



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

**ROSA MIRANDA**

**MOVIMENTO CINEMAS NEGRAS**

Os cinemas feitos por mulheres Negras

Niterói

2021

**ROSA MIRANDA**

**MOVIMENTO CINEMAS NEGRAS**  
Os cinemas feitos por mulheres Negras

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, na linha de pesquisa Narrativas e Estéticas.

Orientadora: Prof. Dra. Eliany Salvatierra Machado

Niterói  
2021

**ROSA MIRANDA**

**MOVIMENTO CINEMAS NEGRAS**  
Os cinemas feitos por mulheres Negras

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, na linha de pesquisa Narrativas e Estéticas.

**BANCA EXAMINADORA:**

Orientadora: Prof. Dra. Eliany Salvatierra Machado

Universidade Federal Fluminense

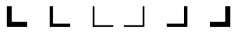
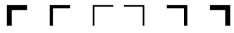
Prof. Dr. Maurício de Bragança  
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Edileuza Penha Souza  
Universidade Federal de Brasília

Niterói  
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da mestranda **Rosana dos Santos Miranda**, na forma em que se segue:

Ao 1 dia do mês de dezembro de dois mil e vinte e um às 10 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A , São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **Rosana dos Santos Miranda** formada pelos seguintes professores doutores: Eliany Salvatierra Machado (orientadora - presidente), Mauricio de Bragança - UFF, Edileuza Penha de Souza – UnB . Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**Movimento Cinemas Negras: Os cinemas feitos por mulheres Negras**". Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer: Pela sua esplêndida escrita, plenitude e força, a banca destaca e parabeniza o trabalho autoral de Rosana Miranda, um texto que nos faz navegar nas produções de Cinemas Negras. A escrita da pesquisadora conduz e analisa diversas diretoras negras brasileiras, dialoga com ancestralidade, espiritualidade, gênero e ondas que são inspirações e metáforas do Cinema Negro que se compara ao mar. O texto flui e faz da pesquisa um ato de narrar e celebrar. A banca aprova a dissertação **Movimento cinemas negras: os cinemas feitos por mulheres Negras** e recomenda a sua publicação.

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA ( X ) NÃO APROVADA ( )

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Eliany Salvatierra Machado , lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

---

Eliany Salvatierra Machado (Orientadora - UFF)

---

Edileuza Penha de Souza

---

Edileuza Penha de Souza (UnB)

---

Mauricio de Bragança (UFF)

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M672m    Miranda, Rosa  
          Movimento Cinemas Negras : O cinema feito por mulheres  
          Negras / Rosa Miranda ; Eliany Salvatierra Machado,  
          orientadora. Niterói, 20021.  
          76 f. : il.

          Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
          Niterói, 20021.

          DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.20021.m.008852819770>

          1. Cinema Negro. 2. Cinema Negro Feminino. 3. Curta  
          metragem. 4. Cinemas Negras. 5. Produção intelectual. I.  
          Machado, Eliany Salvatierra, orientadora. II. Universidade  
          Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.  
          III. Título.

CDD -

## RESUMO

A presente pesquisa propõe evidenciar o conceito de *Cinemas Negras*. Para isso, busca no cinema de curta-metragem brasileiro a participação feminina Negra<sup>1</sup>, realizadoras na contemporaneidade. A pesquisa objetiva entender como esse movimento cinematográfico se modificou ao longo do tempo, evidenciando suas estéticas, temáticas e técnicas apresentadas nos filmes, através da participação da autora em curadoria e algumas dessas produções e de informações de editais de fomento na produção de curtas, festivais do formato e mostras realizadas no Brasil, além de bases de dados de associações brasileiras ligadas ao mercado cinematográfico e contato direto com as cineastas. Portanto, o que se pretende é observar as estéticas e técnicas para pensar os diversos cinemas que elas se propõem a fazer, assim como analisar dois filmes realizados por diretoras Negras. São eles: *Écharpe Noir* (2018) de Barbara Fuentes e *Aquém das Nuvens* (2010) de Renata Martins.

**Palavras-chave:** cinema Negro; cinema feminino Negro; curtas-metragens de realizadoras Negras, Cinemas Negras.

---

<sup>1</sup> Uma homenagem da autora para a ativista política, poetiza, congressista, lésbica, Negra, caribenha Audre Lorde, que em seus textos como ato político colocava em maiúscula a letra B as palavras "Black" ao se referir a cultura e indivíduos negros.

## ABSTRACT

The present research proposes to highlight the concept of Black Cinemas, for that it seeks in Brazilian short film the participation of Black women, directors in contemporary times. This research aims to understand how this cinematographic movement has changed over time, highlighting its aesthetics, themes, and techniques presented in the films. From the author's participation in curatorship and some of the analyzed productions to information from the production of short films, festivals, and exhibitions held in Brazil, as well as databases of Brazilian associations linked to the film market and direct contact with the filmmakers, we intend to observe their aesthetics and techniques to think about the different cinemas they propose to make, as well as analyzing two films made by Black directors: *Écharpe Noir* (2018) by Barbara Fuentes and *Aquém das Nuvens* (2010) by Renata Martins.

**Keywords:** Black cinema; Black women's cinema; short films by Black directors.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Gênero dos filmes dirigidos por mulheres brasileiras (%) .....	13
Figura 2 – Cena de Denúncia Vazia (1978) e Cena de Metro Quadrado (2003) .....	20
Figura 3 – Catálogo 4º Festival Brasileiro de Cinema Universitário.....	21
Figura 4 – Catálogo 4º FBCU ampliação da foto de divulgação do filme.....	21

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Formatos de filmes brasileiros realizados por mulheres negras no EICZB ( <i>tabela produzida pela pesquisadora</i> ) .....	15
Tabela 2 – Dados da Mostra Competitiva Adélia Sampaio ( <i>tabela produzida pela pesquisadora</i> ) .....	16



## SUMÁRIO

<i>PREFÁCIO – Carta da Curandeira/Curadora para as jovens Pescadoras/Pesquisadoras</i> .....	5
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1 - CONTRA DADOS NÃO HÁ ARGUMENTOS</b> .....	<b>13</b>
1.1 PRIMEIRA ONDA: AS <i>PIONEIRAS</i> (1970 A 2000) .....	16
<i>A pioneira Adélia Sampaio</i> .....	18
1.1.2 Ainda na primeira onda.....	19
1.2 SEGUNDA ONDA: AS <i>AFROCENTRADAS</i> – NÓS FALAMOS DE NÓS (2000 ATÉ 2014) ..	23
<i>O cinema de Thais Scabio</i> .....	30
1.3 TERCEIRA ONDA: <i>TSUNAMI NEGRO</i> (2015 ATÉ 2018) .....	32
<b>CAPÍTULO 2 - OS CINEMAS DE RENATA MARTINS E BARBARA FUENTES</b> .....	<b>39</b>
2.1 As alegorias de Renata Martins em <i>AQUÉM DAS NUVENS</i> .....	41
2.2 Pequeno inventário estético-temático de <i>AQUÉM DAS NUVENS</i> .....	43
2.3 O lugar suspenso de Bárbara Fuentes .....	49
2.4 Pequeno inventário estético-temático de <i>ÉCHARPE NOIR</i> .....	51
2.5 O ENCONTRO DELAS .....	62
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>67</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>69</b>

## PREFÁCIO

### CARTA DA CURANDEIRA/ CURADORA PARA AS JOVENS PESCADORAS/ PESQUISADORAS

*“Eu sou curandeira  
Eu vim curar  
Eu sou curandeira  
Eu vim curar  
No meu corpo corre sangue  
de Oxum e Iemanjá”*

*(Música “Curandeira” Mariana Cavanellas - 2020)*

Às jovens pescadoras/ pesquisadoras,

Salve meus ancestrais e seus ancestrais! Agradeço aos Orixás e meus guias espirituais que me fizeram chegar até aqui. Saúdo os meios que fizeram acontecer este encontro entre esse texto e você. Seja qual caminho for, este encontro deveria acontecer.

Eu sou pescadora/pesquisadora como você, mas sou curandeira/curadora também. Eu não sei ao certo como ou quando comecei a fazer curadoria. Na real, acho que sempre fui curadora, desde quando trabalhava como atendente de locadora lá nos finais dos anos 1990 e início dos anos 2000, quando eu indicava os filmes para os clientes. Alguns só alugavam os que eu indicava. Depois, na distribuidora de filmes em que trabalhei, eu indicava para as pequenas locadoras, ainda resistentes, no final dos anos de 2000.

Depois, uma mostra para uma disciplina, outra mostra do Kũa D’Nêga nas ocupações, na Semana da Consciência Negra do IACS, o Programa Tela Negra na graduação de licenciatura em cinema e, em 2017, participei da Mostra do Filme Marginal ministrando uma oficina sobre Cinema Negro Brasileiro. No ano seguinte, em 2018, Uilton Oliveira (o produtor da mostra) me chama para ser curadora de uma sessão. Eu proponho que o nome seja Cinemas Negras e tenha filmes realizados por mulheres Negras. Ele aceita e adora a ideia. Durante dois anos consecutivos, eu fui curadora desta sessão na Mostra do Filme Marginal.

Ainda em 2018, fiz a curadoria de uma mostra para o COCAAL na UFF, a convite do professor Maurício de Bragança, para a qual selecionei cinco mulheres Negras cariocas para

debaterem seus filmes após a exibição na Sala InterArtes. Pela primeira vez, meu pai veio à UFF assistir a meu filme: muitas emoções. O nome da mostra foi Cinemas Negras, nome da minha pesquisa de mestrado.

Há mais ou menos um ano, recebi uma ligação que não consegui acreditar. Era março de 2020, e eu tinha acabado de me mudar para uma casa que adoro. A ficha demorou a cair, eu havia sido contactada pela produção do Festival de Cinema de Gramado para fazer curadoria. No início, passou pela minha cabeça que era uma brincadeira, mas quando pediram meu e-mail e o convite oficial chegou, eu chorei: eu havia chegado ao nosso Oscar! Um dos mais tradicionais festivais de cinema do país me chamando para trabalhar como curadora. Uma Neguinha. Sinto que, finalmente, o vento está mudando. Eu posso, sim, ocupar todos os espaços. Eu estava segura e confiante, foi uma experiência incrível! Um tempo depois, o Festival de Cinema do Rio me chamou para curadoria. Em seguida, um convite feito no 21º Festival Brasileiro de Cinema Universitário de 2019 se concretiza em 2020: ser júri do 3º GRIOT - Festival de Cinema Negro de Curitiba. Nesse mesmo ano, fui convidada para ser curadora do 1º FEMINICINE - Festival de Cinema Feminino de países lusófonos e fui contactada pela Niterói Filmes para ser curadora da 1ª Mostra de Curtas de Niterói. Em meio a tudo isso, me aproximo dos filmes e me afasto da escrita.

O ato de fazer curadoria para mim é um ato de cura, de ressignificação de imagens, de saberes, de troca, de novas referências para a pesquisadora, para a cineasta e para a espectadora. Cada filme assistido me faz refletir por horas e horas a fio, sobre os planos, sobre o tema, sobre a fotografia, sobre cada elemento estético de cada filme, fico intrigada em saber onde se posicionou a câmera, me emociono com os diálogos, choro com os desfechos, sorrio com as personagens, gargalho com os cômicos, me envolvo com os filmes, me divirto, me entedio com os chatos, amo o que faço.

Cada processo de curadoria é diferente, não só pela equipe que está com você, não só pelos filmes, e não pela metodologia e critérios adotados. Cada um destes trabalhos me fez curar, não só no sentido de escolher, selecionar, mas também de curar, de restabelecer o equilíbrio físico, de saudar a vida. É cansativo e solitário, mas é muito prazeroso.

Minha definição de curadoria é dar voz, é o poder de dizer sim, porque a técnica é boa, a história é boa, e teve baixa produção, foi uma mulher Negra que produziu, que dirigiu, é a oportunidade de trazer um debate necessário dentro e fora da arte cinematográfica. Se vocês têm interesse em fazer curadoria, lembrem-se e questionem sempre: a quem eu estou dando visibilidade? A quem estou dando meus aplausos?

“Todo poder vem com grandes responsabilidades”, já dizia o filme hollywoodiano de super-herói. E nossa responsabilidade é discernir quais debates são importantes para essa sociedade fazer. Muita coisa boa fica de fora da seleção por diversos motivos, não criamos painéis, não somos separatistas, porém temos um número restrito e dizer não, às vezes, dói, é um remédio amargo.

Tenham sempre a escuta, pratiquem a escuta, nos filmes, nas reuniões de seleção, não tenham medo de pedir para rever aquele filme, você não vai se arrepender! É normal ter dúvidas, são decisões difíceis a serem tomadas, sejam contundentes nas suas defesas, mas não deixe de se ouvir e escutar seus parceiros de jornada. Tive a honra de participar da curadoria de grandes festivais e com equipes incríveis, pessoas sensíveis, empáticas, abertas ao debate.

Às vezes gosto de pensar que estou jogando xadrez com meus colegas, separo meu rei, minha rainha, filmes que não abro mão, vou defender se for necessário e vai ser difícil me convencer do contrário. Meus bispos são aqueles que trocaria em último caso. Com meus cavalos, haverá negociação branda e minhas torres me informam quem está liderando a curadoria. E se há alguém na liderança que não é você, está tudo bem. É importante saber as dinâmicas do comitê de curadoria. Minhas torres me informam se estamos em sintonia, se pensamos parecidos ou não, são filmes importantes as torres, são geralmente mais a temática do que a estética em si que se destaca. Meus peões são os que facilmente eu troco sem defesa. Na minha cabeça eu faço as minhas estratégias e até minhas anotações: eu escrevo R, B, C, T ou P ao lado dos nomes, e eu não sei se mais alguém pensa ou faz isso, mas para mim, é divertido.

Eu sigo meu mapa de viagem, que me leva para o outro lado do Atlântico. Quero conhecer mais sobre as cineastas Negras de Moçambique, onde conheci o cinema de Lara Sousa, com quem fiquei encantada. Estive em uma mesa com ela, conversamos um pouco sobre o seu cinema e o meu, e foi uma ótima troca que me deixou com vontade de saber mais sobre o cinema de lá, quem foi a pioneira? Existe lá um movimento como cá? Sigo questionando sempre tudo. Sejam revolucionárias, sejam curadoras, sejam curandeiras, questionem sempre tudo.

Obrigada

Curandeira pescadora

## INTRODUÇÃO

Durante a I Semana da Consciência Negra do Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS) da Universidade Federal Fluminense (UFF), em novembro de 2017, o coletivo Kbça D' Nêga<sup>2</sup>, do qual eu fazia parte, propôs uma atividade chamada Mostra de Cinema Negro Nacional. A curadoria foi feita pela estudante do curso de Arte e, à época, também participante do coletivo, Samantha Gonçalves. Na mostra, houve a exibição de diversos filmes brasileiros de realizadores Negros. Durante a exibição, comecei a analisar os filmes – todos já assistidos previamente por mim – percebendo elementos estéticos cinematográficos em comum naqueles múltiplos olhares. Começo então a construir meu diário de bordo nessa viagem.

Durante a mostra foram exibidos: *Ato retrato de uma bixa Pão com ovo* (Samantha Gonçalves, 2016), *Doces Sonhos* (Macário, 2016), *Elekô* (Coletivo Mulheres de Pedra, 2016), *Encarnação* (Irla Santos, 2016), *Eu preciso dessas palavras escrita* (Milena Manfredini, 2017), *Fragmentos* (Viviane Laprovita, 2016), *Gardênia* (Isabela Aquino, 2017) e *Quijaua* (Coletiva, 2016), todos de realizadoras e realizadores negros.

A partir daí, comecei a fazer anotações sobre esses filmes e outros filmes de cineastas Negras brasileiras que passei a assistir com mais frequência, dando ênfase às suas convergências, seus pontos em comum em diversas obras que tive acesso a partir da curadoria de filmes para festivais específicos ao público negro e oficinas sobre temática Negra que ministrei na Escola de Cinema Darcy Ribeiro em 2018.

Desde então, tive acesso à obra de outras cineastas, como: *Afrodite* (Renata Dorea, 2015), *Aquém das nuvens* (Renata Martins, 2014), *Arremate* (Ethel Oliveira, 2017), *Bixa Preta* (Kbça D'Nêga, 2016), *Cinzas* (Larissa Fulana de Tal, 2015), *Com os pés no chão* (Marise Urbano, 2017), *Cores e Botas* (Juliana Vicente, 2010), *Da minha pele* (Rosa Miranda, Allan de Souza, Carol Rocha e Camila Neves, 2016), *Lua* (Rosa Miranda, 2017), *Dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), *Não pense que saber quem é* (Leila Xavier, 2015), *O corpo é meu* (Luciana Oliveira, 2015), *Rainha* (Sabrina Fidalgo, 2016), *Travessias* (Safira Moreira,

---

<sup>2</sup> É criado em 2014 o Coletivo Kbça D'Nêga, composto por graduandos e graduados de baixa renda da Universidade Federal Fluminense, residentes e ex-residentes da Moradia Estudantil da mesma universidade, em sua maioria Negras, Negros e pessoas LGBTTQIA+. Seu primeiro site foi: <https://rsmirandarj.wixsite.com/kbcadnega>. Acesso em 02 de março de 2021. O atual é: [https://portifolio-rosa-miranda.webnode.com/kbca-d-nega-producoes/?fbclid=IwAR0-iSI\\_zhUh0-jSs-VdDcwtR65ELX3A3UCAhV3GU9Np9X060qFH5V2snE](https://portifolio-rosa-miranda.webnode.com/kbca-d-nega-producoes/?fbclid=IwAR0-iSI_zhUh0-jSs-VdDcwtR65ELX3A3UCAhV3GU9Np9X060qFH5V2snE). Acesso em 02 de março de 2021.

2016). Assistindo aos filmes, fui percebendo que já era possível falar em *Cinemas Negras*, tema da presente dissertação.

Conta o itã que Iemanjá, orixá mãe de todas as cabeças, foi reclamar a Olodumare sobre como a humanidade despejava em suas águas tudo que não queriam mais. Ele, então, deu-lhe o dom de devolver à praia tudo que os humanos jogassem em suas águas. E assim surgem as ondas.

O mar que aqui apresento nomearei de *Cinemas Negras* e, ao analisar cada produção que me chega, percebo que temos ondas de elementos estéticos, de temas, de edições, de efeitos característicos em diferentes filmes, de diferentes cineastas em diferentes momentos históricos.

Para nós, negros e Negras, foram mais de 300 anos de sequestros, maus tratos, tortura, escravidão e aniquilação do povo Negro no solo Brasileiro. Não é segredo que o sequestro de Negros e Negras do continente africano para as Américas durante sua colonização era realizado em navios negreiros. Somos sobreviventes de uma sequência de maus tratos e horror na longa jornada que desencadearia aqui nesse novo mundo para nós, onde não temos paz até hoje.

Nossa história, neste continente, começa no mar, assim como a do cinema brasileiro, em um navio europeu chamado Brésil, trazendo ventos de mudança e transformação na arte.

Uso a metáfora da onda para estudar e pensar o cinema realizado por diferentes cineastas, de diferentes locais. Vou aqui descrevendo como as ondas se movimentam, como iniciam descrevendo a primeira onda e em seguida outra e outra...

Nomear esse movimento cinematográfico de *Cinemas Negras* deve-se à pluralidade das produções dessas mulheres, por isso *Cinemas*. Utilizo a palavra *Negras* por entender o conceito de cinema Negro muito restrito ainda à dualidade do patriarcado imposto em nosso pensamento, o que cerceia esse *ser feminino* a um padrão que, nos dias de hoje, devido aos constantes debates sobre gênero na sociedade, não cabe mais. Não cabe mais restringir todas as potências e divindades existentes no ser mulher em feminino. Por isso, *Cinemas Negras* inclui mulheres cis, trans, não-binárias, da forma como ela se definir.

Antes de adentrar esse mar, peço licença a Oxalá para, em sua areia branca, preparar minha jangada para sair para o reino de Iemanjá. Construo essa jangada usando fundamentos de mulheres Negras como a filósofa e ativista social bell hooks<sup>3</sup>, a filósofa Djamilla Ribeiro, a

---

<sup>3</sup> A autora assina com letras minúsculas como posicionamento político, pois acredita que o mais importante não seja seu nome, e sim o conteúdo dos seus livros.

cineasta Viviane Ferreira Cruz, a historiadora e cineasta Cida Reis, a psicóloga Grada Kilomba, entre outras mais.

Para a análise fílmica que estrutura nossa embarcação utilizaremos a perspectiva “desde dentro para desde fora” e do “vivido e concebido”, pois promove um olhar e um sentir permeado de emoções, afetividade e sentimentos necessários para adentrar nesse oceano, método utilizado por autoras como a Dra. Edileuza Penha Souza e a mestra em cinema Luciana Oliveira Vieira. Para remar uso os dados de diversos festivais de cinema para apresentar a discrepância da participação feminina em comparação à masculina.

Olhando da areia, ainda percebo a temporalidade das ondas e consigo identificar alguns momentos. Ainda de forma muito superficial, coloco minha jangada no mar de catálogos fornecidos por diversos festivais do formato de curta-metragem da década de 1990. Navego na *internet* à procura de nomes femininos; no primeiro momento, vejo uma ou outra em uma infinidade de nomes que averiguo. Lançando-me às redes sociais para ver essas mulheres e reconhecê-las como semelhantes, estudo as edições de grandes festivais e não me vejo em seus catálogos dos anos 1990. Apenas poucas mulheres brancas.

As mulheres Negras entram em movimento no cinema a partir de 1970, e cabe aqui ressaltar que nossa prerrogativa de determinação da onda a qual a cineasta pertence são os elementos estéticos contidos nas obras analisadas, não necessariamente o momento no qual elas iniciam suas produções: ou seja, o filme pode ter sido realizado em 2020, mas se possuir características estéticas da primeira onda, será inserido na primeira onda (apesar de sabermos que o período histórico da produção influencia muito na realização).

