarismo, aspectos costurados em todo o filme. A imagem de duas mulheres negras, idosas e lésbicas rompe com o pacto de controle dos corpos que invisibiliza tais existências e celebra os afetos em todas as suas nuances. O cinema majoritário continua a propagar a heterossexualidade e o triunfo da juventude, no entanto, retratar corpos desviantes, desobedientes e que alimentam o viver em multiplicidade é uma ruptura com tal contrato e indica mais um traço da Viviane. Por esse motivo, o olhar de uma mulher negra em um local de construção imagética é tão importante para desafiar as imagens de controle e definir outros valores sociais (Collins, Patrícia Hill, 2019).

Figura 31: Cena de Jerusa com duas amigas.



Fonte: Fotograma retirado do filme.

Em outro plano conjunto (figura 31), uma das mulheres trança os cabelos de dona Jerusa, enquanto a outra tece uma rede. Na história negra, o trançar é um ato político, entrelaça ancestralidade, espiritualidade e resistência, simbolizando rotas de fuga e sobrevivência. Tanto as tranças quanto a rede podem estabelecer aproximações com a cartografia em uma micropolítica do experimentar, do estar junto e do tecer em conjunto (Langie, Cíntia, 2020). Na cena em questão, existe uma poética da partilha e dos afetos que se torna ainda mais emblemática por emaranhar identidade, cultura e os laços entre mulheres negras.

No mais, em toda construção fílmica, as paletas de cores possuem função estética e narrativa (Carreiro, 2021), elas são recursos utilizados para atribuir sentido à fotografia e desenvolver ligações com as emoções de quem assiste. Eva Heller (2013) explica que as cores são experiências comuns enraizadas na nossa linguagem e pensamento que frequentemente produzem efeitos dependendo do contexto em que são usadas. Em face disso, utilizo suas concepções teóricas para me auxiliar nesta análise e nas minhas interpretações. Na tela, as cores azul, verde e amarelo são expressivas e podem indicar harmonia, leveza, empatia e confiança. A cena expressa um senso de comunidade e cuidado representado pela escolha das cores.

Figura 32: Imagem do muro.

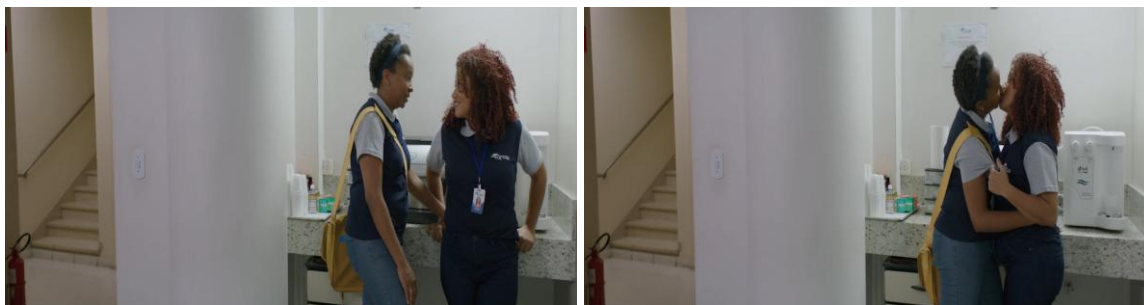


Fonte: Fotograma retirado do filme.

Em uma imagem de transição, um muro com referência ao rio Saracura ocupa a tela (figura 32). O rio é a nascente das histórias e memórias ancestrais apresentadas no filme. Nas suas margens, lavadeiras exerciam seu labor e partilhavam experiências comuns – aspectos que serão descritos com mais detalhes posteriormente por dona Jerusa. Este é um rio escondido que corre embaixo das ruas da cidade de São Paulo e seu nome foi inspirado na ave saracura, que era abundante na região por volta de 1920⁵³. O rio, que se estima ter mais de dois metros de largura, atravessa diversos bairros, inclusive o Bixiga, local onde se passa o longa-metragem.

Com a abolição da escravidão em 1988, as margens do rio Saracura, no bairro do Bixiga, foi abrigo do Quilombo Saracura, onde o povo negro construiu uma identidade cultural e ancestral de resistência (Alexandre, Claudia; Yamato; Aversa, 2024). Como é mencionado no próprio filme, existe uma disputa acerca das memórias do bairro, uma vez que sua história foi apagada e substituída pelos imigrantes italianos, contudo a cineasta reivindica histórica e politicamente a origem negra desse território através de sua produção cinematográfica.

Figuras 33 e 34: Cenas de Silvia e sua companheira.



Fonte: Fotograma retirado do filme.

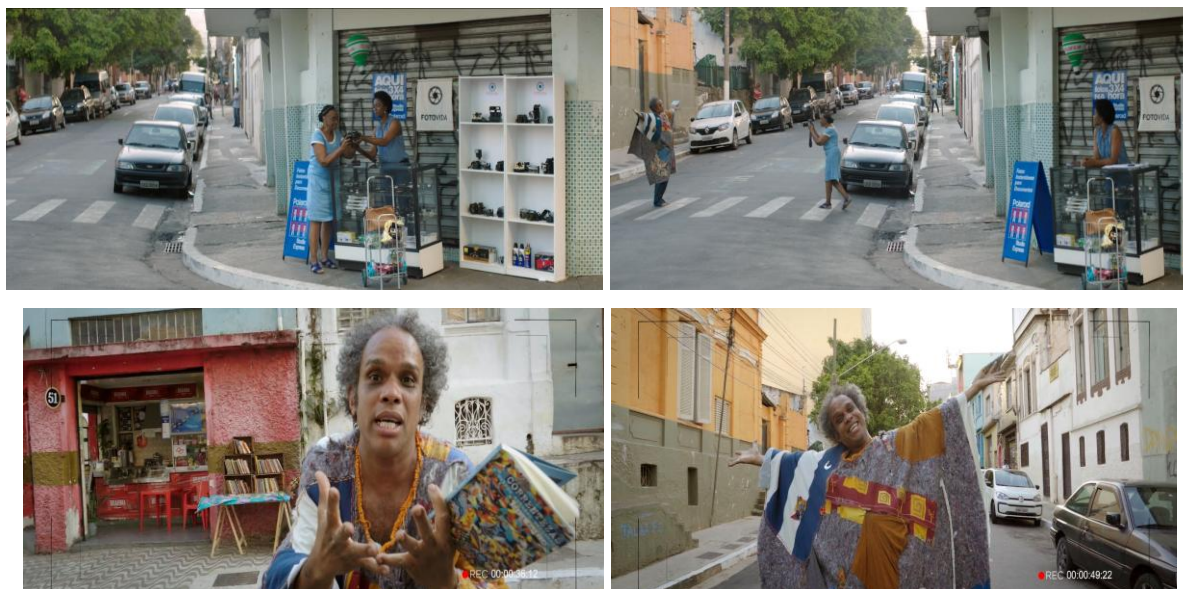
Na cena que segue, após um treinamento no trabalho, Silvia encontra-se com sua namorada, que a questiona quando irá contar sobre o relacionamento delas para a avó. A jovem explica seu medo de ser repreendida, causando frustração na companheira. Por outro lado, a mãe de sua parceira convida ambas para almoçarem juntas no domingo, demonstrando divergências na forma em que as famílias lidam com a relação. O relacionamento homoafetivo das duas também pode ser compreendido como um aspecto da singularidade da diretora.

Os elementos da linguagem cinematográfica estão diretamente ligados às intencionalidades em torno da criação audiovisual e, a partir deles, podemos fazer interpretações e acrescentar simbolismos ao que está posto em tela. Nas figuras acima, uma

⁵³ Um rio escondido em SP: o Saracura. Disponível em: <https://www.saopauloinfoco.com.br/o-corrego-saracura/>. Acesso em: 25 de abr. de 2025.

pilastra separa o casal de uma escada, podendo indicar os obstáculos que as impedem de avançar na caminhada juntas, como a insegurança de Silvia de contar sobre o relacionamento para a avó e outras questões que possam surgir.

Figuras 35, 36, 37 e 38: Cenas de Jerusa filmando o homem na rua.



Fonte: Fotograma retirado do filme.

Corta a cena e retornamos a dona Jerusa apreciando máquinas fotográficas em uma banca de rua no bairro do Bixiga, chamada “fotovida”. Essas informações são fornecidas por meio de um plano geral, que possibilita o espectador acessar mais elementos do ambiente (figuras 35 e 36). Já as fotografias permeiam toda a construção fílmica e são potências de vida para memórias de outros tempos.

Ao notar um homem declamando o poema “As mãos de minha mãe”⁵⁴, da poetisa e professora Lívia Natália, dona Jerusa passa a filmá-lo. Através de um plano médio, podemos constatar que os versos recitados encontram-se no livro que ele carrega em sua mão, “Correntezas e outros estudos marinhos”. Nele, a autora aborda temáticas em torno das águas, origem e religiosidade afro-brasileira. Mais uma vez tais elementos concretizam na linguagem audiovisual traços subjetivos de Viviane Ferreira, como sua conexão com o sagrado.

Nas entrevistas e debates analisados anteriormente nesta pesquisa, a cineasta se declara filha de Oxum, um dos principais orixás nas religiões de matriz africana, associada à água doce, aos rios e às cachoeiras. Essa pode ser uma das suas motivações para abordar o rio Saracura e

⁵⁴ Poema disponível no Anexo II.

referenciar tal livro em sua produção, justificando sua identificação com a cor azul, representada em várias cenas do filme e em seus cabelos, por exemplo.

