

Iara Félix Pires Viana

**TRAJETÓRIAS SOCIOESPACIAIS, NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS E
LAZER DE CINEASTAS NEGRAS:
intersecções entre racismo e sexismo**

Belo Horizonte

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional

2021

Iara Félix Pires Viana

**TRAJETÓRIAS SOCIOESPACIAIS, NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS E
LAZER DE CINEASTAS NEGRAS:
intersecções entre racismo e sexismo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Estudos do Lazer.

Área de Concentração: Lazer, Cultura e Educação.

Linha de pesquisa: Identidade, sociabilidades e práticas de lazer.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Christianne Luce Gomes.

Belo Horizonte

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional

2021

Viana, Iara Félix Pires
Trajetórias socioespaciais, narrativas cinematográficas e lazer de cineastas negras:
V614t intersecções entre racismo e sexismo. [manuscrito] / Iara Félix Pires Viana – 2021.
2021 200 f.: il.

Orientadora: Christianne Luce Gomes

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física,
Fisioterapia e Terapia Ocupacional.
Bibliografia: f. 179 - 195

1. Lazer – Teses. 2. Cinema – Teses. 3. Mulheres – Teses. 4. Racismo – Teses. Gomes,
Christianne Luce. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Educação Física,
Fisioterapia e Terapia Ocupacional. III. Título.

CDU: 379.8

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Danilo Francisco de Souza Lage, CRB 6: nº 3132, da
Biblioteca da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
 ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E TERAPIA OCUPACIONAL
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS DO LAZER
ATA DA 74ª DEFESA DE TESE DE DOUTORADO
IARA FELIX PIRES VIANA

Às 13h30min do dia 22 de outubro de 2021 reuniu-se de forma virtual (online – pela plataforma GoogleMeet) a Comissão Examinadora de Tese, indicada pelo Colegiado do Programa para julgar, em exame final, o trabalho *“TRAJETÓRIAS SOCIOESPACIAIS, NARRATIVAS CINEMATOGRÁFICAS E LAZER DE CINEASTAS NEGRAS: INTERSECÇÕES ENTRE RACISMO E SEXISMO”*, requisito final para a obtenção do Grau de Doutora em Estudos do Lazer. Abrindo a sessão, a Presidenta da Comissão, Profa. Dra. Christianne Luce Gomes, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra para a candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelas examinadoras, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Membros da Banca Examinadora	Aprovada	Reprovada
Profa. Dra. Christianne Luce Gomes (Orientadora)	x	
Profa. Dra. Ana Lúcia Silva Souza (UFBA)	x	
Profa. Dra. Elisângela Chaves (UFMG)	x	
Profa. Dra. Nilma Lino Gomes (UFMG)	x	
Profa. Dra. Vânia de Fátima Noronha Alves (PUC-MG)	x	

Após as indicações a candidata foi considerada: **Aprovada.**

A Comissão Examinadora ressalta que a tese desenvolvida é original e inédita por trazer a temática racial e de gênero para o campo de estudos do lazer, e recomenda a ampla divulgação científica da pesquisa.

O resultado final foi comunicado publicamente para a candidata pela Presidenta da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidenta encerrou a reunião e lavrou a presente ATA que será assinada por todas as integrantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 22 de outubro de 2021.

Profa. Dra. Christianne Luce Gomes (Orientadora)

Profa. Dra. Ana Lúcia Silva Souza (UFBA)

Profa. Dra. Elisângela Chaves (UFMG)

Profa. Dra. Nilma Lino Gomes (UFMG)

Profa. Dra. Vânia de Fátima Noronha Alves (PUC-MG)



Documento assinado eletronicamente por **Christianne Luce Gomes, Professora do Magistério Superior**, em 22/10/2021, às 23:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vania de Fatima Noronha Alves, Usuário Externo**, em 05/11/2021, às 12:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elisangela Chaves, Professora do Magistério Superior**, em 07/11/2021, às 18:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Silva Souza, Usuário Externo**, em 10/11/2021, às 06:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nilma Lino Gomes, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 13/01/2022, às 21:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1039063** e o código CRC **D73BA2C1**.

À memória de José Evangelista Viana, meu inesquecível pai. À minha mãe, inspiração para a realização deste estudo com mulheres.

AGRADECIMENTOS

A todas e todos que me protegem e principalmente ao senhor do meu *ôrí*, minha fé e gratidão, Oxalá! *Epà Babá!*

Esta tese é fruto de: uma trajetória individual guiada por sábias mãos ancestrais; uma necessidade coletiva, uma vontade de memória; um querer entender cada vez mais o mosaico de diferentes identidades negras que constitui a população de mulheres negras do nosso país.

De tanto observar e viver a festa, acabamos aprendendo que, para que a vida se preencha de sentidos, é preciso que a existência seja compartilhada. O prazer de estar junto torna a jornada mais leve, alegre e significativa. Para a construção desta tese, os afetos, amparos e partilhas foram diversos. Dentre as tantas pessoas que participaram da concretização deste sonho, agradeço, de modo especial:

Às cineastas negras que partilharam comigo esta caminhada aquilombada, doando suas memórias contemporâneas e ancestrais, “aprendi quilômetros” com estas mulheres.

À minha orientadora, professora e amiga, Dr.^a Christianne Luce, pela disponibilidade com que me recebeu no Programa, pela cumplicidade na temática, pelos ensinamentos ao longo dos anos de Doutorado, pela confiança e dedicação a esta pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer, que transcenderam a dialética de ensinar e aprender, tornando-se parte da minha história de afeto e militância. Minha eterna gratidão e respeito ao Prof. Dr. Walter Ude, Hélder Isayama, José Alfredo Debortoli e às amigas, Prof.^a Denise Falcão e Marie Tavares.

Ao Grupo de Estudos, Ludicidade, Cultura e Educação (LUCE), pelas trocas, atividades e escritas coletivas. É imensurável a importância do *Cine Luce* em tempos de isolamento social; senti a presença de cada integrante do grupo nesta árdua temporada.

Agradeço às irmãs pesquisadoras e empreendedoras na luta contra o racismo, Karlinha, Dóris, Andréia, Rogéria, e o Núcleo de Ações Afirmativas da FaE-UFMG, por todo o investimento emocional para o tratamento de temas que, por vezes poderiam ter paralisado a pesquisadora negra nesta tese.

Aos professores doutores, Nilma Lino Gomes e Alex Ratts, pelas excelentes sugestões durante o exame de qualificação. Assim a palavra de ordem aqui é gratidão!

A todas as mulheres negras guerreiras, mães, esposas, namoradas, amantes, trabalhadoras, políticas, africanistas, militantes, faveladas, acadêmicas, que “se dividem em mil” para que deem conta dos inúmeros afazeres e da tripla discriminação.

Agradeço o apoio financeiro, por meio da bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

Agradeço a oportunidade de ter a vida de minha mãe Elizabeth acompanhando cada momento de solidão da escrita de uma tese, me enviando incentivos, respiros de amor e cuidado.

Agradeço ao amor incondicional dos meus filhos, Àile e Ayala, que souberam entender todos os momentos de ausência. Gratidão por cada meia nos pés, discussões sobre o racismo, taças de água no escritório e cafuné recebido.

Meu agradecimento mais profundo só poderia ser dedicado a uma pessoa; minha esposa, que esteve o tempo todo ao meu lado, incondicionalmente. Nos momentos mais difíceis, que não foram raros neste último ano, ela sempre me fez acreditar que chegaria ao final desta difícil, porém, gratificante etapa. Este período nos mostrou a verdade sobre o estar juntas, casadas e em família. Sou grata por cada palavra nas frases inacabadas e pelas conversas instigantes nas madrugadas. Sou grata por esta construção textual aquilombada, por cada gesto de carinho, cada sorriso, cada sessão de cinema com direito a resumo crítico e bate-papo! Saiba que estou ansiosa por voltar a estar ao seu lado e ao lado dos nossos filhos, o resto da minha vida. Obrigada, Rosane Pires Viana, meu amor.

“O racismo e o colonialismo deveriam ser entendidos como modos socialmente gerados de ver o mundo e viver nele [...] Mundo seguro de si, que esmaga com suas pedras os lombos esfolados pelo chicote. Eis o mundo colonial” (FANON, 1968, p.39).

RESUMO

Este trabalho almeja juntar-se às pesquisas que têm buscado refletir sobre as relações raciais na sociedade brasileira e as implicações nos campos acadêmico e artístico, sendo este último considerado especificamente na produção audiovisual. O objetivo geral é discutir as intersecções de gênero e raça nas trajetórias socioespaciais e nas compreensões/vivências de lazer de cineastas negras. Os específicos são compreender: a) a percepção de cineastas negras sobre o racismo epistêmico e o sexismo em seus percursos, bem como em suas produções audiovisuais. b) as negociações (im)possíveis/existentes entre a criação autoral autônoma negra e os contextos políticos, epistemológicos e ontológicos racializados desta produção. A pesquisa fundamenta-se nas contribuições dos estudos decoloniais, dos estudos do lazer, da crítica feminista, da teoria do cinema e do feminismo negro acerca das intersecções do racismo e do sexismo, assumindo como ato político o *lugar de fala*. De natureza qualitativa, com a técnica da entrevista em profundidade, a matéria-prima desta construção investigativa se compõe das trajetórias socioespaciais de sete mulheres negras cineastas. Para a organização e a sistematização dos resultados, foi utilizada a técnica do *Discurso do Sujeito Coletivo* (DSC), por meio do *software Qualiquantisoft*, técnica na qual pode-se trabalhar com amostras selecionadas de indivíduos, segmentando ou filtrando os resultados por ancoragens e ideias-chaves. Foram definidas seis categorias de análise: 1ª) autorrepresentação/interseccionalidade(s); 2ª) feminismo negro decolonial; 3ª) racismo epistêmico/memoricídio; 4ª) *cinema negro*; 5ª) aquilombar-se/Movimento Negro educador e o 6ª) lazer da humanidade negra. A análise foi conduzida com base no conceito de socioespacialidade feminina e negra e se delineou a partir dos deslocamentos do *ser mulher negra*, para *ser mulher negra cineasta*. Considerando o papel do cinema como produto e produtor de imaginário, verificou-se, na análise dos discursos dos sujeitos coletivos, os trânsitos e os deslocamentos espaciais, sociais e simbólicos sobre os quais incide o entrecruzamento do racismo, do sexismo e da desigualdade social, embora emergem a capacidade de agência, estratégias criativas de (re)existência na construção narrativa e nos elementos da linguagem audiovisual, que perpassam pelo racismo epistêmico, pelo Movimento Negro educador e pela definição política e afirmativa daquilo que hoje denomina-se *cinema negro*. Em função do contexto racializado da investigação, foi construído um movimento transcendental para agregar uma nova concepção de lazer, o qual foi nomeado nesta tese de *lazer insubmisso*. Trata-se de um lazer que acolhe os corpos negros como humanos. Assim, a multidimensionalidade do lazer cinematográfico se configura neste estudo como dialógico, caracteriza-se como detentor de um enredo político, ético, estético e afirmativo. Espera-se encorajar pesquisas futuras na ampla área de produção de conhecimento em *Estudos do Lazer, Cinema e Educação*, interrogando e valorizando a multiplicidade e a interseccionalidade.

Palavras-chave: Lazer cinematográfico. Cineastas negras. Racismo epistêmico. Escrivências. Cinema negro.

ABSTRACT

This work aims to join research that has sought to reflect on race relations in Brazilian society and the implications in the academic and artistic fields, the latter being considered explicitly in audiovisual production. The general objective is to discuss intersections of gender and race in the socio-spatial trajectories of black filmmakers. The specific ones are to understand: a) the perception of black filmmakers about epistemic racism and sexism in their trajectories and their audiovisual productions. b) the (im)possible/existent negotiations between black autonomous authorial creation and the racialized political, epistemological, and ontological contexts of this production. The research is based on the contributions of decolonial studies, leisure studies, feminist criticism, film theory, and black feminism about the intersections of racism and sexism, assuming the place of speech as a political act. Of a qualitative nature, with the technique of in-depth interviews, the raw material of this investigative construction is composed of the socio-spatial trajectories of seven black women filmmakers. For the organization and systematization of the results, the Discourse of the Collective Subject (DSC), technique was used through the Qualiquantisoft software, which can work with selected samples of individuals, segmenting or filtering the results anchorages and critical ideas. Six categories of analysis were defined: first) self-representation/intersectionality(s); second) decolonial black feminism; third) epistemic racism/memoricide; fourth) black cinema; fifth) aquilombing/black educator movement and sixth) the leisure of black humanity. The analysis was conducted based on the concept of feminine and black socio-spatiality and delineated from the dislocations of being a black woman to being a black woman filmmaker. Considering the role of cinema as a product and producer of imaginary, we verified in this discourses analysis the collective subjects, the transits, and spatial, social, and symbolic displacements on which the intersection of racism, sexism, and social inequality incurs. Although the capacity for agency, creative strategies of (re)existence in the narrative construction, and the elements of audiovisual language emerge, which go through epistemic racism, the Black Educator Movement, and the political and affirmative definition of what today is called Black cinema. In this thesis, due to the racialized context research, a transcendental movement was constructed to add a new conception of leisure, named unsubmitive leisure. It is leisure that welcomes black bodies as humans. Thus, the multidimensionality of cinematic leisure is configured in this study as dialogic, characterized as holding a political, ethical, aesthetic, and affirmative storyline. It is hoped to encourage future research in the broad area of knowledge production in Leisure Studies, Cinema, and Education, interrogating and valuing multiplicity and intersectionality.