Mesmo usando estratégias para adentrar nos espaços com outro movimento chamado Cinema Novo, Adélia Sampaio começa a trabalhar nas produções cinematográficas “hackeando” o sistema opressor. De maneira geral, “hackear” se refere a uma gama de técnicas utilizadas para se comprometer ou obter acesso a um sistema digital. Adélia adentra o sistema elitizado do cinema através do Cinema Novo. Apreendendo as informações, técnicas, contatos, insere-se no mercado cinematográfico produzindo filmes em forma de cooperativa, como o cineasta Nelson Pereira dos Santos. Todos os participantes do projeto investem e participam dos lucros. Ela, então, se torna a primeira de nós.

Para exibir seus filmes, utiliza-se de informações e contatos adquiridos durante sua carreira na DiFilms. Foi, porém, invisibilizada, sendo por muito tempo a única, mas sempre em movimento. Adélia Sampaio foi uma gota que reverberou no mar e provocou com o filme

*Amor Maldito*, na tela em 1984, um marco para todas nós: é o início da primeira onda do Cinemas Negras, que chamamos de *As Pioneiras*.

A segunda onda deste movimento se inicia nos anos 2000, e chamamos aqui de *As Afrocentradas*, onde nossas produções vão começar a trazer nossa cultura, onde elementos estéticos serão apropriados. Neste momento, estamos criando uma linguagem estética única de quem nunca teve voz. Agora podemos falar sobre nós.

A terceira onda começa a se formar em 2002 com a criação das políticas de ações afirmativas, que se constituem em termos de projeto de desenvolvimento da população negra nos espaços marcados pela sua ausência, mas, principalmente, é uma ferramenta de empoderamento. A conquista do autorrespeito pelo reconhecimento e a capacidade de se impor positivamente perante outrem fazem com que a população Negra seja emancipada e isso provoca um Tsunami a partir de 2015. Depois delas, nada mais será como antes.

Os autores Laura Cecilia López e Márcio André de Oliveira dos Santos, na introdução do dossiê *Ações afirmativas, movimentos negros e os caminhos da promoção da igualdade racial* (2016), ressaltam que existem três dimensões das ações afirmativas, são elas: a reparativa, a redistributiva e a afirmativa. A dimensão reparativa demanda por reparação dos movimentos negros pelo crime de lesa humanidade que significou a escravidão e vem de longa data. A segunda, redistributiva ou de equidade, seria aquela que visa a reverter as desigualdades raciais presentes no Brasil e na América Latina como um todo. Um conceito que ganha visibilidade com a implementação de ações afirmativas é o de racismo institucional, que pretende abordar como as instituições reproduzem na sua dinâmica cotidiana os mecanismos de exclusão racial. A terceira e última dimensão é a afirmativa, que potencializa transformações decorrentes do reconhecimento de experiências raciais, da diferença cultural, e da manutenção de histórias e memórias “vivas”.

Desse Tsunami retorno à areia, mas volto para o mar a fim de ver e saber mais de quem veio antes; encontro um mar de jovens que olharam muito para trás e retornam com várias referências de além-mar para pensar um futuro possível para nós em diáspora.

No fluxo desta pesquisa, pretendemos observar e contemplar esse mar de realizadoras Negras de curta-metragem no Brasil, além de analisar as obras e observar as nuances de cada uma dessas ondas nesse mar chamado Cinemas Negras e como esse movimento, que vem em ondas como o mar, (que é de onde viemos, a calunga maior, o reino da mãe de todas as cabeças, Iemanjá) reverbera e navega em cada uma de nós realizadoras negras. Olhar esse mar me faz traçar um percurso de onde viemos e como estamos chegando em ondas, trazendo tudo



aquilo que não querem ver, falar ou mudar, mas a mudança é inevitável porque nosso movimento é intenso, contínuo e crescente, permeado de nossas vitórias, assim como nossas dores e carregos.

Observamos esse mar com respeito às trajetórias desses passos que vieram de tão longe quanto os meus para desembocar em terra e avançar até o dia que o “sertão vai virar mar” e o mar vai continuar sendo mar. Resgatamos desse mar aquilo que não serve ao mar e merece estar na areia branca sob a luz de Oxalá como Adélia Sampaio, Flavia Cândida, Cida Reis, Ana Dandara, Lilian Solá Santiago, Sabrina Rosa, Viviane Ferreira, Renata Martins, Juliana Vicente, Yasmin Thainá, Glenda Nicácio, Sabrina Fidalgo, Janaína Re.Fem e tantas outras que nós pescadoras/pesquisadoras resgatamos do mar da invisibilidade. Reverenciamos seus nomes e a jornada de cada uma.

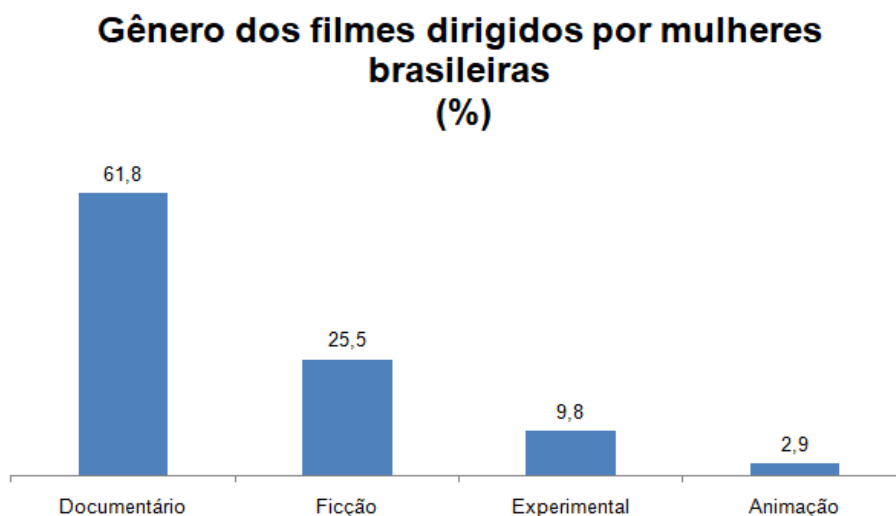
## CAPÍTULO 1 - CONTRA DADOS NÃO HÁ ARGUMENTOS

A cineasta e mestre em comunicação pela UnB Viviane Ferreira Cruz reconhece em sua dissertação de mestrado *Cinemas Negros: Modelos de negócios viáveis às mulheres negras* (2019) que os produtos de audiovisual negros “acontecem de múltiplas formas, pormenorizando cada um dos seus núcleos constitutivos: corpo-negro-território, poder de invenção e liberdade poética”.

A autora afirma que o corpo-negro-território é um corpo político, entendendo que não basta ser negro, mas que também é preciso entender seu lugar no mundo e estar na luta contra o sistema colonial, e responde a famigerada pergunta: “quem pode realizar os Cinemas Negros? Todo e qualquer corpo-negro-território, em pleno exercício imaginativo, livre para permanecer, ir ou vir, portanto, circular em qualquer estética, linguagem ou lugar” (CRUZ, 2019. p. 77)

Na dissertação citada, a autora identificou que 61,8% dos filmes dirigidos por mulheres negras durante a primeira década dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul são do formato de curta-metragem e os gêneros cinematográficos que foram exibidos na mesma época, a partir das categorias presentes nos catálogos, Cruz efetuou a divisão dos dados entre documentário, ficção, experimental e animação conforme o gráfico abaixo:

Figura 1 – Gênero dos filmes dirigidos por mulheres brasileiras (%)



Fonte: Viviane Ferreira Cruz, 2019, p. 106.

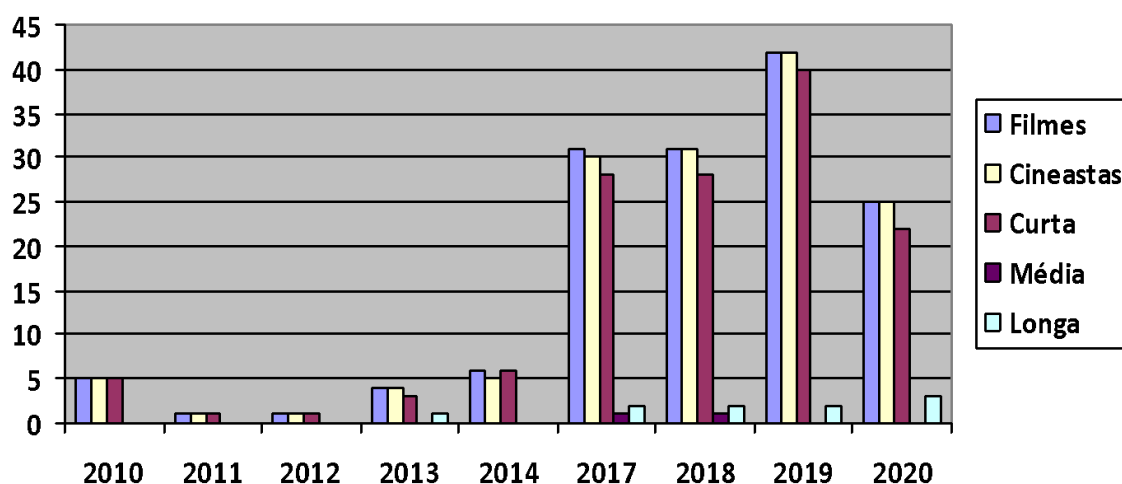
Ao tomar como exemplo o segundo maior festival de cinema negro do mundo, o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul Brasil, África e Caribe, que fica atrás apenas do FESPACO, em Burkina Faso, no ano de 2010, a programação do evento contou com 5 (cinco) filmes de realizadoras negras; nos dois anos seguintes, o Encontro teve apenas 1 (um) filme realizado por mulheres negras em cada ano. Em 2013, aumentou para 4 (quatro) filmes, 3 (três) em formato de curta-metragem e 1 (um) longa-metragem. Em 2014, foram 6 (seis) filmes dirigidos por 5 (cinco) realizadoras e pela primeira vez uma cineasta tem 2 (duas) obras selecionadas para este festival, Tainá Rei, com os filmes *Yonder* e *Sexy Trash*.

Nos anos de 2015 e 2016 o evento não aconteceu. Conforme o catálogo do Encontro Internacional de Cinema Negro Zózimo Bulbul Brasil, África e Caribe em 2017 foram 33 (trinta e três) produções negras femininas e 32 (trinta e duas) cineastas selecionadas. Eu fui a segunda mulher a ter 2 (duas) produções selecionadas na mesma edição, do total de produções, 2 (duas) são longas-metragens e 1 (um) média-metragem. No ano de 2018, foram 31 (trinta e um) filmes assinados por mulheres, destes 28 (vinte e oito) curtas-metragens, 1 (um) média-metragens e 2 (dois) longas-metragens. Em 2019, esse número aumenta para 42 (quarenta e dois) filmes realizados por mulheres negras, sendo 40 (quarenta) curtas-metragens e 2 longas-metragens. Em 2020, devido à pandemia, o evento foi realizado *online* pelo site [innsaiei.tv](http://innsaiei.tv) e contou com 25 (vinte e cinco) filmes realizados por mulheres negras brasileiras. Esses dados e gráfico apresentados evidenciam o ingresso de mais mulheres negras no mercado cinematográfico.

Nossa pesquisa, portanto, analisa a programação dos filmes exibidos no Encontro Internacional de Cinema Negro Zózimo Bulbul a partir de 2010 até os dias atuais e, para tal, montamos o gráfico abaixo que apresenta o crescimento de mulheres negras na direção dos filmes. A maioria dessas produções estão no formato de curta-metragem. Dessa forma, pretendemos, com esse estudo identificar quais são os elementos utilizados para comunicar globalmente a experiência de ser mulher negra, produtora de imagens simbólicas e onde estes elementos se repetem, quando se tornam uma referência de um cinema contra hegemônico, assumidamente político.

Tabela 1 – Formatos de filmes brasileiros realizados por mulheres negras no EICZB (tabela produzida pela pesquisadora)

### Participação Feminina no Encontro Internacional de Cinema Negro Zózimo Bulbul

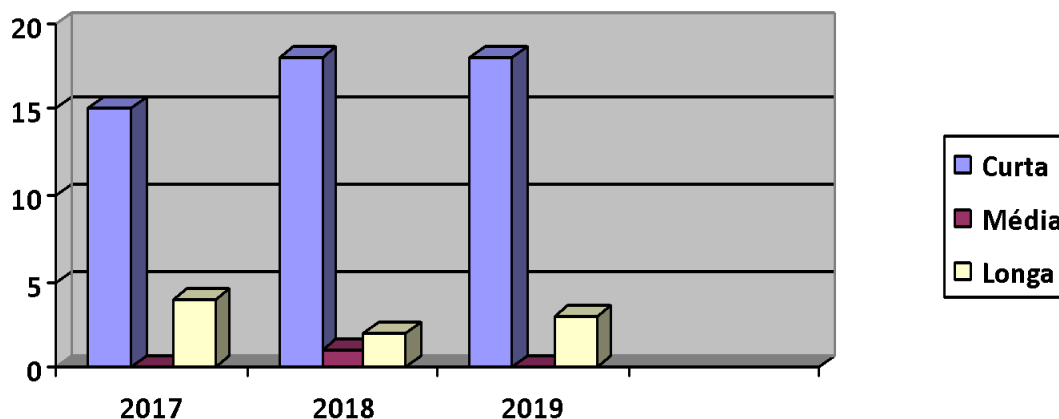


Fizemos o levantamento e análise dos dados de uma mostra importantíssima para nossa pesquisa – visto que somente são aceitos filmes dirigidos por mulheres negras – a *Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio: Quando as mulheres fazem cinema*. Ela teve sua primeira edição em outubro de 2017, em Brasília, com apoio do *Editais Mais Cultura Nas Universidades* - MEC e MinC, em parceria com a Universidade de Brasília e a Fundação Palmares, durante o 1º Encontro Internacional de Cineastas e Produtoras Negras, em Brasília, Distrito Federal. O evento contou com mostra paralela, palestras e minicursos.

Na primeira edição do Encontro foram 93 filmes inscritos, dos quais 19 foram selecionados para a I Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio. O júri composto por cineastas, ativistas negras, cientistas sociais e artistas, premiou os filmes nas mais diversas categorias.” diz o site do evento (MOSTRA..., 2017).

Na segunda edição do evento, em 2018, foram exibidas 21 (vinte e uma) produções dentre elas 1 (um) média-metragem, 18 (dezoito) curtas-metragens e 2 (dois) longas-metragens. No ano seguinte, em 2019, foram 21 (vinte e uma) produções, 3 (três) longas-metragens e 18 (dezoito) curtas-metragens.

Tabela 2 – Dados da Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio (tabela produzida pela pesquisadora)



Em 2020, devido à pandemia, o evento não foi realizado e, em 2021, foi realizado de forma totalmente *online* a 4ª Mostra Competitiva de Cinema Negro A contou com 25 (vinte e cinco) filmes realizados por mulheres negras brasileiras. Com esses números, temos uma ideia da progressão que as mulheres Negras tiveram nesse período e por isso não há como descrever essa onda nesse movimento de outra forma que não seja um *Tsunami*, que não deixa mais tudo como estava. Não há liderança hierárquica neste movimento: trata-se de um conjunto de lutas, ações e vitórias que propiciaram o momento de a *Grande Onda* acontecer.

### 1.1 PRIMEIRA ONDA: AS PIONEIRAS (1970 A 2000)

Nos anos de 1990, com o fim da EMBRAFILME, o número de produção de longas-metragens diminuiu drasticamente, porém os curtas universitários não pararam as suas produções, e as mulheres Negras também não.

Ao acessar o *site* do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA), laboratório vinculado ao Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), que tem como objetivo apoiar as atividades de ensino, pesquisa e extensão no campo da preservação audiovisual do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF e colaborar na promoção e preservação do cinema amador do Estado do Rio de Janeiro, verificamos que foram produzidos pelos universitários, no período de 1990 a 1999, 123 (cento

e vinte e três) filmes de curta-metragem, o que confirma que essas produções não cessaram, mesmo com a crise vivida pelas produções de longa-metragem no mesmo período.

A crise para nós é cotidiana, porém a crise humanitária atual, por conta da pandemia que abateu a todos/as, fez surgir editais de retomada da cultura e auxílios para emergências. Há uma fresta de saída, botes salva-vidas. Não sou contra os auxílios e editais para a cultura, muito pelo contrário, são necessários. O que exponho é que para nós, Negras, a crise é uma constante e esse capital precisa ser compartilhado. Num país onde estamos nos informes e nunca estamos na pauta principal de prioridade, aprender a nadar é a prioridade para sobrevivência.

A produção de curta-metragem é uma constante no país, e esse mar de invisibilidade do formato faz cruzamento com a produção das mulheres Negras, formando marolas na maré baixa. A ideia de olhar atentamente esse mar nos faz perceber como essas mulheres chegam em ondas como suas antepassadas e com temporalidades específicas. A primeira onda, que chamaremos aqui de *As Pioneiras*, compreende o período de 1970 até o início dos anos 2000. Aqui, o tema da racialidade ainda não é transposto para a tela por essas mulheres de maneira explícita. A dificuldade de encontrar os filmes e ter mais nomes para além de Adélia Sampaio, incontestável no seu pioneirismo, me faz perceber que preciso pedir licença para mergulhar mais fundo e resgatar outros nomes.

Coloco minha jangada no mar e com o vento de Iansã me afasto da segurança do solo, começo a questionar onde estavam as cineastas Negras nos anos 1990. Me dou conta que esses festivais podem ser um ótimo lago para pescar. Uma lufada de vento nos leva para o Festival Brasileiro de Cinema Universitário, através de Flavia Candido, (que por muito tempo produziu esse festival) e descobrimos que durante a graduação ela dirigiu um filme. Conseguimos com Júlia Couto os catálogos antigos e mergulhamos em cada um deles buscando os nomes femininos, acessando as redes sociais, navegando na *internet*, buscando outras mulheres Negras, como eu.

## ***A pioneira Adélia Sampaio***

Para começar falando das primeiras Negras a se aventurar em mares cinematográficos é preciso olhar para 2015, quando Ana Dandara se reivindica como primeira mulher Negra a fazer cinema no Brasil, porém a historiadora e pesquisadora Dra. Edileuza Penha e Souza (2013) traz à tona o nome da mineira, filha de empregada do lar, Adélia Sampaio como primeira mulher Negra a dirigir um filme de longa-metragem e distribuir comercialmente, *Amor Maldito*, em 1984. Além disso, este é o primeiro filme com temática lésbica dirigido por uma mulher na América Latina. Porém, como já dito anteriormente, os nossos passos vêm de longe e Adélia entra nessa onda ainda no Cinema Novo, no final dos anos 1960. Trabalhou como telefonista na Difilms, distribuidora de filmes do movimento Cinema Novo. Adélia organizava sessões em 16mm para cineclubes na época da ditadura e foi presa. Após sair da distribuidora, participou da produção de filmes do cineasta William Cobbett, seu cunhado, *O monstro de Santa Teresa* (1975) e *O grande palhaço* (1980).

Sua estreia no cinema aconteceu em 1974 como roteirista e produtora executiva no filme *O segredo da rosa*, dirigido por Vanja Orico, que produziu também o último filme do lendário Lulu de Barros, *Ele, ela, quem?* (1977). Por fim, produziu com Geraldo Santos Pereira, o filme *O seminarista*, em 1977, dirigido por ele.

Em 1979 faz seu *debut* como diretora no curta-metragem *Denúncia Vazia*, que traz o tema da terceira idade e o direito de morar, questionados por ela. Filme com nenhum personagem Negro, exceto o oficial de justiça que entrega a ordem de despejo, porém não aparece o rosto, somente sua voz.

O curta apresenta elementos interessantes, como a presença da câmera como uma observadora distanciada daqueles corpos: o único momento mais próximo é um *close* de um afeto, um cafuné e, segundo uma entrevista da nossa *griot*, o filme nasceu de uma notícia no jornal, assim como *Amor Maldito*. Adélia Sampaio apresenta a realidade na tela, toca em feridas sociais profundas, questiona os padrões sociais, Adélia gosta de temas tabu, encontra no extraordinário e caótico cotidiano inspirações para seus filmes.

O segundo curta de Sampaio é lançado em 1981, *Adulto não brinca*, inspirado em uma história real da sua colaboradora, que se atrasa ao trabalho porque teve que ir à delegacia buscar seu filho por conta de uma brincadeira de malhar o Judas. O filme conta essa história pela perspectiva das crianças, sem elenco Negro.

O terceiro curta da carreira de nossa heroína é *Agora um Deus dança em mim*, baseado também em uma história real e familiar. O filme narra as dificuldades de uma bailarina para adentrar o mercado da dança no Brasil. Este filme foi realizado para apoiar a carreira da sobrinha, filha de Cobbett, na dança. Por conta da Lei do Curta<sup>4</sup>, Adélia consegue através do amigo Luiz Severiano Ribeiro Júnior a exibição do seu filme antes de um sucesso de bilheteria *ET - o Extraterrestre*, de Steven Spielberg, em 1982, onde Adélia arrecadou 20% da bilheteria do longa-metragem. Infelizmente, não conseguimos resgatar deste mar nenhuma cópia da obra.

Em 1984, antes do revolucionário *Amor Maldito*, nossa desbravadora fez mais um curta, seu primeiro documentário, chamado *Na poeira das ruas*, um documentário sobre pessoas em situação de rua.

Três anos depois do seu longa, a nossa pioneira realiza *Fugindo do passado* (1987). O filme tem dois episódios e 80 minutos de duração. Adélia volta a dirigir em 2001, com Paulo Markun, o documentário para a televisão *AI-5 – o dia que não existiu*.

### ***1.1.2 - Ainda na primeira onda***

Mergulhando fundo neste oceano e procurando mais mulheres Negras realizadoras, encontro Flavia Candido que, em 1996, ainda como estudante da graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense, realiza *Metro quadrado*<sup>5</sup> (porém só o finaliza em 2003). O curta não tem temática racial, não possui atores negros e possui uma característica que percebo no cinema de Adélia: nas escolhas de planos, identifico um distanciamento dos corpos brancos. O filme conta a história de um grupo de pessoas que trabalham em um escritório em que as paredes estão diminuindo. A direção de arte é muito bem executada, e a diretora escolhe um plano que vamos ver muito a partir dos anos de 2015, o zenital.