Ademais, acredito que o personagem foi inspirado no artista plástico Arthur Bispo do Rosário, nascido em Japarutuba, Sergipe, em 1909, e falecido em 1989, na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, aos 80 anos de idade. Entre o delírio e sua missão de vida, o artista recriava o mundo por intermédio de artefatos que mesclavam objetos e bordados. Durante seu confinamento, optou por trancar-se em uma cela por 7 anos para a criação de seus estandartes, produzidos com agulha, fragmentos de tecido, linhas desfiadas dos velhos uniformes dos internos e objetos de seu cotidiano, como canecas, pedaços de madeira, papelão, vassouras, arame, garrafas e outros materiais recolhidos na Colônia⁵⁵. Em suas obras, Bispo bordava “[...] desenhos, nomes de pessoas e lugares, frases com respeito a notícias de jornal ou episódios bíblicos, reunindo-os em uma espécie de cartografia. Uma arte movida pela incessante busca da retomada da razão que contém em si uma poética surpreendente” (Claus, Marta, 2006, p. 5). Apesar de seu brilhantismo, sua história não é reconhecida dentro de sua grandeza e merecimento. Por sua vez, ao fazer essa provável alusão, a cineasta demonstra mais um gesto sutil que traz humanização e dignidade às existências marginalizadas.

Figuras 39 e 40: Imagens do artista plástico Arthur Bispo do Rosário.



Fonte: Fotografias retiradas do *website* Museu Bispo do Rosário.

⁵⁵ Informações retiradas do *website* Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/>. Acesso em: 18 de jun. de 2025.

Figuras 41, 42 e 43: Cenas de Jerusa em sua casa.



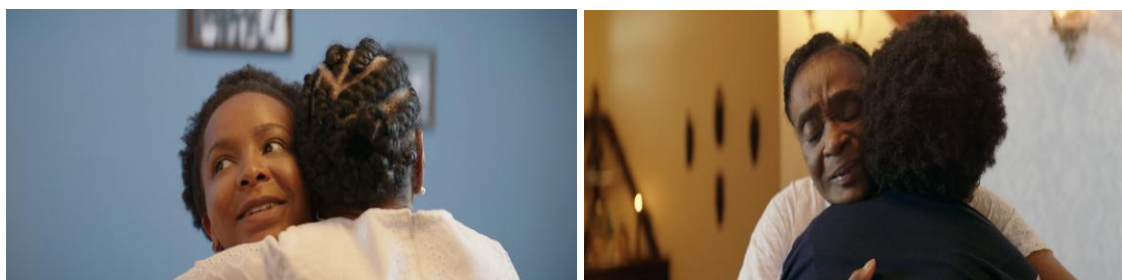
Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Uma música animada invade a tela e adentramos o lar de dona Jerusa. Ela prepara um bolo, dança com o pano de mesa e celebra a vida. Com as velas de número 77 no bolo temos a confirmação de seu aniversário. A campainha toca e, animada, ela olha o relógio como quem espera alguém chegar (figura 42).

Dona Jerusa espia pelo “olho mágico” e, ao abrir a porta, depara-se com a jovem que se apresenta como Sílvia Ferreira (sobrenome de Viviane), uma pesquisadora da Central de Opinião Popular de uma marca de sabão em pó. Então, ela a convida para entrar.

Vale destacar que os cenários são construídos a partir de intenções simbólicas que guiam o olhar de quem assiste (Martins, 2005), trazendo referências que dialogam com a narrativa. Ao lado da porta avistamos um altar com esculturas religiosas. No centro temos uma entidade que acredito ser a imagem de Oxum sincretizada em razão de outras menções a ela no filme e de sua vestimenta nas cores azul e amarela (figura 43).

Figuras 44 e 45: Cenas do abraço de Sílvia e Jerusa.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Ao ser questionada qual sua preferência de sabão, dona Jerusa relembra o sabão em pedra que era usado nas margens do rio Saracura. Segundo ela, *“com um pedaço só, minha mãe lavava sete trouxas de roupas de sete dondocas diferentes”*.

Após oferecer um “cafézinho” a Silvia, ela explica que está esperando os filhos e netos para seu almoço de aniversário e a jovem a parabeniza. Dona Jerusa recebe o abraço com ternura enquanto Silvia fica um pouco desconfortável, interrompendo-o e voltando ao questionário. Em minhas interpretações, as cores azul e amarela refletidas atrás das personagens (figuras 44 e 45) indicam um contraponto ilustrado pelos conflitos intergeracionais e pelas relações com o tempo. De um lado, uma senhora que o vivencia em ritmo de desaceleração, onde os ponteiros do relógio não parecem importar diante de tantas histórias que sua longa jornada lhe presenteou, e do outro, uma jovem sufocada pela urgência que o sistema capitalista produtivista lhe impõe esperando por respostas claras e objetivas.

Figura 46: Imagem de Jerusa e a escada.



Fonte: Fotograma retirado do filme.

Na cena acima, a câmera enquadra um plano médio, comum em diálogos, e focaliza dona Jerusa e as escadas, anunciando a jornada de conexão com outros tempos e espaços rememorados por ela e de crescimento gradual da relação entre as duas. Os enquadramentos constituem registros que organizam os fragmentos de realidade dispostos em tela para transformá-los em matéria artística e composição de imagem (Martins, 2005).

Então, a senhora passa a narrar o início de seu casamento com o finado marido. Ela explica que, no cartório, queriam retirar seu nome do meio, Anunciação, também sobrenome da sua avó, que não era registrada nem letrada.

Figuras 47 e 48: Imagens de Silvia conectando-se às memórias de Jerusa.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

A conversa continua na cozinha da casa. Dona Jerusa explica que sua avó era negra “*ladina*” e fugiu do senhor que a tinha como propriedade, apresentando-se para um outro que a marcasse como de aluguel. A teórica e militante Lélia Gonzalez (2020) se empodera do termo “ladino-amefricanidade” (com D) para enfatizar a herança plural e africana na formação histórico-cultural do Brasil e das Américas. Desse modo, a escolha do termo no filme pela cineasta revela uma militância pelo reconhecimento das contribuições dos africanos da diáspora e afrodescendentes no cenário brasileiro.

Segundo ela, sua avó ouviu falar que escravizados “*eram propriedade do dono do ferro que levava no corpo e deviam viver soltos ganhando a vida com seus ofícios para pagar o grato quinhão da liberdade alugada*”. Nesse momento, o fogo aceso no fósforo converte-se no fogo das chamas e leva Silvia a se conectar com as memórias de dona Jerusa (figuras 47 e 48). O seu movimento corporal demarca sua transe com o mundo espiritual, a feitura, incorporação. Este é mais um saber marginalizado e menosprezado que a cineasta visibiliza em sua obra.

Figuras 49 e 50: Memórias de Jerusa.



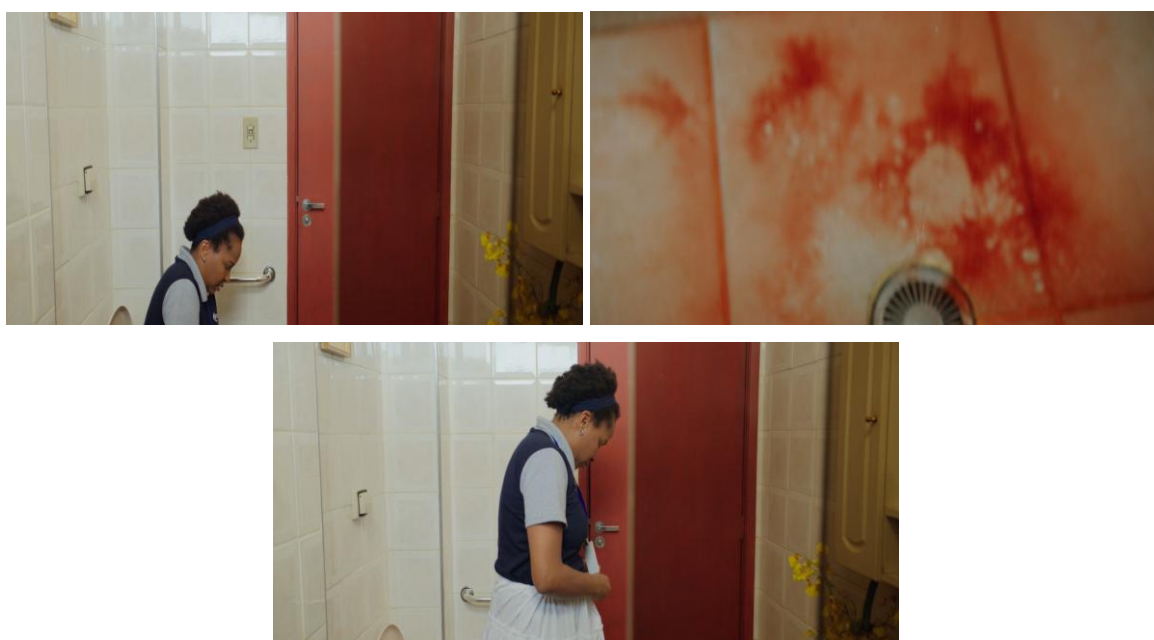
Fonte: Fotogramas retirados do filme.

As figuras acima indicam um costume violento do período escravagista, no qual as pessoas escravizadas eram marcadas com ferretes como castigo ou sinal de propriedade. Na figura 49, a cineasta faz uso de um plano detalhe para focalizar no ferro em chamas e, em

seguida, através de um primeiríssimo plano, apresenta o olhar angustiante da avó de Jerusa que será forçada a tal violência (figura 50). De modo geral, o trabalho de câmera tenta reproduzir a percepção humana, então, quanto mais perto da ação em cena, mais ênfase dramática ela terá (Carreiro, 2021)

Diferentemente das cenas anteriores, a atmosfera é criada a partir de cores quentes e intensas, especialmente com nuances de laranja, o que causa no espectador a sensação de calor e desespero, quase como se também estivesse presente no mesmo lugar.

Figuras 51, 52 e 53: Cenas de Silvia no banheiro.