Keywords: Cinematic leisure. Black female filmmakers. Epistemic racism. Writings. Black cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Propaganda do Chlorinol.....	46
Figura 2 - Propaganda DOVE.....	47
Figura 3 - Propaganda: papel higiênico Personal.....	48
Figura 4 - Cineasta Naira Evine.....	91
Figura 5 - Cineasta Vaneza Oliveira.....	92
Figura 6 - Cineasta cynthia rachel.....	93
Figura 7 - Cineasta Duca Caldeira.....	94
Figura 8 - Cineasta Issis Valenzuela.....	95
Figura 9 - Cineasta Natalie Matos.....	96
Figura 10 - Cineasta Camila de Moraes.....	97

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Percentuais de diretores, roteiristas e atores (elenco principal), segundo gênero e cor, em filmes brasileiros de grande bilheteria, entre 1970 e 2016.	28
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AC – ancoragem

ABD – Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas

ABUNA – Alunos Afro Brasileiros da Una

ANCINE – Agência Nacional de Cinema

ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transexuais

APAN – Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro

BA – Bahia

BDMG Cultural – Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais

CCN – Centro de Cultura Negra do Maranhão

Cecan – Centro de Estudos e Arte Negra

CEDENPA – Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará

CPB – Certificado de Produto Brasileiro

CUFA – Central Única de Favelas

DSC – Discurso do Sujeito Coletivo

ECA – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP)

EUA – Estados Unidos da América

ECHs – Expressões-chaves

FaE/UFMG – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais

FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais

FESMAN – Festival Mundial das Artes e Culturas Negras na Diáspora

FICINE – Fórum Itinerante de Cinema Negro

Fies – Fundo de Financiamento Estudantil

FINCAR – Festival Internacional de Realizadoras

FNB – Frente Negra Brasileira

GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IC – Ideia Central

IPCN – Instituto de Pesquisas das Culturas Negras

RJ – Rio de Janeiro

LGBTI+ – Lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais, intersexuais, travestis, *queer*, intersexo e assexuais.

LUCE – Grupo de Estudos Ludicidade, Cultura e Educação

MEC – Ministério da Educação

MECAA – Mercado Audiovisual da Apan

MNU – Movimento Negro Unificado

Prouni – Programa Universidade para Todos

PUC Minas – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Sesc – Serviço Social do Comércio

Sesc Paladium – Sistema Fecomércio de Minas Gerais

SINAN/DATASUS/MS – Sistema de Informação de Agravos de Notificação

Sinasc – Sistema de Informação sobre Nascidos Vivos

Sinan – Sistema de Informação de Agravos de Notificação

Sinba – Sociedade de Intercâmbio Brasil-África

SP – São Paulo

SSPDS – Secretaria de Segurança Pública e Defesa Social

TEN – Teatro Experimental do Negro

TPB – Teatro Popular Brasileiro ()

UESC – Universidade Estadual de Santa Cruz

UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNA – União de Negócios e Administração Ltda

UnB – Universidade de Brasília

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	16
2	JUSTIFICATIVA.....	27
2.1	Por que esta pesquisa busca investigar cineastas negras?.....	27
2.2	Olhares negros para o lazer, gênero e raça	31
3	O TERMO RAÇA E O CONTEXTO DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NEGRA.....	35
3.1	Raça e os racismos.....	36
3.2	Cartografando as análises discursivas das intersecções que atravessam os corpos de cineastas negras.....	49
3.3	Cinema (negro) em foco ou "luz, câmera, ação!": cinematografias negras.....	54
4	LAZER CINEMATOGRAFICO: TERRITÓRIOS DE LUTA POR ESPAÇO E POR REPRESENTAÇÃO.....	57
4.1	Trajetórias socioespaciais: um olhar de oposição.....	72
5	METODOLOGIA.....	78
5.1	A técnica DSC.....	85
6	ANÁLISE DOS RESULTADOS.....	89
6.1	Autorrepresentação e Interseccionalidades.....	90
6.2	Cineastas negras: vozes apresentando um feminismo negro decolonial.....	111
6.3	Racismo epistêmico, "memoricídio" e estratégias de ação/resistência das cineastas.....	121
6.4	O <i>cinema negro</i> e o lugar de enunciação da mulher negra cineasta.....	142
6.5	Movimento Negro educador: um constante aquilombar-se.....	154
6.6	A necessidade de discutir a raiz ontológica do lazer da humanidade negra.....	160
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	171
	REFERÊNCIAS.....	179
	APÊNDICE- ROTEIRO GERAL DAS ENTREVISTAS.....	196
	ANEXO AQUARELAS NOS MUSEUS.....	198

1 INTRODUÇÃO

A escolha por determinadas obras e autoras(es) como objetos e/ou sujeitos de pesquisa, negras(os) que atuam “por trás” das câmeras de cinema, quanto por suas trajetórias para a construção dos filmes partiu do meu anseio por entender como estes indivíduos colocam/colocavam, dentro das (nas) telas, temáticas relevantes para a sociedade, em particular, para a população negra, principalmente no que tange à problematização do racismo em suas múltiplas manifestações. Afinal, vivemos em um país “que se ergueu pela desigualdade e se alimenta dela” (FRIGOTTO, 2007, p. 1,135). Desse modo, há mais de 500 anos, a população negra tem sido vilipendiada, aviltada, explorada e excluída da participação social e política. As discussões sobre a vida negra no Brasil ganham, na produção audiovisual, um forte aliado em contraponto à televisão que, não raras vezes, insiste em estigmatizar a imagem de negros e negras. Para analisar o deslocamento da narrativa e o processo de produção de obras cinematográficas que encenam e se põem a ler a historicidade da ambivalência racial no audiovisual, procurei recortar e dar visibilidade a um conjunto significativo de cineastas negras brasileiras.

Esta tese, apresentada ao *Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional* da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), nasceu da inquietude para investigar tensões que perpassam as relações entre o lazer cinematográfico e a *geografia de gênero e raça*. Essas relações, neste estudo, dialogam com o conceito elaborado por bell hooks (2017) sobre o “olhar opositor”: aquele que punia os negros(as) escravizados(as) por olhar, pois a política da escravidão, das relações de poder racializadas, eram tais que negava a eles(as) o direito de olhar.

Apostamos nos espaços de agenciamento existentes para as pessoas negras, nos quais sujeitos negros podem tanto interrogar o olhar do outro quanto olhar para trás e renomear o que veem. Acreditamos neste olhar opositivo que vem respondendo às relações do olhar, ao dar início a construção de um cinema, nas fissuras do cinema brasileiro contemporâneo, o *cinema negro independente*.

Neste contexto, desenvolvemos a ideia de *lazer cinematográfico* ancorado na resistência de mulheres negras realizadoras¹, por apostar na agência que esses corpos²

¹ Convencionou-se chamar de pessoas negras o conjunto de pessoas pretas e pardas, segundo a classificação do IBGE (1872).

possuem historicamente, imbuídas de um olhar opositor que tem por base a apreensão disruptiva, uma observação que produz um contraponto ao que vem sendo apresentado, recriando representações afirmativas. A *geografia de gênero*, por sua vez, será trabalhada pelas lentes de Ratts (2003), que nos orienta a acompanhar as trajetórias socioespaciais de mulheres negras cineastas, por ele abordar uma dimensão espacial das relações de gênero afetadas pelo sexismo, por tratar o espaço como objeto social que se impõe tanto sobre os corpos dessas mulheres quanto sobre suas ações. Essas premissas e escolhas para a pesquisa demarcaram a necessidade de discutirmos as interseções de gênero e raça, bem como deciframos o descortinar da ampla diversidade de ser/tornar-se mulher³ neste percurso vivido.

Assim, o tornar-se mulher e negra, em sua complexa relação, com a representatividade estética, terá como horizonte trilhado nesta pesquisa os marcadores sociais da diferença (BRAH, 2006). Quando Grada Kilomba (2012) aprofunda suas análises acerca do tornar-se mulher, engloba a mulher negra em seu comparativo, afirmando que, neste esquema da busca por respeito às diferenças, a mulher negra só pode ser o outro e nunca si mesma, por meio da seguinte pergunta: como nos tornamos mulheres negras? Torna-se importante compreender as negociações (im)possíveis/existentes entre a criação autoral autônoma negra das cineastas e os contextos políticos, epistemológicos e ontológicos racializados da criação em que elas estão inseridas construindo suas histórias.

A objetificação histórica colocada para nós, mulheres negras, pelo patriarcado nos subjuga em nossa capacidade política e social de intervir na sociedade (VIEIRAH; ROCHA, 2014). Tratando-se, em especial, de cinema, a história é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais para sustentar a impressão de realidade. Para Costa (2003), a relação entre o cinema e a história, como também aquela dos usos que a sociedade vem fazendo dele nos dizem muitas coisas: o cinema é técnica, indústria, arte, espetáculo, divertimento, cultura, trabalho e lazer.

Propor uma investigação sobre as narrativas cinematográficas no território audiovisual e suas relações com o imaginário cultural, as práticas sociais e os sujeitos que as produzem é reconhecer a necessidade de analisar a natureza discursiva de tais produtos culturais sociomidiáticos – no âmbito da produção de cineastas negras – com seus múltiplos e complexos significados, “é erguer a voz, responder, retrucar, falar como uma igual a uma

² O corpo está inserido na sociedade e, ao mesmo tempo, é capaz de produzir uma cultura e ser influenciado por outras. Concordamos com Goellner (2003) que apresenta que "pensar o corpo como algo produzido na e pela cultura é, simultaneamente, um desafio e uma necessidade" (GOELLNER, 2003, p.28).

³ “Não se nasce mulher, tornar-se mulher”, tradução brasileira para o original *On ne naît pas femme, on devient femme*: esta é a frase célebre com a qual Simone de Beauvoir começa o segundo volume de *O segundo sexo*, em 1949. A mulher não tem um destino biológico, ela é formada dentro de uma cultura que define qual o seu papel no seio da sociedade. Faremos um aprofundamento acerca deste conceito, no desenvolvimento da tese, dialogando com a autora decolonial Grada Kilomba (2012).

figura de autoridade” (HOOKS, 2019, p. 31), o que introduz de maneira mais contundente uma radicalização em noções, tais como/entre: público e privado; discursos subjetivos e objetivos; o biográfico e o acadêmico; a escrita acadêmica e aquela científica; reflexões pessoais sobre a temática e outras vozes discursivas.

Pensar no cinema como uma possibilidade de lazer, como impulsionador de novos sujeitos, novas formas de subjetividade e práticas de liberdade marca uma aceção aos escritos de Marcellino (2002) que entende o lazer como um fenômeno gerado historicamente e o considera como um tempo privilegiado para a vivência de valores que contribuem para mudanças de ordem cultural.

Neste aspecto e em meio a estas necessidades de alteração do que está posto, há reflexões outras que habitam nosso pensamento e que poderiam ser guias numa busca por aprofundar este estudo. Vale frisar que a sensação de não estarmos sozinhas e a urgência de se caminhar do silêncio para a fala, a urgência de se erguer a voz, como constantemente retomado por hooks (2019), nos incita a erguer e a transformar silêncios que nos foram impostos em ação e revolução.

Em nossa reflexão, trazemos as formas diferenciadas de interpretação, negociação e ressignificação das representações audiovisuais e dos imaginários sobre as mulheres negras empreendidas por cineastas também negras, a partir das visões de mundo e dos repertórios culturais destas últimas. Outra questão se refere à trajetória de vida pessoal e acadêmica destas cineastas negras, diante dos desafios estéticos no mercado audiovisual, o que pode sinalizar um percurso específico, um deslocamento ressignificado na produção, um dado para a pesquisa que precisa ser mais bem compreendido.

Tais considerações são compreendidas como elementos que guiam esta pesquisa e se abrem para novas possibilidades e sentidos que podem ser encontrados, ou seja, funcionam “como sinalizações para o caminho a ser percorrido” (SANTAELLA, 2001, p. 155-156).

Já se observa uma ampla produção acadêmica no sentido de mostrar a relevância do cinema e do lazer na constituição social e cultural de cada sujeito e de cada sociedade, o que nos autoriza a afirmar que ação de assistir a um filme, ainda que seja como um entretenimento, não se trata de banalidade do ponto de vista da formação humana. Afinal, as situações prazerosas que se consubstanciam na relação do espectador com diferentes aparatos de sons e de imagens em movimento que compõem as narrativas filmicas, despertam interesses e expectativas de fruição estética, podendo fomentar diálogos e instigar reflexões sobre as “pautas” retratadas nas telas. Daí a importância de compreender o cinema na perspectiva do lazer. (GOMES, C. *et al*, 2017, p.1).

Tomamos como base o trecho acima, retirado do editorial *Lazer e Cinema* para a *Revista Brasileira de Estudos do Lazer*. Esse texto reforça o entendimento de Gomes, C. (2017), ao compreender o lazer como necessidade humana e uma dimensão da cultura

marcada por diversidades, dinamismos e potencialidades. Como indica a autora, o lazer é caracterizado pela vivência lúdica de manifestações culturais no tempo/espaço social e constitui-se como relações dialógicas com vários campos da vida cotidiana – a educação, a política, a mídia e o cinema são alguns deles.

Sendo assim, a lacuna existente entre ser/tornar-se uma cineasta negra perpassou pela necessidade de mulheres negras cineastas interrogarem a dominação a que estão submetidas nos indicadores sociais e nas pesquisas do audiovisual apresentados no início deste capítulo. Foi preciso lembrar que, primeiro, precisamos enfrentar o opressor em potencial dentro de nós – precisamos resgatar a vítima em potencial dentro de nós. Caso contrário, “não podemos ter esperança de liberdade, de ver o fim da dominação” (HOOKS, 2019, p. 60), premissa que representou a espinha dorsal desta pesquisa.

Neste sentido, identificamos, nos estudos do lazer, estas interseccionalidades ainda carentes de investigação. Desde que o termo *interseccionalidade* foi formulado, há cerca de 30 anos, ele foi adotado em uma série de disciplinas acadêmicas nas Américas. Entrou no discurso público como uma palavra da moda, na era da política de identidade. A feminista negra e estudiosa racial crítica, Kimberlé Crenshaw, progenitora do termo, descreveu a interseccionalidade como “um método e uma disposição, uma ferramenta heurística e analítica”, em um artigo de 2013, no qual ela foi coautora com outras estudiosas feministas. O uso agora expansivo do termo demonstra seu poder de atender ao que a teórica feminista negra Patricia Hill Collins chama de *fenômenos interdependentes de opressões*, seja com base em raça, gênero, classe, sexualidade, deficiência, nacionalidade ou outras categorias sociais.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes. A interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p.177).

Dialogando com a *geografia*, uma vez que a interseccionalidade, em seu viés de ciência social, inclui em seu corpo marcas e rastros que foram deixados e, aos poucos, foram incorporados por esta nova postura em relação aos fatos e aos modos pelos quais se realiza enquanto campo do saber, faz-se necessário que ocorram reflexões interseccionais, como aquelas sinalizadas a seguir.