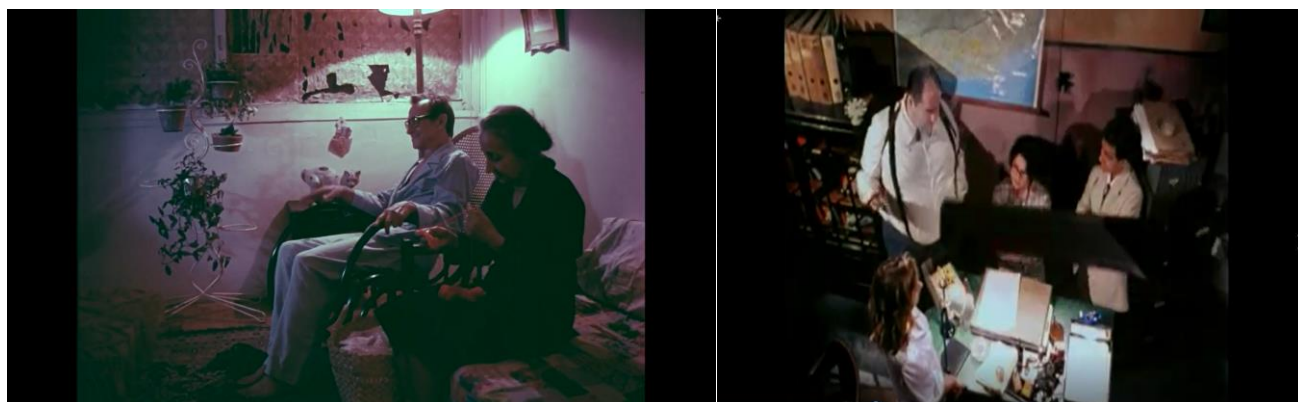
---

<sup>4</sup> “Lei do Curta”, de 1975, que determinava a obrigatoriedade de inclusão de curtas-metragens nacionais na programação das salas de cinema brasileiras. No entanto, desde a extinção do Conselho Nacional de Cinema (Concine), órgão responsável por regulamentar e aplicar a lei, em 1991, este decreto foi revogado e a competência não foi transferida para um dos órgãos de administração pública, como a Agência Nacional do Cinema (Ancine), por exemplo.

<sup>5</sup> *Metro Quadrado*: <https://www.youtube.com/watch?v=7POFED7H7lo>.



Figura 2 – Cena de Denúncia Vazia (1978) e Cena de Metro Quadrado (2003).



Em 1998, Erika Alexandra Balbino, hoje diretora de comunicação na *Baobá Comunicação Cultura e Conteúdo*, dirigiu o filme *Os quatro fantásticos contra-atacam*, em 16 mm, com 12 minutos de duração. Não consegui ainda uma cópia para analisar o filme, mas consigo alguns apontamentos através do catálogo do *4º Festival Brasileiro de Cinema Universitário*. A sinopse diz:

Nossos heróis, os quatro fantásticos: Distribuidor, Produtor, Filme e Mulher Patrocinadora Invisível, depois de um tempo fora do circuito, sofrem uma ameaça de destruição total e, a partir daí, decidem retornar a ativa e combater seus arqui-inimigos: o Exibidor e o Sam. Desta forma eles tentarão reaver seu aliado, o Grande Público, e reabrir as atividades da indústria “Sétima Arte LTDA” (FESTIVAL BRASILEIRO, 1998, p. 13).

MARCO MUNIZ, Ney Coelho, Denise Toledo. Contato: Rafael Rodrigues - (021) 232 6815

**OS QUATRO FANTÁSTICOS CONTRA ATACAM**  
 1998, 16mm, 12'

Nossos heróis, Os Quatro Fantásticos: Distribuidor, Produtor, Filme e mulher Patrocinadora Invisível, depois de um tempo fora de circuito, sofrem uma ameaça de destruição total e, a partir daí, decidem retornar à ativa e combater seus arqui-inimigos o Exibidor e o Sam. Desta forma, eles tentarão reaver seu aliado, Grande Pública, e reabrir as atividades da indústria "Setima Arte Ltda".

Direção e Roteiro: Erika Alexandra Balbino  
 Direção de Produção: Marcia Regina Dalegrave. Fotografia, Câmera, montagem, Técnico de Som e Edição de Som: João Carlos Bertoli. Elenco: Camila Furkin, Silvio de Paiva Restiffe, Alexandre Carvalho Guimarães, Yoram Blaschkauer, Ricardo Lima Braga, Carlos Moreno. Contato: Erika Alexandra Balbino




Figura 3 — Catálogo 4º Festival Brasileiro de Cinema Universitário. Fonte: 4º Festival Brasileiro de Cinema Universitário, 1998, p. 13.

Com essa sinopse e a foto do trecho da película, percebo que é uma comédia que fala sobre a tão sonhada retomada do cinema nacional e uma crítica ao período nefasto com o fechamento da Embrafilme, fala sobre a nova Constituição de 1998, a criação da Lei Rouanet e a Lei de Incentivo à Cultura. O elenco é majoritariamente branco, portanto, não sei até que ponto as relações raciais são retratadas na película.

Figura 4 — Catálogo 4º FBCU ampliação da foto de divulgação do filme



Fonte: 4º Festival Brasileiro de Cinema Universitário, 1998, p. 13.

No ano de 2004, a cineasta Juliana Ferreira realiza um filme de terror, uma produção universitária, chamado *Lapso*<sup>6</sup>, que apesar de tardio em relação às produções que vimos até aqui, faz parte da primeira onda por possuir características do cinema feito por essas mulheres do período de 1970 a meados dos anos 1990, tais como: elenco branco, o afastamento desses corpos e o suicídio como tema – assim como Adélia Sampaio em seu primeiro curta – estão presentes na obra.

Percebemos, com este conjunto de filmes estudados, que neste período havia um cinema feito por mulheres Negras, porém sem a abordagem da temática racial nas produções, ausência de pessoas Negras no elenco, com distanciamento da câmera em relação aos corpos, que se dá por essas mulheres entenderem esses corpos como distantes delas mesmas. Mesmo inconscientemente, o posicionamento da câmera denuncia qual o lugar dessas mulheres na sociedade e o quão distante estão daquele padrão estético que decidiram registrar. Essas são características constantes nesses filmes.

Sigo a minha navegação com outras pessoas, e com esse mergulho no fundo do mar busco revirar cada concha e trazer pérolas negras, raridades esquecidas pelo tempo que estão prontas para serem reverenciadas e receberem os agradecimentos e, principalmente, reconhecimento, tardios, mas ainda assim importantes não só para essas pioneiras, como também para todas nós que continuamos nessa jornada de fazer cinema no Brasil.

---

<sup>6</sup> Link do filme: <https://youtu.be/BxCDtNrbhFA> Acesso em 24 de março de 2021.

## 1.2 SEGUNDA ONDA: AS AFROCENTRADAS – NÓS FALAMOS DE NÓS (2000 ATÉ 2014)

Quando desterritorializo minha pesquisa para muito além do eixo Rio/São Paulo e lanço uma mensagem<sup>7</sup> “na garrafa ao mar”, em diversos grupos de cinema, audiovisual, Negros e Negras, pequenas ilhas da comunidade local das quais participo, peço que as mulheres Negras me enviem suas produções deste período, de períodos anteriores e posteriores. Logo sou atendida.

Essa mensagem é quase um grito de socorro, que prontamente é atendido por algumas. Fico mais tranquila, decido espalhar para diversas outras ilhas essas mensagens na garrafa, na esperança de encontrar respostas para essas lacunas. Através desse contato, recebo vários *links* com diversas produções, catálogos de festivais e pessoas interessadas em ajudar neste resgate, colaboradoras e colaboradores que estarão também interessadas em saber mais sobre esse cinema produzido por nós.

Consigo acesso ao filme *Enquadrocanto*<sup>8</sup>, de 1995, realizado em coletivo por Débora Freire, Lindiwê Aguiar, Rúbia O'Dwyer, Caroline Fonseca, Ires Brito e outros homens, em Salvador, na Oficina de Vídeo Liceu de Artes e Ofícios da Bahia. Nesta obra há diversos elementos da cultura Negra, como a dança, a capoeira, as baianas do acarajé no Pelourinho na Bahia, as fitas do Nosso Senhor do Bonfim, a negritude na tela. O filme também denuncia a situação do Negro nas periferias, a desigualdade racial brasileira, a violência, a fome. Um cinema de denúncia.

A personagem principal, que é o fio condutor da história, é um homem Negro. Aqui vemos uma quebra da 4ª parede, onde o ator olha diretamente para a câmera, e me pergunto se é uma característica do cinema baiano, pois vejo outras cineastas, como Glenda Nicácio, Beatriz Vierah utilizando ainda hoje esse elemento estético.

---

<sup>7</sup> Mensagem disponibilizada em grupos de Whatsapp de realizadoras negras, de cinema, de audiovisual e de mulheres artistas negras, além dos grupos da APAN e do meu perfil no Facebook: “Bom dia a todas! Gostaria de saber se as mulheres aqui estavam realizando produções nos anos de 1990 a 2009, especialmente curta metragem, se puder enviar o link dessas produções agradeço demais, é para minha pesquisa de mestrado. Pode ser experimental, vídeo arte, documentário, ficção, com codireção masculina...” pode tudo desde que sejam curtas! Gratidão demais!” Obtivemos 4 contatos diretos das cineastas repassando seus filmes e 4 pessoas indicando festivais e catálogos.

<sup>8</sup> *Link* do filme *Enquadrocanto*: <https://www.youtube.com/watch?v=LDg1EByDyf0> Acesso em 24 de março de 2021.

Eu ouvia, quando criança, histórias da escravidão através da minha avó materna. Ela contava que havia uma sinhazinha que obrigava as Negras da casa grande a andar olhando para o chão e submetia à tortura quem ousasse olhar diretamente para ela. Mais tarde, vim a ouvir este mesmo relato por outras pessoas Negras que não conheciam a minha avó, o que me leva a crer que era uma prática comum no período escravocrata para submissão e humilhação do povo Negro. A utilização deste plano sugere o desafio de encarar o público, numa tentativa de sensibilizar, buscar apoio na ação que está se desenrolando, comunicação com o público. Este confronto do personagem com os expectadores faz parte da denúncia e da não aceitação de submissão.

A obra *Enquadrocanto* inova ao trazer uma linguagem de videoclipe daquele período como cartelas com partes do áudio, com elementos de montagem dinâmicos e com música, sem diálogo. Remete também ao videoclipe (vale lembrar que a MTV chega ao Brasil naquela década). O filme foi feito em VHS, com uso de imagens de arquivo e sem diálogo, o que poderia lembrar o nosso cinema silencioso. Temos apenas a música como registro de um passeio da personagem, ainda sem nome, o pintor. O olhar do artista sobre a sua cidade. O público o acompanha neste passeio em silêncio, mas as câmeras apontam para um Pelourinho que o turista não quer ver: a pobreza, a fome.

Resgato essa obra como nosso primeiro filme dirigido por diversas mulheres que vão trazer elementos estéticos da cultura Negra para a centralidade da tela. Até este momento, é o mais antigo filme dirigido por mulheres Negras com a temática racial também como tema, em tom de denúncia, já pré-anunciando a segunda onda.

Navegando nesse mar, chego ao final dos anos 1990 e início dos anos 2000, onde um cardume chamado Cinema Feijoada, com alguns militantes Negros e Negras, elevam sua voz e reivindicam o seu cinema, tentam responder o que seria um cinema Negro. Jefferson De “se ajunta”<sup>9</sup> e elabora o Manifesto Dogma Feijoada para tentar responder a essa questão e realiza quatro curtas do que, para ele, seria cinema Negro, e os apresenta no 11º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo em 2000.

O Manifesto Dogma Feijoada, ou Manifesto Gênese do Cinema Negro tentava classificar ou definir um Cinema Negro e dizia:

---

<sup>9</sup> Adélia Sampaio propõe um cinema de ajuntamento, por entender que o cinema é a arte de ajuntar pessoas. Em entrevista no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=l-ioQvDOA3M&t=789s> Acesso em 10 de março de 2021.

1. O filme tem que ser dirigido por um realizador negro brasileiro. 2. O protagonista deve ser negro. 3. A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira. 4. O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes. 5. Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos. 6. O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro. 7. Super heróis ou bandidos deverão ser evitados (FESTIVAL, 2000).

O primeiro preceito vai aproximar o Cinemas Negras do Manifesto, já o segundo e o terceiro preceitos são um ponto de divergência entre ambos, visto que os filmes de Adélia Sampaio e Flávia Cândido não apresentam no elenco pessoas negras como protagonistas e nem têm a temática relacionada com a cultura Negra. O quarto e o quinto preceitos são convergentes em ambos os movimentos e o sexto e o sétimo preceitos do dogma são levados em conta em filmes analisados a partir dos anos 2000.

O grupo Cinema Feijoadá foi a primeira afirmação pública de realizadores Negros e Negras, um marco na história, mesmo que com poucas, ou apenas uma, mulher: Lilian Solá Santiago.

Nos corais de Recife em 2001, outro levante Negro reivindica na 5ª edição do Festival de Cinema do Recife, através de atores e atrizes Negras, condições para o cinema Negro ser realizado. Equidade é o que reivindicam com o Manifesto do Recife<sup>10</sup>.

Nossas reivindicações começam a ser ouvidas e têm um efeito positivo, mas ainda somos lidas como minoria. Ainda hoje temos pessoas que alegam não ter mulheres Negras fazendo cinema. Como exemplo, em 2020, o caso de Antônia Pellegrino<sup>11</sup> que, ao ser criticada sobre a escolha de José Padilha para a direção da série de ficção sobre a história de Marielle Franco, disse ter pensado em ter um diretor negro para a série ficcional e deu a entender que não achou ninguém com as características que procurava, e completou: “Se tivesse um Spike Lee, uma Ava DuVernay...”. Posteriormente, pediu desculpas. “Foi um erro, não queria dizer...”, o de sempre.

---

<sup>10</sup> O Manifesto do Recife vai reivindicar condições para este cinema Negro existir no Brasil: “1) O fim da segregação a que são submetidos os 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) A 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” (CARVALHO; DOMINGUES, 2017).

<sup>11</sup> Reportagem sobre o episódio na Folha de São Paulo: <https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2020/03/jose-padilha-diz-que-fazer-serie-de-marielle-com-a-globo-e-levar-a-historia-para-todo-o-brasileiro.shtml> Acesso em 19 de setembro de 2021.

Recontar essa viagem pelo cinema brasileiro, com olhos atentos para as realizadoras Negras, é desafiador. Encontro mulheres que, com o impulso do Manifesto do Recife, conseguem dirigir seus filmes, ou adentrar o universo cinematográfico.

O novo milênio traz uma renovação no mar. Há uma abertura e ampliação do debate racial no país, muitos jovens começam a se ajuntar e participar de coletivos. Vale lembrar que cursos, oficinas e *workshops* foram criados em espaços periféricos, ações foram realizadas para aumentar o número de mulheres aptas, com formação. Entre eles, o Viajando na Telinha, onde tive meu primeiro contato com o cinema. Por isso, há necessidade de se perceber que as produções onde as cineastas são universitárias, ou têm contato com um cinema comercial, trazem estéticas diferentes daquelas que são frutos de projetos sociais. E a diferença que mais se destaca para mim é a escolha do elenco.

Graças a constante luta do movimento Negro, conseguimos pleitear mudanças significativas que facilitaram nosso acesso à sétima arte, inclusive na criação de escolas livres de cinema, oficinas de vídeos, projetos em comunidades, entre outras ações e editais, porém essas ações e editais estão sempre voltados para o formato de curta-metragem, nunca para longa-metragem, o que nos coloca nesse nicho por um longo período e nos deixa por 27 anos com apenas uma única mulher Negra diretora de longa-metragem.

Nessa onda surge também a ONG Nós do Cinema, que vem do grupo de teatro Nós do Morro, e também o Cinema Nosso, que é uma instituição social e cultural que foi fundada no ano 2000 a partir do processo de seleção do filme premiado *Cidade de Deus*. Atualmente, com mais de 10 anos de luta pela democratização audiovisual, é uma das maiores escolas populares de cinema da América Latina. Mais de 3500 jovens participaram dos cursos regulares. Ofereceram mais de 157 oficinas, e mais de 159 filmes curtos foram produzidos, bem como centenas de exposições públicas e participação em festivais nacionais e internacionais.

Neste momento histórico surge um importante marco para o cinema Negro em geral: em 2007, o 1º Encontro de Cinema Negro Brasil-África, com curadoria de Zózimo Bulbul, nomes como Lilian Solá Santiago, Carmem Luz, Iléa Ferraz, Janaína Re.Fem, Ana Gomes, Elaine Ramos, Maria de Alves, Patrícia Freitas e Ana Danddara têm seus filmes selecionados e exibidos no Cinema Odeon no Rio de Janeiro, em novembro daquele ano.

Utilizo as sinopses das produções que ainda não assisti ou que não tive acesso, visto que elas nos dão dicas e indícios do que vamos falar. A maioria desses filmes estão disponíveis *online* e é nítida a necessidade de estudar o material fílmico para se revelar os

elementos estéticos escolhidos por essas diretoras e ver as convergências do cinema realizado por elas naquele período.

As obras exibidas no evento foram: *Balé de pés descalços*<sup>12</sup>, de Lilian Solá Santiago, documentário em média-metragem que narra a história da bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista, realizado em 2005. Outro média-metragem de 35 minutos, *Ira*, de 2005, dirigido por Patrícia Freitas, que, segundo a sinopse que está no catálogo do festival, diz que:

*Ira* é um documentário que durante três anos acompanhou casos de intolerância religiosa nos estados da Bahia e do Rio de Janeiro. Seus depoimentos revelam a violência com que a religião do Candomblé vem sendo tratada pelas Igrejas Neopentecostais: violência física como invasão dos terreiros e interrupção sistemática de rituais do povo de santo, mas sobretudo a violência simbólica como a constante utilização dos meios massivos de comunicação para a desvirtuação pública das religiões de matriz africana (ENCONTRO DE CINEMA NEGRO, 2007).

*O Cheiro da Feijoada*<sup>13</sup>, de Iléa Ferraz, realizado em 2004, uma adaptação cinematográfica do espetáculo teatral homônimo estrelado pela diretora, onde uma preta velha faz a analogia entre a formação do nosso povo e os ingredientes de uma feijoada feita durante o período escravocrata no Brasil. O filme não está disponível na *internet* e as informações aqui descritas são retiradas da sinopse e da matéria do Cultne. Da cineasta e pesquisadora Janaína Re.Fem foi exibido *Rap de Saia*<sup>14</sup>, de 2006. Sua sinopse diz:

[...] é um documentário que relata, através das vozes e rimas das próprias protagonistas, parte da trajetória histórica do Rap Feminino no Estado do Rio de Janeiro. Além da trajetória histórica, o Rap de Saia traz um apanhado de temas que nos leva à reflexão sobre a mulher na sociedade atual (ENCONTRO DE CINEMA NEGRO, 2007).

*Minha cara, bela cara, cara preta de mulher*<sup>15</sup>, filme de Ana Gomes, de 2006, é dividido em cartelas com os dizeres: “A Luta”, “A Dor”, “A Afirmação” e “A Consciência”, apresenta várias mulheres falando sobre suas vivências. Tanto *Rap de saia*, quanto *Minha*

---

<sup>12</sup> Balé de pés descalços link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU> Acesso em 02 de abril de 2021.

<sup>13</sup> *O cheiro da feijoada*. Link entrevista sobre a peça teatral no Cultne: <https://www.youtube.com/watch?v=jRLCAB6BfAk> Acesso em 02 de abril de 2021.

<sup>14</sup> *Rap de Saia*. Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=ulWn9Wjl1rw> Acesso em 04 de abril de 2021.

<sup>15</sup> *Minha cara, bela cara, cara preta de mulher*. Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=jSLjpm12uII> Acesso em 04 de abril de 2021.



*cara, bela cara, cara preta de mulher* utilizam uma linguagem muito parecida, apesar de perceber um ritmo mais fluído no primeiro que no segundo, ambos usam cartela. A arte gráfica de *Rap de Saia*, no estilo de *graffiti*, arte urbana, identificam o tema da obra cinematográfica, já as cartelas do filme de Ana Gomes não têm uma característica específica.

Uma característica também repetitiva nos documentários realizados por essas mulheres, nesse período, é a presença delas em quadro, ou sua voz fora dele. Como Janaína Re.Fem afirma em sua obra: “Eu que sei. Eu sou a diretora”. É uma voz em primeira pessoa que está inserida no tema. Ambas as diretoras fazem parte da temática do filme. Comparando-se com a voz *off* de outros documentários mais explicativos, a voz *off* em *Cinemas Negras* é um elemento estético que reflete o empoderamento desta mulher. Esse recurso usado pelas realizadoras presentifica e reafirma essas mulheres como diretoras, e a importância disso para as *Cinemas Negras* é que sabemos o que estamos fazendo e para onde apontamos a nossa câmera. Estamos nos posicionando com nossa voz.

No ano 2000, *Gurufim da Mangueira*<sup>16</sup>, curta metragem da carioca Ana Dandara, é o primeiro filme de ficção feito por uma mulher Negra com autorrepresentação. A protagonista é uma mulher Negra, o elenco é também Negro e tem elementos estéticos cinematográficos utilizados até hoje por muitas cineastas, como exemplo as protagonistas Negras e a centralidade de nossos corpos na tela de ficção. A suspensão do espaço-tempo de *Écharpe Noir*, que Renata Martins apresenta em seus filmes, também está aqui. O filme tem dois cenários: a quadra da escola de samba e a natureza. Dandara utiliza o samba, o funk, e denuncia o racismo na música preta brasileira. A religião também se faz presente, já que se trata de um enterro. Começamos a nos retratar, criar uma estética nossa, falar de temas nossos.