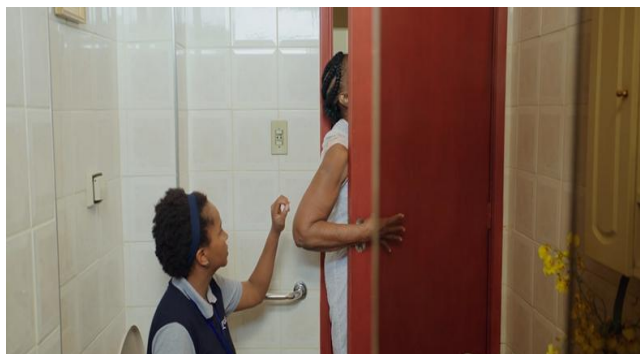
Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Nas cenas seguintes, Silvia percebe a vinda da menstruação e se dirige até o lavabo. Dona Jerusa, sempre atenta, nota o ocorrido e leva uma saia para que a jovem possa se trocar (figura 53). No contexto do filme, a saia também é um elemento simbólico que referencia as lavadeiras e a ancestralidade que interliga as duas personagens. Trata-se de uma maneira de se vestir para imergir nesse encontro-jornada.

Enquanto Silvia lava sua roupa no chuveiro, dona Jerusa narra a história de quando sua mãe ia ao rio Saracura lavar roupas e o sangue escorreu por suas pernas. Segundo ela, sua avó deixou as roupas de lado e fez um retrato de sua mãe “*virando moça*”. Na linguagem cinematográfica, o vermelho vibrante da porta e do sangue simbolizam esse rito de passagem. Silvia, então, questiona se sua avó era lavadeira ou fotógrafa e dona Jerusa responde que ela era “*tudo que precisava*”. Em seguida, explica que seus avós se uniram quando receberam o

brasão do Sr. Expedito e nunca mais se separaram. Com a varíola de seu avô, eles deixaram o cafezal no interior e migraram para o Bixiga atrás de dona Zefinha, “a mulher que tudo curava com as águas do Saracura”.

Figura 54: Jerusa mostrando a marca no braço para Silvia.



Fonte: Fotograma retirado do filme.

Com isso, Silva pergunta se toda família de Jerusa levou brasa nos braços e ela responde que “*preto livre não leva brasa no braço, traz nele a cura que mostra os sete caminhos de cada destino*” e mostra a marca em sua pele.

Nas culturas africanas, os saberes ancestrais são guardados e perpetuados pelas pessoas idosas, isso porque “[...] o ancião é o sujeito mais importante do agrupamento social; trata-se do sábio, um livro vivo diante dos olhos da comunidade” (Carine, Bárbara, 2023, p. 95). No filme, dona Jerusa é a personificação desse papel. Através da oralidade e das lembranças familiares, ela faz referência à presença negra no bairro e à historiografia brasileira.

Figuras 55 e 56: Cenas na cozinha de Jerusa.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Silva retorna para a cozinha. A câmera destaca fotos coladas na geladeira em um plano detalhe. Enquanto limpa o freezer, as duas seguem conversando sobre histórias do passado. Neste momento, a jovem pergunta como a família de Jerusa conseguiu viver de fotografia e se

surpreende com a resposta: “*nós não vivemos de fotografia, é a fotografia que sobrevive de todas nós*”. Os significados das fotografias podem ser polissêmicos. Acredito que elas são a permanência de histórias que o colonialismo e o racismo, mesmo diante de incontáveis tentativas, não foram capazes de apagar. São lembranças materializadas no papel que revelam as lutas, as dores e os respiros da vida. São imagens que continuam vivas e ecoam como gritos de resistência, fazendo instantes virarem poesia.

Figura 57: Retratos da família de Jerusa.



Fonte: Fotograma retirado do filme.

Na sala de jantar da casa, um plano fechado enfatiza as fotos de dona Jerusa, sua mãe e sua avó em retratos na parede, reafirmando a temática em torno das mulheres como força motriz e ancestral.

Figuras 58 e 59: Cenas de Jerusa e Silvia no porão.

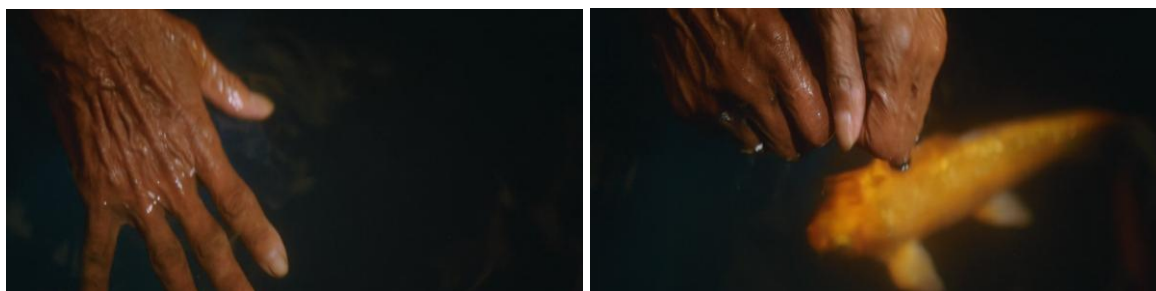


Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Dona Jerusa entra no porão e chama Silvia para ajudá-la. Ela afirma que o “*Saracura se invocou e quando Saracura se invoca, ninguém pode com ele*”. Neste momento, passa a contar que, depois do processo de canalização, seu avô construiu o poço onde estão para que em sua casa o Saracura pudesse respirar, unindo uma boia ao sino para que “*o rio pudesse*

avisar quando estava invocado”. Em diversas culturas, o sino exprime convocação, comemoração e espiritualidade, atributos que podemos articular com a narrativa do filme. O sino ligado ao rio Saracura no porão de Jerusa emerge histórias das raízes negras que habitaram aquela região e é o fio de continuidade que anuncia e celebra sua presença.

Figuras 60 e 61: Imagens das mãos de Jerusa no poço.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

A câmera fecha nas mãos de dona Jerusa na água. Uma música instrumental toca ao fundo. Ela explica que sua avó lhe contava que o Saracura era a solução para quem procurava liberdade e foi lá onde fora batizada, aprendera a nadar e a fotografar. Os peixes em tom de amarelo vibrante (figura 61) indicam vida naquele lugar e destacam um rio esquecido por tantas pessoas nos dias atuais. As águas pulsam histórias de resistência e a casa de dona Jerusa é um território de conscientização e conexão com forças ancestrais.

Figura 62: Imagem do rio Saracura.



Fonte: Fotograma retirado do filme.

Em um plano geral, o rio Saracura entra em cena e invade as ruas do Bixiga. A imagem de ponta-cabeça pode ser interpretada como insubordinação, mudança de perspectiva. O sombreado ao redor do enquadramento traz a sensação de olhar através de uma lente,

imaginando uma aproximação com a forma de Viviane ver o mundo. O rio escapa, transborda e transforma. No emaranhado de histórias das águas, do bairro, das lavadeiras e das personagens, a cineasta usa o cinema para reivindicar esse território simbólico e geográfico, convertendo em discurso a cultura e a identidade negra ancestral que perpassa a região.

Figuras 63 e 64: Silvia e Jerusa conversando.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

A câmera retorna para as duas. Em um diálogo sobre a formação acadêmica de Silvia, ela aponta que cursou História, pois gosta de saber a origem das coisas. Dona Jerusa rebate dizendo que origem é algo que a interessa muito, *“sempre que vejo uma pessoa, me pergunto de que parte do mundo ela e seu povo são”*. Enquanto montam um mapa cartográfico do continente africano, a senhora explica que dali indicavam a rota de fuga e pede autorização para tocar os cabelos de Silvia. Mais uma vez as tranças representam esses desvios e (re)existências.

Uma música instrumental toca ao fundo. Dona Jerusa, como uma contadora de histórias, explica a razão por não se reter à superficialidade dos fatos, reforçando seu lugar de sabedoria. *“É preciso exercitar a memória, foi por ela que nos libertamos. O cultivo é o melhor professor. Se você cultiva o esquecimento, alimenta a lembrança da dor, para se convencer que tem que esquecer. Se cultiva a memória, pode escolher alimentar a dor ou o impulso da liberdade”*.

Figuras 65 e 66: Jerusa trançando os cabelos de Silvia.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Nas figuras acima, as duas personagens conversam sobre a vida, familiares e dilemas que enfrentam em seus cotidianos, em um plano conjunto e um plano detalhe. Os tons de marrom predominantes na tela remetem ao aconchego, enquanto as cores complementares acrescentam camadas de significados. Na figura 65, a cor de fuga é o vermelho, geralmente associado às paixões, que na cena pode representar amor e afeto. Já na figura 66, a cor amarela ressalta as mãos de dona Jerusa que trançam os cabelos de Sílvia, podendo significar confiança. Uma mulher mais velha trançando o cabelo de uma mais jovem é um ato de partilha de memórias ancestrais de resistência. Por essa razão, a cena desdobra-se em uma poética do cuidado e cumplicidade entre mulheres negras.

Figuras 67, 68, 69 e 70: Sílvia e Jerusa vendo fotografias antigas.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Dona Jerusa busca fotografias de sua família, exibidas aos espectadores em uma sequência de planos detalhes. Entre os retratos apresentados, Sílvia pergunta se era Raduan (seu marido) e ela responde que seu “*beijo gay*” era garantido todo ano. As duas sorriem e batem as mãos em um cumprimento. O fato das duas adentrarem o porão, um espaço escondido da casa, transmite um simbolismo de intimidade. É nesse momento que a relação das duas se torna ainda mais próxima e afetiva. Com isso, cada vez mais conseguimos acessar as dimensões física, social e psicológica das personagens, de modo que passamos a compreender suas motivações e visões da vida (Carreiro, 2021).

Em seguida, dona Jerusa levanta e se retira. Uma música suave começa e Silvia sai a procura da parceira.

Figuras 71 e 72: Cenas no quarto de Jerusa.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Trovões soam ao fundo e pela fresta da cortina vemos relâmpagos clarearem o céu. Silvia entra no quarto de Jerusa. Em um plano detalhe, vemos uma foto sua com seu falecido marido e o livro “Becos da memória”, de Conceição Evaristo (figura 72). Ao circular pelo espaço, a jovem acessa lembranças da história de Jerusa e da própria identidade e cultura negra.