No primeiro momento identificar que, na chamada *abordagem humanista da geografia*, incorporam-se os estudos do mundo vivido, das religiões, das ideologias, da paisagem, da

região, do território, do lugar e do espaço que trouxeram subsídios para uma análise geográfica interdisciplinar, em destaque aqui para a *geografia de gênero* (COSGROVE, 1998, p.110).

Em segundo, extrapolar o quanto a *geografia* está ligada às diferentes artes. Neste âmbito, pode-se considerar que o cinema é, "sobretudo, uma arte geográfica, uma vez que constrói representações da realidade concreta, recria processos sócio espaciais, e por fim, acaba influenciando em maior ou menor medida, a produção-reprodução do espaço geográfico" (MOREIRA, 2011, p. 42).

Neste estudo, levamos em conta a ciência de que todos os campos do saber não se esgotam em si mesmos, que se retroalimentam, recriam condições para novas análises, em uma teia extremamente complexa, que denominamos conhecimento. Para Claval (1999), o declínio da *geografia tradicional*, em especial, da *geografia cultural*, tem início nos anos 1950, estendendo-se pelas duas décadas seguintes. Como explicação para tal acontecido, o autor cita três razões: a) falava-se de cultura, contudo, não eram levados em conta pontos essenciais, como as representações, opiniões e crenças; b) os estudos culturais baseados em artefatos perderam sua validade, dado que as técnicas se desenvolveram fazendo com que os utensílios diminuíssem em diversidade, ou até desaparecessem completamente; c) a diversidade de atividades encontradas nas cidades fazem com que a descrição dos gêneros de vida perca sua validade, se não buscamos entender o percurso construído (CLAVAL, 1999).

A reorientação conceitual proposta aqui, que versa sobre o lazer cinematográfico e a *geografia de gênero*, necessita de um encontro com as teorias da cultura e sua integridade territorial e corporal. Nesta caminhada epistemológica, apostamos nos estudos do lazer como espaço crítico que acolheu esta pesquisa, nos possibilitando atravessar e ser atravessadas pelos saberes e discursos vigentes neste campo. Contribuir para o não conformismo diante das descobertas acadêmicas significa reorientar-se por novas bússolas, posto que o lazer e as sociabilidades de pessoas negras historicamente têm sido possíveis após todo um processo de reescritas e contranarrativas. Buscamos com isto pertencer não à história do outro, ou à história contada sobre nós, mas àquela narrada por nós próprios(as); buscamos ocupar com dignidade o espaço social que ajudamos a construir, além de romper com imaginários raciais e sexistas que desconfiguram nossa condição de sujeitos. Outrossim, é preciso compreender para além das imagens cinematográficas:

O poder das imagens existe mesmo quando elas não estão mais presentes. É simples constatar que o impacto de um filme não se extingue na vigência de sua exibição. Talvez, ao contrário, ele seja exatamente mais forte quando nossa atenção não se encontra mais monopolizada pela apresentação das ininterruptas imagens que o compõem (GOMES, P., 2013, p. 120).

No entanto, a arte cinematográfica não tem, em muitos casos, compromisso com a realidade. No entanto, seus realizadores, cineastas, adotam um olhar comprometido, político, afirmativo e que expressa suas visões de mundo, mesmo em obras de ficção. Sendo assim, somos levados a refletir sobre as possibilidades de imaginários e estereótipos que podem ocorrer na exibição e na difusão das leituras que são feitas dos filmes no âmbito social. Eles podem criar conceitos, referenciais e formulações geográficas. Nem todas as pessoas terão a mesma familiaridade com o imaginário, ou seja, nem sempre os imaginários serão comuns. Por este motivo, o autor argumenta que o exemplo do filme nos proporciona a reflexão de que, ao reproduzi-lo diante de várias plateias, as leituras podem ser sensivelmente diversas (GOMES, P., 2013, p. 121).

A relação da cultura com o espaço, com o lugar, suas implícitas *ecologias de pertencimento* (SANTOS, 2018) e sua persistente dinâmica imperial, colonial e pós-colonial estão todas sob um novo escrutínio, *o lugar de fala* (RIBEIRO, 2017b). No entanto, este interesse renovado de posicionarmos – economicamente, socialmente, politicamente e culturalmente – a origem de uma dada narrativa e de localizarmos a influência das narrativas que chegam até nós não implica fazer a cultura regredir ao culturalismo nem a outras celebrações prematuras ou permanentes. Paul Gilroy (2001) utiliza o modelo do *Atlântico Negro* para identificar outras interpretações sobre a realidade geográfica e o espaçamento discursivo e cultural, os quais foram constantemente zigzagueados por movimentos dos povos negros: não só como sujeitos escravizados, mas também como sujeitos de suas lutas por emancipação, autonomia e cidadania.

As culturas do Atlântico Negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o ato de pertencer. Tais geografias da cultura da consolação são significativas em si mesmas, mas também estão carregadas e contrapostas a uma sombra: a consciência oculta e dissidente de um mundo transfigurado que tem sido ritual e sistematicamente conjurado por pessoas que agem em conjunto e se abstém com a energia fornecida por uma comunidade mais substantivamente democrática do que a raça jamais permitirá existir (GILROY, 2001, p.13).

Gilroy (2001) busca alcançar estes objetivos aprofundando e consolidando um pensamento crítico sobre a condição negra que foge das armadilhas do essencialismo e do relativismo, ao longo de suas trajetórias socioespaciais, defendendo que nos libertemos das amarras do essencialismo racial, sem com isto negar à categoria de raça sua validade como construção social e cultural e instrumento de luta por igualdade, nos diferentes mecanismos de representatividade.

A geograficidade, posta nos escritos de Gilroy (2001), nos faz pensar que os meios de representação e de comunicação, como o cinema, configuram-se em um rico objeto de análise, sob a perspectiva interpretativa (hermenêutica) e válida para a leitura analítica do discurso narrativo sobre os conceitos geográficos assinalados. Geógrafos como Barbosa e Corrêa (2001) consideram o cinema como um dispositivo técnico-artístico de representação do mundo que sempre se valeu do uso do espaço/paisagem para a ambiência de suas tramas. Entendem que paisagem/espaço, para quem produz o cinema, serve(m) como elemento(s) que estabelece(m) um lugar de sensopercepção que liga o cinema à vida real e, por isso mesmo, este meio de representação é válido para a investigação científica de outra dimensão daquilo que a visão abarca.

Considerando que a *geografia cultural* tem priorizado o estudo a respeito das diferentes perspectivas e dos entendimentos sobre como os espaços real e o imaginário são constituídos, construídos, organizados, entendidos e, também, como eles se relacionam entre si, este trabalho se constitui num esforço no sentido de aliar o conceito de espaço às trajetórias socioespaciais de mulheres negras e cineastas, com suas corporeidades e suas produções no contexto do cinema brasileiro contemporâneo.

A proposta de recorrer aos corpos e às corporeidades, em estudos no âmbito da *geografia*, vem da necessidade de pensar o espaço geográfico a partir de novas perspectivas, como aquela da *geografia de gênero*, segundo a diversidade que a própria categoria compreende, posto que “*la Geografía feminista o del género es el lugar de encuentro entre el género y sus variaciones espaciales*” (MARTÍNEZ; MOYA; MUÑOZ, 1995, p.16). Esta diversidade pode ser étnica/racial, sexual, de classe, de faixa etária, de profissão, de elementos culturais, como a estrutura familiar, matrimônio/estado civil e religião. Ao categorizar tais marcadores, temos condições de qualificar os fluxos e as espacialidades dos diferentes grupos sociais em movimento.

Grupos silenciados cuja *geografia* produzida por seus corpos e corporeidades durante muito tempo ficaram invisibilizados, mas que estudos geográficos recentes vêm buscando desvendar, sua força enquanto coletivo, refletida em suas práticas sociais, bem como em sua organização espacial, isto é, no seu modo de vida. Martínez, Moya e Muñoz (1995) afirmam que “*las mujeres fueron invisibles para la Geografía: un breve repaso mental de cualquiera de los manuales básicos de Geografía corrobora esta afirmación*”. Sobre os estudos *geográficos de gênero*, continuam as autoras:

[...] *la aproximación o acercamiento a los enfoques de género se plantea como una necesaria reconceptualización de la Geografía, mediante la cual se va asumiendo que la Humanidad no es un todo homogéneo, uniforme y asexuado, sino que las diferencias sociales entre hombres y mujeres [y entre las propias mujeres en la utilización del espacio] deben de ser tenidas en consideración en todo momento [...].* (MARTÍNEZ; MOYA; MUÑOZ, 1995, p. 11).

No presente estudo, como já mencionado, o grupo de mulheres em questão é composto por cineastas negras, de várias faixas de idade, diferentes identidades de gênero, mães, filhas, irmãs, companheiras, trabalhadoras, empresárias, que trabalham produzindo, roteirizando, dirigindo curtas e médias-metragens no audiovisual brasileiro. A diversidade na contribuição do grupo pesquisado busca garantir que suas pertencas reflitam seu modo de atuar.

Tornar visível a experiência de um grupo diferente expõe a existência de mecanismos repressores, mas não seu funcionamento interno ou sua lógica; sabemos que a diferença existe, mas não a entendemos como constituída relacionalmente. Para tanto, precisamos dar conta dos processos históricos que, através do discurso, posicionam sujeitos e produzem suas experiências e suas trajetórias. Não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência. [...] Pensar a experiência dessa forma, georreferenciá-la, é historicizá-la, assim como as identidades que ela produz. (SCOTT, 1998, p. 304)

Na perspectiva feminista negra, gênero possui uma perspectiva relacional:

ele existe para dar conta dos atributos específicos que cada cultura impõe ao masculino e ao feminino, partindo do princípio que os lugares sociais e culturais, de cada um, são constituídos como a relação de poder entre homens e mulheres, negros e não negros, ou seja, hierarquicamente (SANTANA, 2003, p.50).

Conforme salienta Hirata (1998), na sociedade atual, se evidencia uma grande desigualdade entre os gêneros e uma história marcada pelo sexismo, na qual as visões masculinas constantemente preponderaram “(...) ainda hoje, o paradigma dominante é assexuado, que pretende ser universal, mas, na realidade, traduz um ponto de vista fundamentalmente masculino” (HIRATA, 1998, p. 6).

O sexismo neste estudo foi visto como ideologia produzida e reproduzida por um grupo dominante (VAN DIJK, 2004). A problemática não é nova, trata-se de uma das mais antigas ideologias encontradas em nossa história. Segundo o autor, é a dominância masculina a causa do sexismo – um dos “-ismos” mais mortais de nossa cultura e quando atrelado à raça se torna o primeiro – sendo que entendemos dominância, neste trabalho, como “uma forma de abuso de poder legalmente ilegítimo” (VAN DIJK, 2012a, p. 88) que apresenta como principal consequência a desigualdade social e racial.

Desde modo, o conceito de gênero, atrelado ao sexismo, torna-se ferramenta importante no entendimento da produção do espaço urbano, evidenciando o “tornar-se mulher” como agente produtora do espaço, de uma *nova geografia* que, além de questionar a

hegemonia de determinados paradigmas, questiona o caráter andrógono racializado do conhecimento geográfico produzido até então. Questiona, ainda, a falsa neutralidade científica proposta pelo modelo positivista de fazer ciência, o privilégio dado às paisagens visíveis e hegemônicas do espaço, o apego aos dados quantitativos e à abordagem economicista da perspectiva marxista (SILVA, 2005).

Evidenciada por mulheres, principalmente por geógrafas feministas norte-americanas e latino-americanas, a *geografia do gênero* – vinculada às novas abordagens voltadas para as manifestações culturais no espaço (*novas geografias*) critica as construções feitas até aqui. Abrem-se, assim, possibilidades de novos paradigmas, em função da complexidade dos diferentes e simultâneos processos espaciais que exigem, portanto, outros métodos e atuações distintas.

As fronteiras identitárias entre os gêneros masculino e feminino tornam-se cada vez mais tênues e menos nítidas na sociedade ocidental contemporânea, dificultando uma expressão espacial e material deste processo. Segundo Silva (2005, p. 176), “um ponto crucial do debate dessas geógrafas é a construção teórica da relação entre gênero e espaço fora do discurso hegemônico masculino e branco”. Concordando com a autora, afirma-se que o passo inicial de análise e reflexão parte do discurso que está posto, isto é, dos lugares sexistas e socioespaciais culturalmente atribuídos às mulheres negras que hoje pleiteiam se manter e ocupar o lugar de realizadoras no audiovisual brasileiro. Neste sentido, buscou-se indagar nesta investigação: como ocorriam as intersecções de gênero e raça nas trajetórias socioespaciais de cineastas negras? E buscou-se discutir: quais percepções as cineastas negras possuíam sobre o racismo epistêmico e o sexismo em seus percursos, bem como em suas produções audiovisuais? Quais as negociações (im)possíveis/existentes entre a criação autoral autônoma negra e os contextos políticos, epistemológicos e ontológicos racializados desta produção?