Esse filme foi exibido e selecionado no 1º Encontro de Cinema Negro Brasil - África, juntamente com *Tia Surica*<sup>17</sup>, documentário em curta-metragem de 2006, dirigido por Elaine Ramos, que acompanha a semana de inauguração da hoje tradicional Feijoada da Tia Surica, ilustre integrante da Velha Guarda da Portela, no Teatro Rival, na Cinelândia.

Tanto *Gurufim da Mangueira* quanto *Tia Surica* retratam o universo das Escolas de Samba. Mesmo com gêneros diferentes, uma ficção e outro documentário, as duas obras trazem o Negro para o primeiro plano, detalhes desse corpo negro, aproximação dos entrevistados.

---

<sup>16</sup> *Gurufim da Mangueira*. Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=Lm6sNHO564U> Acesso em 03 de abril de 2021.

<sup>17</sup> *Tia Surica*. Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=au-i-qINSIWE> Acesso em 04 de abril de 2021.

As diretoras denunciam sua formação nos primeiros planos. Elaine Ramos recorre às primeiras imagens cinematográficas, com a chegada do trem na estação de Madureira, já Dandara usa o plano zenital, também muito usado no cinema universitário.

Outro filme exibido no 1º Encontro de Cinema Negro Brasil - África foi *Ator, profissão amor*, da falecida atriz e diretora Maria DeAlves. Estou à procura do filme, mas pela sua sinopse percebo que o filme fala sobre representatividade da negritude no ofício da interpretação, na mídia: “Em um teste de elenco para atores negros se abre o debate sobre os problemas enfrentados na carreira. Depoimentos apaixonados de quem, apesar de tudo, ama o que faz” (ENCONTRO DE CINEMA NEGRO, 2007).

Em 2004, Dandara realiza o curta-metragem *Cinema de Preto - O Manifesto*, uma cinebiografia de Abdias Nascimento, na época com 84 anos, e debate sobre o cinema Negro no Brasil com a equipe do filme.

Minha mensagem viajou por muitos lugares e esbarrou na cineasta Thais Scabio, que me apresentou gentilmente suas produções do período, que não foram poucas. Pretendo abrir um espaço para escrever um pouco sobre os múltiplos cinemas desta cineasta de São Paulo, que dirige pela primeira vez em 2002 e continua a sua produção até hoje.

Vamos navegando e, em 2006, a mineira Cida dos Reis realiza seu primeiro documentário, *Um olhar sobre os Quilombos do Brasil – Mocambo*, com temática dos quilombos e territórios negros pela perspectiva dos quilombolas: um filme com elenco Negro. Tentei contato com a diretora para conseguir uma cópia e identificar quais outras escolhas estéticas Cida Reis fez ao realizar o documentário, mas não obtive retorno a tempo de concluir este trabalho.

Durante muito tempo fomos silenciadas, não nos foi permitido contar nossas histórias, e Grada Kilomba, em sua tese de doutorado, expressa muito bem a repressão histórica sobre os corpos negros.

A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancos querem - e precisam - controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado (KILOMBA, 2020, p. 34).

Neste período encontrei muitas outras mulheres produzindo, como Kelly Castilho, Thais Scabio, Íris de Oliveira, Lia Letícia, Viviane Ferreira, Renata Martins. Nelas, vejo que as produções realizadas em projetos sociais se diferenciam das produções universitárias, tanto na produção, quanto em sua estética. Neste período, estamos contando nossas histórias em

tom de urgência, de denúncia; reverenciamos quem veio antes de nós, mas finalmente estamos nos colocando à frente das câmeras pelo nosso olhar, pela nossa perspectiva e subjetividade.

### ***O cinema de Thais Scabio***

Neste momento, como disse acima, preciso fazer um adendo para falar desta cineasta que está em constante produção desde 2002. Seu primeiro filme se chama *Matiz* e apresenta temas denunciativos sobre o Negro na arte, o acesso às artes e à cultura. A direção coletiva optou por utilizar detalhes do corpo Negro, elenco multirracial, imagem de arquivo, personagem Negro, aproximação dos corpos Negros, imagens de nus femininos. Por ser experimental, a montagem poderia ser mais ousada, e a escolha das músicas *Concerto para violino nº 01*, de J. S. Bach e *Lo que vendra*, de Astor Piazzolla, não produzem diálogo. Na descrição do filme, publicado no Youtube em 2009, vemos: "Vídeo realizado por Thais Scabio, Joseane Alfer, Gilberto Caetano e Fabiana Leite da Silva através da Oficina Kinoforum, na Casa do Hip-Hop em Diadema, 2002".

No ano seguinte, a diretora lança o curta *A melhor face do espelho*. Na descrição do vídeo no canal da Cavalo Marinho Audiovisual, publicado em 24 de outubro de 2007: "Baseado no texto de Tais Peunye. Uma adolescente se depara com sua imagem no espelho tendo que refletir sobre o feminino, preconceitos e aceitação do próprio corpo. Direção de Thais Scabio". Uma ficção que traz temas como: estética, negritude, corpos desviantes, aceitação e autocuidado. A direção opta pela representação de um casal interracial. Na montagem, foi utilizado recurso de filme carta, utilizando o recurso da voz *off* da protagonista.

Em 2004, a cineasta assina a produção, direção, roteiro (com seu companheiro Gilberto Caetano), além de argumento, direção de arte e produção de som do filme *Como declamar Drummond*. Segundo a descrição do vídeo no Youtube:

É uma homenagem ao cinema mudo e o centenário do poeta Carlos Drummond de Andrade. Numa época em que todos querem apresentar Shakespeare, um ator tenta declamar Drummond, armando a maior confusão no teatro. (COMO..., 2004)

O curta tem a fotografia preto e branco em sua maior parte e conta com uma mulher negra no elenco, a atriz Uyara Schimidt, que interpreta Julieta. Não há abordagem da temática e cultura negra, exceto no momento da luta, onde o ladrão, interpretado por William Figueiredo, faz passos que remetem à capoeira.

Em 2006, a cineasta apresenta *O Cine Teatro parte I* e *O Cine Teatro parte II*. Logo nos primeiros segundos de filme já nos é apresentado um diálogo machista que denuncia os assédios morais que uma mulher sofre no mercado de trabalho. As personagens não aparecem, estão no carro, mas sabemos que ela é a fotógrafa. É o último dia de trabalho dele como jornalista e estão indo cobrir uma matéria sobre um cine teatro mal-assombrado. A descrição do vídeo no Youtube afirma: "Dupla de jornalistas resolvem investigar aparição de fantasmas no Cine Teatro Carlos Gomes. Realizado pela Escola Livre de Cinema de Santo André. Direção de Thais Scabio." (O Cine..., 2006). Apesar de dizer que foi a dupla, na verdade só acompanhamos a fotógrafa que não tem nome até o final da segunda parte do filme. A fotógrafa Margot é interpretada pela atriz Digima Neves, mulher, Negra. Walter, o jornalista, não investiga nada.

Em 2007, *69* conta a história de Dona Ana, que após comemorar seu aniversário de 69 anos com a família, começa a refletir sobre sua terceira idade e resolve mudá-la completamente após assistir a um programa na televisão, conforme diz o *site* do Laboratório de Imagem e Som de Antropologia da Universidade de São Paulo. Apesar de não conseguir acesso ao filme, a temática da terceira idade está presente, visto que a personagem principal é uma idosa. A produção conta com elenco de duas mulheres, Negras e idosas, conforme o vídeo com fotos da produção disponibilizado no canal da produtora Cavalo Marinho Audiovisual<sup>18</sup>.

Percebemos alguns elementos estéticos e temáticos em diversos filmes. São elementos estéticos deste período: o elenco majoritariamente negro; a introdução de outros artistas Negros de outras áreas artísticas, seja da música, das artes plásticas, e outras áreas afins; a centralidade do corpo Negro e a proximidade nas falas. São elementos temáticos presentes nos filmes analisados: a cultura afro-brasileira; denúncias; resgate de personagens Negras invisibilizadas e a religiosidade. Essas mulheres contam suas histórias e gritam com suas imagens à procura da construção de uma identidade e representatividade no cinema.

---

<sup>18</sup> *Link* do canal da produtora Cavalo Marinho: <https://www.youtube.com/user/CMAudiovisual>. Acesso em 04 de abril de 2021.

### 1.3. TERCEIRA ONDA: *TSUNAMI NEGRO* (2015 ATÉ 2018)

Normalmente, cerca de dez minutos antes de um tsunami chegar à costa, o mar recua, e dependendo se for muito ou pouco, diz respeito à potência das ondas que estão por vir. O nosso Tsunami demorou pouco mais de 10 anos para chegar. O abalo no sistema provocado pelas lutas dos movimentos sociais, garantindo políticas de ações afirmativas nas Universidades brasileiras; os editais culturais; a implementação da lei 10.639, de 2003, nas escolas; tudo reverberou em nós: cineastas, realizadoras, criadoras de conteúdo, curadoras, profissionais do audiovisual Negras. Nada mais será como antes, nós abalamos os alicerces deste sistema estruturado pelo racismo e não aceitamos mais que falem por nós. Nós escrevemos, contamos nossas histórias com os nossos, para os nossos aliados, aqueles que, efetivamente, estão do nosso lado nesta luta. Terão que repartir a fatia do bolo, não aceitamos mais as migalhas para alguns. Terão que nos chamar para falar sobre nossos trabalhos, cansamos de esperar oportunidade. Criamos uma associação, a Associação dos Profissionais do Audiovisual Negros, APAN<sup>19</sup>, onde nos conectamos com parcerias, aliadas e aliados engajados na luta.

O cinema nasceu e se consolidou como uma arte elitista que nós, Negras e Negros, conseguimos *hackear* e executar à nossa maneira, com nossas histórias, cores, culturas, nas telas e fora delas. Temos nos aprimorado e conseguimos chegar a lugares que não imaginávamos. Resistimos. Fazer cinema negro é muito mais do que representatividade, é falar de cultura, política, resistência, denúncia, religião, emprego, maternidade, ancestralidade, amor, vida e entender que nós mulheres Negras realizadoras, cineastas, somos revolucionárias que colocam, em cada plano, nossas subjetividades, vivências e atravessamentos, depositamos em cada *take* a esperança de um mundo melhor para todas, todes e todos.

Num país que o Estado, em 2021, realizou a maior chacina de todos os tempos, numa comunidade da Zona Norte do Rio de Janeiro – lugar de onde eu vim –, pensar um futuro para a população Negra é algo visionário, revolucionário e um processo de cura. Diante de mais de 500 mil mortes do COVID-19 até o momento dessa escrita, o extermínio negro não pode ser ignorado. Quando naturalizamos a morte de corpos negros nas telas, normalizamos o genocídio do povo Negro.

---

<sup>19</sup> Site da APAN: <https://apan.com.br/>.

Por esse motivo essas mulheres produtoras de imagens, realizadoras e cineastas dessa geração fazem parte de um Tsunami Negro. Elas trazem referências de além-mar para pensar um futuro negro possível para nós. O conceito afrofuturista, pensado por Sun-Rá entre 1960 e 1970, é resgatado e utilizado por jovens Negras na estética artística. A linguagem do Youtube é incorporada ao cinema e temáticas de suas produções. Temos como exemplo *Blackout* (2018), de Rossandra Leone, *A mulher do fim do mundo* (2019), de Ana do Carmo, *República* (2020), de Grace Passô, entre outras que vêm surgindo em ondas.

O afrofuturismo é um constante diálogo entre realidade e ficção que, para além de uma corrente estética e cultural, vem para mostrar utopias possíveis para o povo preto, seja no cinema, na música, na literatura, nas artes plásticas, na fotografia e nos quadrinhos. O conceito criado pelo crítico cultural Mark Dery em 1993, aborda temas e preocupações da diáspora africana através de uma lente de tecnocultura e da ficção científica, abrangendo uma variedade de meios de comunicação e artistas com um interesse compartilhado em imaginar futuros negros que decorrem de experiências afrodiaspóricas.

Cabe salientar que o afrofuturismo não se assemelha ao movimento futurista criado em 1900 na Itália. Enquanto o primeiro propaga o conhecimento do passado para a construção de um futuro, o segundo rejeita o passado e aponta o olhar apenas para a ideia de futuro, de modernização.

Dentro do cinema afrofuturista em geral, é importante se levar em consideração que a temporalidade desses filmes é não linear, trazendo uma ideia de tempo circular. Paula Rodrigues, repórter do site Ecoa na UOL, diz na reportagem especial Futuro Negro:

O tempo do afrofuturismo funciona de forma diferente do que é ensinado no ocidente porque segue algo já sabido em culturas africanas: a temporalidade não é linear, mas cíclica. "A esteira do tempo move-se para trás mais do que para a frente", como definiu a doutora em psicologia e antropologia da África negra Ronilda Ribeiro em "Alma Africana no Brasil", referindo-se a como essa concepção de tempo está mais atenta ao que já aconteceu do que ao que poderá ocorrer (RODRIGUES, 2020).

Minha jangada se aproxima de um cinema que, para mim, era desconhecido nesse período da minha vida: o primeiro filme preto brasileiro que assisti na vida foi em 2014, no minicurso de cinema Negro com Janaína Oliveira na UERJ, durante o Seminário Fela Kuti. Lá assisti *Alma no Olho* de Zózimo Bulbul, e vi um cinema possível para mim.

Em 2015, estreia no Cine Odeon BR *Kbela*, um filme que revolucionou a minha vida - e que me fez propor a presente pesquisa - , me fez querer mudar a minha estética, mas não é

por isso que o considero um marco no cinema Negro brasileiro em geral, tanto de homens quanto de mulheres, mas sim por ser um curta-metragem que entra em cartaz em um grande cinema, que lota todas as suas sessões e faz o cinema exibidor querer exibir novamente mais um fim de semana com sessões lotadas. Conforme Janaína Oliveira, estamos trazendo outras estéticas, e como um Tsunami, inundamos o Brasil inteiro, mostrando diversos temas e estéticas antes invisibilizadas e silenciadas. Para a pesquisadora Beatriz Leal Marins, o filme foi importante porque:

Kbela” prova que a coletividade é uma possibilidade de cura para mulheres negras. Talvez a única. Para identificar nossas dores, não podemos estar sozinhas, não podemos aceitar a solidão que nos é determinada, porque assim negamos, fugimos e adoecemos a nós mesmas (MARINS, 2020, p. 34).

Percebo que a recepção do filme, para a maioria das mulheres Negras, causa um efeito de mudança física, emocional e individual, mas que reflete no coletivo, quando reconhecemos nas outras suas potências e fragilidades.

Apesar da minha inicial resistência em escrever sobre mim, não com receio de parecer presunçosa, mas pela possibilidade de desqualificar minha pesquisa por estar muito pessoal, o que me levaria a um afastamento impossível de ser feito – visto que faço parte do movimento que pesquiso –, decido escrever sobre minha jornada.

Ao mesmo tempo que escrevo sobre mim, escrevo sobre as minhas ancestrais. É impossível me distanciar das mulheres que me antecederam e por isso começo por elas. Sou neta de Elza Miranda dos Santos. Negra, mulher, gerou três filhos, dois vivos, um natimorto; semianalfabeta, periférica, cozinheira do Hospital da Aeronáutica (uma das últimas civis que ocuparam este cargo), espiritualista, conservadora. Com ela aprendi a ser forte e revidar, nunca abaixar a cabeça, que a tabuada era importante até para cozinhar, e a nunca duvidar da minha mediunidade.

Sou filha de Fátima Miranda dos Santos. Mulher, Negra, periférica, formada em Letras Português-Italiano pela UERJ e em Direito pela Bennett. Poliglota, foi funcionária pública por quase 20 anos, palestrante motivacional internacional, terapeuta holística, *coach*, facilitadora. Gerou quatro filhos, três mulheres e um homem. Com ela aprendo, diariamente, nas suas subjetividades, a aproveitar as oportunidades que surgem. O gosto pelo cinema veio com ela, assim como sambar e dançar. Aprendi a questionar e a responder. Me ensinou a agradecer e a valorizar cada vitória e me ensina em cada encontro. Minha mãe foi a primeira mulher da minha família a tirar carteira de habilitação, a ingressar na universidade, a ser funcionária

pública e a se separar do marido. Eu e todas as minhas vitórias somos delas, para elas e com elas. Carrego comigo tudo que elas e tantas outras mulheres da minha família me passaram. Sou fruto de árvore frondosa e fértil, e a fruta não cai longe do pé.

Como uma boa filha de Ogum, o guerreiro, protetor da tecnologia e do cinema, abro caminho e venço demandas, sendo muitas vezes pioneira na minha família em diversos aspectos (e olha que é difícil superar a minha mãe!). Eu sou a primeira da família a concluir uma universidade federal, a ingressar no mestrado em uma universidade federal. Eu me tornei a primeira mulher Negra a se licenciar em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense, e a primeira no Brasil. A primeira mulher da minha família a se candidatar para cargo político. Eu sou exemplo para muitas da minha família e quero abrir portas para muitas que virão, para que avancem ainda mais do que já avancei até aqui.

Entrei na UFF aos 31 anos para fazer uma licenciatura em cinema, curso fruto de uma política pública chamada REUNI – Reestruturação e Expansão das Universidades Federais –, uma política afirmativa de ampliação de vagas nas universidades públicas, e também por conta da criação de novos cursos no turno da noite – fruto da luta de movimentos sociais e da atuação de um governo progressista – sem saber ainda que essa manobra mudaria completamente a minha vida, mas nossos passos vêm de muito longe.

Começo essa jornada subindo a ladeira dos Tabajaras na Zona Sul carioca em 2005, no projeto social chamado Viajando na Telinha<sup>20</sup>, com muito custo eu surfei na onda e consegui concluir o módulo básico, fiz meu primeiro curta-metragem: *Informal - Moto Táxi*<sup>21</sup>. Não me lembrava desse filme. Lembro-me da produção, da pré-produção, de todo o processo, mas não consegui acompanhar a pós-produção tão de perto.

Sua primeira exibição foi no Cinema Odeon, na formatura do curso. Por conta desta pesquisa, decidi voltar e assistir novamente ao filme, talvez, pela primeira vez, de fato, assistir ao filme. Encontrei-o no Youtube, e quando o revi, percebi que sempre fiz cinema Negro.

---

<sup>20</sup> Viajando na Telinha foi um projeto de audiovisual, executado pelo PAC (Pró-Apoio Comunitário), patrocinado pela Petrobras entre 2005 e 2011. É destinado a adolescentes e jovens de comunidades que queiram estudar e trabalhar em cinema. Hoje tem um perfil no Facebook sem postagens recentes.

<sup>21</sup> *Link* do filme para assistir: <https://www.youtube.com/watch?v=N7RBzCFcFCQ> *Informal* foi o primeiro curta que participei como diretora de produção e assinava Rosa Harin. O documentário fala sobre os mototaxistas da comunidade do Chapéu Mangueira em 2006, extremamente atual, sua sinopse no Youtube diz: “No Brasil, a cada ano, as taxas de desemprego oscilam entre quedas pouco significativas e o aumento substancial. Com a exigência de um nível de qualificação profissional cada vez maior e com poucos recursos para investir no comércio, que em sua maioria atua na informalidade, desempregados oriundos de favelas, inventam uma forma de serviço informal que promove a assistência à comunidade e a sobrevivência na ilegalidade.”



Devido às frequentes violências como Negra e mulher nesse universo cinematográfico, me afastei e mergulhei na pseudosegurança de um emprego formal, com carteira assinada e tudo. Me entorpecí. Não acreditava ser possível viver de cinema, não me via como artista.

Em 2008, com 27 anos, acessei a universidade particular Estácio de Sá no curso de bacharelado em cinema, surfei nessa onda e fiz diversos curtas, em várias funções. Peguei um túnel que me fez chegar à licenciatura em cinema na UFF, no entanto, somente em 2014 tive acesso ao cinema Negro, que até o momento nunca me havia sido apresentado. Desde então, tenho voltado minhas anotações e produções sobre cinema Negro no Brasil e no mundo, além de representações Negras nos diversos produtos audiovisuais.

Meu trabalho de conclusão de curso na graduação – *Gênero, Raça e Protagonismo* (2017) – foi uma proposta de revisão da historiografia clássica do cinema brasileiro na perspectiva do Negro, desde o período do cinema silencioso até a inserção das mulheres Negras no mercado audiovisual. O trabalho foi defendido em 2017.

Em paralelo à minha graduação, sigo uma luta de permanência dentro da Moradia Estudantil da UFF, em 2013. Lugar onde sou lavada e retiro toda a máscara branca que, apesar de desconfortável, dolorida, de não me caber mais e eu ainda insistir em usar. Essa é uma retirada que expõe também meu amor-próprio, minha dignidade, minhas histórias, meu orgulho da minha etnia. Um resgate da minha origem e do afeto com os meus.

Nesse resgate da minha autoestima e apreciação da minha real imagem, decido fazer um *blog* com meus escritos, filmes, textos, poesias e um ensaio fotográfico para um *site*. Mesmo que meu cabelo estivesse alisado nesta época, minha mente encaracolava e encrespava progressivamente a cada dia. Aprendendo a lidar com o coletivo, vivendo em um coletivo que, como eu, tem seus direitos cerceados em muitos momentos no espaço universitário, ajunto-me aos meus para fazer comigo esse ensaio.

O coletivo audiovisual Kbça D'Nêga surge neste período, em 2014, e se propõe a fazer um cinema que chama de “filmes de gambiarra”, um cinema possível para nós, sem recursos financeiros, onde cada um colabora com o que têm, como uma tentativa de resposta ao sistema que insiste em dizer que não conseguiremos. Apresentamos nossos corpos, nossa estética e chegamos aonde jamais pensamos ou tínhamos pretensão de chegar.

Em 2019, as imagens insurgentes do Kbça D'Nêga foram tema de dissertação de mestrado da UFRJ. Nossa trajetória foi escrita pelo cientista social, cineasta e doutorando em antropologia da UFRJ Márcio Paixão. Foi uma grande honra ver nossas imagens sendo discutidas na sala de aula de uma universidade federal. Vão falar de nós.