Figuras 73, 74, 75 e 76: Cenas no quarto de Jerusa.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Em uma estante há câmeras, uma escultura e diversos livros, entre eles “O negro na fotografia brasileira do século XIX”. Uma sequência de planos detalhes destaca um varal de fotografias grudadas na parede, onde acessamos junto a Silvia diversas memórias de dona Jerusa. A primeira delas tem escrito “Jaz Maria Jerusa e José Ambrólio”, a segunda também

faz referência a seus pais em uma das cenas vistas no filme, a terceira é a mãe de Jerusa e as seguintes são visitas recebidas por ela no dia que parece ser seu aniversário de cada ano – 17 de outubro.

Dona Jerusa vivencia, assim como tantas outras mulheres idosas, a solidão cotidiana. Embora no início do encontro com Silvia ela tenha expressado que esperava a família para comemorar o aniversário, ninguém apareceu. Essa ausência também se confirma nos anos anteriores quando observamos suas fotos com o entregador de gás, encanador, entre outros. Ao serem comparadas às mais jovens, as idosas possuem um histórico negativo de perdas (Silveira, Jacqueline; Scareli, Giovana, 2025) e, no caso de dona Jerusa, essas perdas são sentidas no silêncio que circula pela casa.

Figuras 77, 78, 79 e 80: Imagens das câmeras de Jerusa.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Planos detalhes apresentam diversos modelos de câmeras fotográficas e de vídeo, os quais fazem referência às singularidades de Jerusa e da própria cineasta. Ao ligar uma delas, Silvia observa a gravação do homem declamando o poema “As mãos de minha mãe”, mostrado no início do filme.

Figuras 81, 82, 83 e 84: Imagens dos objetos de Jerusa.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Associado ao som de uma música instrumental, ouvimos um trecho do poema sendo recitado: *“as mãos de minha mãe, cada vez mais idosas, guardam em suas linhas o segredo do nosso destino. Elas se cruzam no ventre da espera e gestam frutos de um futuro sempre feliz, sempre feminino!”*.

Também somos apresentados às revistas intituladas “Pensamento negro”, com a militante e intelectual Sueli Carneiro estampando a capa (figura 81), “O legado de Luiza Bairos e os desafios da luta negra” e “A voz de Palmares”, com Lélia Gonzalez (figura 84). Em entrevistas citadas anteriormente, Viviane expõe a influência de tais autoras em sua formação e fazer cinematográfico. Essas vozes-mulheres inspiram os feminismos negros brasileiros e são intencionalmente acrescentadas nas cenas do filme para demarcar o seu posicionamento de ativista do movimento de mulheres negras.

Figuras 85, 86, 87 e 88: Jerusa preenchendo o questionário.

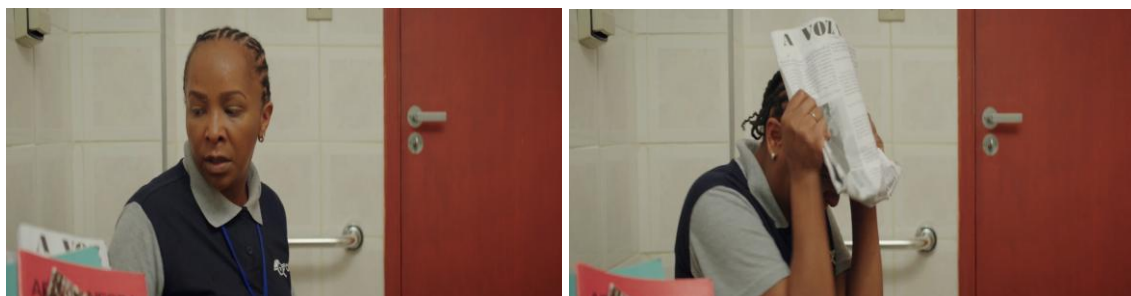




Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Silvia vai até o lavabo novamente. Enquanto lava seu rosto, dona Jerusa preenche o questionário. Uma música instrumental toca ao fundo. No campo “sabão de preferência” ela responde “sabão em pedra”, fazendo menção às lavadeiras (figura 86). Em sequência, anexa uma foto na prancheta com a legenda “iremos sem pressa” (figura 87).

Figuras 89 e 90: Silvia descobrindo o resultado do concurso público.

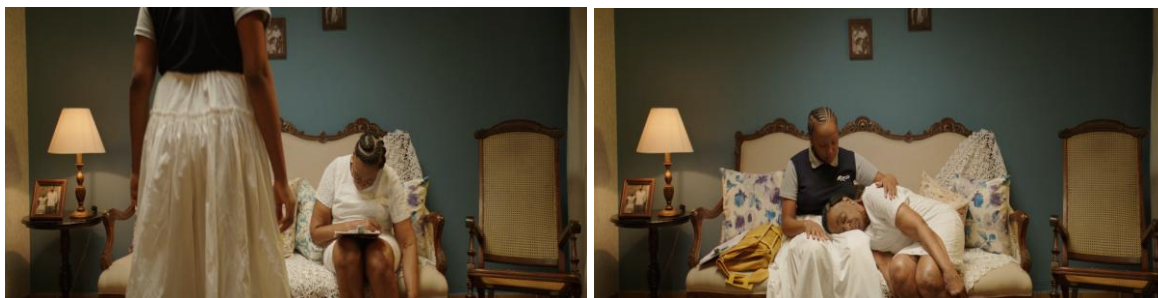


Fonte: Fotogramas retirados do filme.

No banheiro, Silvia encontra um jornal com o resultado do concurso que consta sua aprovação. Animada, ela se levanta e corre ao encontro da parceira para contar a novidade.

Figuras 91, 92, 93 e 94: Silvia acolhendo Jerusa.



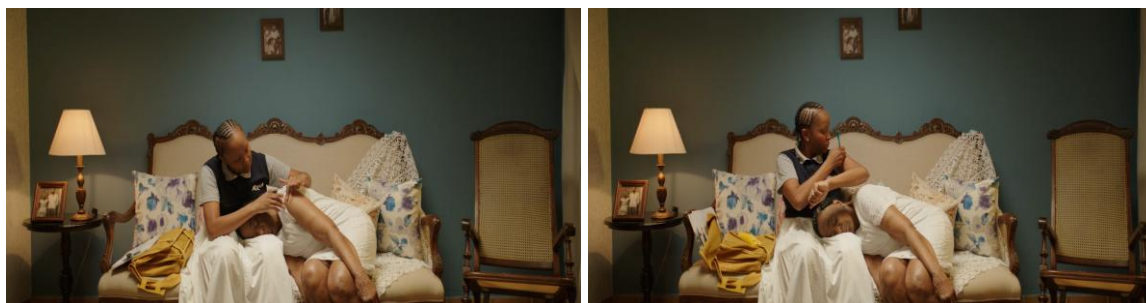


Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Ao chegar na sala, ela encontra dona Jerusa adormecida. Outra vez notamos o contraponto entre o amarelo (figura 92) e o azul (figura 93), que podemos imaginar como uma representação dos diferentes momentos vivenciados por cada uma. Silvia tem a pressa e a ansiedade da juventude. Jerusa compreende a vida com a experiência da maturidade.

Silvia recolhe sua prancheta e debruça dona Jerusa em seu colo, em uma das cenas mais bonitas do filme. Um plano conjunto mostra a interação entre as personagens – por meio da disposição corporal delas –, demonstrando entrega e cuidado. A relação entre as duas desenvolve-se por meio de partilhas e identificação, transformando o inesperado em afeto. A cena é composta por várias cores. O marrom reflete o conforto, o acolhimento, o abraço. O contraste entre o azul da parede e o amarelo da mochila nos leva a olhar para o centro, para as protagonistas. As duas cores indicam tranquilidade, ternura e confiança. Os retratos com as fotografias remetem às memórias. A totalidade da obra, que nos lembra a pintura de um quadro, afeta a quem contempla o espetáculo. Assim, na tessitura dos afetos, as protagonistas rememoram o passado e reescrevem o presente com carinho e cuidado.

Figuras 95 e 96: Silvia marcando seu braço.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Nas cenas que seguem, Silvia observa a marca de ferro no braço de Jerusa e, com uma caneta, a reproduz no seu como símbolo de uma trajetória de autoafirmação e libertação.

Ela acaricia a parceira e compartilha outra forma de cantar “parabéns” aprendida durante sua infância na Bahia, em um gesto de solidariedade – sua origem baiana também é um traço da personalidade da cineasta. Então, ela começa a canção:

“Seu maquinista, por favor pare este trem, porque hoje é aniversário, aniversário de alguém, mas como é bom de festejar o aniversário no arraiá, eu falei parabéns, parabéns para você, nessa data querida, muitas felicidades, muitos anos de vida”.

Figuras 97 e 98: Silvia e Jerusa se despedindo.



Fonte: Fotogramas retirados do filme.

As duas se despedem no portão da casa, já de noite. A música “Mama Kalunga”, de Virgínia Rodrigues, toca fechando o ciclo da narrativa. A letra da canção, da mesma cantora da primeira cena do filme, celebra a identidade negra e a mãe das águas – Iemanjá e/ou Oxum –, outra vez referenciando religiões afro-brasileiras e a ligação da diretora com a divindade.

Figuras 99 e 100: Jerusa desaparecendo na névoa.