Para tanto, o desejo por pesquisar o tema se tornou mais forte quando, em junho de 2016, no Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG Cultural), situado em Belo Horizonte, organizei, por meio da Superintendência de Modalidades e Temáticas Especiais de Ensino da Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais, um seminário internacional que discutiu a realização do *Festival Mundial das Artes e Culturas Negras na Diáspora* (FESMAN). Os momentos que antecederam o evento foram marcados por grandes trocas e evidente sororidade⁴ (LAGARDE Y DE LOS RÍOS, 2012). Houve um fato ocorrido em uma

⁴ “A palavra ‘sororidade’ é praticamente desconhecida na língua portuguesa. Seu significado se assemelha a fraternidade, sendo esta geralmente descrita nos dicionários das seguintes maneiras: 1 Solidariedade de irmãos. 2 Harmonia entre os homens. Ambas as palavras vêm do latim, sendo “sórór” (irmãs) e ‘frater’ (irmãos). Mas, na língua portuguesa usual, ficamos apenas com a versão masculina do termo, afinal, a sociedade

roda de conversa informal com a antropóloga e cineasta dos Estados Unidos, Sheila Walker, a Deputada e correspondente da *Asociación para el Desarrollo de las Mujeres Negras Costarricenses*, Epsy Campbell, e a advogada baiana e cineasta, presidenta da Associação Mulheres de Odum, Viviane Ferreira. Elas e outras mulheres presentes traziam, como pauta para aquele bate papo, a alegria pelo convite para uma temática tão importante. O evento foi realizado em um espaço o qual nós, população negra, precisamos ocupar mais levando nossas agendas culturais e políticas. Diziam também sobre a forte impressão de que nós, negras(os), falávamos, ainda e apenas para nós mesmos(as): observando o auditório de 500 lugares, todo ocupado, tínhamos 87% de pessoas que se declararam negras na ficha de inscrição. Uma indagação foi feita: como somos representadas(os), de que forma não negros – cineastas brancos e homens – se expressam sobre nós e, principalmente, como nós, negros e negras, temos construído nossa representação para que jovens militantes nos digam *você(s) me/nos representa(m)?*⁵

Diante dessas mulheres negras, importantes potências políticas e acadêmicas que ali estavam, o desejo de mudança e de luta era aguçado a todo o momento em mim. É possível perceber esta catarse em uma afirmação da cineasta Viviane Ferreira, a qual foi direcionada para a também cineasta Sheila Walker, naquela tarde, e que foi tão significativa para nós e para ela. No ano de 2017, tivemos a oportunidade de ter suas árduas observações publicadas em uma entrevista para a Carta Capital⁶:

Hoje, meu dia precisaria ter 48 horas. As regras do jogo para tornar esse sonho realidade não são tão nítidas para pessoas negras quanto às regras do Brasileirão para o futebol. Eu preciso me dedicar 24 horas à contribuição da elaboração dessas regras, para que caibam corpos e mentes negras no jogo. As outras 24, para redigir minhas narrativas e percorrer o árduo caminho de tentar garantir que os sonhos de filmes se tornem realidade. Ainda precisamos lidar com os efeitos daquilo que já chamei em um texto de "matrimônio perfeito": a aliança entre o racismo, o sexismo e o capitalismo (CARTA CAPITAL, 2017, *on-line*).

patriarcal nos ensina que relações harmoniosas somente são concretizadas entre homens. ‘Sororidade’ é uma dimensão ética, política e prática do feminismo contemporâneo. É uma experiência subjetiva entre mulheres na busca por relações positivas e saudáveis, na construção de alianças existencial e política com outras mulheres, para contribuir com a eliminação social de todas as formas de opressão e ao apoio mútuo para alcançar o empoderamento vital de cada mulher. A sororidade é a consciência crítica sobre a misoginia e é o esforço tanto pessoal quanto coletivo de destruir a mentalidade e a cultura misógina, enquanto transforma as relações de solidariedade entre as mulheres” (LAGARDE Y DE LOS RÍOS, 2012, p.543). Livro eletrônico. Disponível em <www.inmujeres.df.gob.mx>. Acesso em: 06 set. 2021.

⁵ “Você me representa!”: esta expressão tem sido comumente utilizada entre nós, mulheres negras, militantes dos movimentos sociais, para enaltecer o trabalho ou a figura que reportamos.

⁶ Entrevista realizada pela colunista, filósofa e feminista Djamilia Ribeiro. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/diversidade/viviane-ferreira-a-segunda-negra-a-dirigir-um-longa-no-brasil>> Acesso em 05 fev. 2018.

Este relato de Viviane Ferreira, mulher negra cineasta, evidencia que, mesmo ocupando um lugar social privilegiado em relação a outras mulheres negras, os signos⁷ gênero e raça, os quais perpassam sua vida, influenciam diretamente o seu fazer cotidiano, apresentam-se como interdições que impactam sua trajetória socioespacial, refletindo em suas produções como cineasta e negra. Ao dizer da luta para que “corpos e mentes negras caibam no jogo”, Viviane Ferreira faz uma denúncia de que o cinema na atualidade pode ser considerado como uma cultura de massa, com amplo acesso para usufruir e/ou produzir para a população negra e, principalmente, para mulheres negras.

Isto não pode ser considerado como dado comum, pois geralmente não se pensa o cinema como uma experiência de lazer, assim, é necessário refletir sob o olhar de outras mulheres negras que buscam por representatividades respeitadas e não estereotipadas de mulheres negras na tela.

Acredita-se que os referenciais pós-coloniais e decoloniais ofereçam “um modelo adequado para a análise de questões políticas de ‘raça’ e gênero, de políticas colonialistas e estratégias políticas de descolonização” (KILOMBA, 2010, p.50). Compreender as diferentes colonialidades *do saber, poder e ser* (RESTREPO; ROJAS, 2010) que permeiam as diversidades corporais, de identidades de gênero e sexualidades, nos incentiva a refletir sobre como as diversidades possíveis de “ser mulher” são colonizadas em nós. Esta pesquisa propõe, portanto, uma viagem textual político-afirmativa no que tange às inquietações, experiências vividas e pensadas desta pesquisadora, apresentadas nos objetivos a seguir.

Esta investigação teve como objetivo geral discutir intersecções de gênero e raça nas trajetórias socioespaciais de cineastas negras. E os objetivos específicos buscaram compreender: a percepção de cineastas negras sobre o racismo epistêmico e o sexismo em seus percursos, bem como em suas produções audiovisuais; as negociações (im)possíveis/existentes entre a criação autoral autônoma negra e os contextos políticos, epistemológicos e ontológicos racializados desta produção.

⁷ Signo, neste estudo, se refere ao signo linguístico: trata-se de um elemento representativo que apresenta dois aspectos: o significado e o significante. “As palavras são sons distintos e articulados que se transformam em signos”, encarregados de traduzir o que se passa no pensamento, isto é, as operações lógicas, tais como conceber, julgar, raciocinar. Para mais informações: (DONZÉ, Roland, 1971, p.56).

2 JUSTIFICATIVA

2.1 Por que esta pesquisa busca investigar cineastas negras?

Os dados da pesquisa *A cara do cinema nacional*: o perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros⁸, realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), evidenciaram que, nas 238 produções cinematográficas de maior bilheteria entre 2002 e 2013, a presença de mulheres negras nas telas foi baixa, opondo-se ao dado de que aproximadamente 27% da população do país é do sexo feminino e de cor preta (ou parda). No período de realização da pesquisa, as atrizes negras representavam apenas 4,4% do elenco principal dos filmes. Ao desenvolverem a pesquisa para as funções de direção e roteirização, a fim de averiguar se havia diversidade de gênero e “raça”, de um total de 246 diretores e diretoras, não foi encontrada nenhuma mulher preta ou parda. Os homens pretos e pardos eram praticamente ausentes, ficando cada categoria com apenas 1% da amostra total. Já os homens brancos dominavam com 84% do total dos diretores, seguidos das mulheres brancas, com 13%.

A *tabela 1* evidencia que uma padronização se mantém, historicamente, no cinema brasileiro de maior circulação. Em um período de quase 50 anos, mesmo com inúmeras mudanças políticas e sociais no Brasil, a intensa desigualdade de gênero e de raça parece perpetuar-se. É possível constatar que a produção cinematográfica nacional é mais um campo em que a gravidade da questão racial se evidencia, com particular intensidade para as mulheres negras.

⁸ Cf. pesquisa: DAFLON, Verônica Toste; JÚNIOR, João Feres (coord). *A cara do Cinema Nacional*: o perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2013). Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. UERJ: 2016. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/bc5c90df-72f3-4c64-94a1-53fe7f8e82f0.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2018.

Tabela 1- Percentuais de diretores, roteiristas e atores (elenco principal), segundo gênero e cor, em filmes brasileiros de grande bilheteria, entre 1970 e 2016.

	1970	1980	1990	2000	2010-2016
DIREÇÃO					
Homens Brancos	79%	91%	82%	97%	90%
Mulheres Brancas	0%	1%	9%	3%	0%
Homens Negros	0%	2%	2%	2%	1%
Mulheres Negras	0%	0%	0%	0%	0%
Mulheres sem informação(raça/cor)	0%	2%	0%	0%	0%
Homens sem informação(raça/cor)	21%	5%	0%	0%	0%
ROTEIRO					
Homens Brancos	71%	71%	73%	72%	70%
Mulheres Brancas	1%	5%	18%	19%	18%
Homens Negros	1%	2%	5%	3%	3%
Mulheres Negras	0%	0%	0%	1%	1%
Mulheres sem informação(raça/cor)	2%	0%	0%	2%	2%
Homens sem informação(raça/cor)	24%	21%	5%	2%	8%
ELENCO PRINCIPAL					
Homens Brancos	52%	52%	41%	47%	46%
Mulheres Brancas	40%	34%	49%	32%	32%
Homens Negros	4%	8%	10%	19%	15%
Mulheres Negras	1%	1%	0%	2%	5%
Mulheres sem informação(raça/cor)	1%	3%	0%	0%	0%
Homens sem informação(raça/cor)	1%	3%	0%	0%	0%

Fonte: Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016). (DAFLON *et al.*, 2016)

Considerando-se que as funções de direção, roteiro e elenco principal são posições de destaque na realização das obras audiovisuais, observa-se que o acúmulo de um ou mais marcadores sociais da diferença (ser mulher, ser negro ou negra) faz com que seja tendencialmente improvável a presença do sujeito que o possua neste universo, no recorte temporal considerado. Assim, mulheres negras, por acumularem características de gênero e raça simultaneamente, são minoria nos números apresentados. Estas discrepâncias parecem inalteradas no decorrer do período. Com exceção do breve aumento de mulheres brancas em funções de roteiro e direção, e de negros e negras em funções de elenco principal, as demais posições permaneceram estruturalmente fixas.

A completa ausência de mulheres pretas e pardas na função criativa mais prestigiada do cinema, a direção geral, com chances maiores de produzir um cinema mais representativo para a população de mulheres negras, corrobora a crítica das autoras feministas negras que identificam as mulheres negras nas posições mais baixas da hierarquia social (COLLINS, 2000; HOOKS, 1982).

Os números apresentados na pesquisa ajudam a pensar sobre a estrutura pautada em uma histórica desigualdade, com traços racistas no interior de uma hierarquia social escravista. A partir disso, levantamos questões macrosociológicas, compreendendo a pluralidade do

campo do lazer a ser investigado, quais sejam: cineastas negras e suas trajetórias socioespaciais.

Para salientar e evidenciar os alertas de Collins (2000) e hooks (1982), apresentamos a pesquisa realizada recentemente, pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE)⁹, sobre filmes lançados no Brasil em 2016, a qual confirma a ausência de diretoras negras no Brasil.

A Superintendência de Análise de Mercado da agência avaliou 1.326 pessoas que trabalharam nos 142 longas-metragens lançados comercialmente em 2016, 97 de ficção e 44 documentários. Foram analisadas fotografias delas nos filmes e em redes sociais para classificá-las como brancas ou pardas e pretas (a necessidade de autodeclaração, usada pelo IBGE, inviabilizaria a pesquisa). Homens brancos dirigiram 75,4% deles e mulheres brancas, 19,7%. A fatia de homens negros foi de 2,1%. Com relação aos roteiros, homens brancos assinaram 59,9% deles, mulheres brancas, 16,2%, mulheres e homens brancos juntos, 16,9%, homens brancos e negros juntos, 3,5%. Os atores refletem a mesma hegemonia: dos 827 que participaram dos elencos principais, 491 eram homens e 335, mulheres. Os brancos eram 674 – 81,4% –; os pardos e pretos, 111, os considerados amarelos, quatro. Em nota, o ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão, afirma que o governo iniciará um trabalho para atacar este desequilíbrio, por meio da formulação de uma política pública efetiva no âmbito do Conselho Superior de Cinema: “Não adianta termos ações pontuais e demagógicas. Quero resultados concretos, que transformem essa realidade” (PENNAFORT, 2018, *on-line*).

Sob a égide da *hashtag*¹⁰ *#representatividadeimporta*, que possui o mesmo valor simbólico da expressão *you me represent*, iniciamos este tópico com o intuito de chamar a atenção para as justificativas construídas diante da historicidade dos corpos negros femininos em vários níveis e contextos e para o quanto vale, para as construções midiáticas, a desumanização dos corpos negros de nossa sociedade, por meio da qual serve qualquer argumento que os tornem ainda mais invisíveis (HOOKS, 1982).

Reconhecer que o lazer é parte da experiência humana também de corpos não brancos, em suma, é um trabalho de pesquisa a ser realizado nas entrelinhas e pelas margens, buscando abrir fissuras e causar rasuras neste cenário posto onde dados frios são a ponta do *iceberg* da opressão causada pelo racismo estrutural e epistêmico vigente no país. A insuficiente atenção dada no campo à dimensão da pertença sócio-racial e étnico-cultural dos sujeitos investigados consiste em um aspecto observado por Santos Damico e Freitas (2006) na afirmação de que

⁹ ANCINE - órgão oficial do governo federal do Brasil, constituída como agência reguladora, com sede na cidade de Brasília, cujo objetivo é fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica e videofonográfica nacional.

¹⁰ “*Hashtag* é uma expressão bastante comum entre os usuários das redes sociais na *internet*. Consiste de uma palavra-chave antecedida pelo símbolo #, conhecido popularmente no Brasil por “jogo da velha” ou “quadrado”. As *hashtags* são utilizadas para categorizar os conteúdos publicados nas redes sociais, ou seja, cria uma interação dinâmica do conteúdo com os outros integrantes da rede social, que estão ou são interessados no respectivo assunto publicado. Com o uso da *hashtag* em uma publicação, o conteúdo ficará disponível para qualquer pessoa que acesse a mesma *hashtag* sobre o assunto, permitindo-a comentar, compartilhar ou curtir o conteúdo”. Disponível em: PADILHA, Adriano. *Hashtag*(#). *Significados*. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/hashtag/>>.

“(...) no debate sobre a educação física, o tema racial, no que diz respeito à negritude, ainda não foi capaz de seduzir pesquisadores!” (DAMICO; FREITAS, 2006, p. 30) e que “(...) em se tratando de lazer, a aproximação da questão étnica parece ainda mais marginal” (DAMICO; FREITAS, 2006, p. 30).