Esta pesquisa de mestrado tem como objetivo mapear e sistematizar a prática artístico-política do coletivo de cinema Kbça D’Nêga. Para isso, proponho a partir dos engendramentos de raça, gênero e classe contextualizar a produção simbólica social, política e cultural desenvolvida entre os participantes do coletivo e suas fabricações fílmicas, tendo no percurso deste processo o embasamento teórico cunhado principalmente em produções acadêmicas de intelectuais negras e negros (PAIXÃO, 2019).

Tudo começou com um episódio racista em um grande evento literário<sup>22</sup>, que fez um grupo chamado Intelectuais Negras propor um levante virtual nomeado *Vista as nossas palavras*, pedindo para que mulheres Negras fizessem um vídeo lendo ou recitando um trecho de um livro de uma escritora Negra brasileira. Fazendo parte da ação, escolhi a atriz e poetisa Elisa Lucinda e o poema *Mulata Exportação*. Foi o primeiro vídeo-poesia com temática racial da minha carreira. Em seguida, com as fotos do ensaio, fiz uma animação *stop-motion* chamada *À Oyá*, também em 2014, disponível no Youtube, que foi selecionada e exibida em diversos festivais, como a Mostra Itinerante Kbça D’Nêga; nas ocupações da Universidade Federal Fluminense contra a PEC 241, entre os meses de novembro e dezembro de 2016; no Acre no Festival Cine Bodó em 2017; e na 2ª Mostra de Cinema Negro da APAN, exibido em novembro de 2017, em São Paulo.

Em junho de 2016, Diego Machado, Negro, gay, jovem, nortista, estudante de Letras da UFRJ e morador do Alojamento da universidade, é assassinado no campus onde morava na UFRJ. Refletindo sobre a fragilidade de corpos Negros, gays, periféricos que adentram o espaço universitário, realizo o curta-metragem *Da minha pele*, em 2016, filme que projeta o Kbça D’Nêga e estreia na abertura da 1ª Semana Carolina de Jesus na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, em 25 de julho de 2016.

*Da minha pele* foi exibido na fachada do prédio do Instituto de Artes e Comunicação Social, no Cineclubes Cinema Latino-Americano, na Faculdade de Direito, na Mostra UFFilme 2016, no Cine Arte, e selecionado e exibido no Festival do Chorume – Edissaum Gourmetyinha. Todos os eventos foram sediados pela Universidade Federal Fluminense.

Foi exibido também no Cineclubes Atlântico Negro, no Terreiro Contemporâneo. Selecionado e exibido na 1ª Mostra Cine Tamoio, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro FFP – Campus São Gonçalo. Foi também exibido na Mostra Itinerante Kbça D’Nêga, e nas ocupações da Universidade Federal Fluminense contra a PEC 241, entre os meses de

---

<sup>22</sup> FLIP - Feira Literária Internacional de Paraty, no ano de 2014 apresenta como tema a mulher, e não apresenta nenhuma mulher Negra como escritora, apenas em outras áreas artísticas. Quando a produção do evento foi questionada por diversos coletivos Negros publicou uma carta se colocando como “não racista”.

novembro e dezembro de 2016. Foi exibido na Batalha 4P – Extermínio na Favela, Praça Pipi-Popo – Pavuna/RJ, e selecionado para a 2ª edição da EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe, exibido em abril de 2017.

Este filme também foi selecionado para a 1ª edição da Mostra Crime Divergente, Niterói, com exibição em maio de 2017. No mesmo mês, foi exibido no Curta na Central, *Negro! Um olhar sobre a falsa abolição*, no Território Inventivo, Rio de Janeiro. Ainda em abril de 2017, foi selecionado para a 1ª Mostra Cine Dendê e viajou para Salvador, Bahia. Em maio do mesmo ano retorna para Niterói e é exibido na Mostra de Artes: Pretxs Ativxs, em Niterói, Campus Gragoatá da UFF. Selecionado para o IV MoDive-Se – Mostra da Diversidade Sexual de Campinas, em junho de 2017, nosso filme foi para o interior de São Paulo, mas voltou para casa para ser exibido na Mostra de Cinema Negro, no evento IACS de Portas Abertas, no mesmo mês.

Nosso filme foi selecionado para a 11ª MOSCA – Mostra Audiovisual de Cambuquira – que aconteceu em julho de 2017, e assim fomos para Cambuquira, em Minas Gerais. Ele concorreu aos prêmios de “Melhor Curta da Mostra Brasil pelo Júri Popular”, 1º, 2º e 3º lugar.

No mês de agosto de 2017, *Da minha pele* foi selecionado na r i z o m a – Mostra Nômade Coletiva de Arte Contemporânea – percorrendo países da América Latina como Argentina e Uruguai. Em setembro, retornou para o Rio de Janeiro para participar do X Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África e Caribe, no Odeon BR. No mesmo mês, é selecionado para a 1ª Mostra de Filme Marginal, exibição no Bar Kunin, em Vila Isabel. Foi selecionado também para a III Mostra SolCine, em Pedra de Guaratiba, durante a VI Festa da Primavera do Coletivo Mulheres de Pedra também no Rio de Janeiro. E retornou a Niterói como convidado para exibição no MACquinho durante o evento Encontro Internacional Cuidado COMO Método #2. Em outubro desse mesmo ano, foi selecionado para a Mostra Cine Diversidade – Gênero e Sexualidade no Cinema, no Centro de Artes da Maré, no Rio de Janeiro.

## CAPÍTULO 2 - OS CINEMAS DE RENATA MARTINS E BARBARA FUENTES

É válido lembrar que, como o movimento das ondas, que não encerram, não findam, este movimento tem fases diferentes durante o período pesquisado. Como todo e qualquer movimento cinematográfico, ele não está enquadrado e engessado ao longo do tempo. Como qualquer movimento, ele está mudando.

Como explicar que duas cineastas que nunca se viram, não conhecem os seus trabalhos, utilizem planos, enquadramentos e estilos identitários? Olhando para este mar, percebo que resgatamos nosso elo ancestral, nossa memória, nos espelhamos e reconhecemos as potências uma das outras. As águas, assim como as cineastas, retornam para o mar a cada produção, e os elementos estéticos deste movimento são gotas nesse oceano. O cinema é uma arte identitária branca, masculina, colonizadora, não há como negar. O que fazemos é subverter esta identidade, por isso afirmamos que existe uma identidade no modo de direção das mulheres negras.

Nesta etapa do meu processo de escrita pretendo aprofundar o que entendo como planos e enquadramentos identitários. Para mim, esse conceito é construído a partir do olhar de quem conta a história: o posicionamento da câmera diz mais de quem está contando a história do que tudo o que está se desenrolando em cena. Quanto mais você conhece seu filme, quanto mais ele faz parte da sua vivência, mais a artista posiciona o seu olhar e isso é inversamente proporcional quando aquele universo não faz nenhuma conectividade com suas vivências. O olhar colonizador sob o colonizado foi, e ainda é, muito cruel, adoecido e adoecedor, eu diria. Reposicionar o olhar é reverenciar, dar voz, ter escuta a quem constrói neste país, Negras, Indígenas, quilombolas, caiçaras, populações ribeirinhas, povos tradicionais, comunidades, ativistas, mulheres. Os planos e enquadramentos identitários são imagens construídas pela subjetividade dessas pessoas.

Espaços de agenciamento existem para as pessoas negras, dentro dos quais podemos tanto interrogar o olhar do Outro, mas também olhar para trás, e para nós mesmos, nomeando o que vemos. O “olhar” foi e é um lugar de resistência para o povo negro colonizado ao redor do globo. Os subordinados em relações de poder aprendem com a experiência que existe um olhar crítico, que “olha” para documentar, que é opositivo. Na luta pela resistência, o poder do dominado para garantir o agenciamento ao reivindicar e cultivar a “consciência” politizar as relações “do olhar” – aprende-se a olhar de um certo modo para resistir (HOOKS, 1992, p. 116).

Neste mar chamado Cinemas Negras, decidimos pescar dois exemplos fílmicos para analisar profundamente como o enquadramento revela muito do olhar de quem está contando aquela história. Estou conhecendo diversas mulheres e olhares. Cada uma a sua maneira, decido analisar ondas diferentes, duas produções que têm muitos elementos em comum. As produções escolhidas foram o primeiro curta-metragem da cineasta Renata Martins *Aquém das nuvens*, de 2010, e o também primeiro filme de Barbara Fuentes *Écharpe Noir*, de 2018.

A primeira cineasta, Renata Martins, é da primeira turma de cineastas formados após a implementação das políticas de ações afirmativas, sendo assim o resultado do impacto dessas políticas na nossa sociedade, formada pela Universidade Anhembi Morumbi e pós-graduada em Linguagens da Arte pela USP. É diretora, roteirista e produtora de filmes. É uma das roteiristas da premiada série *Pedro & Bianca*, ganhadora do Emmy Internacional Kids Awards 2013, na categoria Melhor Série Infante-Juvenil, e do Prix Jeunesse Ibero-americano 2013 e Internacional em 2014, na categoria “ficção para o público de 12 a 15 anos”.

De 2013 a 2014, atuou como diretora audiovisual na Cia Os Crespos, onde dirigiu e produziu os vídeos cenários dos espetáculos *Engravidei Pari Cavalos* e *Cartas a Madame Satã ou Me Desespero Sem Notícias Suas*<sup>23</sup>. Inclusive, eu assisti essas duas peças teatrais no Teatro Cacilda Becker, no Festival Olonadé - a cena negra brasileira em 2016, foi uma noite avassaladora! Conheci Léa Garcia, tirei foto e tudo!

Ela coordenou o desenvolvimento da série televisiva ficcional *Rua Nove*, e compôs a equipe de criação no desenvolvimento da série *Lulina e a Lua*, do estúdio Teremin e coordenada por Gabriella Mancini, da Conspiração Filmes. O projeto da série infantil foi selecionado para o festival Annecy 2015. É criadora, junto com a cineasta Joyce Prado, do projeto *Empoderadas*, websérie documental voltada para a valorização das mulheres negras. Participou como colaboradora da equipe de roteiristas da novela *teen* Malhação - Viva a Diferença em 2017.

Seu primeiro filme produzido com edital foi *Aquém das Nuvens* (2010), realizado através do Prêmio Estímulo de Curta-Metragem de 2009, com patrocínio do Governo de São Paulo, Megacolor, Cinecolor Digital e da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. O filme foi exibido em mais de 10 países, premiado na Argentina em 2013, melhor curta no

---

<sup>23</sup> A esquete *Cartas a Madame Satã ou Me Desespero Sem Notícias Suas* inicia-se na rua, na Zona Sul. Um homem negro grita na multidão aglomerada para entrar no teatro declamando seu amor a outro homem. Após um discurso apaixonado, entra no teatro e o público o segue. A potência de ver um homem negro vestido de branco falando de amor a outro homem na rua é tão avassaladora que chorei na porta do teatro.

festival de cinema da Zona Leste em 2014 e premiado pela Tal TV – Televisão da América Latina em 2014.

## 2.1 AS ALEGORIAS DE RENATA MARTINS EM *AQUÉM DAS NUVENS*

Um dos motivos mais importantes para a escolha deste filme é o fato de trazer pessoas negras para o primeiro plano, ainda mais idosos. O corpo negro nas telinhas e telonas está atrelado, em sua maioria, a um trabalho, e nesse filme o ponto central dessas personagens é a relação afetiva entre elas. Associar o corpo negro ao afeto, ao amor, é revolucionário! Por que é difícil vermos casais negros em uma relação amorosa na tela? Segundo a autora Andressa Marques Da Silva, em sua monografia *Por uma promessa de vida mais viva: relações afetivas de mulheres negras no rap e no romance brasileiro contemporâneo de 2013*, diz que:

O ideal romântico abarca em si uma delimitação corpórea do objeto possível de ser amado, e os corpos à margem do amor quimérico foram representados sob uma perspectiva que não só os excluiu do palco das interações afetivo-românticas como também imprimiu em suas vivências possíveis novos arranjos para o cultivo do afeto (SILVA, 2013, p. 18).

A personagem de Dona Geralda é uma senhora, dona de casa, costureira, apaixonada pelo marido. A forma como a diretora apresenta esta personagem é sutil e descobrimos algumas peculiaridades sobre a Dona Geralda através de planos que a colocam como segundo plano nesta história, o fato dela ser religiosa fica subentendido através da imagem de um altar. É apresentada fazendo um café que o marido não toma antes de sair para o bar. A típica Amélia, recatada e do lar, a cuidadora, feliz. Em 1995, bell hooks afirma em seu texto *Intelectuais Negras* que

O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva. (HOOKS, 1995, p. 468).

Já o protagonista Seu Nenê é apresentado de outra forma: com a centralidade da tela, é um senhorzinho, boa praça, sambista, elegante, apaixonado pela esposa. A apresentação dessa personagem é feita em pequenos planos, apresentados em pedaços. O homem é visto enquanto vaidoso, vigoroso, altivo, enquanto a companheira estava de avental na cozinha. O retrato de

uma geração de mulheres que não tiveram oportunidade e foram forçadas a acreditar que a vida era cuidar dos filhos, do marido, da amiga e não se cuidar. Hooks, em 2000, fala em seu texto *Vivendo de Amor* da importância de se cuidar e se amar.

Muitas de nós, mulheres negras, aprendemos a negar nossas necessidades mais íntimas, enquanto desenvolvíamos nossa capacidade de confrontar a vida pública. É por isso que constantemente parecemos ter sucesso no trabalho, mas não na vida privada. Vocês entendem o que estou querendo dizer. Quando vemos uma mulher negra aparentemente segura de si, de seu trabalho, é bem provável que se formos visitá-la sem avisar, com exceção da sala, todo o resto da casa vai estar a maior bagunça, como se tivesse passado um furacão. Creio que esse caos representa uma reflexão de seu interior, da falta de cuidado consigo própria. A partir do momento que acreditarmos, de preferência desde crianças, que nossa saúde emocional é importante, poderemos suprir nossas outras necessidades (HOOKS, 2000, p. 192).

Todo casal tem um tema musical dentro de uma certa tradição de cinema de gênero que centraliza o casal e seu relacionamento, e o tema deste casal é uma música de 1974, do grande mestre Cartola. É muito comum nas obras de realizadores Negros apresentar outros artistas Negros de outras áreas como a música, a pintura, e em *Aquém das Nuvens* não é diferente. *Tive sim* é a música que embala esse par romântico. Sobre a trilha sonora desse filme, a música e os efeitos sonoros são fundamentais para criar uma tensão dramática e um clímax, um *thriller* de tensão e expectativa é criado no espectador: a diretora utiliza o som, a luz e a arte. Quando questionada por mim sobre a utilização do som para solucionar problemas de orçamento ela responde:

O áudio também é linguagem e não resolução de problemas, apenas. Eu acredito que dá pra construir imagens através dos sons, ainda mais quando imagens quando essas imagens/ códigos; ambulância, helicóptero e carro de polícia, já fazem parte do imaginário da grande parte do público (MARTINS, 2020).

O que mais me identifica e faz gostar de um filme é a forma como a história é contada. A diretora tem uma maneira muito peculiar de contar suas histórias, ela geralmente trata de temas densos e pesados utilizando a arte com alegorias para suavizar, mas não minimizar os temas. Ela potencializa as imagens com efeitos ópticos, como as nuvens sobre a cama de hospital indicando o falecimento da companheira. Sobre essa escolha ela diz: “Eu prefiro investir em imagens que só o cinema pode construir; seja um quarto cheio de nuvens ou uma nuvem de farinha branca cobrindo o rosto negro”.

## 2.2 PEQUENO INVENTÁRIO ESTÉTICO TEMÁTICO DE *AQUÉM DAS NUVENS*

O filme inicia com cartelas anunciando seus patrocinadores: Governo do Estado de São Paulo com o Prêmio Estímulo de Curta-Metragem e o Laboratório Cinematográfico Megacolor/Cine Color Digital, em 2009. Este dado é relevante, visto que houve investimento público e privado para a realização. O primeiro plano do filme é um detalhe de um contagotas hospitalar: para mim, remete à ideia de tempo, anunciando talvez a idade avançada dos protagonistas. É anunciado que esta é uma produção da Preta Portê Filmes e da Filmes de Abril.

Um *tilt* do céu azul e nuvens brancas com grades espaçadas e cortinas com rendas brancas nas laterais nos mostra uma antiga máquina de costura com fita métrica, acompanhado de uma lenta melodia ao fundo, lantejoulas azuis em animação caem formando o nome do título.

Instrumental de samba toca e vemos lantejoulas azuis no taco, o detalhe de um sapato branco e a mão preta ajeita o calçado. Uma voz masculina canta *Tive sim* (1974) de Cartola enquanto a mão preta, com aliança dourada, ajeita a calça branca e o cinto branco. A câmera está na lateral, quase um plano americano, mas é um detalhe naquela mão, um colete azul na frente e branco atrás, um relógio preto no pulso.

Vemos o reflexo de um senhor negro, de cabelos grisalhos e barba bem-feita, no espelho oval acoplado na porta do armário, o estandarte pequeno de uma escola de samba na parede atrás dele, o chapéu branco com fita azul. Os adereços de carnaval nos indicam que esta personagem tem uma relação estreita com o mundo do samba, além da música que permanece cantarolando.

Ele coloca a gravata borboleta azul se olhando no espelho. Um detalhe da gravata borboleta com lantejoulas enquanto ele ajeita a gola da camisa branca de manga longa, cantando e sorrindo, feliz com o que vê, seu reflexo.

Voltamos ao plano anterior do reflexo do espelho enquanto ele coloca o paletó, o chapéu pendurado na porta do armário de madeira, olha-se no espelho de novo: ele gosta do que vê no espelho. É importante ressaltar aqui, a importância do autoamor na população negra brasileira constantemente estereotipada na telinha e fora dela. A potência de um sorriso negro para si mesmo no espelho é dizer: “Você é lindo”. Um corpo negro na tela em lazer, ele está de folga, ele está feliz consigo mesmo. E sai cantando. Sobre essa sequência a diretora afirma:



Queria que o público acompanhasse o cuidado dele com ele e com as coisas que ama. Sapato cuidado, cinto, gravata, traje completo. A câmera acompanha o ato dele se vestir como se dançasse ao som da música que canta, ao mesmo tempo em que reflete completo com as vestes completa no espelho (MARTINS, 2020).

O som da voz chega na cozinha, onde vemos uma senhora negra de pele mais clara, brincos discretos dourados, coque no cabelo preto e camisa com detalhes rosa mexendo no fogão. O senhor chega impecável cantando, pega a mulher e a abraça cantando, ela o despacha sorrindo e ele sai cantando.

Na porta ele para, olha para a amada e diz: “Não vai nem sentir saudades, volto em 5 minutinhos”, ela de costas responde: “Tá bom Seu Nenê, tá bom...” vemos ele saindo ao fundo de costas e ela de costas também com a chaleira na mão, sorrindo ela diz: “Só eu sei”, enquanto prepara o café, sabemos o nome do protagonista depois de dois minutos e três segundos de filme.

A fumaça do bule forma uma nuvem branca feita em computação, um detalhe com efeitos de pós-produção, essa nuvem nos dá indícios de que algo extraordinário irá acontecer, esta nuvem com o fundo azul da porta atrás me remete ao céu. Uma maneira sutil de remeter à morte.

A mulher apoia os dois copos na mesa, sorrindo ainda, para guardar no armário, quando sua comadre chega na porta assustando a personagem dizendo: “Eita, cheirinho bom!” A mulher se desequilibra um pouco e se segura para não cair enquanto a outra lhe ampara, ambas riem e se abraçam. Em pé, as duas se afastam. A comadre se senta perguntando se a outra mulher está se sentindo bem, a mulher confirma veementemente e ambas se sentam para tomar um café; neste momento, a câmera está posicionada atrás da comadre, que é branca. O diálogo é construído com plano e contra plano de ambas. Um brinde finaliza a cena com a câmera no ponto inicial do encontro, agora com ambas sentadas. A cena apresenta a amizade dessas mulheres e cumplicidade entre elas, a intimidade se dá pela forma como ambas se denominam, durante o diálogo a comadre chama a mulher de “Gê”, o nome da mulher do Seu Nenê vai se revelando. Quando questionada sobre as personagens femininas, em especial Dona Geralda, a cineasta responde:

Eu dei a Geralda o nome da minha avó materna. Não sei se há uma definição das personagens dos meus filmes. Em “Aquém” eu trago um pouco dessas mulheres da minha família. Mulheres negras cis, casadas e que tinham relações saudáveis com seus maridos. São parceiras, companheiras, mães, tias e avós. Em “Sem Asas” eu trago uma mulher mais jovem, e acrescento o perfil empreendedor. Ela usa o conhecimento que adquiriu na universidade com o saber que herdou de suas mães para ser dona do próprio negócio, enquanto segurava

as pontas em casa. Acredito que sejam mulheres comuns, companheiras, mulheres possíveis, e não passivas, submissas (MARTINS, 2020).

A próxima cena nos leva para a rua. Vemos uma jovem varrendo a rua e Seu Nenê passa por ela. Conforme a comadre anunciara na cena anterior, na mesa de café, o idoso brinca com o nome da jovem branca: “Anita! Cada dia mais bonita!”; ela responde sorrindo: “Bom dia, Seu Nenê!”. Ele cruza a tela da esquerda para a direita, uma pequena correção é feita com uma panorâmica que tira a jovem de quadro e deixa o homem sozinho caminhando na rua de costas, plano também usado em *Dia de Jerusa* (2010), de Viviane Ferreira.

Voltamos para o café na cozinha da casa de Seu Nenê, onde Gê e sua comadre estão conversando em plano e contraplano. A negra se levanta com dificuldades para pegar a foto do neto de 15 anos para mostrar para a amiga, se escora na cadeira da comadre antes de sair pela porta que dá para o corredor ao fundo, passando por uma passadeira de folhas brilhosas azuis. Uma batucada de samba precede a próxima cena, denotando um *link* entre as duas, simultaneidade entre os acontecimentos.

As pernas de Seu Nenê em detalhe na lateral caminhando na rua, depois o vemos virando uma esquina de um bairro suburbano. Acompanhamos o caminho de Seu Nenê para o samba de domingo.