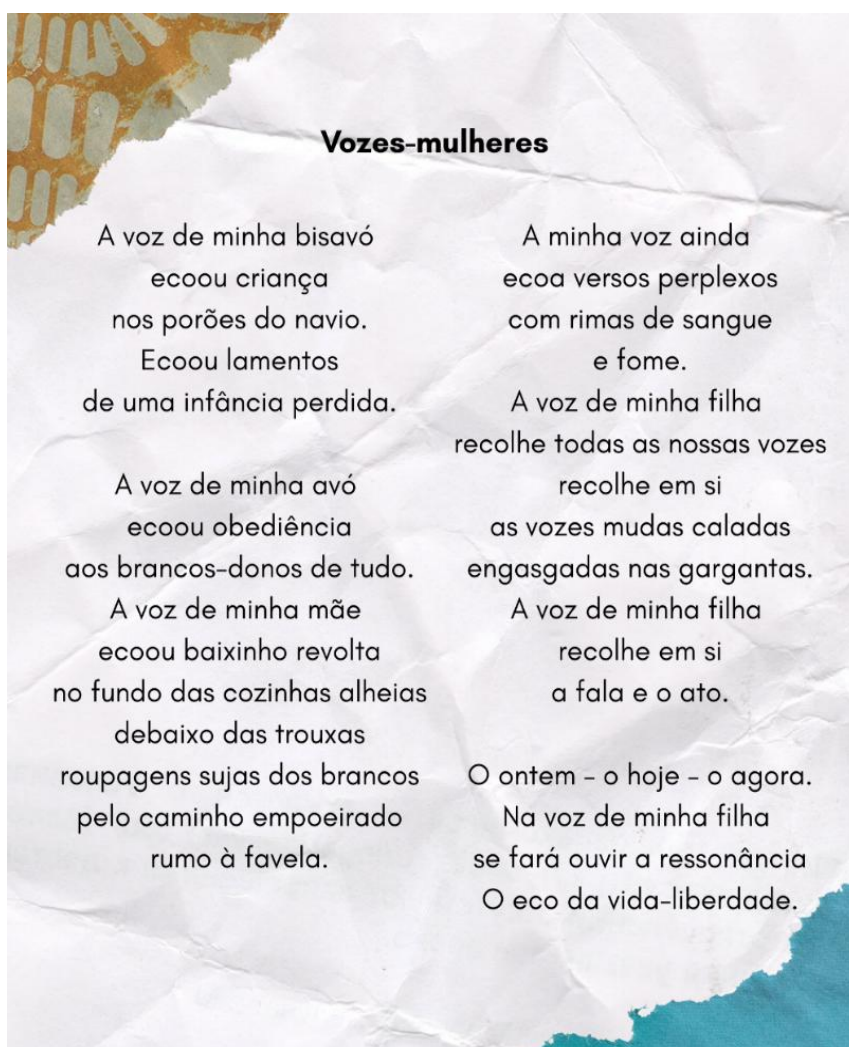
Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Uma névoa em tom de amarelo ocupa a cena e vemos todos os personagens caminhando por ela até desaparecerem. O final é aberto e pode indicar travessia, passagem e transcendência. As interpretações diante da cor amarela são múltiplas. Em minhas fabulações, ela reflete imersão espiritual e ancestral, comunhão, alegria, esperança e resiliência.

Sobe o letreiro.

Neste encontro planejado pelo acaso, as vivências de Silvia e dona Jerusa se cruzam entre as dores passadas e a esperança futura, como bem escreve Conceição Evaristo (2017, p. 24-25).

Figura 101: Poema “Vozes-mulheres” de Conceição Evaristo.



Fonte: Imagem elaborada pela pesquisadora.

4.3 O cinema-ponte para uma educação visual e estética feminista e antirracista

Um dia com Jerusa (2020) é uma obra que acolhe e contempla existências marginalizadas pelo cinema majoritário e rompe com a máquina de rostidades, que exerce sua dominação através da objetificação e desumanização (Deleuze; Guattari, 1995). O olhar corajoso e opositor de Viviane Ferreira torna-se uma forma de agência, que politiza as relações com as imagens e convoca as/os espectadoras/res a buscar rupturas pelas margens e brechas (hooks, bell, 2019). Sua desobediência insurgente viabiliza novas possibilidades de identificação, representação e representatividade em um devir-cinema das/com mulheres negras.

Toda escolha é política, logo, a intencionalidade da diretora pode ser identificada por meio da linguagem cinematográfica. O uso predominante de planos conjuntos revela o valor das conexões humanas e entre mulheres negras, enquanto a câmera na altura dos olhos em todo o filme horizontaliza as relações, não existindo hierarquia entre as personagens. As cores azul e amarela estão presentes tanto na personalidade quanto no processo criativo da cineasta, enquanto a estética e a poética do seu fazer são sustentadas por um discurso político. Na análise fílmica, procurei cartografar aproximações entre as personagens negras e as singularidades de Viviane. Agora, proponho-me a costurar tais elementos com a educação.

O Brasil é marcado por uma escolarização machista, racista, colonial e etnocêntrica instaurada pela macropolítica do poder, que privilegia um ideal masculino, branco e europeu. Em contrapartida, temos um contexto educacional onde coexistem diferentes gerações, raças, etnias, matrizes de pensamento e concepções de mundo. Esse descompasso entre a diversidade de sujeitos nas escolas e os modelos pedagógicos e curriculares adotados implicam em práticas excludentes de ensino. O papel formador da educação é “[...] socializar com as novas gerações os conhecimentos historicamente produzidos. Ela anda lado a lado com a história do desenvolvimento humano, seja do ponto de vista psíquico (subjetivo) ou social” (Carine, Bárbara, 2023, p. 20). Portanto, é urgente que repensemos nossa práxis enquanto educadores e busquemos linhas de fuga e outras táticas que contemplem as multiplicidades em sala de aula. Pensando nisso, tenho me dedicado a traçar uma ponte entre cinema e educação visando expandir territorialidades, olhares e caminhos possíveis.

Conforme ensinado por Paulo Freire (1989), a primeira leitura que fazemos é a do mundo, “[...] linguagem e realidade se aprendem dinamicamente” (p. 9). Assim, para que o mundo faça sentido para nós, é necessário que os elementos que subsidiam nossa aprendizagem

estejam em sintonia com os valores histórico-sociais e culturais nos quais estamos inseridos. Infelizmente não é o que acontece com os grupos marginalizados, principalmente as populações negras, quilombolas, indígenas, entre outras. Associado a isso, vivenciamos uma realidade na qual os desejos, pensamentos e modos de ser são moldados pelas mídias e a sua crescente influência impulsiona a circulação das imagens de controle (Collins, Patrícia Hill, 2019), que propagam todos os padrões preconceituosos e discriminatórios presentes na sociedade. Diante disso, promover uma educação visual e estética feminista e antirracista com/pelo cinema apresenta amplas potencialidades para que habitemos o mundo conscientemente, fazendo-nos pensar sobre nós e a nossa relação com o outro.

A educação visual parte do princípio de que o olhar é educável e encontra no cinema um espaço de impacto na formação dos imaginários coletivos por meio da relação entre espectadores e filmes (Silveira, Jacqueline; Scareli, Giovana, 2025). É uma maneira de fazer paradas, dialogar e qualificar as imagens que chegam até os estudantes, e essa leitura oportuniza experiências estéticas. Vale ressaltar que a noção de estética aqui discutida “[...] não está ligada ao gosto ou ao prazer, mas, propriamente, ao modo de ser dos objetos, aos modos sensíveis dos objetos e subjetividades existirem e eventualmente perturbarem a ordem do que é possível ver, dizer e sentir” (Migliorin, 2015, p. 45).

Desse modo, educar com as imagens oportuniza uma partilha do sensível que aproxima experiências e saberes que não estão facilmente disponíveis em qualquer lugar, expandindo os limites do dizível e do pensável (Dussel, Inés, 2025). O exercício de unir o cinema a uma educação visual e estética tem o potencial de ampliar percepções e despertar novas perguntas, subvertendo a visão instrumentalizada da educação, o que é valioso para as aprendizagens. Ao movimentarmos inquietudes e apreciarmos belezas desviantes das que são cooptadas pelo capital, abrimos caminhos para o pensamento crítico e reflexivo, que resiste a ser incorporado, manipulado e conformado. Essas ações geram uma força criativa e inventiva de outros mundos possíveis, porque “[...] uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento” (Didi-Huberman, 2012, p. 216).

A abordagem feminista e antirracista no cinema, que encontra respaldo na legislação brasileira, viabiliza processos formativos subversivos capazes de contribuir com uma pedagogia emancipadora. A Lei nº 13.006/14, que altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB 9.394/96), torna obrigatória a exibição de filmes nacionais nas escolas de educação básica no formato de carga horária complementar na grade curricular. Embora ainda existam lacunas e questionamentos acerca dos recursos para equipar as escolas, da equipe responsável pela

curadoria, da formação dos professores e dos impactos dessa nova demanda nos processos pedagógicos (Fresquet, Adriana; Paes, 2016), essa previsão formativa apresenta-se como um primeiro e importante passo para a articulação entre cinema e educação.

Contribuindo com esses processos de formação, não se pode deixar de mencionar a Lei nº 10.639/03, fruto das reivindicações do Movimento Negro e de outros segmentos da luta antirracista, que estabelece a obrigatoriedade do ensino sobre a História e Cultura Afro-brasileira e Indígena no ensino fundamental e médio de escolas públicas e privadas, fazendo com que a educação das relações étnico-raciais seja um dever democrático e um compromisso que precisa ser assumido pelos educadores.

Para além da conscientização do racismo, é preciso buscar a superação das desigualdades raciais e trabalhar em favor da autoestima, empoderamento e valorização da negritude, visto que a escola deve priorizar o direito dos estudantes de se ver, de sonhar e de projetar um mundo porvir. A interlocução entre o Cinema Negro Feminino e a educação pode promover um letramento racial e cultural que valoriza e celebra as multiplicidades de existências. Ela constrói repertórios-outros que trazem como referência a história e a identidade negra, na medida em que redimensiona a produção de conhecimentos, diferentemente do modelo hegemônico. Educar com o cinema é um caminho que contribui com práticas dissidentes e de libertação humana, através de um permanente processo de transformação da consciência (Freire 1981).