É importante ressaltar que, muito embora tenhamos no campo do lazer muitos estudos que apontam o acesso distinto e desigual como desdobramento das desigualdades sociais, há poucos trabalhos que investigam práticas de lazer lançando luz sobre a dimensão étnico-racial de mulheres, como aquele de Clovis Moura (1980). Esta lacuna compromete a produção de um conhecimento no qual, para além do olhar sobre as desigualdades, se ratifique que nossa sociedade seja marcada pela diversidade. Assim, torna-se urgente o investimento em pesquisas que busquem compreender os modos diferenciados pelos quais deve ser lido/compreendido/concebido/realizado o lazer das mulheres negras no Brasil.

Identificar que esta análise possui uma interdependência com os processos histórico-culturais de cada mulher negra legitima a condição de tempo/espço social da experiência com o lazer. Tal sapiência, não tendo sentido e significado únicos, adquire um viés que permite atribuir visibilidade e lutar contra as opressões sexistas e raciais.

Todo este processo vai se reconfigurando com a raça, o gênero, a idade, as condições de acesso à educação, as condições afetivas, socioeconômicas e socioespaciais. Enfim, altera-se segundo as diferentes condições e contextos da cultura e da sociedade. Mas, por ser o lazer uma dimensão da cultura, ele expressa contradições, desafios e tensões de cada contexto sociocultural específico (GOMES, C. 2014). Podemos, então, afirmar que teremos tantas fruições de lazer quantas pessoas e condições de estar no mundo, pois essa fruição é parte da dimensão subjetiva do ser humano, em sua diversidade e com suas interseccionalidades, pois devemos sempre lembrar que a teoria da interseccionalidade em si não tem a ver com identidade individual, mas com a negociação de estruturas sociais nas quais os fatores individuais têm significado exponencialmente multiplicativo.

Assim, chamar a atenção para os signos cinema, gênero¹¹ e raça¹² não implica tratá-los como autoevidentes, tampouco parte-se destes signos correndo-se o risco de “reproduzir o sistema” e chegar a “conclusões banais”, como alerta Crapanzano (2001). Em tempos de “profundo questionamento da raça” por alguns(algumas) cientistas sociais, é necessário

¹¹ Gênero, como visto na introdução desta tese, se refere a uma gama de características, pertencentes e diferenciadas, entre a masculinidade e a feminilidade e não relativas ao gênero cinematográfico.

¹² Conforme visto na introdução deste estudo, raça e etnia, embora sejam conceitos distintos, são intimamente associados. A principal diferença reside no fato de que, enquanto a etnia compreende os fatores culturais como a nacionalidade, a afiliação grupal, a religião, a língua e as tradições, o conceito de raça inclui fatores morfológicos e fenotípicos. Escolhemos o segundo conceito, por um posicionamento político afirmativo e por tratar-se de um conceito socialmente construído.

afirmar que essas categorias são construções sociais em um dado espaço e a inter-relação entre elas se reconstitui em diferentes processos históricos, políticos e geográficos. Neste contexto, as perguntas e os conceitos trabalhados nesta pesquisa se fazem necessários, também, como ato político, posto que em nosso país há uma nítida divisão social entre negros e brancos no que tange às oportunidades de acesso ao lazer, saúde, educação, segurança pública, emprego, renda, bens culturais, entre outros.

Tal realidade se mostra desafiadora, uma vez que em geral sua análise é feita por intelectuais homens, brancos e não brancos, influenciados pelas teorias europeias e, portanto, por vezes, eles acabam reproduzindo modelos hegemônicos explicativos da realidade, silenciando outras vozes, a exemplo das vozes das mulheres. Diante deste fato, se torna uma exigência para os povos oprimidos, pela sua origem racial e sua condição de gênero, a construção de um trabalho intelectual que questione a hegemonia do modelo existente.

2.2 Olhares negros para o lazer, gênero e raça

Visando conhecer o *estado da arte* dos estudos que tratam sobre a temática central desta pesquisa, a primeira busca foi realizada na base de dados do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer da Universidade Federal de Minas Gerais, não sendo identificado nenhum trabalho que contemplasse os tópicos *mulheres negras e cinema*. A busca com o recorte *raça/cor e mulher*, por sua vez, resultou em uma única pesquisa, no nível de mestrado, intitulada *Mulheres negras e baile funk: sexualidade violência e lazer*, realizada pela própria autora desta tese.

Cientes de que a situação de ausência de pesquisas com recorte de gênero e raça possa estar se repetindo em diversas universidades do país e em diferentes faculdades/escolas que possuem o lazer como campo de estudo, salta-nos aos olhos a percepção de que as instituições acadêmicas foram construídas historicamente por meio de hierarquias edificadas pela cultura machista e racista presente em nossa sociedade. O campo dos estudos feministas na América Latina formulou críticas ao androcentrismo da ciência moderna, mas não desconstruiu os valores eurocêntricos dos cânones científicos, o que garantiu privilégios para as vozes e as experiências das mulheres brancas nos últimos anos, em detrimento das vozes e experiências das mulheres negras e indígenas. Lélia Gonzalez foi vítima de racismo epistêmico que invisibiliza a produção intelectual da população negra no Brasil (RATTS; RIOS, 2010). Neste sentido, provocar uma reflexão sobre a influência do racismo epistêmico (ou não) nas produções filmicas das mulheres negras cineastas fez-se urgente, uma vez que tal prática naturaliza o silenciamento destes grupos.

Em seu trabalho, Caldwell (2000) concluiu o mesmo que Gonzalez (1983; 1988a; 1988b) e Azerêdo (1994), ao tratar sobre o silenciamento das mulheres negras na produção dos estudos feministas no Brasil. Caldwell (2000) destaca a resistência ao debate acerca dos cruzamentos entre gênero e raça e a limitação desta questão aos produtos intelectuais de mulheres negras, as quais se encontram sub-representadas numericamente nas universidades do país. A sub-representação em questão explica o porquê do número restrito e da baixa repercussão desse tipo de produção.

Todo esse acervo de invisibilização, negação e opressão do pensamento intelectual, ou seja, todo este processo pode ser considerado como uma das consequências do racismo estrutural, que limita a inclusão da população negra nos espaços de poder da sociedade, e do racismo epistêmico, que silencia o conhecimento produzido fora dos eixos do pensamento eurocêntrico e por atrizes e atores não-brancos.

Os signos gênero e raça tornam-se extremamente importantes, se avaliados/analizados conjuntamente e, mais do que isso, desde Crenshaw (2002), a literatura aponta para o cruzamento dos dados entre opressão de gênero e raça, destacando a violência estrutural na sociedade. De maneira assertiva, a autora define a metodologia interseccional da seguinte maneira:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Para repensar este desempoderamento verificado atualmente, cabe uma necessária reflexão: dados recentes sobre a violência contra a mulher indicam que a pandemia da Covid-19 tem provocado consequências sociais e econômicas devastadoras para mulheres e meninas, podendo, inclusive, reverter o limitado progresso antes alcançado em prol da igualdade de gênero e dos direitos das mulheres (UN, 2020). O isolamento social, recomendado por governos estaduais e municipais como forma de conter a propagação do vírus da Covid-19, provocou um aumento de aproximadamente 9% no número de ligações para o canal que recebe denúncias de violência contra a mulher (UN, 2020). A *Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos* relata que a média diária entre os dias 1 e 16 de março de 2020 foi de 3.045 ligações recebidas e 829 denúncias registradas, contra 3.303 ligações recebidas e 978 denúncias registradas entre os dias 17 e 25 do mesmo mês (UN, 2020).

Dados da Secretaria de Segurança de São Paulo, divulgados em 15 de abril de 2020, evidenciam que os assassinatos de mulheres em casa dobraram na capital do estado durante a quarentena. Além disso, um levantamento realizado pelo Ministério Público de São Paulo mostrou que os pedidos de medidas protetivas de urgência feitas pelas mulheres aumentaram 29% no mês de março, em comparação com o mês de fevereiro do mesmo ano. O número de prisões em flagrante por violência contra mulheres (homicídio; ameaça; constrangimento ilegal; cárcere privado; lesão; estupro etc.) aumentou de 177, no mês de fevereiro, para 268 em março de 2020 (UN, 2020).

Nesse contexto, também chama a atenção a redução no número de inquéritos policiais e processos no período, porque os prazos na justiça, em princípio, estavam suspensos até o fim de abril de 2020 (UN, 2020). Os dados geram incômodos e nos induzem a banalizações, e uma naturalização da violência contra as mulheres, principalmente quando não indagamos questões fundamentais: quais mulheres estão expressando a vivência dessa violência?; quais cotidianos estão imersos em constantes conflitos?

Aqui queremos ressaltar algo fundamental: em primeiro lugar, o ponto nodal desta reflexão é a interação entre os marcadores sociais da diferença, ou seja, não basta identificá-los por si só, se não conseguimos localizar os pontos da intersecção. A análise neste caso não se torna real, e aí reside uma das principais dificuldades da teoria interseccional. Destaca-se a importância da valorização das singularidades e da diferença, buscando entender como os diversos fluxos e avenidas interseccionais atravessam as mulheres, sendo necessário identificá-las e, assim, arquitetar vias constantes de inauguração de novas possibilidades.

Esta tese foi estruturada em sete partes. Na Introdução, o principal interesse foi favorecer a compreensão do objeto de pesquisa, sobretudo, para mulheres negras e para as(os) pesquisadoras(es) dos estudos do lazer. Esta preocupação ocorreu em virtude de nossa área ainda estar se aproximando de discussões básicas no campo das relações raciais e do feminismo negro. Sendo assim, mesmo que outras áreas do conhecimento estejam se debruçando em algumas temáticas tratadas na tese, não se configurando em novidades, avaliamos pertinente retomá-las, tendo em vista o epistemicídio e o colonialismo vigente no campo acadêmico.

Por este motivo, a tese tratou de temas, tais como cinema, raça e racismo, interseccionalidades racializadas e o debate sobre feminismo negro, com o intuito de verificar, contextualizar e compreender a situação da mulher negra, o racismo epistêmico, o sexismo na trajetória socioespacial das mulheres negras cineastas, o percurso da pesquisa e o processo de análise.

Uma vez apresentada a problemática da pesquisa e seus objetivos, foi feita uma explanação sobre a escolha do uso do termo raça em detrimento de etnia. Contextualizamos a produção cinematográfica negra por meio da exposição dos argumentos de seus principais teóricos. Em seguida, apresentamos os conceitos de etnia, racismo, racismo estrutural, ideologia racial e racismo epistêmico que, vez ou outra, ainda persistem em incompreensões sobre a distinção entre eles. Posteriormente, abordamos a atualidade do racismo no Brasil, apresentando um diálogo entre importantes intelectuais, negros e decoloniais que nos auxiliaram na utilização de lentes racializadas para entender as produções cinematográficas.

O Capítulo II foi dedicado à justificativa e ao feminismo, com enfoque para o feminismo negro interseccional, oportunidade em que explicitamos o porquê de as cineastas desta pesquisa serem mulheres negras. Operacionalizamos o conceito de *lugar de fala*, retomando as experiências de vida e contribuição teórica de intelectuais negras afro-americanas e afro-brasileiras. Abordamos, principalmente, as críticas tecidas pelas mulheres negras, sujeitos da tese, ao racismo e sexismo presentes, inclusive, no movimento feminista e no Movimento Negro. Desdobramos este capítulo com um subtítulo que nos parecia óbvio, mas não foi: o que entendemos como cinema brasileiro e o que seria o movimento denominado *cinema negro*? É sobre a importância da escolha política do termo raça, no contexto da produção cinematográfica negra, que procuramos dialogar no Capítulo III.

O Capítulo IV versará sobre o lazer cinematográfico como territórios de luta por espaço e por representação. Apontaremos sob qual ótica estamos compreendendo o lazer de pessoas negras e, para tanto, recuaremos no tempo para revisitar com lentes racializadas e decoloniais a historiografia da escravidão das mulheres negras no Brasil e algumas de suas práticas de reexistência¹³ Trabalhando com o conceito de agência, descreveremos sobre o racismo estrutural, o sexismo, a falta de humanidade para os corpos negros, estruturados nos dias hodiernos como mecanismos de controle e de opressão. Intercruzamos a agência presente na historiografia da escravidão das mulheres negras com o levante de cineastas negros(as) no período denominado *Cinema Novo*.

Destinado à apresentação do método de pesquisa e da análise dos dados coletados, o Capítulo V articulará metodologias próprias do *discurso do sujeito coletivo* (DSC), por meio da *teoria da representação social*, o que nos revelou outros caminhos, para análise dos resultados valendo-nos das categorias analíticas encontradas nas entrevistas.

¹³ O termo “reexistência” nesta tese quando utilizado, deve ser percebido e fundamentado num ponto de vista sócio-histórico. Afinal, “resistir não é apenas sobreviver e endurecer, é resistir existindo de um novo jeito em harmonia com suas práticas vivenciadas e suas histórias de vida que estão sendo tecidas” (SOUZA, 2016, p. 70).

O Capítulo VI apresentará a análise dos resultados embasada em estudos acerca do feminismo negro decolonial e da análise narratológica do DSC, desenvolvida por Fernando Lefèvre (2003). Assim, detalhamos em subtópicos as seis categorias que emergiram como ancoragens analíticas do DSC. Importante destacar que, tangenciando toda a nossa escrita, estão duas grandes categorias que estruturaram os discursos e atuaram também como recursos teóricos metodológicos: as trajetórias socioespaciais e as escrevivências das cineastas negras entrevistadas. Assim, como desdobramento das análises, discorreremos pelos seis tópicos que abordam os seguintes temas: 1) autorrepresentação/interseccionalidades; 2) feminismo negro decolonial; 3) racismo epistêmico/memoricídio; 4) *cinema negro*; 5) aquilombar-se/Movimento Negro educador e o 6) lazer da humanidade negra.

O Capítulo VII apresentará as considerações finais. Nele realizaremos uma síntese dos resultados da pesquisa e, considerando todo o exposto, avaliamos salutar congregar as lutas e resistências que ocorrem no interior e por meio das câmeras no audiovisual, atualizando as estratégias de enfrentamento e resguardando as anteriores.

Assim, ao articular o gênero, a raça e a socioespacialidade, em uma discussão sobre *o direito a ter direitos*, a assimetria racial e o sexismo acentuam-se confirmando a raça e as interseccionalidades como uma forma de classificação social que hierarquiza os níveis de aceitação e o reconhecimento dos indivíduos a partir do fenótipo, assunto que será discutido a seguir.