O detalhe de um surdo branco com um X vermelho e a baqueta vermelha é um código usado pela direção de arte e direção como um alerta e a mão preta com anel dourado faz a marcação. Uma cuíca sendo tocada, um pedaço de violão, e um homem negro de pele clara sorri e gesticula com a mão marcando o ritmo. Uma cerveja gelada é posta à mesa e aberta por uma mão negra, a câmera faz uma panorâmica para a direita e corta para um plano aberto de Seu Nenê chegando animado na roda de samba.

Um recorte daquele momento é feito, agora vemos Seu Nenê sambando sorridente de frente com outros dois homens negros idosos, tocando pandeiro. A baqueta do surdo aparece, os três estão de branco e azul e o chapéu igual: ao fundo, vemos pendurada a bandeira de uma escola de samba fundada em 1947 ao lado um vaso grande com um touceira de espada de São Jorge.

O dono do bar cumprimenta Seu Nenê. O cavaquinho é tocado por uma mão masculina negra e voltamos a ver o protagonista sambando, ao fundo do samba, de forma crescente, o som da sirene de uma ambulância começa a ser ouvido, conseqüentemente e lentamente o samba de Seu Nenê vai parando na medida em que o samba é atravessado pelo barulho da sirene, e a câmera faz uma panorâmica. O idoso lentamente para o seu samba, tira

seu chapéu e o coloca no peito, um gesto solene, a câmera se aproxima, num primeiro plano olhando fixamente para a câmera, a personagem quebra a quarta parede, com um olhar perdido, que me remete ao banzo, doença que acometeu diversos escravizados, tão sofrível que hoje muitos chamam de depressão, que nos paralisa, como Seu Nenê que está paralisado. Ouvimos o som de vidro quebrando, um copo de vidro de café quebrado no chão de taco de madeira. Elegantemente, ele volta a colocar o chapéu lentamente, passando pelo seu rosto, colocando na cabeça novamente. Seu Nenê se vira e corre.

Para quem é de Axé, essa sequência traz muito do mundo do samba, mas também a religiosidade, esse chapéu na frente do rosto remete a uma figura conhecida, respeitada e querida, Seu Zé Pilintra; o touceira de Espada de Ogum no vaso atrás do protagonista, no início da cena, firma um território religioso das nossas tradições e faz uma associação com alguma peleja que ele vai ter que lutar, pois Ogum é o Orixá da forja, da tecnologia, do cinema, mas também da guerra, ele é um general.

A quebra da quarta parede revela muito mais do que a comunicação com o público, mas com qual público essa imagem está se identificando, e como estão sendo recebidos esses códigos feitos por essas mulheres, é algo muito potente. É um elemento estético presente até hoje no movimento Cinemas Negras, eu o considero um plano identitário, um negro encarando a câmera. Os planos identitários são aqueles que trazem características de representação com o público e que perpassam o elenco, a diretora e a câmera. Encarar a câmera requer coragem. A identidade, no que eu denomino ser um plano identitário, é o objeto filmado: o corpo negro.

Novamente a religiosidade volta a tela, dessa vez mais explícita, a imagem de uma santa católica negra, Oxum, é revelada em um *tilt* e cortada por Seu Nenê, andando rápido. Outro *tilt* de um porta retrato com a foto de uma menina vestida de caipira com um santinho de papel, com a imagem de Maria. Uma leve correção nos apresenta um bibelô de primeira comunhão e um vidro de perfume vazio, pedaços de uma penteadeira. Essa sequência de *thriller* de suspense é repetida em outro filme da diretora e perguntei sobre a construção e seu flerte com esses filmes, sobre isso a realizadora responde:

Eu nunca tinha me atentado a isso. Geralmente eu passo o roteiro para a montadora. Ela faz um primeiro corte de acordo com as rubricas do roteiro e a partir disso nós vamos afinando. As escolhas do corte se dão para valorizar a intenção e sentimento dos personagens. Há momentos em que precisam de um pouco mais de tempo, em outros é preciso cortar mais rápido. É o tempo dos personagens (MARTINS, 2020).

No próximo plano, vemos a comadre com um semblante preocupado com a mão no rosto de perfil, luzes de emergência refletem em seu rosto, ao fundo a jovem Anita, cumprimentada por Seu Nenê mais cedo, está desfocada. É fim de tarde. O idoso entra em quadro correndo e olha para o fora do quadro, mas sabemos o que ele está vendo, as luzes da ambulância azul e vermelha, a música melancólica cresce e a câmera faz um movimento de 180 graus até que faça um *close* dele sendo consolado pela comadre.

Temos novamente o plano detalhe do conta-gotas. Um *close* de Gê abatida, deitada na cama do hospital com os olhos se abrindo, do ponto de vista dela vemos Seu Nenê desfocado que se aproxima sorrindo, contra plano da mulher deitada: *close* do homem dando uma piscadela para a câmera. Aqui, a meu ver, seremos seus cúmplices, assim como ela entende e parece dizer algo, ele se senta ao seu lado. A câmera agora está bem próxima do casal, ele tira o chapéu e afaga a testa da mulher, ela cansada fecha os olhos. Ele súplica por ela: “Não faz isso não, minha preta”. Com a mão trêmula ela faz um carinho no rosto do amado, emocionado ele beija a palma da sua mão.

O momento de afeto é interrompido por uma voz feminina pedindo para que ele se retire. Ele olha para fora do quadro, na direção da voz com decepção, a câmera bem próxima ao protagonista revela uma enfermeira branca, jovem, novamente pedindo para ele se retirar. Ele suspira, faz um carinho em sua esposa e caminha até a porta, a enfermeira o acompanha.

No corredor do hospital o protagonista olha para os lados, como um garoto travesso, mexe no relógio em detalhe na tela, depois um plano inteiro novamente, e ele coloca a mão no peito e encurva o corpo num gesto teatral. A enfermeira que o retirou do quarto da amada, agora o ampara preocupada.

Um plano geral nos mostra que ele está internado em um quarto duplo com outro interno. O alarme do relógio toca e ele acorda silenciando o aparelho em plano detalhe, voltamos a um plano geral dele levantando-se.

*Close* da mulher dormindo. De mansinho, Seu Nenê se levanta e sai da sua cama, segurando o sapato branco se esgueirando até a porta do quarto. Olha para os dois lados do corredor e sai. Ouve passos e se esconde atrás de um carrinho de limpeza, um enfermeiro leva um paciente na cadeira de rodas, passa ao seu lado, mas não o nota. A música engraçada, traz um efeito cômico para a cena, apenas uma escapada de um apaixonado.

Seu Nenê volta a caminhar pelo corredor até virar à direita no final. *Close* da Geralda dormindo, aos oito minutos e cinquenta, o idoso afaga a cabeça da mulher e diz seu nome: Geralda. Essa demora em dizer o nome da coadjuvante, que poderia ter sido inserido em

diversos momentos, mas ele era o principal. Ele a questiona na cama de um hospital quem cuidará dele. Uma mulher idosa. Ele demonstra sua preocupação em ficar só, a música melancólica nos faz se identificar com a personagem.

Primeiro *flashback*. Geralda é vista pelo vidro da janela da cozinha, com Seu Nenê vindo ao fundo. A câmera agora está na cozinha próxima ao casal e os flagram se abraçando, se elogiando, dançando; ela o ajeita e ele a gira, brincam; um momento de intimidade, afeto, dança, música, elementos estéticos que serão usados por Barbara Fuentes para retratar seu casal jovem: Martha e Thiago.

Voltamos ao hospital com um zenital da mulher deitada na cama, com os cabelos trançados na lateral, as mãos cruzadas na barriga e o homem em posição fetal no chão.

Com a câmera baixa, do ponto de vista dele, vemos as pernas de uma enfermeira entrar em quadro, voltamos ao plano zenital e nosso protagonista continua no mesmo lugar, invisível, na mesma posição. No mesmo ângulo e posicionamento anterior vemos a saída de Seu Nenê do quarto de sua amada.

Já no seu quarto, temos no primeiro quadro o nosso herói deitado de lado, uma médica em pé de frente para a câmera olhando uma prancheta e um outro paciente, idoso, branco, sentado na outra cama com roupa de hospital. A médica lhe dá alta, ele tenta convencê-la que não está bem, mas ela não concorda e se vira para o outro paciente. Seu Nenê imediatamente finge passar mal e a médica corre para atendê-lo, a mulher sai e os homens riem, o samba toma conta.

Plano detalhe dos pés de Geralda e as mãos do seu companheiro alisando seus pés. Sentado ao lado da cama dela fazendo carinho na testa dela em um plano conjunto, está Seu Nenê. *Over Shoulder* do idoso e Geralda acordando. Abatida, sorri, e a primeira coisa que ela fala é sobre a roupa dele e ele responde: “Para te ver, minha velha, todo dia é domingo”. Geralda se ajeita na cama e diz estar escura, pede para que ele acenda a luz.

Segundo *flashback* deles dançando na cozinha, com a câmera bem mais próxima, quase que numa dança junto com eles sorrindo, cantando, se amando.

Os pés de Geralda se abrem. Seu Nenê, de cabeça baixa, de lado e com semblante triste, acaricia a sua companheira e olha para ela, percebendo que se foi. Chorando, se despede. O conta-gotas lentamente funcionando, música melancólica.

Uma nuvem em primeiro plano e na lateral do quadro. Quase escondido na beira da cama da companheira, Seu Nenê tira o seu chapéu e o coloca no peito, um sinal de respeito a quem teve uma vida feliz, apaixonados, enamorados que construiu uma relação ao longo da

vida. A câmera vai abrindo, revelando mais nuvens brancas no quarto em cima da cama vazia. Seu Nenê sai solenemente do quarto de nuvens, com música melancólica.

Na cartela preta, a cineasta dedica o filme aos pais. Seu Nenê foi interpretado por Mestre André e Dona Geralda, por Cleide Queiroz. A produção executiva é de Juliana Vicente, diretora do curta *Cores e Botas* (2010). Tais Nardi assina a direção de foto e a direção de arte é de Renata Rugai. O som direto foi captado por Gabi Cunha, a montagem é de responsabilidade de Nicole Weckx, a trilha sonora de Vinícius Calvitti e a direção de som é assinada por Paula Anhesimi. O que vemos aqui é a quantidade de mulheres nas cabeças de equipe, assumindo várias funções.

### 2.3 O LUGAR SUSPENSO DE BARBARA FUENTES

A união de dois espíritos dá luz a um novo espírito. Podemos chamá-lo de espírito do relacionamento ou espírito da intimidade. Ele é muito importante, porque age como barômetro do relacionamento e deve ser nutrido e mantido vivo. Se esse espírito morre, o relacionamento morre (SOMÉ, 2003, p. 33).

Neste momento, pretendo fazer a análise fílmica da obra já citada, para observarmos como os procedimentos de autor e as afirmações de raça e gênero são inseridos nos filmes a partir dos elementos estéticos utilizados, bem como o discurso construído na narrativa. Segundo Luciana Vieira:

Esta forma de análise nos permite compreender, no ato da observação mais minuciosa do filme, na realização de inventários de seus materiais e modos de composição, como essas cineastas utilizam os recursos cinematográficos para construir suas narrativas. O autor propõe dissecar o filme observando-o parte por parte para então compreender o seu processo de criação, a utilização de cada recurso discursivo, suas técnicas, e ao final obter um entendimento do filme como um todo. Esse tipo de procedimento de análise é importante nesta pesquisa para alcançar o objetivo de compreender como o cinema tem sido utilizado por essas cineastas para comunicar discursos afirmativos de raça e gênero (VIEIRA, 2018, p. 15).

A escolha desta pérola é para apresentar, a partir de um recorte contendo representação de casais Negros – LGBTQIA+ ou heteronormativos – em relações românticas.

*Écharpe Noir* nos apresenta Martha, personagem vivida pela atriz, bailarina, performer, pesquisadora de cinema e dança da UFRJ Isa Oliveira. A personagem é uma jovem periférica estudante de Direito, que tem um relacionamento com Thiago, interpretado pelo ator, dançarino, performer Elton Sacramento. Porém, ele consegue uma bolsa de intercâmbio e fica um ano longe de Martha.

A diretora estreante Barbara Fuentes também assina a produção-executiva, roteiro e divide a função de diretora de arte do curta-metragem com Darlon Silva, e opta por buscar inspiração do outro lado do oceano, na escritora e professora burkinense Sobonfú Somé em seu primeiro livro *O Espírito da Intimidade* (2003). O livro examina os relacionamentos e a intimidade através das lentes da espiritualidade e dos ensinamentos africanos, com trechos inspirados em experiências afetivas da etnia Dagara. O filme tem, além do livro, a poesia que dá nome ao filme do poeta Jorge Maia, e a jovem cineasta é também poetisa e utiliza um de seus poemas como inspiração para a sua estreia no cinema. O poema chama-se *Marrom*. As aproximações entre o filme e as pesquisas realizadas em torno da temática feminina negra nos possibilitam uma complexa e qualificada análise que contribui com o campo dos estudos do Cinema e das Artes.

Em conversa com a diretora, via rede social, fiz o pedido do filme e release do mesmo para iniciar a análise, apesar de já tê-lo assistido durante a 2ª Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio, em Brasília, 2018. A escolha vem a partir do quase ineditismo de filmes negros com casais negros como tema central dentro da filmografia brasileira.

O filme foi motivado pela baixa produção sobre afetividade romântica Negra no *mainstream*, onde muitas vezes ocupamos lugares estereotipados. Produzimos sobre amor Negro entendendo isso como um ato político.

A obra fílmica foi realizada através de incentivo de empresas públicas e privadas como: Correios, o recentemente extinto Ministério da Cultura do Governo Federal, CiaRio Brasil - Centro de Infraestrutura Audiovisual, através da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, onde a cineasta realiza este filme como trabalho de conclusão de curso de produção audiovisual e conta com parceria de renomados nomes da arte Negra da cena carioca contemporânea, como o artista plástico Raphael Cruz, que também assina o trabalho de pintura corporal em outro curta-metragem Negro chamado *A Jornada* (2018), de Jonathan Ferr.

O filme estreou no Odeon, no XI-Encontro Internacional de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África e Caribe, que ocorreu em 2018, e a trilha musical original é dos Filhos de Gandhi do Rio de Janeiro.

A distribuição do curta-metragem é uma parceria com a distribuidora Laranja Vulcânica, uma produtora independente da Baixada Fluminense. Em entrevista, a diretora fala sobre como a parceria foi firmada:

O Laranja Vulcânica é da Carol Vila Amaro, que é ex-aluna bolsista da Darcy, ela fundou a Laranja Vulcânica que é uma produtora lá de Nova Iguaçu, E aí ela tem um objetivo hoje de transformar a Laranja Vulcânica na primeira Distribuidora da Baixada Fluminense. Eu sou da Baixada, né? Eu sou de Caxias. A gente se conheceu por causa da Darcy, eu era bolsista lá e no dia que eu cheguei para fazer a minha inscrição para fazer a prova ela estava lá E aí me chamou para posar para um filme dela eu pousei e falei que estava indo fazer prova a gente começou a conversar e acabou virando amigas E aí eu a convidei para fazer o Still e o making off do filme. E ela fez e ficou apaixonada assim e dia da cena da dança, ela bateu 800 fotos eu acho, ela ficou muito apaixonada pelo filme quando o filme ficou pronto ela falou: "Barbara quero te fazer uma proposta." eu falei: "Fala Carol" ela disse: "Eu tô querendo criar a primeira distribuidora da Baixada eu já tenho a produtora que é a Laranja Vulcânica e eu quero transformar ela também agora em uma Distribuidora eu queria te fazer uma proposta. Eu preciso fazer portfólio de Distribuição e você precisa distribuir o filme, então vamos fazer uma parceria? Eu distribuo seu filme, faço meu portfólio e você consegue colocar seu filme em festival e tal. Foi assim que a gente criou essa parceria, a gente é muito amiga, tem toda essa relação de eu ser da Baixada Fluminense e ela também, e ela quer fazer essa distribuidora na Baixada Fluminense, aí criou tudo isso (FUENTES, 2018).

## 2.4 PEQUENO INVENTÁRIO ESTÉTICO/TEMÁTICO DE *ÉCHARPE NOIR*

Após inúmeras sessões privadas do filme, fiz um pequeno inventário do que me chamou a atenção na obra que compartilho neste momento, da qual foram observados elementos estéticos, tipos de planos e montagem que compõem a narrativa fílmica, que serão apresentados e justificados baseados com outras autoras e autores e uma entrevista com a cineasta para melhor aprofundamento da análise.

O primeiro plano do filme é um plano aberto do Complexo do Alemão, Zona Norte do Rio de Janeiro, feito de uma laje. O silêncio do amanhecer na cidade maravilhosa, sem vista de cartão-postal. Um plano rápido, que muito mais do que localizar, nos traz poesia aos olhos.

Um corte seco nos leva para dentro do quarto de Martha, que dorme com uma luz que lembra as feitas nos cinemas dos anos 30, a era de ouro do *star system* do cinema hollywoodiano, a luz feita para a atriz, com um recorte destacando a protagonista. No quarto simples, iluminado pela luz da janela, com paredes brancas e fotografias coladas nelas. Nasce uma musa Negra, careca.

O som do alarme do celular é sincronizado com detalhe de 3 fotografias reveladas que estão coladas na parede do quarto. A montagem rítmica das imagens fotográficas apresenta a personagem principal. Na primeira imagem, uma foto da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, na frente do Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro, nos desloca para as



manifestações de junho de 2013, ocorridas em todo o país. A imagem seguinte apresenta fotos de uma instalação fotográfica a céu aberto, um varal de fotos das manifestações penduradas na frente de um prédio. A terceira fotografia é de Martha e Thiago abraçados, uma *selfie*: ela sorri largamente, enquanto registra o momento, e ele olha para ela. A primeira imagem do rosto da personagem é uma autorrepresentação, que nos acrescenta outra informação sobre a protagonista: as fotografias são dela.

Corte seco e voltamos a ver nossa protagonista desligando o despertador do celular e acordando, com poucos trajés; demora para se levantar e vai até o banheiro; a câmera faz uma correção leve para acompanhar Martha sair de cena. O plano apresentado centraliza a personagem na tela, a câmera diz: estamos falando dela, sobre ela, vamos acompanhar ela.

Outro plano com curto tempo de duração, mas que traz diversas informações. No banho, o trabalho de corpo da atriz nos informa que ela está cansada; não um cansaço físico, é um daqueles dias que levantar se torna uma obrigação. Ali, sozinha, ela suspira. O plano bem próximo causa identificação com a personagem, um *close* que arrebatava quase toda tela, com a água no rosto dela, remete a um clássico do cinema Negro, *Alma no olho* (1973), de Zózimo Bulbul.

A câmera volta ao plano anterior, da entrada de Martha no banheiro, e mostra a protagonista indo em direção a câmera, enrolada na toalha vermelha que destaca ainda mais a cor Negra da personagem, que está centralizada na tela.

A câmera se aproxima da cama momentos antes de Martha se sentar para olhar o celular por alguns minutos e colocar os fones de ouvido. Contemplar seus últimos momentos sozinha antes de ir para a rua. Ao fundo na parede, atrás dela, junto às fotografias se sobressai um desenho à mão, um registro dela, sentada, nua. O som de um piano sobe enquanto ela se permite, por alguns momentos, cair na cama.

O som ambiente silencioso apresenta a favela. A quietude nos faz atentar ainda mais para as imagens.

Estamos na rua e Martha entra em quadro com a roupa da cena anterior, só que desta vez com um turbante colorido, um longo brinco de prata com um búzio na ponta em uma das orelhas, calça vermelha, blusa amarela e uma écharpe preta. Ela segue seu caminho pela escadaria da comunidade com a câmera a acompanhando de longe, como alguém que espera a visita virar a esquina para voltar aos seus afazeres. A protagonista agora está subindo as escadarias da estação de trem de Bonsucesso, a câmera a acompanha de cima da escadaria. Em uma montagem com corte que nos remete a cena da escadaria de Odessa de Serguei

Eisenstein, em *O Encouraçado Potemkin* (1925), a câmera acompanha a descida da mulher de outra escada até a estação. De cima da escada da estação, vemos Martha, aguardando sua condução bem no centro da tela, com um leve *plongée* que expande, dando dimensão à imagem da mulher Negra, com todos os seus signos de negritude, com todo o diverso Negro e toda negritude, na plataforma daquela estação.

A estação de Bonsucesso me lembra os meus tempos de moleca, me vejo em uma adolescente Negra que vem no canto esquerdo da tela e olha para a câmera, sorri enquanto cruza a diagonal da tela passando por trás da nossa protagonista. A personagem ocupa aquele espaço “rua”, dentro do espaço “tela”; ambos os ambientes restritos e violentos para mulheres Negras.

A centralidade do corpo Negro na tela e a proximidade da câmera nessa personagem, dialoga novamente com *Alma no olho* (1973), de Zóximo Bulbul. Agora Martha está no trem, sentada, imersa em seus pensamentos. Ela olha a paisagem da janela. A composição do quadro é um *close* onde dois terços da tela é o rosto de uma mulher Negra. A câmera abre mais um pouco e o quadro é composto pelo perfil da atriz em um terço de tela, a câmera se aproxima novamente, e está posicionada na frente da personagem principal, ela está com o rosto levemente inclinado olhando para a janela.

Somos transportadas para a plataforma da estação Central do Brasil e aguardamos a nossa protagonista sair para acompanhá-la. O posicionamento da câmera e os movimentos internos de pessoas no plano fazem nossos olhos esquadrihar a tela, até que ela sai do trem e caminha em direção à câmera, acompanhada por muitas pessoas, mas ela se destaca, está exatamente no meio da tela. Começa com um plano inteiro até um plano americano e vem a tela preta, para surpreender.

Fim da primeira parte do filme.

Nesta primeira sequência temos 03 minutos e 28 segundos. Foram 19 cortes secos onde o corpo feminino Negro está presente na maioria dos planos do filme, a métrica da montagem permanece oscilando entre 19 e 22 cortes.