Acompanhando o pensamento de Bárbara Carine (2023), onde não nos vemos, não somos capazes de nos imaginar e projetar, por essa razão, a representatividade é um lugar de grande importância e direito de todos os grupos sociais e raciais, inclusive no cinema. Habitar as fronteiras entre educação e ficção nos permite fabular mundos em devir, ao passo que as imagens são potências para sensibilização, reflexões e mudanças.

Na seção a seguir, apresentarei as (in)conclusões desta pesquisa e outras linhas de possibilidades para seguirmos pensando as interfaces entre cinema, feminismos, antirracismo e educação.

**CONSIDERAÇÕES E OUTROS
PORVIRES**

Mudar a forma como vemos as imagens é certamente uma
maneira de mudar o mundo.

bell hooks, 2023, p. 25

(Re)pensar os atravessamentos entre o protagonismo das mulheres, o cinema e a educação revela-se como um potente território para produzir conhecimentos e perceber o mundo. As linhas de força que orientam esta cartografia são compostas por um discurso crítico fundamentado nas teorias feministas e nos estudos raciais que despertam inquietudes e mobilizam o pesquisar. Para o entendimento dos papéis sociais condicionados às mulheres, recorri a alguns movimentos históricos e sociopolíticos de luta coletiva contra as estruturas dominantes de poder, principalmente aqueles liderados pelas mulheres negras, com enfoque nas contradições, resistências e questões que as interseccionam. Compreendidos alguns mecanismos patriarcais, machistas, racistas e discriminatórios que operam na sociedade, procurei mapear as trajetórias femininas no cinema, invisibilizadas pela hegemonia masculina. Ao trazer cineastas que impactaram o fazer cinematográfico em diferentes localidades, meu desejo é que suas histórias sejam lembradas e honradas por diferentes gerações.

Dito isso, através de um deslocamento teórico, aprofundi-me nos cinemas minoritários das mulheres. Esta é uma perspectiva que visa pensar o menor de modo ampliado, como uma micropolítica capaz de (re)criar o mundo pelas frestas do discurso dominante, sendo, assim, um devir-cinema. A indústria cinematográfica hegemônica é fundamentada na ideologia do prazer visual masculino e é uma tecnologia social de opressão de raça e gênero (Mulvey, Laura, 1983; Lauretis, Tereza de, 1987), entretanto, por se tratar de uma construção sociocultural, ela pode ser refeita. É nessa conjuntura que o cinema das/com mulheres se afirma como ferramenta política de transformação.

O cinema é um campo de disputa que reforça uma dependência eurocentrada, branca e masculina e, com isso, o racismo e o machismo foram justificados e amenizados por meio das imagens que eram transmitidas nas telas. Nesse contexto, o Cinema Negro surge como um espaço de enfrentamento e subversão. As reivindicações em torno da representação e representatividade ganharam novos contornos com os movimentos negros, acionando (in)visibilidades na frente e atrás das câmeras. Eles inspiraram a criação do Cinema Negro no Feminino, que objetiva romper com o racismo cinematográfico e com o pacto de controle social, que oprime e aniquila as diferenças, reconhecendo as mulheres negras como pensadoras e produtoras no audiovisual. Os olhares negros nos processos de criação contribuem com uma desterritorialização positiva, fabulando outras realidades de ascensão e ocupação social que ultrapassam os limites impostos pelos estereótipos, onde as comunidades negras possam existir com dignidade, respeito e igualdade.

Os planos de intensidade que conduziram esta pesquisa partiram de múltiplas direções e a cartografia é o fio que costura todas as temáticas entrelaçadas neste mapa-rizoma. Como

política de sentido e ética de pesquisa, as escolhas cartográficas deram-se a partir da experiência e de uma curadoria afe(c)tiva, na qual o corpo implicado compõe os processos de criação e formação (Passos; Barros, Regina, 2015). Como território escolhido para análise e discussão, selecionei o longa-metragem *Um dia com Jerusa* (2020) e, através da decupagem e da fabulação, o mapa cartográfico foi sendo expandido. A construção imagética e narrativa do filme projeta a insubordinação aos padrões machistas, misóginos e racistas dispostos na sociedade e oportuniza outras nuances e leituras do mundo. Com um olhar delicado e atento, a cineasta Viviane Ferreira eleva as mulheres negras a um lugar de referência, sabedoria e elo afetivo. Ela celebra a história, identidade e cultura negra ancestral por meio de diversos elementos espalhados pela sua obra, como as músicas, os livros, os discursos, a religião, entre outros. Suas singularidades também são transcritas na linguagem cinematográfica e nas personagens mulheres, promovendo um encontro sensível e sincero com os espectadores.

Filmar é um ato político, cultural e coletivo. Uma mulher negra e nordestina, em um cenário historicamente excludente, tensiona e confronta o machismo, o racismo, a xenofobia, entre outros preconceitos, produzindo novas perspectivas de organização social. Ao relatar-se no cinema, Viviane movimenta experiências comuns às populações negras, que lutam pelo seus direitos de ser e existir de maneira justa e igualitária na sociedade. Já as escolhas temáticas que circundam o lugar feminino em sua obra são atos que demarcam o seu posicionamento de ativista do movimento de mulheres negras dentro e fora do *set* de filmagem. Mediados pela experiência de imersão que seu filme nos provoca, podemos utilizar este cinema como forma de interferir criticamente no mundo e nas imagens.

As imagens também perpassam o que é dito, discutido e propagado. Elas compõem os imaginários sociais e interferem nas leituras da realidade. Por isso, visibilizar outros discursos através do cinema pode ser uma possibilidade de mudança e sensibilização coletiva. Vivenciamos um momento em que as experiências e as noções de estética são capturadas pelo capital, submetendo-as a uma lógica produtivista e de consumo. O excesso de estímulos tem nos tirado a capacidade de olhar devagar, contemplar e criar. Nesse sentido, uma intervenção pedagógica crítica com/pelo cinema é um caminho para a subversão de tal racionalidade, dado que

Se estamos sujeitos cotidianamente a ver imagens (exibidas nos diversos meios de comunicação), falta-nos refletir sobre elas e, ainda, aprender mais a propósito de sua produção. Por isso, penso que a educação, ao propor qualquer tipo de trabalho com imagens, pode se esforçar para fazer uma abordagem mais pausada, que se diferencie das imagens comerciais (Leite, Amanda, 2017, p. 29).

Os esforços dedicados nesta dissertação partem do entendimento da importância que as imagens têm na formação das pessoas. Em um cenário de tendências que se (auto)substituem em ritmo frenético, comercialização e manipulação imagética, sobretudo com o crescimento das mídias digitais, desafiar os padrões estipulados e “nadar contra a correnteza” revela-se como táticas de resistência e transgressão. Mais ainda, se não conseguimos transgredir nos nossos discursos, é porque não alteramos paradigmas, perspectivas e modos de ver (hooks, bell, 2019).

Além disso, busco, de alguma forma, incentivar o reconhecimento e a valorização do cinema nacional. No ano de 2024 e início de 2025, vivenciamos um momento de grande projeção internacional da sétima arte brasileira, com premiações e aclamação pública em eventos mundiais, como o Globo de Ouro de melhor atriz, por *Ainda estou aqui* (2024), para Fernanda Torres; o Oscar de melhor filme internacional, também para *Ainda estou aqui* (2024); e melhor ator e melhor direção no Festival de Cannes para o filme *O agente secreto* (2025), de Kleber Mendonça Filho. Isso levou o nosso povo a enxergar nosso audiovisual com mais orgulho e admiração, o que é incrível, mas não é suficiente. Precisamos furar ainda mais a bolha, adentrar os outros becos e estradas do Cinema Brasileiro. Por esse motivo, procurei trazer um filme que desvia do cânone cinematográfico, apresentando uma obra de produção independente com direção feminina, e eu espero que mais pessoas possam acessá-la, visto que o Cinema Negro Feminino é Cinema Brasileiro!

Entre os achados desta pesquisa, pude observar que a ausência de mulheres negras na liderança dos projetos audiovisuais culminou na negligência referente às suas representações, impactando as maneiras como elas são vistas na sociedade. Assim, ao olhar para o cinema das/com mulheres, especialmente das mulheres negras, encontrei um território que atribui outros sentidos às imagens, inspirando saberes e produzindo conhecimentos. O levante de cineastas negras revela potencialidades para formações críticas, artísticas, culturais e educativas, produzindo dissidências e revoluções.

Em vista disso, considero urgente refletir sobre o que produzimos e consumimos, expandindo a discussão sobre as imagens e o próprio gosto pelo cinema. O Brasil é um país essencialmente negro, enquanto as mulheres negras são o maior grupo social, o que justifica a relevância dos estudos interseccionais voltados para este campo. Eu percebo o impacto do Cinema Negro Feminino para o mundo e para a educação como um modo de reparação histórica para pessoas que por muito tempo não foram ouvidas, possibilitando o reconhecimento e o pertencimento em espaços negados. É por isso que esta dissertação se articula ao desejo de um devir-cinema negro e feminino.

Para mais, aproximar essas imagens-sentido do campo da educação pode despertar sensibilidades que o pensamento objetivo nem sempre é capaz de explicar. A ficção pode atravessar o sujeito e estabelecer conexões entre “as imagens que vemos e os discursos que tecem a vida” (Leite, Amanda, 2017, p. 26). Com isso, uma educação visual e estética feminista e antirracista com/pelo cinema expressa potencialidades para ficcionar o mundo e transformar a realidade, uma vez que o Cinema Negro Feminino movimenta as bases da sociedade e provoca aprendizagens críticas de raça, gênero, classe, ancestralidade, entre outros, por meio das imagens dispostas em cena, descolonizando a experiência cinematográfica e a própria educação. Essa interlocução pode nos direcionar a ver e pensar diferente, valorizando a diversidade e celebrando a potência da arte e da intelectualidade negra na produção de conhecimentos.