3 O TERMO RAÇA E O CONTEXTO DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NEGRA

De acordo com o filósofo e jurista Silvio Almeida (2020), quando se admite a existência do racismo, cria-se automaticamente a obrigação moral de agir contra ele. O autor esclarece que a negação é um elemento essencial para a continuidade do racismo que só consegue funcionar e se reproduzir sem embaraço se for negado, naturalizado, incorporado ao nosso cotidiano como algo normal. Não sendo o racismo reconhecido, é como se o problema não existisse e nenhuma mudança fosse necessária. A tomada de consciência, portanto, significa compreender que a raça é que cria o racismo, sendo este entendimento um ponto de partida fundamental para a realização de estudos, tomadas de decisões e para o

desenvolvimento de ações comprometidas com a superação do racismo, do preconceito e da discriminação.

A propositura deste capítulo é que ele funcione como uma espinha dorsal desta tese. Aqui discutiremos a escolha pela terminologia raça, de forma redimensionada, e apontaremos os mecanismos que operam para a criação e a manutenção dos racismos, centralizando a discussão no sujeito que, na pirâmide social, se torna o principal alvo na linha das opressões, a mulher negra.

Neste percurso, tornou-se estratégico discorrer sobre a localização interseccional das mulheres negras cineastas e sobre sua marginalização estrutural aportada à *teoria crítica da raça*. Vale destacar que o termo interseccionalidade, neste capítulo, é utilizado para dar início à análise do paradigma teórico e metodológico da tradição feminista negra, a qual promove intervenções políticas promovendo intervenções políticas e letramentos jurídicos sobre quais condições estruturais os racismos, o sexismo e as violências correlatas se sobrepõem, discriminam, invisibilizam e até criam encargos singulares às mulheres negras cineastas em nosso país. Portanto, analisar os discursos dessas intersecções se torna um desafio impulsionador para que mais mulheres negras descortinem respostas para as opressões sexistas e racistas, para que abram suas agendas de reivindicações e, assim, ocupem seus lugares de fala com suas narrativas cinematográficas.

3.1 Raça e os racismos

“Há grande controvérsia sobre a etimologia do termo raça. O que se pode dizer com mais segurança é que seu significado sempre esteve de alguma forma ligado ao ato de estabelecer classificações, primeiro entre plantas e animais e, mais tarde, entre seres humanos. Raça não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado. Por trás da raça sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito relacional e histórico. Assim, a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas” (ALMEIDA, 2018, p. 24).

O autor supracitado destaca que a compreensão da sociedade contemporânea precisa levar em consideração as concepções de raça e racismo, por meio de conhecimentos produzidos pela Teoria Social. Para Almeida (2018), raça como classificação dos seres

humanos, é uma noção construída pela Modernidade, desde que o homem se tornou objeto científico da Biologia e da Física. Estas duas grandes áreas construíram uma explicação pela qual, a partir das características biológicas e geográficas das pessoas, definem-se as capacidades intelectuais, morais e psicológicas existentes entre elas. Desse modo, tanto os atributos biológicos quanto as características étnico-culturais determinaram e hierarquizaram as potencialidades dos sujeitos.

Embora a inexistência de distintas raças humanas já tenha sido comprovada (GUIMARÃES; MACEDO, 2008), inegavelmente, "raça" continua sendo uma categoria política utilizada para justificar as desigualdades existentes.

Ainda no campo da ciência, a raça foi usada originalmente, na classificação de espécies animais e vegetais, por Carl Von Linné, no século XVIII. Para além da classificação de seres não humanos, este naturalista também classificou os homens, de modo bastante etnocêntrico, ao misturar origem continental, cor de pele, vestuário e comportamento, conforme Munanga (2004) apresenta:

Lineu divide o *Homo Sapiens* em quatro raças: Americano: o próprio classificador descreve como moreno, colérico, cabeçudo, amante da liberdade, governado pelo hábito; Asiático: amarelo, melancólico, governado pela opinião e pelos preconceitos, usa roupas largas; Africano: negro, fleumático, astucioso, preguiçoso, negligente, governado pela vontade de seus chefes (despotismo), unta o corpo com óleo ou gordura, sua mulher tem vulva pendente e quando amamenta seus seios se tornam moles e alongados; Europeu: branco, sanguíneo, musculoso, engenhoso, inventivo, governado pelas leis, usa roupas apertadas (p.26).

Immanuel Kant, em seu ensaio intitulado *Das diferentes raças humanas*, obra datada de 1777, discorre principalmente sobre os motivos considerados “científicos” para explicar as diferenças entre as raças e a constituição de características da raça negra, conforme especificado no trecho a seguir:

A cor preta desse povo pode ser vista como um efeito secundário da diminuição das partes de ferro que estão contidas no sangue de todo animal, mediante a particular propriedade transpirante dos fluídos. O calor úmido é geralmente preferencial ao crescimento robusto dos animais. Em resumo, surge dessas condições o negro que é bem adaptado ao seu clima – ou seja, forte, carnudo e ágil, mas, sob o amplo cuidado de sua terra mãe, preguiçoso, mole e displicente. (KANT, 1777, *apud* MIKKELSEN, 2013, p. 67).

Diante das definições acima, potencialmente pejorativas quanto ao tipo africano, torna-se válido sintetizar o raciocínio realizado para a utilização do termo raça, na presente investigação, como um ato político. É essencial salientar a desqualificação embutida na análise feita por Kant (1777), que poderia englobar grande parte da população negra brasileira, se considerarmos as condições climáticas locais e as características fenotípicas da população.

Torna-se fundante realizar análises que contraponham raça e classe como um falso dilema, tendo em vista que a divisão dos grupos na sociedade em torno destes dois signos possui o racismo como condutor imperativo, portanto, outros(as) autores(as) farão parte deste estudo, numa perspectiva de ampliação do debate instaurado.

A leitura de Fanon (2008) auxilia na compreensão de que uma das principais características de uma sociedade (pós)colonial seja o racismo, entendido como um sistema hierárquico que divide a humanidade em superiores e inferiores, mediante um sistema de marcas, de acordo com a história específica de cada país ou região. Esta linha divisória entre superiores e inferiores tem uma profunda repercussão sobre o que entendemos como humano e, conseqüentemente, sobre o discurso político produzido e difundido sobre as pessoas: o humanismo.

Nas páginas iniciais de *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon (2008, p. 26) fala da existência de uma zona do não-ser, “uma região extraordinariamente estéril e árida”, habitada pelo negro. O olhar imperial do branco fixou o negro nesta zona. Salientamos aqui o que nos aponta o conceito de alteridade: o olhar do outro é o que modela quem somos. Em virtude deste olhar fixador, “mesmo me expondo ao ressentimento de meus irmãos de cor”, o autor denuncia que “o negro não é um homem” (FANON, 2008, p. 27), portanto, não é um ser. Este tema perpassa toda sua obra, em alguns momentos, de forma explícita e, em outros, de forma implícita, tal como o é na constituição de sujeitos.

Para apreender o desejo do homem negro, o autor diferencia o desejo deste do desejo do homem brancoeste último, segundo Fanon (2008), não precisaria anunciar sua condição racial, uma vez que ele encarnava a concepção universal de homem: “Que quer o homem? Que quer o homem negro?” (FANON, 2008, p.26). Sua resposta: “O negro quer ser branco” (FANON, 2008, p. 27), quer ascender à condição do ser. Para tanto, o não-ser buscará usar máscaras brancas como condição para se elevar à condição de ser. Uma das formas de usar máscaras brancas é por meio da linguagem. O negro antilhano, por exemplo, “será tanto mais branco, isto é, se aproximará do homem verdadeiro, na medida em que adota a língua francesa.” (FANON, 2008, p. 34).

Como consequência dos estudos taxonômicos, as teorias científicas das raças humanas se desenvolveram e se consolidaram neste cenário com o objetivo de justificar a ordem social emergente, uma vez que a Inglaterra e as outras nações europeias se tornavam potências imperiais, governando territórios e populações subjugadas. Sob a influência deixada por Blumenbach (1795), zoólogo alemão, que classificou o ser humano em raças, o Conde Joseph Arthur de Gobineau (1937), considerado o pai do racismo moderno, propôs a existência de três raças: branca (caucasiana), negra (negroide) e amarela (mongoloide). De acordo com

Gobineau (1937), a raça branca possui moralidade, vontade e inteligência superiores; são estas qualidades hereditárias que estão na origem da disseminação da influência ocidental por todo o mundo. Os negros, por contraste, supostamente, são menos capazes, marcados por uma natureza animal, pela falta de moralidade e pela instabilidade emocional. As ideias de Gobineau e dos seus colegas proponentes do racismo científico influenciaram, mais tarde, Adolf Hitler que as transformou na ideologia do Partido Nazista, além de outros grupos de supremacia branca, como o Ku-Klux-Klan¹⁴, nos Estados Unidos, e os arquitetos do *apartheid* na África do Sul.

Gobineau (1984) se definira como "inimigo do século" e seu tratado apontava para uma recusa radical da nova configuração política e ideológica da Europa moderna neste sentido, sua hipótese era mais social e política que propriamente biológica, filho de seu tempo. o diplomata apropriou-se pouco confortavelmente da hegemônica divisão tripartite entre os grupamentos humanos (branco, negro e amarelo) na busca de um fundamento universal determinante dos processos históricos.

Torna-se importante evidenciar a escolha pelo termo raça entre as categorias estudadas nesta investigação. A antropologia rejeita tal terminologia, preferindo etnia, em função da relação que existe entre raça e antropologia física, que afirma a existência de uma supremacia racial.

O desenvolvimento dos métodos genéticos para estudar populações humanas tornou desnecessárias as classificações e o próprio conceito de raças humanas, na visão de alguns estudiosos. Mas o uso do termo persiste no meio político para retratar a luta por direitos civis, quando se pede *igualdade racial*, ou na legislação, quando se fala em *preconceito de raça*, como na Lei nº 12.288, de 21 de julho de 2010 (BRASIL, 2010) que instituiu o *Estatuto da Igualdade Racial*.

Neste percurso, Nilma Lino Gomes (1995) alerta: por mais que a nova antropologia seja uma contribuição para o avanço do estudo sobre relações raciais, justificando que etnia é o melhor termo a ser usado devido à sua dimensão histórica e cultural, na prática social, raça ainda é o termo que consegue dar uma dimensão mais efetiva do racismo existente na sociedade brasileira (GOMES, N.L., 1995).

Neste trabalho, não se pretende acirrar essa discussão, mas é necessário enfatizar o quanto é questionável discutir etnia no Brasil, sem pontuar a raça de uma forma redimensionada. Se refletirmos a questão racial somente sob o ponto de vista da etnia, poderemos realizar uma séria discussão do caráter étnico-cultural brasileiro;

¹⁴ “A Ku Klux Klan (kkk) ou Klan é uma organização terrorista que foi fundada em uma pequena cidade do Tennessee, Estados Unidos, entre os anos de 1865 e 1866. Essa organização, que se pauta pelo supremacismo branco, promovia e promove atos terroristas contra pessoas negras e simpatizantes dos direitos dos negros” (FERNANDES, 2018).

entretanto, esta se fará de maneira insuficiente, pois não conseguirá abarcar o peso do racismo e das práticas de discriminação presentes nos vários setores da nossa sociedade. (GOMES, N.L., 1995, p. 52)

Este posicionamento guia a presente pesquisa. Ele é imprescindível no que diz respeito ao estudo das trajetórias socioespaciais e das cinematografias de mulheres negras. Muitos estudos nesse âmbito acabam invisibilizando a discriminação racial. A opção deliberada pelo uso do termo raça, de uma maneira redimensionada, neste trabalho, incorpora a prática social e política dos sujeitos negros. Tal escolha conceitual é reforçada pelos estudos sociológicos de Michel Wieviorka (2007):

(...) que não compreende a raça como variável biológica, mas sim, como um constructo histórico-social que legitimou práticas de subordinação e hierarquização de diferentes grupos sociais. Isso implica no meu reconhecimento do fato de que, embora a raça não exista em termos biológicos, ela está presente no imaginário e, por meio de classificações assimétricas sobre o fenótipo de comunidades e indivíduos, organizando as relações de poder. (WIEVIORKA, 2007, p.12).

Na tentativa de reestruturação da sociedade, assim como das pesquisas e conceitos elaborados para a humanidade, novos processos de elaboração de conhecimento e outros caminhos políticos se tornam mola propulsora para análises insubmissas que buscam superar as consequências da colonialidade, tema que será tratado mais adiante.

O fio condutor desta proposta de análise, ou seja, a socioespacialidade, se delineou a partir do deslocamento do *ser mulher negra* para *ser mulher negra cineasta*. Assim, a pesquisa comporta os trajetos de mulheres negras cineastas e suas interdições, entre agrupamentos negros rurais e urbanos e entre espaços públicos e privados, e que correspondem a um trânsito por âmbitos sócio-raciais diferenciados. Em outras palavras, os espaços privados e públicos são vividos diferencial e desigualmente por homens e mulheres, qualificando uns de masculinos e outros de femininos, e vividos deste mesmo modo por negros e brancos.

Dentre os pressupostos deste trabalho, é necessário evidenciar que as relações raciais têm uma nítida dimensão espacial, assim como as relações de gênero são construídas em âmbitos espaciais sobremaneira definidos. Como salienta Ratts (2003), existe uma interseção entre os signos gênero, raça e espaço, o que significa dizer que há uma dimensão espacial das relações raciais e de gênero, as quais são demarcadas e, nesta assertiva, há espaços em que determinados grupos sociais ou indivíduos se sentem habituados e aqueles, os quais lhes são estranhos. O estranhamento, em alguns espaços, diz respeito à imposição histórica de lugares periféricos aos corpos negros que acaba por ser potencializada quando esses corpos são de mulheres, em função do sexismo.

Torna-se fundamental analisar a concepção de mulher como um *segundo sexo*, subordinado ao sexo masculino e condicionado a uma natureza biológica e maternal. Esta visão foi amplamente questionada pelo movimento nascido nos anos de 1960 e 1970 que problematizou a condição da mulher e seu papel social desempenhado até então (BEAUVOIR,1980). A mudança na perspectiva adotada para olhar a condição da mulher aconteceu, em vários níveis do saber e em várias áreas do conhecimento, assim, não apenas a sociologia e a psicanálise fomentaram discussões mas também o campo interdisciplinar iniciou um caminho para estudar e desvelar certos preconceitos existentes sobre a fala feminina.