Se tivemos a presença desta personagem durante toda a primeira sequência, a segunda parte é o som em *off* na tela preta. Quem vai nos guiar é a voz de Thiago. A primeira imagem é dela, porém a primeira fala é dele: Thiago. Ele recita uma parte do poema de Jorge Maia:

Vejo despertar em mim, repentinamente, aquela ansiedade quase infantil de quem a há muito tenho apenas leves e fracos vestígios momentâneos. Você me faz sair do adulto seguro e cair na total inquietude da criança que aguarda in-con-tro-la-velmente a hora de abrir o presente (ÉCHARPE NOIR, 2018).

Na primeira imagem da segunda parte do filme vemos Thiago, sentado em um café escrevendo em um caderno. Ele está em um plano médio e ocupa quase toda a tela. A garçonete branca entra e coloca o açúcar e uma xícara na mesa. Em voz *off*, ele continua a recitar o poema de Jorge Maia: “Teu *écharpe noir* e o perfume deixado, não mera e levianamente deixado, mas legado à minha memória. Esse que não me deixa e ao qual também não quero deixar” (ÉCHARPE NOIR, 2018).

O corte seco nos aproxima mais da personagem, em um *close*, enquanto ele toma o café; como que esquadrinhando o corpo do ator, a câmera traz um detalhe da boca preta na xícara branca com um desenho com traços étnicos em marrom, o que remete a um búzio, mas também à semente do café. E ele, continua o poema, narrado em *off*: “Ansioso sim, ansioso confesso, ansioso em te ver, te procurando nos corpos que encontro pelas ruas, ao longe. Que delícias você me traz! Você” (ÉCHARPE NOIR, 2018). A câmera vai para as mãos negras escrevendo no papel branco; um plano detalhe com uma leve e lenta panorâmica, seguindo o último trecho do poema: “sua vontade de viver e beber o mundo aos goles, seu encantamento com os encantos que ele traz...” (ÉCHARPE NOIR, 2018).

Um corte seco nos volta à boca de Thiago para fechar a última frase: “Seu sorriso”. Porém, não vemos o sorriso: imaginamos o sorriso de Martha, que aparece novamente na rua, no fundo do plano seguinte, se aproximando da câmera com a mesma roupa. Destaque para a direção de arte do filme. Ele está em um ambiente branco, o que apresenta contraste no corpo negro retinto de Thiago.

Martha passa pela câmera, que nos localiza com um *tilt* onde está a nossa protagonista, e nos dá outra informação sobre ela: ela é universitária, sabemos agora que é aluna do curso de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A imagem seguinte é Martha indo em direção à câmera, bem no centro da tela, até sair de quadro à direita.

Em seguida, começa um plano sequência de treze segundos fechado no rosto da protagonista, enquanto ela caminha em direção a câmera; o fundo está desfocado, dando destaque maior à figura da mulher Negra que estamos acompanhando. Ela entra na fila do restaurante universitário. Pela fisionomia, ela está atrasada. Um plano conjunto curto de um jovem Negro tocando violão e um outro tocando flauta, enquanto uma mulher fuma ao lado, todos sentados no pátio interno da Faculdade de Direito da UFRJ. O plano nos apresenta outros jovens Negros e Negras que ocupam aquele espaço universitário. Em um primeiro momento, achei que era um plano de cobertura, mas é muito mais que isso: este plano pode também ser um ponto de vista da protagonista, mas também da diretora, como algo que

gostaria de fazer, porém não pode, além de apontar jovens Negros e Negras em um contexto pouco apresentado pelos meios de comunicação, em que eles estão vivos e em um espaço majoritariamente branco.

A protagonista agora volta para a rua, novamente em direção à câmera, que está parada em um plano inteiro no centro da tela. Em seguida, Martha está em um escritório. Sua imagem é refletida em plano médio no vidro da estante de madeira. Após ela passar em frente a câmera, o perfil da personagem Negra a passar pela lente da câmera e sair de quadro à direita, percorrendo toda a tela, faz-se simbólico pela ocupação desta mulher no espaço tela e espaço de trabalho.

Corta para um plano aberto da entrada do estúdio de Martha. A câmera que está parada atrás de um parapeito de madeira que divide a tela em cinco partes, cria um plano com várias perspectivas e diferentes dimensões. No fundo do quadro, temos um homem branco em pé, debruçado sobre uma mesa. Ela entra em quadro e se afasta da câmera, passando pela porta de vidro e a fechando, enquanto o homem branco atrás dela sai de quadro assim que ela se vira. Ela está sozinha em um espaço branco. Os diversos recortes no mesmo plano me dão a ideia de ostentação do espaço e das barreiras invisíveis que foram transpostas pela personagem. A resposta da carta de Thiago vem na voz *off* de Martha. Na sua fala, percebemos o real motivo de sua insatisfação: a saudade do companheiro, insatisfação com o seu estúdio e com as pessoas, sobre as quais ela diz: “parecem não se importar com quem vive ou quem morre. Para eles é tudo um grande teatro. Bando de branco burguês”. Entendemos, com essa fala, que a personagem não está alheia ao racismo estrutural que permeia a sociedade atual. As autoras Edileuza Penha de Souza e Rosa Miranda, em seu texto: *Privilégios: branquitude e racismo no cinema e na sociedade brasileira* (SOUZA; MIRANDA, 2018) utilizam o conceito de branquitude definido por Ruth Frankenberg (1997), como um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros e a si mesmo, em uma posição de poder. Nesta cena há um reconhecimento desse racismo estrutural.

Martha se senta na cadeira laranja, ao fundo do quadro desfocado. Um plano conjunto de um rapaz no computador. O foco muda dele para ela assim que ela se senta na cadeira em destaque. Martha liga o computador a sua frente. Um plano detalhe da mão Negra, com esmalte marrom, da personagem, no teclado preto e com um corte seco, faz um *flashback* para um momento entre o casal na casa de Martha.

Thiago está sentado, lendo e olhando diretamente para a câmera. Corte e temos um plano conjunto de Martha fotografando Thiago, que para de ler para sorrir para a lente da

namorada, que sorri de volta. Um detalhe da mão Negra de Martha acariciando as costas de Thiago com o esmalte vermelho na unha e a tatuagem no pulso escrita “equilíbrio”, em letra cursiva, faz pensar que o equilíbrio está ali naqueles momentos.

Enquanto Martha faz o registro de Thiago com a câmera fotográfica, o plano seguinte é de Thiago, em plano médio, desenhando Martha, o mesmo desenho que está na parede do quarto dela na primeira parte do filme. No plano seguinte, o *flashback* continua com Martha posando nua para Thiago. O desenho está quase pronto; ambos olham e admiram a obra que acabou de ficar pronta. Eles se acariciam e sorriem, beijam-se e se deitam na cama. Temos um *tilt* de baixo para cima, que lembra os filmes antigos onde o beijo e cenas de sexo eram proibidos pela censura, ou para dar privacidade ao casal.

Voltamos para Martha no escritório, sentada. A câmera está em *plongée*, bem próxima a ela que, de cabeça baixa, lê seus processos. Os gestos da protagonista são de angústia, temos uma compressão da personagem, encurralada. O som é a voz *off* da protagonista falando sobre essa angústia. Esse ritmo intenso, “todo esse turbilhão de sentimentos”. Nessa cena, suas expressões e o posicionamento de câmera mostram uma mulher Negra sem o estereótipo da mulher Negra Guerreira ou mulher Negra Resistente. A fragilidade ao corpo da mulher Negra não é permitida, parece um tabu, não temos mocinhas na teledramaturgia brasileira, no audiovisual em geral. O *superclose* de Martha nos mostra uma mulher cansada, triste, não amargurada. A angústia da protagonista é finalizada com mais uma cartela preta, mas sua fala continua em *off*: “eu acho que, eu acho que eu nem lembro mais o seu cheiro”.

Um plano médio de Thiago em um elevador; corte para um *close* do perfil dele, quase um *over shoulder*, que mostra o Aeroporto Internacional Tom Jobim do Rio de Janeiro, enquanto a voz *off* tenta acalmar sua parceira. Detalhe das mãos dele cruzadas sobre um carrinho de malas. Ele fala sobre sua saudade, um acalento; o som de uma música leve e instrumental acompanha a calma do personagem, que se contrapõe ao homem negro comumente apresentado perigoso, agressivo, ele está sendo representado como um homem elegante. O corpo negro neste filme torna-se belo, reconfigurando o imaginário popular.

Voltamos para o mesmo plano que antes localizava o aeroporto e agora foca no perfil de Thiago, um plano médio baixo da personagem sentada, ganha uma dimensão na tela, reflete a importância deste homem, produz um sentimento de igualdade. A câmera acompanha o movimento de Thiago tirando os óculos e fechando as hastes, com um detalhe das mãos dele.

Vemos a lateral da boca de Martha e ouvimos a voz *off* de Thiago, que fala sobre a saudade de sua amada e um arrependimento de tê-la deixado. O *close* na protagonista, com as pulseiras que carrega no braço, e um primeiro plano de seu rosto contrapondo o colorido das pulseiras vermelhas. A câmera está no trem, acompanhando o retorno da protagonista para casa.

Thiago entra no apartamento, carregando sua mala de rodinhas, em um plano inteiro de calça branca e camisa azul. O homem negro, de *dreadlock*, está no centro da tela e caminha em direção a câmera; uma transição suave nos leva para uma janela com Thiago refletido no vidro abrindo as cortinas brancas. Ele abre a porta e passa novamente pela câmera bem próximo. O cabelo parece encostar na câmera.

A câmera está parada e ele se encaixa, debruçando sobre o parapeito, fazendo um plano médio do seu perfil. Um homem negro perguntando sobre sua amada, sua profissão, e mais uma vez se arrependendo de ter ido embora, algo que quebra um pouco o discurso que vemos de mulheres se sentindo mal por ir atrás da sua profissão. Aqui, a figura masculina é que lamenta sua decisão.

Estamos na rua, aguardando a nossa protagonista chegar. Do nosso ponto, parece que a câmera se posiciona como alguém que a espera, que a acompanha. Em alguns momentos, o espectador é colocado através do posicionamento da câmera como um personagem dessa história. Martha entra pelo lado esquerdo do quadro, olhando a paisagem da comunidade enquanto sobe a ladeira em que anteriormente a vimos descer. Sua voz em *off*, com uma música leve instrumental, dá um tom ao fim do plano, quando Martha está saindo a direita do quadro: “Coloria meu mundo de um tom de terra tão quente quanto as caminhadas no cerrado sob o sol de verão”.

Vemos uma foto dos olhos fechados e nariz de Thiago, seguida de outra foto de parte de seu nariz e boca. A parte de cima de um coador de café e a parte de baixo do coador com o café pingando na caneca, enquanto em *off* Martha continua falando: “Esse marrom terra que colore também nossas peles se mistura num degradê que em meio ao suor se confunde com o cheiro do marrom torrado do café esquecido sobre a mesa. O sabor de chocolate puro nos lábios que se tocam”. Apesar de achar um pouco clichê aparecer um café sendo feito enquanto se fala sobre café, o plano também marca um tempo, um outro tempo que não o do escritório, que parecia claustrofóbico e agitado.

O plano seguinte apresenta a cama da personagem, vazia enquanto ela entra no canto da tela, senta-se na cama e tira os sapatos. Vemos um plano detalhe dos sapatos sendo tirados

e ouvimos: “nos traz a doce amargura do nosso afeto, de sentimentos tão gostosos quanto a sensação dos pés na terra fresca se faz e se refaz”. O plano detalhe do pé tirando o sapato e a voz *off* da personagem falando sobre a sensação de pés na terra é redundante, mas atenta ao aspecto daqueles pés que a levaram até aquele momento. Ela relembra o percurso, desde que começou até este momento.

A personagem está sentada na cama e tira o cachecol preto e a blusa amarela, com um plano médio lateral. Corta para um plano detalhe da mão negra e unha com esmalte preto no fecho do sutiã vermelho, revelando uma parte da tatuagem que a atriz tem nas costas. A narração continua: “nossos longos e apertados abraços nas nossas despedidas. E se em algum momento, meu bem meu tão querido bem, não me puderes ter em teus braços, lembra-te do marrom dos teus olhos nos meus”.

A personagem está de pé, seminua em um plano que a mostra do ombro até o quadril. Martha tira o turbante colorido e o estende na cadeira; pega uma camisa branca e veste; pega um cigarro e sai do quadro. “Do meu amadeirado perfume em teu ombro e do marrom canela da minha camisa jogado no canto da tua cama. Lembra ainda que por mais que demore, eu volto e com mais desejo que nunca e mato de amor sobre essa tua cama onde conversamos e nos amamos por horas, despreocupados com todo o cinza que tenta manchar nosso encontro”. Novamente a personagem fala e o objeto aparece. Aqui fica claro o jogo que a diretora e o montador quiseram fazer com o espectador, como nas sequências anteriores. Martha vai até a janela e fuma, em um super *close*, enquanto solta a fumaça e fala que se lembrou do poema narrado anteriormente, que foi feito por Thiago para ela. Fim da segunda parte, tela preta e som *off* de batidas na porta.

Porta de madeira abre rangendo. Só ouvimos o silêncio e a respiração da personagem, que parecem suspensos. Temos a reação da personagem, que pela primeira vez demonstra quietude. Ela se encosta na parede lateral; a câmera está em primeira pessoa; temos um tempo; um quase sorriso da protagonista nos remete à Monalisa; há um alívio nas suas expressões. A porta se abre mais e a manga da blusa branca escorrega do ombro, o que demonstra um relaxamento de Martha. O casal está sentado de frente um para o outro, em silêncio.

Berimbau toca, e vemos os pés dele de frente para um altar baixo vermelho com quatro velas no chão, folhas e areia branca. Seguido de um plano do altar, vemos um copo com água, pedras brancas pequenas, folhas e uma vela amarela e outra azul. Ambos estão com a testa encostada no altar. Thiago e Martha se olham, em frente ao altar, que revela outros

detalhes: velas brancas, velas rosas, flores, pedras brancas pequenas e folhas. Neste momento, é importante atentarmos para a suspensão e compressão de tempo e espaço que esta sequência evoca nos espectadores. Não estamos mais no quarto de Martha. Este novo espaço é apresentado em detalhes, e nos revela, assim como o livro *O espírito da intimidade*, que este espaço é a relação deles. Neste momento, é como se ela e ele estivessem reavivando esse espírito, que a distância física entre ambos fez esmorecer.

Voltamos ao quarto de Martha, e vemos a câmera passar de um *close* de Thiago para um conjunto do casal se olhando. Detalhe da mão da protagonista tocando o braço do amado. Novamente aparece a tatuagem dela no pulso, escrito “equilíbrio”, como se fosse a busca do equilíbrio nessa relação. Ela coloca a mão por dentro da manga da blusa cinza do homem. O detalhe do entrelace dos dedos das personagens os conecta e nos leva novamente ao espaço/tempo suspenso anterior. Se antes tínhamos apenas um entrelace de dedos, agora vemos as duas mãos dadas.

Um *plongée* nos apresenta o todo do espaço em que se encontram. Antes em partes, recortados; agora, temos o todo do que essa relação representa para ambos. Martha e Thiago estão nus, dentro de um círculo de areia e velas brancas, onde há um altar com toalha vermelha, velas coloridas e brancas, flores. Percebemos que a disposição das pedras brancas no altar forma uma cruz, símbolo máximo de fé do cristianismo.

Thiago dá água na boca de Martha, que retribui. Trata-se de um ritual: esse ato significa, em rituais de casamento, o mesmo que a taça de champanhe cruzada, em que os noivos brindam nas celebrações. Voltamos ao quarto de Martha, e vemos o primeiro beijo do casal após o retorno de Thiago. Lento, a câmera se aproxima mais do beijo, e voltamos para o espaço/tempo suspenso de ambos, que estão ajoelhados de frente um para o outro e com as cabeças encostadas uma na outra, como símbolo de devoção entre eles.

Martha coloca uma foto do casal no altar. Thiago, uma pedra rajada preta e branca, e ela uma pedra rajada vermelha e branca. Outra fotografia é colocada no altar; unem as pedras em frente à vela com a primeira fotografia. As pedras simbolizam a construção deste relacionamento, as imagens de felicidade na fotografia, aquilo que almejam retomar.

Thiago beija a mão da amada na frente do altar, e demoradamente no quarto de Martha, em sinal de respeito e devoção àquela mulher Negra. Tudo acontece de forma simultânea, como se fosse uma outra dimensão.

Detalhe da mão de Thiago tirando a blusa de Martha no quarto dela. Seus corpos são apresentados em partes, com um entrelace de braços e pernas de ambos, já sem camisa, e ela



apenas de calcinha preta. Outro detalhe da mão de Thiago nas costas da protagonista, próximo à tatuagem da mesma, e das mãos de Martha nas costas do amado, nos mostra os diversos tons de pele negra, como um tom sobre tom.

Um beijo ardente é representado por ambos. A descrição da câmera ao apresentar as sombras desse beijo na parede com a foto do casal sorrindo é poética e não torna a cena hipersexualizada. O sexo é apresentado como um ritual, algo sagrado, em que diversas culturas africanas pregam o ato sexual como vida, aquilo que gera vida e não pode ser profanado, ou enxergado como pecaminoso.

O berimbau para. Temos novamente o silêncio, seguido de uma imagem impactante: o rosto de Thiago pintado pelo artista Raphael Cruz, em *overshoulder* de Martha e *close* do homem Negro com inscrições na face, com uma iluminação *noir*, poético e belo. O toque do tambor e a câmera deslizando na direção dos braços de ambos, esticados com as mãos entrelaçadas na lateral e depois acima de ambos, denota a elevação dessa relação, não temos mais o altar, eles estão em outro espaço/tempo com pouca luz, que cria uma intimidade maior entre as personagens.

As mãos unidas revelam a força que esse relacionamento proporciona a ambos e que vai se fortalecer cada vez mais. O perfil de Martha aparece também pintada pelo artista Raphael Cruz. Ambos somente pintados, sem roupas, dançam, em sincronia. Dois corpos negros dançando no escuro, interligados um ao outro. A sequência da dança com o som de instrumentos de percussão, que são acrescentados ao tambor, aumenta a velocidade de corte e movimento, a câmera gira em torno dos amantes que bailam entregues à celebração do seu amor.

Os planos próximos, na cena final da dança, foram criados para inserir o espectador na dança. A diretora afirma, em entrevista, que foi sem intenção e que o diretor de fotografia que teve essa iniciativa.

Essas coisas dos planos foi uma coisa bem instintiva, assim na hora, o Flávio que é o diretor de fotografia, principalmente a cena final que é tipo assim todo mundo pensaria geralmente em fazer um plano aberto, né? Eles dançando, para mostrar a dança, o contexto ali, o que estava acontecendo, e a gente acabou optando por não, fazer essa cena bem próximo, assim. E foi uma parada assim muito instintiva assim mesmo. Flávio estava girando em volta do Círculo deles dançando e tal. E aí teve uma hora que começou a dança e o Flávio teve a ideia de entrar assim, início foi tudo muito doido, assim acabou meio que parecendo que você entra assim na dança você faz parte dessa dança (FUENTES, 2018).

Quando questionada por mim sobre a coreografia da dança, a diretora garante que “foi tudo na hora”. A estreada diretora estava mais interessada na conexão das personagens e dos artistas do que efetivamente a coreografia. Não é um musical, mas sim um filme de dança.

A gente optou por não fazer um trabalho necessariamente de ensaio, mas era um trabalho de conectar eles de uma maneira que a respiração funcionasse, assim, que eles pensassem e respirassem de tal maneira que isso ia trazer eles para aquele estado, a gente só ligou o som, o Rafael Cruz começou a pintar eles aí a gente ligou o som e na hora. Eles foram dançando assim a única coisa que eu pedi a eles foi que eu queria uma mistura de dança de umbigada com as danças dos orixás, e a dança contemporânea porque eles são dançarinos de dança contemporânea. Só aconteceu assim que a gente ligou a música e eles foram meio que brincando assim tanto é que então tenta contagem das cenas de dança ela foi. Eles não estão fazendo o mesmo passo, então não é uma coreografia. São momentos diferentes dessa brincadeira que eles estavam fazendo que eles estavam meio que jogando um com outro e ela teve um pouco de ir de capoeira também assim essa coisa de meio que se aproximava se distanciava e é isso não tem exatamente um ritmo mais ou exatamente ele passa é uma brincadeira, a parte dessa coisa da dança dos Orixás para dança de umbigada e com a dança contemporânea (FUENTES, 2018).

Utilizando passos de carimbó, umbigada, dança contemporânea e dança dos orixás, sem perder a conexão do olhar de ambos enquanto o ritmo da música se intensifica e seus corpos se aproximam, o berimbau volta a tocar, enquanto eles se perdem em um abraço apertado e fraterno, que me remete a música de D. Ivone Lara, saudosa sambista negra que faleceu em 2018: “Um sorriso negro, um abraço negro, traz felicidade”.

Barbara Fuentes nos apresenta um filme-carta no qual as cartas dos namorados Martha e Thiago servem como uma espécie de roteiro e constroem uma narrativa. A diretora aborda temas importantes como relação afetiva Negra: reivindica o Direito ao amor e o Direito à cidade. A diretora, através da dança e da performance das personagens Negras, coloca o ato sexual como sagrado. O amor é sagrado.

Quando temos o som da voz *off* de Thiago, vemos Thiago, e quando Martha responde em voz *off*, vemos Martha. Comumente, em filmes em que há trocas de cartas, vemos a recepção da carta enquanto a voz *off* narra o que está sendo lido. Em *Écharpe Noir*, o que vemos é a escrita da carta, o processo de feitura da mensagem por Thiago em contraponto com o dia de Martha.

O clímax do filme é o reencontro dessas personagens, onde a diretora faz, por meio da direção de arte, um espaço outro, uma suspensão de tempo e espaço que é só do casal, onde a conexão dos seus corpos os transporta para esse outro espaço/tempo. A potência das imagens da última cena de dança é tão gigantesca e poética que, mesmo havendo som, não há a memorização dele. O som fica em segundo plano.

A nudez apresenta não uma erotização ou sexualização, ela denota a ideia de igualdade e cumplicidade entre o casal, trazendo também uma nudez não só de corpo, mas de alma e sincronicidade com a dança.