Em síntese, esta cartografia se coloca como um ponto de partida, e não de chegada. O que pretendo é fazer rizomas e inspirar pesquisas futuras a darem continuidade nas investigações sobre os cinemas das/com mulheres, em especial das mulheres negras, somando ao movimento de pesquisadoras que lutam por mais equidade nas diferentes esferas sociais e na indústria cinematográfica. O nosso fazer na academia é inseparável das nossas concepções filosóficas, éticas, estéticas, poéticas e políticas. Por isso, anseio que o nosso esperar na utopia movimente outros porvires, dentro e fora da pesquisa!

Filme-Carta: um roteiro

FRASE DE ABERTURA - CENA 1

“O inventor nunca é um, mas multidões: intensidades andarilhas, brutas, frutos de estudos, encontros, passagens, provas, experimentos diversos, trágicos ou não, todavia atestadores de uma efemeridade ‘salva’ pela arte” (Daniel Lins, 2012, p. 55).

A CARTA - CENA 2

Brasília, 11 de junho de 2025.

Como descrever as sensações diversas que tomam o meu corpo neste momento?

Finalizar esta pesquisa-jornada faz com que me passe um filme pela cabeça. Foram dois anos de inseguranças, crescimento, muito aprendizado e transformação. Lançar-me nesta cartografia abriu portas para outras experimentações e mundos distintos daqueles que eu conhecia. Provei a sensação de estar à deriva e de me deixar levar pelas linhas de intensidades produzidas no caminho. Nesse percurso não andei só, por trás das minhas escritas ecoam as vozes das leituras, encontros e partilhas que me tornaram diferente e me fizeram chegar até aqui. No emaranhado de histórias-outras, pude tecer rotas de fuga e novos modos de perceber o mundo, as pessoas e a mim mesma. Fui salva pelo cinema das mulheres, pela Viviane Ferreira, pela Silvia, pela dona Jerusa e pela arte. Nesta pesquisa, reside uma pesquisadora-cartógrafa apaixonada e um corpo que pensa, questiona e escapa. Como resultado dessas andanças, ficaram o desejo, a inquietude e a vontade de aprender para aprender ainda mais. Sempre fui consciente do poder transformador da educação, mas testemunhar isso pessoalmente é ainda mais bonito. Esta dissertação não é a minha estação final, espero que meu olhar produza ressonâncias, caminhos rizomas e outros porvires. Esse ciclo que se encerra é um convite para habitar novos territórios, onde eu possa experimentar, autoafe(c)tar, fabular e transcender. Daqui em diante, busco expandir horizontes e nadar de braçadas no que estiver esperando por mim. Desejo conexões humanas e profundas, ser em plural, em multiplicidade e em devir. Espero que essa linda jornada se desdobre em novas perguntas e novas pesquisas (quem sabe um doutorado), que me possam desterritorializar e me reinventar outra vez.

Com todo carinho,

Maria Cecília (agora mestra em Educação).

Por um cinema brasileiro crítico que anuncie outros mundos em devir. Por uma educação feminista e antirracista através de imagens-sentido capazes de transformar o pensamento coletivo. É através dessas micropolíticas, tentativas e insistências que podemos fazer revoluções e mudar o mundo!

Viva o Cinema Negro Feminino Brasileiro!!!

A vida e o nosso cinema presta.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALEXANDRE, Claudia; YAMATO, Newton Massafumi; AVERSA, Marcelo. A memória negra do Quilombo Saracura: luta pelos comuns frente as práticas de planejamento territorial da cidade de São Paulo. **Diálogos Socioambientais**, v. 7, n. 20, p. 53-58, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufabc.edu.br/index.php/dialogossocioambientais/article/view/1128>. Acesso em: 24 de abr. de 2025.
- ANCINE. Anuário Estatístico do Audiovisual Brasileiro 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario-2022.pdf>. Acesso em: 18 de mai. de 2024.
- ARAUJO, Cíntia Langie. Cinescrita das salas universitárias de cinema no Brasil. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, p. 441, 2020.
- ARAUJO, Luciana Corrêa de. Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro. In: .). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papirus, 2017, p. 15-29.
- BARBOSA, Ericka Fernandes Vieira; VERSUTI, Andrea Cristina. Máquinas de rostdade na educação básica: cartografando a literatura crítica. **Educação e Pesquisa**, v. 49, n. contínuo, p. 1-19, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/220600>. Acesso em: 26 de jun. de 2024.
- BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓCIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 52-75.
- BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**. Hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Tradução: Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE/FE/UFRJ, 2008.
- BESSA, Karla. Quando um gênero enquadra outras visões. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (orgs.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo; Estação Liberdade, 2019, p. 9-12.
- BORGES, Fabrícia Teixeira. “Tem tantos jeitos de ver!”: um estudo sobre os significados de olhar nas perspectivas de quatro mulheres de Goiânia. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, p. 235, 2006.
- BRASIL. Secretaria da Igualdade Racial. Informe MIR: monitoramento e avaliação – nº 2, edição mulheres negras. Brasília, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/igualdaderacial/pt-br/composicao/secretaria-de-gestao-do-sistema-nacional-de-promocao-da-igualdade-racial/diretoria-de-avaliacao-monitoramento-e-gestao-dainformacao/informativos/InformeMIRMonitoramentoeavaliaon2EdioMulheresNegras.pdf>. Acesso em: 25 de abr. de 2024.

BUTLER, Alison. **Women's cinema: the contested screen**. Great Britain: Wallflower, 2002.

CARINE, Bárbara. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta, 2023.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 324-332, 2019.

_____. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARREIRO, Rodrigo. **A linguagem do cinema: uma introdução**. Recife: Ed. UFPE, 2021.

CARVALHO, Noel dos Santos; Domingues, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 31, n. 89, p. 377-394, 2017. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/132437>. Acesso em: 14 de fev. de 2025.

CARVALHO, Noel dos Santos. Dogma feijoadada: a invenção do cinema negro brasileiro. **Rev. Bras. Ciências Sociais**, São Paulo, v. 33, n. 96, p. 1-18, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.17666/339612/2018>. Acesso em: 14 de fev. de 2025.

_____. Imagens do negro no cinema brasileiro: o período das chanchadas. **Cambiassu**, São Luís, v. 8, n. 11, p. 81-94, 2013. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/18484>. Acesso em: 14 de fev. de 2025.

_____. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul: o inventor do Cinema Negro Brasileiro. **Revista Crioula**, n. 12, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858>. Acesso em: 21 de jun. de 2024.

CAVALCANTE, Alcilene. Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura militar. In: HOLANDA, Carla; TEDESCO, Maria Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papirus, 2017, p. 59-76.

CLAUS, Marta. Arthur Bispo do Rosário: a criação artística como reorganização de mundo. **Rev. Existência e Arte**, n. 2, 2006. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Arquivos/Marta_Claus_Arthur_Bispo_do_Rosario_A_criacao_artistica_como_reorganiza.pdf. Acesso em: 18 de jun. de 2025.

COLLAÇO, Alessandra. A madame tem desejos: em busca de uma pedagogia feminista do cinema, voltada à infância, a partir da cineasta pioneira Alice Guy. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, p. 207, 2024.

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e política do empoderamento**. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

_____. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 276-322, 2019.

CONCEIÇÃO, Jefferson Queiroz da. Representação dos negros no cinema nacional. **Rev. Discente História.com**, Cachoeira, v. 7, n. 14, p. 340-349, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/historiacom/article/view/2570>. Acesso em: 14 de fev. de 2025.

COSTA, Lygia Pereira dos Santos. Direções do olhar: um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 174, 2020.

CRENSHAW, Kimberle. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. **Revista Estudos Feministas**, 2002, p. 7-16. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4253342/mod_resource/content/1/InterseccionalidadeNaDiscriminacaoDeRacaEGenero_KimberleCrenshaw.pdf Acesso em: 25 de abr. de 2024.

CRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, 2002, p. 171-188.

DE, Jeferson. **Dogma Feijoadá: O Cinema Negro Brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago editora LTDA, 2002.

_____. **Mil platôs – volume 1: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs – volume 2: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil platôs – volume 3: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 18 de out. de 2024.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência, a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina comunicação e arte, 2020.

DUARTE, Rosália. **Cinema e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DUSSEL, Inés. Escolarizar a arte ou estetizar a escola? Algumas reflexões sobre os vínculos entre arte e escola. **Revista GEARTE**, v. 12, p. 1-20, 2025. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/147313>. Acesso em: 10 de jun. de 2025.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência, a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina comunicação e arte, 2020.

_____. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, p. 24-25, 2017. FACIOLI, Lara Rodrigues; GOMES, Simone da Silva Ribeiro. O ativismo feminista online no Brasil: aportes para uma agenda em construção. **Civitas: Revista de Ciências Sociais**, v. 22, p. 1-11, 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/civitas/article/view/40496>. Acesso em: 29 de fev. de 2024.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Rio de Janeiro: Editora Elefante, 2017.

FELDMAN, Ilana. “Ela é o outro”: por uma outra história do cinema. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, p. 9-12, 2019.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 23 ed. São Paulo: Cortez, 1989.

_____. **Ação cultural para a liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FRESQUET, Adriana. Abecedário de cinema com Alain Bergala. Rio de Janeiro: CINEAD/LECAV/FE-UFRJ, 2012.

FRESQUET, Adriana; PAES, Bruno Teixeira. A escola e o cinema: algumas reflexões e apreensões frente à Lei 13.006/14. **Revista Teias**, v. 17, n. 47, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/24585>. Acesso em : 10 de jun. de 2025.