De posse exclusiva do marido, tomada como um objeto e como meio de procriação, a mulher descrita na sociedade patriarcal em nada difere da ideia de mulher presente nos vários séculos de existência do Brasil. Nosso país negou por anos à mulher o direito ao voto e a uma efetiva participação na emancipação social, ainda depois de declarar-se uma República. Tal concepção sobre a mulher só viria a ser realmente questionada no mundo após a Segunda Guerra Mundial, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, com as revoluções feministas que aconteceram em todo o mundo ocidental, inclusive no Brasil. Toda a vida de opressão que sofreram as mulheres de nosso país e de outros cantos do mundo é o que chamaremos neste estudo de *resultante do sexismo*, um conjunto de crenças elaboradas por homens que constroem a ideia dos papéis que devem ser desempenhados por homens e mulheres, crenças nas quais a mulher sempre está em situação inferior ou subalterna, ou seja, a conclusão de que o preconceito sexual existe e está enraizado em nossa sociedade foi possível “pelo delineamento dos limites de poderes entre os grupos sociais minoritários e majoritários” (FORMIGA; ARAÚJO; CAVALCANTE, 2007, p. 63), ou seja, mecanismos eurocêtricos colonialistas e racializados que negavam a história da(o) negra(o) brasileira(o), dificultando a (re)construção de sua identidade afro-brasileira, no caso específico da análise aqui realizada, enquanto mulher e negra.

Ao definirmos o conceito de raça como uso político nesta escrita, bem como apontar as interseccionalidades opressoras resultantes do sexismo, torna-se fundante atentar para uma distinção conceitual: racismo, discriminação e preconceito não são, exatamente, a mesma coisa. Preconceito é um julgamento sem conhecimento de causa, ou seja, julgar algo ou alguém sem antes conhecê-lo(s). Discriminação é o ato de diferenciar, de tratar pessoas de modo diferente, por diversos motivos. Já o racismo é uma forma de preconceito ou discriminação motivada pela cor da pele(fenótipo) ou origem étnica. Pensando na extensão dos conceitos, o racismo está inserido no conjunto preconceito e discriminação, mas não esgota estes conceitos.

O racismo não se manifesta de maneira única, podendo ocorrer de quatro formas, a saber: 1ª) quando há crime de ódio ou discriminação racial direta: esta forma de manifestação do racismo é mais evidente. Trata-se de situações em que pessoas são difamadas, violentadas ou têm o acesso a algum tipo de serviço ou lugar negado, em razão da cor ou da origem étnica; 2ª) quando há o racismo institucional: menos direta e evidente, esta forma de discriminação racial ocorre por meios institucionais contra indivíduos, devido a sua cor. São exemplos desta prática racista as abordagens mais violentas da polícia contra pessoas negras e a desconfiança de agentes de segurança e de empresas contra estas pessoas, sem justificativas coerentes. Um bom exemplo da luta contra o racismo institucional são os protestos *I can't breathe* (eu não consigo respirar) e *black lives matter* (vidas negras importam) que eclodiram após o assassinato de George Floyd, um homem negro de 40 anos, em decorrência de uma violenta ação policial em Minnesota, nos Estados Unidos (SUDRÉ, 2020, *on-line*). A frase *I can't breathe* se tornou uma palavra de ordem internacional, usada em repúdio à violência policial institucional contra a população negra; 3ª) quando há racismo estrutural: menos perceptível ainda, o racismo estrutural está cristalizado na cultura de um povo, de um modo que, muitas vezes, nem parece racismo. Sua presença pode ser percebida na constatação de que poucas pessoas negras (ou de origem indígena) ocupam cargos de chefia em grandes empresas ou de que, nos cursos das melhores universidades, a maioria esmagadora de estudantes (quando não a totalidade) é branca, ou quando há a utilização de expressões linguísticas e piadas racistas. A situação fica ainda mais grave quando as constatações descritas são tratadas com normalidade.

Uma passagem contida na obra de Hamilton (1962) é bastante elucidativa sobre como a concepção institucional do racismo opera de maneira diversa, quando visto sob o prisma individualista:

Quando terroristas brancos bombardeiam uma igreja negra e matam cinco crianças negras, isso é um ato de racismo individual, amplamente explorado pela maioria dos segmentos da sociedade. Mas quando nessa mesma cidade – Birmingham, Alabama – quinhentos bebês negros morrem a cada ano por falta de comida adequada, abrigos e instalações médicas, e outros milhares são mutilados física, emocional e intelectualmente por causa das condições de pobreza e discriminação, na comunidade negra, isso é uma função do racismo institucional. Quando atletas negros, em estádios são xingados de macaco, quando famílias negras são expulsas de bairros brancos e possuem suas casas queimadas ou apedrejadas, temos explicitamente o racismo individual operando. Mas é o racismo institucional que mantém os negros presos (sic.) em favelas dilapidadas, sujeitas a pressões diárias de exploradores, comerciantes, agiotas e agentes imobiliários discriminatórios. (HAMILTON, 1962, p. 2)

O que se evidencia, na visão de Hamilton (1962), é a ideia de que as instituições são fundamentais para a consolidação de uma supremacia branca ou, dito de maneira mais ampla, da supremacia branca, aquela de um determinado grupo racial, como uma versão peculiar do

colonialismo. A afirmação dos autores não pode ser entendida como se houvesse uma ação deliberada de todos os brancos contra negros, pois isto colocaria novamente o racismo no campo comportamental, ainda que um comportamento de grupo. Ou seja, no caso do racismo antinegro, as pessoas brancas, de modo deliberado, são beneficiárias das condições criadas por uma sociedade que se organiza baseando-se em normas e padrões prejudiciais à população negra.

Ao caminharmos para o entendimento e para as diferenciações entre racismo, preconceito e discriminação, percebemos o enorme avanço ao conceituarmos o racismo institucional para os estudos que envolvem as relações raciais. Primeiro, ao mostrar que o racismo transcende o âmbito da ação individual e, segundo, ao frisar a dimensão do poder como elemento constitutivo das relações raciais, não somente o poder de um indivíduo, de uma raça sobre a outra, mas também de um grupo sobre o outro. Entretanto, algumas questões ainda persistem: se é possível falar de um racismo institucional, significa que a imposição de regras e padrões racistas, por parte da instituição, está de alguma maneira vinculada à ordem social que ela visa resguardar, ou seja, “as instituições são racistas porque a sociedade é racista” (ALMEIDA, 2018, p. 47). Salta aos olhos uma importante reflexão na afirmação do autor, pois, se há alguma instituição cujos padrões de funcionamento redundam em regras que privilegiem determinados grupos raciais, é porque o racismo é parte da ordem social, não sendo criado pela instituição, mas sendo por ela reproduzido.

Em síntese, o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural (BONILLA-SILVA, 2006), mas isso não significa dizer que tal problemática seja incontornável ou que ações e políticas antirracistas sejam inúteis. O que queremos enfatizar, do ponto de vista teórico, é que o racismo, como processo histórico e político, cria condições sociais para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de forma sistemática. O propósito deste olhar mais complexo é afastar análises superficiais ou reducionistas sobre a questão racial que, além de não contribuírem para o entendimento do problema, dificultam em muito o combate ao racismo. Conforme nos alerta Sílvia Almeida (2020), “pensar o racismo como parte da estrutura não retira a responsabilidade individual sobre a prática de condutas racistas e não é um alibi para racistas” (ALMEIDA, 2018, p. 51).

Não obstante as nuances de todas as definições aqui trazidas que conferem alguma precedência e autonomia aos sistemas/estruturas/instituições racistas, corroboramos a análise de Bonilla-Silva (1997):

ainda que processos de racialização estejam sempre incrustados em outras estruturas, eles adquirem autonomia e têm efeitos ‘ditos pertinentes’ no sistema social. Isso significa que o fenômeno que é codificado como racismo e é visto como uma ideologia que paira sobre nós tem, a rigor, uma fundação estrutural (p. 469).

Se por *ideologia* entende-se uma visão falsa, ilusória e mesmo fantasiosa da realidade, o problema do racismo como ideologia se conecta com a concepção individualista do racismo. Desse modo, já que ele é tido como uma espécie de equívoco, para opor-se a ele bastaria apresentar a verdade do conhecimento filosófico ou científico cujas conclusões apontariam para a inexistência de raças e, por consequência, para a falta de fundamento ou irracionalidade de todas as teorias e práticas discriminatórias.

Entretanto, para as visões que consideram o racismo como um fenômeno institucional e/ou estrutural mais do que a consciência sobre ele, o racismo tido como ideologia molda o inconsciente. Dessa forma, a ação dos indivíduos, ainda que estejam eles conscientes, “se dá em uma moldura de sociabilidade dotada de constituição historicamente inconsciente” (SCHOLZ, 1996, p. 26).

O racismo constitui todo um complexo imaginário social que, a todo momento, é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural, pelo audiovisual e pelo sistema educacional. Historicamente as escolas reforçam todas as nossas percepções sobre os racismos, as quais foram acima elencadas, ao apresentar um mundo em que negros e negras não têm contribuições para a história, a literatura, ou para a ciência em geral, resumindo-se na prática educativa à repetição da exclusão, limitando-nos a comemorar a própria libertação, graças à bondade de brancos conscientes. Silvio Almeida (2020) confirma estas percepções, quando nos provoca a pensar:

De fato, a maioria das domésticas é negra, a maior parte das pessoas encarceradas é negra e as posições de liderança nas empresas e no governo geralmente estão nas mãos de homens brancos. Então não estariam os programas de televisão, as capas de revistas e os currículos escolares somente retratando o que de fato é a realidade? Na verdade, o que nos é apresentado não é a realidade, mas uma representação do imaginário social acerca de pessoas negras. A ideologia, portanto, não é uma representação da realidade material, das relações concretas, mas a representação da relação que temos com essas relações concretas (ALMEIDA, 2018, p. 66).

Dizer que a nossa visão sobre a sociedade não seja um reflexo da realidade social, mas a representação de nossa relação com a realidade, faz toda a diferença: aponta o racismo ideológico como uma prática. Um exemplo real para elucidar tal conclusão são as representações dos negros no audiovisual, um imaginário do negro criminoso, ou da mulher negra, boa apenas para o sexo. Tais visões não poderiam se sustentar sem um sistema de justiça seletivo. “As mulheres negras são consideradas pouco capazes em função da existência

de um sistema econômico, político, jurídico e acadêmico que perpetua essa condição de subalternidade” (DAVIS, 2013, p. 30).

O racismo epistêmico pode ser considerado uma estratégia para a manutenção do privilégio branco europeu. Esta afirmação pode ser lida como mais uma das consequências do tratamento estrutural do racismo e a crença de que ele se nutra apenas de irracionalidades. Mas, como afirma Kabengele Munanga (2004, p.99), “não há racismo sem teoria” e, assim, seria inútil perguntar se as teorias racistas procedem das elites ou das massas (TURE, 2017, p. 55). A ciência tem o poder de produzir um discurso de autoridade que poucas pessoas têm a condição de contestar, salvo aquelas inseridas nas instituições em que a ciência é produzida. Isto menos por uma questão de capacidade e mais por uma questão de autoridade, é como se a natureza da ciência fosse produzir um discurso autorizado sobre a verdade.

Os projetos das universidades brasileiras foram eurocêntricos. As universidades federais mais antigas do país tiveram em sua gênese um perfil completamente branco e seu papel social restringia-se à formação da elite política e econômica cujo traslado do saber europeu tem sido um orgulho e uma forma de regular o padrão de qualidade do conhecimento produzido. Nesse sentido, é importante destacar que o colonialismo também se expressa intelectual e academicamente. Suas heranças, para além de todas as dominações pelas quais é conhecido, promoveram uma dominação epistemológica que gerou relações desiguais de saber/poder que conduziram à supressão de muitas formas de saber, próprias dos povos e nações colonizados, relegando muitos saberes para um espaço de subalternidade (SANTOS; MENESES, 2010).

O racismo epistêmico, apesar de ainda ser pouco estudado no Brasil, configura-se como a versão mais antiga do processo de subjugação, silenciamento e extermínio dos saberes e tradições dos não europeus. A inferiorização epistêmica dos povos colonizados foi um argumento crucial, utilizado para proferir uma inferioridade social biológica. A ideia racista preponderante no século XVI era a da “falta de inteligência” dos negros, expressa no século XX como “os negros apresentam o mais baixo coeficiente de inteligência” (GROSFOGUEL, 2011, p. 40). A manutenção do privilégio epistêmico tem se disfarçado sob o discurso de universalidade na qual a ideia perpetuada é a de que o conhecimento produzido por homens de escolas eurocêtricas apresentam uma capacidade universal e, dessa maneira, as teorias produzidas por eles têm sido consideradas suficientes para explicar as realidades sócio-históricas do restante do mundo (GROSFOGUEL, 2011).