## 2.5 O ENCONTRO DELAS

O cinema alegórico de Renata Martins se encontra no lugar suspenso de Barbara Fuentes. Ambas as obras analisadas são o primeiro encontro delas com a função de diretora. Tanto Renata quanto Barbara utilizam de elementos alegóricos e fora da realidade para compor o cenário ou mesmo o figurino. Renata lança mão de efeitos especiais aliados à arte no seu cenário, enquanto Barbara pinta a pele de seus protagonistas. O trabalho artístico e estético da direção de arte das obras é primoroso. São duas ondas diferentes, que vão ter elementos semelhantes.

Tanto Renata quanto Barbara trazem casais Negros para o centro da telona, de gerações diferentes, mas as duas propõem um casal feliz, e diversas autoras versam sobre a dificuldade das mulheres Negras de se sentirem amadas e de sentirem amor. Neste momento, é necessário apresentar alguns apontamentos importantes para a discussão acerca da afetividade Negra como a dificuldade de amar da população Negra, as construções de amores possíveis das mulheres Negras e os benefícios de ser amada e de amar e, com isso, apresentar a importância desses filmes tão potentes e inspiradores para nós, pretas e pretos, além da feitura de escritas sobre mulheres Negras sendo amadas.

Analisar filmes com representações de relações afetivas intraraciais se deve pela aparente baixa produção de filmes brasileiros com este tema e tipos de personagens. Nos EUA, há um mercado com vasta produção de comédias românticas de elenco Negro, em sua maioria com finais felizes entre casais Negros. Esses filmes apresentam relações afrocentradas complexas e construção de núcleo familiar de personagens. No entanto, essas produções são pautadas em discurso fílmico falocêntrico e, em sua maioria, apresentam competição entre mulheres pelo amor de um homem. Porém, essas imagens criam uma cultura de amor e exaltação aos Negros, e principalmente, entre Negras e Negros, dando a população Negra exemplos do amor romântico possível. Sobre isso Renata Martins aponta:

Na época eu não sabia que o fato de colocar um casal negro feliz e se amando, era um ato político. Que, inclusive, o direito ao amor nos foi negado no período

escravista. Trazer Geralda e Neném para tela era e ainda é, sem dúvidas um ato político (MARTINS, 2020).

Infelizmente, nas produções brasileiras, esse tipo de produção não foi fecundada pelos meios de comunicação, muito por conta das diversas facetas do racismo estrutural vigente, como o “ideal de branqueamento”, a crença na ascensão social através do matrimônio interracial, que faz com que Negras e Negros prefiram se relacionar com pessoas brancas, o mito da “democracia racial”, onde ainda se acredita que vivemos num paraíso racial e o preconceito é apenas social, justificando os casais interraciais como símbolo da democracia racial brasileira na tevê e no cinema.

A representação de casais Negros nos meios de comunicação de massa apresenta uma expectativa de relação entre os nossos, provocando união, ressignificando o indivíduo Negro como um parceiro e não como um adversário. São exemplos positivos que criam expectativa de vida na população Negra. Ver casais como Taís Araújo e Lázaro Ramos nos permite pensar na perpetuação da negritude na sociedade. Ter referências de casais Negros apresenta esperança para essa população, para desespero dos padrões eurocêntricos.

O *Aquém* nasceu do desejo de levar para o cinema relações afetivas que eu via em casas, mas não via na tv. Porém, o tempo possibilitou ao público e a mim novas e várias leituras. É como se tivesse ganhado mais camadas e sabores, tal como os vinhos: quanto mais envelhecido, melhor (MARTINS, 2020).

*Aquém das nuvens* e *Écharpe Noir* falam da conexão entre os casais. Mesmo distante, o Seu Nenê tem um pressentimento de que Dona Geralda não estava bem, e vai para casa. Martha e Thiago têm uma conexão tão forte que transcendem o espaço-tempo, criando um lugar suspenso.

O conceito de amor utilizado nesses filmes se baseia no conceito de amor anárquico escrito por Bruno Veloso (2015) em seu *blog*: “amor é um problema de Estado, não sua solução. Amar sempre implicará em poder, de quem para quem, de quem sobre quem, do poder amar e do amar como poder, amor como parte constitutiva do processo de estabelecer relações (ufa!) de poder, como é na política”. Há de se entender que o amor é uma construção social, midiática, que idealiza um modelo padrão de belo, amável, signos que são impostos sobre a mulher branca, em detrimento da mulher negra.

A autora Daniela Lima (2015) afirma: “O amor é um sentimento que se inscreve no corpo, neste campo de batalha que é o corpo. Desvelar a batalha por autonomia e liberdade

que se dá no corpo da mulher é essencial para analisar politicamente o amor”. Porém, reconhece os perigos de se falar de amor no campo político e diz que:

Não por acaso, as práticas de amor recriadas na literatura, no cinema e na televisão são mecanicamente reproduzidas. A cultura ensina e universaliza práticas de amor, até que elas desapareçam. Até que as práticas de amor se confundam com o próprio amor (LIMA, 2015).

Entendendo o amor como relações de poder, em que momento a mulher Negra é amada nesta sociedade excludente? Lima relembra que esse modelo de amor romântico apresenta uma perversidade, quando coloca a mulher como doadora de si para ser apta a recebê-lo.

Existe um esquema perverso de recompensa (*reconhecimento*) e punição (*solidão*) que determina violentamente um estereótipo de amor para as mulheres. A mulher que se doa sem reciprocidade (e que corresponde a um determinado padrão estético) é a mulher “amável” (LIMA, 2015).

Muitos autores e autoras se debruçam sobre o tema da representação do Negro nos meios de comunicação de massa, mas poucos sobre a afetividade Negra romântica como algo possível. Para reforçar a importância dessa pesquisa, recorro a Muniz Sodré, junto ao trabalho da professora Edileuza de Souza, que fala sobre o impacto social deste trabalho.

Construir um trabalho de pesquisa sobre histórias de amor é um exercício de comportamentos e ações, valores e outros sentidos referenciados na cultura ancestral, cujo “reencontro com o passado só se dá na reconstrução da memória por um sistema de valores que coincide com o quadro social presente”. Essa essência possibilita efetivas práticas pedagógicas coletivas, capazes de construir um conhecimento dinâmico e libertador (SODRÉ apud. SOUZA, 2013, p. 41).

O mote para analisar filmes com representações de relações afetivas intraraciais se deve pela aparente baixa produção de filmes brasileiros com este tema e tipos de personagens. Vieira acrescenta:

São os estereótipos ou imagens de controle que tem reforçado o imaginário social com uma imagem negativa de mulher negra, como um ser para a servidão, para o cuidado e para o sexo, fazendo assim, manutenção do lugar de opressão em que vivem na sociedade e preservando o privilégio do branco na pirâmide social. (VIEIRA, 2018, p. 24).

Em sua dissertação de mestrado – *Por uma promessa de vida mais viva: relações afetivas de mulheres negras no rap e no romance brasileiro contemporâneo* – a autora Andressa Marques da Silva afirma que

as categorias sociais atuam como condicionantes para as escolhas amorosas, o que auxilia na compreensão da exclusão das mulheres negras como seres possíveis de serem representados protagonizando afetos lícitos, social e publicamente estabelecidos (SILVA, 2013, p. 19).

Tal fato colabora, portanto, para a invisibilidade de casais Negros, não apenas no audiovisual brasileiro, mas na literatura, na música e no cotidiano.

Outra autora que versa sobre as dificuldades de amor Negro é Claudete Alves da Silva Souza, em sua dissertação de mestrado *A solidão da mulher negra: sua subjetividade e preterimento pelo homem negro da cidade de São Paulo*, a cientista social analisou 11 casos de mulheres Negras; entre elas, há um reconhecimento sobre as desvantagens das mulheres Negras em relação às mulheres brancas no que concerne a preferência das escolhas do homem Negro para suas relações afetivas. Souza vai além e justifica:

O comportamento do homem negro foi percebido como resultado de uma desvalorização social da população negra, por longa data, que vem estimulando jovens negros a “clarear” a família. A associação inter-racial foi vista como vantajosa para o homem negro, no sentido da sua ascensão social, e muito desvantajosa para a mulher negra pela tendência observada da predominância de pares inter-raciais, quer sejam homem negro -mulher branca (SOUZA, 2008, p. 6).

Para Silva, o apagamento dos casais Negros nas telas se deve ao racismo estrutural que condiciona o corpo Negro ao “não amor”.

O ideal romântico abarca em si uma delimitação corpórea do objeto possível de ser amado, e os corpos à margem do amor quimérico foram representados sob uma perspectiva que não só os excluiu do palco das interações afetivo-românticas como também imprimiu em suas vivências possíveis novos arranjos para o cultivo do afeto. (SILVA, 2013, p.18).

Para a teórica bell hooks, esse “não lugar de afeto” tem raízes nas relações sociais construídas a partir do período escravocrata. Para a autora, a população negra aprendeu que o amor enfraquece, criando assim mecanismos de defesa e sobrevivência, negando o amor.

Nossas dificuldades coletivas com a arte e o ato de amar começaram a partir do contexto escravocrata. [...] Pessoas que viveram em extrema pobreza e foram obrigadas a se separar de suas famílias e comunidades não poderiam ter saído desse contexto entendendo essa coisa que a gente chama de amor. Elas sabiam, por experiência própria, que na condição de escravas seria difícil experimentar ou manter uma relação de amor (HOOKS, 2000, p. 189).

Há um tabu em volta da figura das pessoas Negras e das suas relações familiares e afetivas que não são apresentadas nas telas. Quando há a representação de afetividade Negra, em sua maioria é interracial, seja na televisão ou no cinema, o que também é um tema pouco

debatido e ajuda a consolidar a estagnação do debate sobre a solidão da mulher Negra. Por muito tempo, fomos silenciadas e aprendemos a nos odiar, e acreditamos que não tínhamos valor; com isso, aceitamos as condições que nos eram impostas, ocupamos esse “não lugar” de amar, aceitamos e naturalizamos a violência.

Uma cultura de dominação exige de todos os cidadãos a autonegação. Quanto mais marginalizado, mais intensa a demanda. Desde cedo pessoas negras, especialmente as subclasses, são bombardeadas por mensagens de que não têm valor, são inúteis, não é de admirar que caçamos o desespero niilista ou formas de vícios que proporcionam fuga momentânea, ilusões de grandeza e liberdade temporária da dor de enfrentar a realidade (HOOKS, 1992, p. 19).

É necessário e urgente falar sobre amor e afeto no cinema. Diversas autoras e autores versam sobre os perigos das histórias únicas e a massiva repetição de estereótipos na produção brasileira e seus malefícios para as populações subalternizadas. Tão importante quanto denunciar, é preciso também apresentar outras formas de representação e apresentar estudos que apontem um caminho para a criação de exemplos positivos para essas populações.

## CONCLUSÃO

Esta pesquisa é uma cartografia de um campo em formação sobre as hipóteses estéticas desse cinema feito por mulheres Negras, como elas produzem imagens que contam suas histórias pessoais e relatam a história do nosso país em seus temas, como denunciam e se comprometem a mostrar um outro lado dessa história brasileira, elevando figurantes a protagonistas nesse processo, sendo melhores contadoras de história com imagens.

No decorrer desta pesquisa, falamos um pouco sobre a questão da exibição e trouxemos dados de alguns festivais e mostras com a temática racial e percebemos o aumento em eventos com este recorte, assim como o aumento de diretoras Negras, fruto da luta dos movimentos sociais, como o Movimento Negro Unificado, UNEGRO, coletivos e acesso a políticas públicas de ações afirmativas. Começamos, também, a apresentar efetivamente os elementos estéticos contidos em cada onda, classificadas em três momentos: as *pioneiras*, as *afrocentradas* e o *Tsunami Negro*.

As pioneiras são as que usam uma estética de acordo com a academia, que muito se assemelha ao cinema de *mainstream*: com elenco branco, sem temática racial evidente, com distanciamento dos corpos brancos no enquadramento. A escolha do posicionamento da câmera diz muito sobre quem está contando essa história. Nesse momento, a denúncia é velada, tímida, inocente aos olhos de quem assiste, pode passar despercebida. Entender essa distância da câmera dos corpos brancos feitos por essas cineastas que denunciam a desigualdade e a guerra fria racial brasileira. Nesse momento, dizemos com nosso cinema: “Sabemos que não somos iguais. Estamos distantes, estamos observando vocês, somos invisíveis a vocês, mas estamos de olho”. Tanto Adélia Sampaio, quanto Flávia Cândido escolhem planos que nos colocam sempre como observadores distanciados, seja pelo buraco da fechadura em *Denúncia Vazia*, ou em cima do ventilador de teto de *Metro Quadrado*. Dizemos: “Estamos de olho em vocês”.

As afrocentradas são as que usam uma estética menos acadêmica, mas que trazem elenco negro, elementos da cultura africana, uso da voz *off* em excesso. A temática racial está na tela e a autorrepresentação da mulher negra começa com elas. Aqui, não fazemos questão de observar apenas, queremos aparecer também. Está na hora de falar sobre nós, agora que vocês já cansaram de elucubrar sobre nossas corpos, rir e debochar, matar, chegou a nossa hora de contar a nossa versão dessa história que distorce a realidade.



O Tsunami Negro são jovens que têm acesso às técnicas, à linguagem cinematográfica acadêmica, e unem a tecnologia aos elementos da cultura afro-brasileira, apresentam a temática racial em primeiro plano, com elenco majoritariamente negro e nas cabeças de equipes estão pessoas negras, que assumem a maioria das funções. Fomos atrás das nossas referências aqui e em África.

Percebemos que o ponto em comum de todas essas mulheres é que fazem um cinema político, que reflete de alguma maneira seu lugar no mundo, seja pelo distanciamento dos corpos brancos, por saber da distância que há entre nós, tanto falando para fora do quadro: “Eu sei mesmo! Eu sou a diretora” com um sorriso nos lábios, por entender que é uma realizadora de imagens, como fazendo um primeiríssimo plano de uma mulher Negra tirando tinta branca da sua pele, por saber que aquilo não te pertence. Estamos produzindo imagens de valorização da autoestima Negra e isso é revolucionário, tem um viés político em todas essas ondas.

Decidimos analisar duas obras de duas cineastas distintas: Renata Souza e Barbara Fuentes. Elaboramos o inventário de cada um dos filmes e dialogamos com as entrevistas feitas com elas. A partir dessas análises, vimos as encruzilhadas desses filmes, seus pontos em comum, mesmo as duas não conhecendo as suas obras na época de realização das produções.

Elaborei, também, uma carta para as futuras pesquisadoras e curadoras de festivais de cinema, visto que é uma função importante para visibilização dessas obras, ter um espaço para exibição, entendendo a distribuição do filme e o papel da curadoria como de suma importância dentro da cadeia produtiva do audiovisual brasileiro.

Diante de tudo que apresentamos e para onde a pesquisa nos levou, atestou-se que há um movimento cinematográfico sendo construído por mulheres Negras nesse país por mais de 50 anos, onde há mudanças e reutilizações de estéticas e temáticas ao longo desse tempo. Muito do que vimos na tela pelo olhar dessas mulheres reflete sobre o momento político, econômico e cultural do país.

A partir desta pesquisa, também conseguimos resgatar nomes antes invisibilizados que estão produzindo imagens no cinema e que ousaram ser criadoras de imagens, que sabem seu lugar na história e no *set*, que contam as suas histórias e vivências, não desistem de suas obras e imagens e são todas conscientes do seu papel social e a importância de contar as nossas histórias.

## REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. **Dogma feijoada a invenção do cinema negro brasileiro**. Revista brasileira de ciências sociais, v. 33, 2017.
- COMO declamar Drummond. Direção de Thais Scabio e Gilberto Caetano. Produção de Thais Scabio e Gilberto Caetano. São Paulo: Cavalo Marinho Audiovisual, 2004. Curta-metragem (9 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QNR63LIb1dc> Acesso em: 9 abr. 2021.
- CRUZ, Viviane Ferreira da. **Cinemas negros: modelos de negócios viáveis às mulheres negras**. 2019. 363 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) —Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- ÉCHARPE NOIR. Direção de Barbara Fuentes. Produção da Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: Laranja Vulcânica, 2018.
- ENCONTRO DE CINEMA NEGRO Brasil-África, 1. Rio de Janeiro, 2007.
- FESTIVAL BRASILEIRO de cinema universitário, 4. 1998, Niterói: UFF, 1998.
- FESTIVAL de curtas abre com número recorde. Folha de S. Paulo, São Paulo, 17 de ago. de 2000. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=14710&keyword=Feijoada%2CDogma&anchor=618441&origem=busca&originURL=&pd=aee16f868506be9ed2c61c0fe7be5b64> Acesso em: 9 abr. 2021.
- FRANKENBERG, Ruth [ed.]. **Displacing whiteness: essays in social and cultural criticism**. Duke University Press, 1997.
- FUENTES, Barbara. Entrevista concedida a Rosa Miranda. Niterói, 2018.
- GARCIA, Júlia. **A cor dessa cidade sou eu? a mulher negra na cidade**. Sindicato dos Engenheiros Bahia. Bahia, 2017. Disponível em: <http://sengeba.org.br/artigo-a-cor-dessa-cidade-sou-eu-a-mulher-negra-na-cidade/>. Acesso em: 10 mai. 2021.
- GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary; TREICHLER, Paula. **Cultural studies, black looks: race and representation**. New York: Routledge, 1992.
- HOOKS, Bell. The oppositional gaze: black female spectators. In: **Black looks: race and representation**. Boston: South End Press, 1992.
- HOOKS, Bell. **Intelectuais negras**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 3, n. 2, 1995.
- HOOKS, Bell. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**. Rio de Janeiro: Pallas Criola, v. 2, f. 128, 2000.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cogobó, 2020.

LIMA, Daniela. **O amor é um ato político**. 2015. Disponível em: <https://laryssafgc.wordpress.com/2015/08/24/o-amor-e-um-ato-politico/>. Acesso em: 12 jan. 2019.

LÓPEZ, Laura Cecilia; SANTOS, Marcio André de Oliveira dos. **Ações afirmativas, movimentos negros e os caminhos da promoção da igualdade racial**. Ciências Sociais Unisinos, v. 52, n. 2, 2016.

MARINS, Beatriz Leal de Araújo. **Memórias espetatoriais compartilhadas de uma mulher negra**. Monografia (Graduação Bacharelado em Cinema) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

MARTINS, Renata. Entrevista concedida por e-mail a Rosa. Niterói, 2020.

MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, Antônio A. (Org.). **O espaço da diferença**. 1. ed. Campinas: Papirus, 2000.

MIRANDA, Rosana dos Santos. **Gênero, raça e protagonismo**: O cinema negro feminino do século XXI. 2017. Monografia (Departamento de Cinema e Vídeo) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

MOSTRA competitiva Adélia Sampaio, 2. **Cineastas Negras**. 2017. Disponível em: <https://cineastasnegras.wixsite.com/mostradeliasampaio/edicao-2017>. Acesso em: 27 nov. 2020.

O CINE teatro: (parte 1). Direção de Thais Scabio. Produção de Ana Cristina da Silva. Santo André: Escola Livre de Cinema de Santo André, 2006. Curta-metragem (9 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jUodXpR6dA0>. Acesso em: 11 abr. 2021.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: AVANCA CINEMA INTERNATIONAL CONFERENCE, 7 (Anais). Estarreja: Cine Clube Avanca, 2016. p. 646-654.

OLIVEIRA, Rebeca. O que é afrofuturismo? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/webstories/cultura/2020/09/o-que-e-afrofuturismo/> Acesso em 01 set. de 2021.

RIBEIRO, Djamila. **O Que É Lugar De Fala?** São Paulo: Letramento Editora, 2018.

RODRIGUES, Paula. Futuro negro: como o afrofuturismo pode ajudar a estruturar modelos de sociedade mais justos para a população negra. **ECO A Uol**, São Paulo, 7 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/reconstrucao-afrofuturismo/#page2> Acesso em 22 set. de 2021.

SANTOS, Júlio César dos; BERARDO, Rosa Maria. **Mulheres negras fazendo cinema.** Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), v. 6, 2014.

SANTOS, Júlio César dos. **A quem interessa o Cinema Negro?** Revista da ABPN, v. 5, n. 9, 2013.

SILVA, Andressa Marques Da. **Por uma promessa de vida mais viva: relações afetivas de mulheres negras no rap e no romance brasileiro contemporâneo**. Brasília, 2013. 18 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SILVA, Andréa Antonieta Cotrim; FERRAZ, Daniel. **Representações violentas no outro no cinema: perspectivas étnicas e educacionais no espaço imagético.** Polifonia, v. 21, n. 29, 2014.

SILVA, Joyce Gonçalves da. **Corporeidade e Identidade: o corpo negro como espaço de significação.** 3º Congresso internacional interdisciplinar em sociais e humanidades. Salvador: UCSal, 2014.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar.** São Paulo: Odisseus, 2003.

SOUZA, Claudete Alves da Silva. **A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo.** 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade.** Brasília, 2013. Tese (Programa de Pós-graduação em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Contando nossas próprias histórias: mulheres negras arquitetando o cinema brasileiro.** In: AVANCA CINEMA INTERNATIONAL CONFERENCE, 7 (Anais). Estarreja: Cine Clube Avanca, 2016. p. 485-502.

SOUZA, Edileuza Penha de; MIRANDA, Rosana dos Santos. **Privilégios: Branquitude e racismo no cinema e na sociedade brasileira.** In: AVANCA CINEMA INTERNATIONAL CONFERENCE, 9 (Anais). Estarreja: Cine Clube Avanca, 2018. p. 516-523.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papirus Editora, 2000.

VELOSO, Bruno. **Amar como um ato político: ou amor como um problema de Estado.** Associação de Arte e Cultura Periferia Invisível. 2015. Disponível em: <http://www.periferiainvisivel.com.br/amar-como-um-ato-politico-ou-amor-como-um-problema-de-estado/>. Acesso em: 12 jan. 2019.

VIEIRA, Luciana Oliveira. **Autorrepresentação de cineastas negras no curta-metragem nacional contemporâneo.** São Cristóvão, 2018. 15 p. Dissertação (Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.