GALLO, Silvio. Em torno de uma educação menor. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 169-178, 2002. Dossiê Gilles Deleuze. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/25926>. Acesso em: 29 de jun. de 2024.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: RIOS, Flávia, LIMA, Márcia (orgs.). **Lélia Gonzalez. Por Um Feminismo Afro-latino-americano**. 1a. ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

_____. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: RIOS, Flávia, LIMA, Márcia (orgs.). **Lélia Gonzalez. Por Um Feminismo Afro-latino-americano**. 1a. ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

_____. Racismo e sexismo na sociedade brasileira. In: RIOS, Flávia, LIMA, Márcia (orgs.). **Lélia Gonzales. Por Um Feminismo Afro- latino-americano**. 1a. ed., RJ: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC Rio: Apicuri, 2016.

HELLER, Eva. **Psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Revista Famecos**, v. 24, n. 1, p. ID24361, 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/24361>. Acesso em: 29 de fev. de 2024.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papirus, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Prefácio. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Maria Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papirus, 2017, p. 7-8.

HOOKS, bell. **Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas**. São Paulo, Elefante, 2023.
_____. **Não sou eu uma mulher: mulheres negras e feminismo**. 1 ed. Plataforma Gueto, 2014.

_____. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTUP, Virgínia; ESCÓCIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 32-51.

LANGIE, C; RODRIGUES, C. Por uma pedagogia da criação com o cinema brasileiro: curadoria e expansão do repertório. **E- Currículo. Programa de Pós-Graduação em Educação: Currículo**. PUC-SP, v. 16, n.3, p. 788-806, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/curriculo/article/view/36845>. Acesso em: 2 de jun. de 2024.

LAURETIS, Teresa. de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, p. 206-242, 1994.

LEITE, Amanda Maurício Pereira. Qual é o lugar da ficção na educação?. **Leitura: Teoria e Prática**, v. 35, n. 69, p. 25-35, 2017. Disponível em: <https://ltp.emnuves.com.br/ltp/article/view/552>. Acesso em: 23 de jun. de 2024.

LIMA, Iana Gomes de; GOLBSPAN, Ricardo Boklis; SANTOS, Graziella Souza dos. Mapeando o conservadorismo na política educacional brasileira. **Educar em Revista**, v. 38, p. e85388, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/cPxnqBgv75zGBfGSnRCxcBD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 de fev. de 2024.

LINS, Daniel. **Estética como Acontecimento: o corpo sem órgãos**. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 244-255, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINEZ, Fabiana. Feminismos em movimento no ciberespaço. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 56, p. 1-34, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8657098>. Acesso em: 29 de fev. de 2024.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 1. ed., 2015.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 437-453, 1983.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Acesso em: 24 de jan. de 2025.

OLIVEIRA, Janaína. Mulheres de imagem: reflexões sobre o cinema africano no feminino. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, p. 191-206, 2019.

_____. Por um cinema negro no feminino. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (orgs.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, p. 37-52, 2019.

_____. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do dogma feijoad a os dias de hoje. In: SIQUEIRA, Ana et. al. **Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo)**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como um método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓCIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 32-51.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Volume 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

POZZANA, Laura. Pista da Formação. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (orgs.). **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Porto Alegre: Sulina, p. 42-65, 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SCARELI, Giovana; ALENCAR; Samia Rafaella Lacerda. Aproximações entre cinema e educação visual: um estudo sobre o filme Grande Sertão. **Revista Educação e Linguagens**,

Campo Mourão, v. 11, n. 22, 2022. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistaeducplings/article/view/5221>. Acesso em: 7 de mai. de 2024.

SCARELI, Giovana; CARVALHO, Iza Fontes; AZEVEDO, Renata Cristina Carvalho de. Um olhar sobre o filme *Luzia homem* de Fábio Barreto. In: Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade” (EDUCON). **Anais**. São Cristóvão: UFS, v. 1, n. 2, p. 274-287, 2010. Disponível em: <http://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/10222>. Acesso em: 5 de jun. de 2024.

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

SILVA, Alexsandro de Sousa e. Sarah Maldoror: uma cineasta na diáspora. **Revista USP**, São Paulo, n. 123, p. 69-84, 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/165112>. Acesso em: 22 de jan. de 2025.

SILVA, Tatiana Levin Lopes da. A “cinescrita” de Ágnes Varda: a subjetividade incorporada ao campo do documentário. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, p. 149, 2009.

SILVEIRA, Jacqueline de Castro Martins Ferreira. Meninas, mulheres e idosas: filmes que apresentam imagens do feminino no cinema produzido para a infância. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, p. 210, 2023.

SILVEIRA, Jacqueline de Castro Martins Ferreira; SCARELI, Giovana. Educação visual e relações intergeracionais: as mulheres no filme *Baile*. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, v. 63, n. 63, p. 1-20, 2025. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/1525>. Acesso em: 24 de abr. de 2025.

SIQUEIRA, Camilla Karla Barbosa. As três ondas do movimento feminista e suas repercussões no direito brasileiro. In: BEDIN, Gilmar Antônio; CITTADINO, Gisele Guimarães; ARAÚJO, Florivaldo Dutra de (Org.) **Poder, cidadania e desenvolvimento no estado democrático de direito**. Florianópolis: CONPEDI, 2015. Disponível em: <http://conpedi.danilolr.info/publicacoes/66fsl345w8299187ARu8H4M8AmpZnw1Z.pdf>. Acesso em: 25 de abr. de 2024.

SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres negras na construção de um cinema negro feminino. **Revista Aniki**, Portugal, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/586>. Acesso em: 21 de jun. de 2024.

SOUZA, Edileuza Penha de; SANTOS, Elen Ramos dos. O dia de Jerusa: representações de gênero, identidade, memórias e afeto. **Revista Gênero**, v. 17, n. 1, p. 67-81, 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31248>. Acesso em: 29 de jun. de 2024.

TAVARES, Mariana Ribeiro. Helena Solberg: militância feminista e política nas américas. In: **Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papirus, 2017, p. 89-100.

UM dia com Jerusa. Direção: Viviane Ferreira. Brasil: Odum Filmes, 2020. Netflix.

VEIGA, Ana Maria. Estéticas e políticas de resistência no “cinema de mulheres” brasileiro (anos 1970 e 1980). In: **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papyrus, 2017, p. 77-88.

VEIGA, Roberta. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, p. 337-356, 2019.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1928.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Paulo: Paz e terra, 2005.



“CINEMA DE PRETO”

Em novembro de 1995, numa comemoração dos 100 anos do cinema e dos 300 anos da saga de Zumbi, a mostra 'Imagens do Negro no Cinema Brasileiro' exibiu filmes de 7 diretores negros. Nenhum fora além do primeiro longa. Entre eles, nenhuma mulher? E porque? Porque tão poucos (quantos?) negros roteiristas, diretores de fotografia, de arte, de produção... Incompetência racial? Desigualdade de oportunidades? Racismo? - Questões postas, o fato é que já não nos ocupamos tanto dessas dúvidas quanto de ir fazendo o nosso **Cinema de Preto**... Realidade viabilizada pelas novas tecnologias e pelo momento histórico brasileiro.

Fazer **Cinema de Preto** é não estar sozinho. É ser fruto de uma mudança que acontece hoje em toda parte. É ser mais um, entre tantos gritos de auto-expressão liberados pelo video digital. É fazer um cinema do possível e do necessário, do realizador visionário, do exibidor viajante, das plateias em formação... malgrado a lógica monopolista dos multiplex. É cinema multiformatos, multiassuntos, multimeios... Há que se alimentar milhões de irmãos famintos de autoimagem - "nem só de pão vive o homem" - disse uma vez um Bamba'.

Fazer **Cinema de Preto** é dormir no tapete vermelho do cinema dos grandes salões. E acordar em tempo de revolução. Então, numa guerrilha audiovisual de resultados imprevisíveis, far-se-á cinema em todas as tribos. Nutridos de feijão e arte, no farto banquete dos imaginários nacionais, pretos pardos e índios mestiços, emergirão da base da pirâmide social brasileira - autores da própria identidade. Nessa época mítica, as telas da Pátria serão inundadas de autoretratos. E o Cinema será nossa melhor cachaça.

Fazer **Cinema de Preto** é dar mãos às obras do dia-a-dia. Há tanto que contar, agora que compor imagens em movimento já não é mais um privilégio de cineastas brancos... Aliando simplicidade, tecnologia e vontade, nos apossamos deste veículo outrora marcado por restrições de raça, gênero e origem social. Assim, após 100 anos de uma cinematografia que muito nos fotografou e pouco nos viu, fazemos nosso cinema de pretos como quem faz uma roda de pretos pra contar histórias de pretos em volta de uma fogueira...

E nos lançamos, quase por acaso, a filmar essas memórias dos 90 anos de Abdias. E nosso "NEGRO INGRATO" teve que ser um filme do tipo bom bonito e barato - havia pressa em realizar a obra no momento histórico do 90º aniversário e tão poucos recursos disponíveis... A experiência nos remeteu a iniciativas anteriores como a 'Turma da Pesada' e a fundação do STIC (Sindicato de Artistas e Técnicos da Indústria Cinematográfica). Conversávamos sobre a posição subalterna do Negro no cinema nacional, na frente e atrás das câmeras. Isso estava mudando afinal.... Falávamos dos filmes que ainda queremos fazer juntos e sorríamos, cheios de fé... Vestimos a 7ª arte de preto. Estamos orgulhosos das consequências.

DANDARA

Rio, Janeiro de 2005.



“AS MÃOS DE MINHA MÃE”

As mãos de minha mãe são imensas
e seguram seu corpo minúsculo
com as chagas de Cristo lhes sustentam a santidade.

Nos dedos vincados de veias grossas,
na curva que se enruga no mais preto das dobras
as mãos de minha mãe perfazem os caminhos de meu mundo.

Se os búzios cantam nas palmas singradas de rotas negras
é para predizer maresias e ondas dolentes em meu caminho.

As mãos de minha mãe, cada vez mais idosas,
guardam, em suas linhas, o segredo de nosso destino,
elas se cruzam no ventre da espera,
e gestam frutos de um futuro
sempre feliz, sempre feminino.

Lívia Natália
Correntezas e Outros Estudos Marinhos