Caracteriza-se pela instituição de um único grupo no poder, como a voz da autoridade e da verdade que, por estar baseado nos paradigmas de neutralidade e objetividade, exclui a visão dos outros grupos. As denominadas *epistemologias do Sul* (SANTOS, 2010) emergem

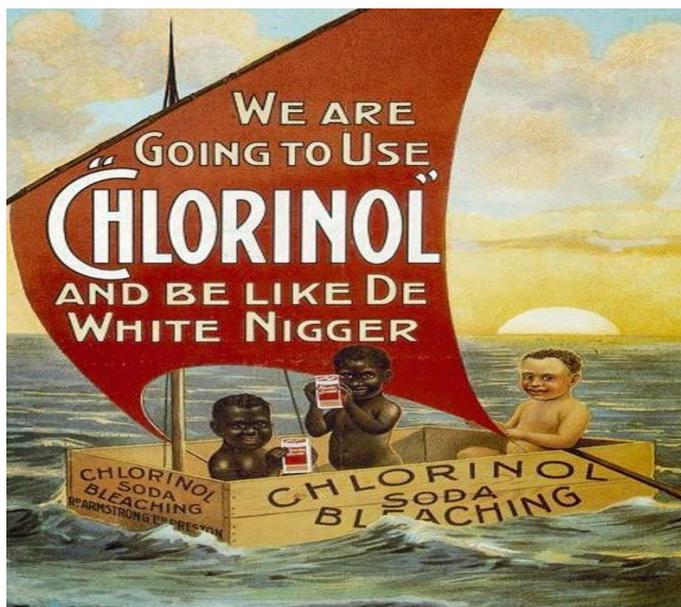
com o objetivo de combater a soberania epistêmica da ciência moderna e sua declarada lógica dicotômica e excludente. A superação desta soberania epistêmica torna-se possível a partir de uma *ecologia de saberes* que parte do reconhecimento e do diálogo entre as diversas epistemologias existentes no mundo. “A ecologia de saberes é uma epistemologia desestabilizadora no sentido em que se empenha numa crítica radical da política do possível, sem ceder a uma política impossível” (SANTOS, 2010, p. 64). Nesse aspecto, as epistemologias do Sul visam constituir-se enquanto alternativa a um modelo epistemológico que esteve sempre a serviço dos interesses colonialistas e capitalistas. Nilma Lino Gomes (2017), em recente tese desenvolvida no livro intitulado *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*, afirma que o “movimento social negro é um produtor de saberes emancipatórios e um sistematizador de conhecimentos sobre a questão racial no Brasil. Saberes transformados em reivindicações, das quais várias se tornaram políticas de Estado nas primeiras décadas do século XXI” (p.14). Por sua vez, nas palavras de Boaventura de Sousa Santos (2017), autor do prefácio do livro:

uma das valências mais preciosas dos movimentos sociais e suas lutas é o de transformar o próprio conhecimento convencional construído a respeito deles. Isso é possível porque os movimentos têm um valor epistemológico intrínseco, são produtores de um tipo específico de conhecimento, o conhecimento nascido na luta, ainda não reconhecido pela academia (SANTOS, 2017, p. 9).

Nesta leitura afrocentrada, destacamos os riscos de não identificarmos ou denunciarmos as atualizações dos racismos no Brasil. O racismo é um fenômeno mundial, estando presente em diversos países e expresso de diferentes formas, a exemplo da mídia, que permanece veiculando propagandas cujos conteúdos versam sobre a depreciação da imagem da(o) negra(o), conforme as ilustrações presentes a seguir.

Na figura 1, vê-se a transição da criança negra, alvejada pelo sabão comercializado, ficando branca (no sentido de “limpa”). Na figura 2, uma jovem negra utiliza uma blusa marrom (representando a cor da pele) e, em um gesto de “retirar a pele negra”, se torna branca, após a utilização do produto. A imagem repassa a mensagem de que, com o uso do produto, “o que estava sujo ficou limpo”. Em ambos os casos, à pele negra é associada a ideia de sujeira, de algo a ser limpo, eliminado, retirado. Algo muito cruel e que faz com que, por exemplo, desde cedo, crianças negras aprendam a odiar a própria cor da pele, adolescentes se entreguem a uma constante tentativa de embranquecimento, não dando valor a si mesmas(os). Por fim, tornam-se, não raras vezes, adultos “moldados” e devidamente “educados” para repetirem e valorizarem um único padrão de beleza e estética.

Figura 1 - Propaganda do Chlorinol



Disponível em: <<https://www.propagandashistoricas.com.br>>. Acesso em: 06 set. 2021

Figura 2- Propaganda DOVE



Disponível em: <<https://exame.com/marketing/dove-enfrenta-nova-polemica-racista-em-propaganda/>>. Acesso em: 05 mar. 2020.

A primeira imagem é datada do final do século XIX (1890), onde, como mencionado, o alvejante Chlorinol mostra três garotos negros, sendo um deles "alvejado" pelo produto. A chamada da propaganda (*"Nós iremos usar Chlorinol e ficar como o negro branco"*) tem

nítida atualização na propaganda da marca internacional de cosméticos DOVE, veiculada mais de cem anos depois, nos Estados Unidos, em outubro de 2017. Foi rapidamente retirada de circulação, em virtude das repercussões negativas, uma vez que a reiteração do racismo é nítida. No Brasil, não é diferente. Em 2017, a mídia *on-line* publicizou uma propaganda cujo produto, da marca Personal, era um papel higiênico preto.

Figura 3- Propaganda: papel higiênico Personal



Fonte: Divulgação/Santher (2019)

A atriz Marina Ruy Barbosa foi escolhida como garota propaganda na época e aparecia enrolada no papel higiênico. A *hashtag* *#blackisbeautiful* foi usada para promover o produto comercializado e esta ação foi muito criticada nas redes sociais. A campanha foi produzida pela Neogama, agência publicitária de São Paulo. O incômodo manifestado teve a ver com a

apropriação e o esvaziamento da frase que é um símbolo da luta antirracista, a qual reivindicava os direitos civis da população negra nos anos 1960, nos EUA. O fato de uma modelo branca estampar a campanha com o *slogan* que, em seu contexto original, pregava a valorização da beleza do negro, também foi criticado e levou a acusações de racismo contra a empresa (LIMA, 2017, p. 1).

Enfim, forças opositoras precisam operar, afinal, o racismo é um sistema de racionalidade, como nos ensina Kabengele Munanga (1999), ao afirmar que preconceito não seja um problema de ignorância, mas de algo que tem sua racionalidade embutida na própria ideologia (MUNANGA, 1999, p. 48). Assim, desvelar a existência ou não do racismo epistêmico e identificar as ausências para entender a importância dos estudos do feminismo negro na esfera do ser/tornar-se mulher negra e cineasta preenchem uma importante lacuna para instigarmos políticas sociais afirmativas nos estudos interdisciplinares do lazer.

3.2 Cartografando as análises discursivas das intersecções que atravessam os corpos de cineastas negras

Foi bell hooks (1989)¹⁵ quem apontou a especificidade da opressão nas representações das mulheres negras e pobres nos filmes e para as condições possíveis para mulheres negras produzirem filmes, já que historicamente somos relegadas à subalternidade e ao silêncio, bem como aliadas do debate crítico feminista universal. Com hooks (1989), foram lançadas as bases da interseccionalidade no campo da teoria cinematográfica, agregando classe, geração e a necessidade de localizar, nos discursos e narrativas, as categorias de gênero e raça, que são fundantes para uma construção textual pós-colonial.

Neste sentido, como mencionado anteriormente, esta pesquisa foi tecida em concepções teóricas pós-colonialistas¹⁶ e feministas negras, propondo um debate sobre três aspectos: 1º) as trajetórias socioespaciais de mulheres negras cineastas (TEDESCO, 2012), ou

¹⁵ Em minúsculas, como a autora prefere, para denunciar o seu lugar social como mulher de ascendência ao mesmo tempo negra e indígena. O nome bell hooks foi inspirado na sua bisavó materna, Bell Blair Hooks. A justificativa, a encontramos depois, numa frase da própria bell: “o mais importante em meus livros é a substância e não quem sou eu”. Para ela, nome, títulos, nada disso tem tanto valor quanto as ideias (HOOKS, 2019, p. 38).

¹⁶ “Conjunto de teorias que analisa os efeitos políticos, filosóficos, artísticos e literários deixados pelo colonialismo tanto nos países colonizados quanto nos colonizadores, ainda que suas obras fundadoras dediquem maior atenção às sequelas herdadas pelos primeiros” (SANTOS; MENEZES, 2010, p.59).

seja, o percurso de vida delas considerando sua história cultural, seu pertencimento étnico, sua identidade territorial e socioeconômica, sua formação acadêmica e profissional; 2º) as narrativas cinematográficas das cineastas, buscando compreender o ser mulher e a negritude na própria visão delas, por meio de suas cinematografias; e 3º) a dimensão da existência ou não do racismo epistêmico (CARNEIRO, 2005) ligado historicamente ao sexismo epistêmico e vice-versa. Afinal,

o racismo epistêmico funciona através dos privilégios de uma política essencialista (“identitária”) das elites masculinas “ocidentais”, ou seja, a tradição de pensamento hegemônico da filosofia ocidental e a teoria social que raramente inclui as mulheres “ocidentais” e nunca inclui as filósofas, as filosofias e cientistas sociais “não ocidentais”. (GROSFUGUEL, 2011, p. 343)¹⁷

O racismo e o sexismo epistêmicos possuem a mesma base: a instituição de um único grupo no poder como a voz da autoridade e da verdade que, por estar ancorado, fundado, baseado e fixado nos paradigmas da neutralidade e da objetividade, exclui a visão dos *outros*. Dessa forma nos perguntamos: quais seriam os possíveis impactos do racismo epistêmico na vida das mulheres negras cineastas?

Para compreendermos melhor estes temas, bem como seu *modus operandi*, recorreremos a Edward Said (2007), em sua obra *O Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, por muitos considerada como inauguradora da corrente teórica pós-colonial. Ela expressa e representa a oposição, em termos culturais e ideológicos, numa forma de discurso instaurado em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais europeus que foram impostos às colônias. O que devemos compreender é a força consolidada do discurso orientalista, seus laços com as instituições de poder político e sua persistência. Assim, os discursos pós-coloniais partem da desconstrução da narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por uma visão contra-hegemônica: a história contada e reescrita a partir do ponto de vista do colonizado.

Essa proposta, no entanto, só pode ser realizada a partir de uma crítica ao eurocentrismo e ao imperialismo, o que demanda, nas palavras de Boaventura de Sousa Santos (2004), uma “viragem epistemológica”, ou seja: uma nova epistemologia a partir do Sul e para o Sul¹⁸, o que nos induz a pensar em estratégias para desvelar o racismo epistêmico e, assim, combatê-lo.

¹⁷ Conforme o original: "El racismo epistémico funciona a través de los privilegios de una política esencialista (“identitaria”) de las elites masculinas “occidentales”, es decir, la tradición de pensamiento hegemónica de la filosofía occidental y la teoría social que rara vez incluye a las mujeres «occidentales» y nunca incluye los/las filósofos/as, las filosofías y científicos/as sociales “no occidentales” (GROSFUGUEL, 2011, p. 343).

¹⁸ SANTOS, B. de S. *Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial... E para além de um e outro*. Braga: Centro de Estudos Sociais da Universidade do Minho, 2004, p. 78.

Para elucidar o que estamos chamando de racismo epistêmico e o sexismo como categorias de análise, as pesquisas de Fanon (2008) sobre o contexto da Martinica¹⁹ nos apresentam que as elites locais são agentes indispensáveis na manutenção e na sustentação de estruturas e conceitos coloniais que hierarquizam sujeitos a partir de seus pertencimentos e características. Seguindo o mesmo percurso, Cesárie (1953) defendeu que a Europa construiu seu próprio Hitler, ao promover a difusão de discursos desumanizantes, violentos e hierárquicos, que legitimaram o extermínio e a dominação de outros povos. O autor explana sobre como as produções de campos distintos (psicologia, ontologia, religião) articularam-se como saberes institucionalizados na construção e na manutenção deste arcabouço de violência, o que corroborou as teorias racistas e sexistas que legitimavam a exploração dos sujeitos não brancos como único meio possível para garantir o desenvolvimento das colônias.

Faz-se necessário entender quais as reverberações dos séculos de violação foram imputadas sobre os corpos negros e como a história é reescrita atualmente, com cores novas sobre desenhos tão antigos. Com o intuito de não hierarquizarmos opressões de gênero/raça e classe neste estudo, tendo em vista seu caráter interdisciplinar, com bases teóricas decolonizantes e o feminismo negro interseccional, trazemos à tona Djamilia Ribeiro, que reforça:

Pensar em feminismo negro interseccional é justamente romper com a cisão criada numa sociedade desigual, logo, é pensar projetos, novos marcos civilizatórios para que pensemos em um novo modelo de sociedade. Fora isso, é também divulgar a produção intelectual de mulheres negras, colocando-as na condição de sujeitos e seres ativos que, historicamente, vêm pensando em resistência e reexistências. (RIBEIRO, 2017a, p. 14)

Fazendo coro com as afirmativas da autora citada acima, a presente pesquisa, como salientado anteriormente, busca identificar, junto a cineastas negras, como a interseção de gênero e raça incide nas suas trajetórias socioespaciais. Ao trazer o feminismo negro interseccional e o pensamento decolonial para esta pesquisa, a intenção é contribuir para o debate e mostrar diferentes perspectivas e narrativas aprofundando e ampliando a construção do corpo temático da pesquisa.

Os estudos da interseccionalidade parecem enfrentar, de modo produtivo, em muitos casos, algo que atravessa as pesquisas situadas em diferentes perspectivas teóricas e metodológicas. Projetos de conhecimento não estão desconectados das vivências das pessoas e remetem a relações e processos sociológicos específicos. Organizam-se, assim, nas disputas pelo sentido assumido por essas vivências e incidem sobre elas. Torna-se necessário frisar que

¹⁹ Martinica é um departamento ultramarino insular francês no Caribe, com fronteiras marítimas com a Dominica, ao Noroeste, e com Santa Lúcia ao Sul. Sua capital é Fort-de-France.

as opressões são estruturais, e o esforço desta investigação é entender como se dá o funcionamento conjunto de estruturas de desigualdades que têm origens que não se resumem a uma raiz comum.

A necessidade emergente de dar visibilidade a produções de mulheres negras, como nos provoca Ribeiro (2017a), nos fez dialogar com Tedesco (2012) cuja afirmação enfatiza que a presença das mulheres no cinema se deu em todo período do primeiro século de existência desta arte, sobretudo na América Latina, mas de forma irregular, fragmentada e sem continuidade. As poucas mulheres que se aventuraram a fazê-lo sofreram problemas de ordem externa, desconfiança da parte de outrem sobre as habilidades técnicas que possuíam, vendo seus projetos engavetados e esquecidos. Chama a atenção a forma do registro das memórias e narrativas, desencontrada e conflituosa, sobre a cronologia das produções de cineastas negras. Tal fato corrobora o conceito que temos discutido na pesquisa sobre como o racismo epistêmico e o sexismo encobrem, apagam e invisibilizam produções que se distanciam do modelo etnocêntrico e patriarcal vigente na academia, a qual dita as normas de registros e as pesquisas relevantes.

Destacando a questão com outro recorte da pesquisa, geralmente, as mulheres negras não são apresentadas como realizadoras de cinema no Brasil²⁰. Neste percurso investigativo, vale esclarecer como trabalhamos no campo dos estudos do lazer com a categoria espaço narrativo cinematográfico. Para tal intento, trazemos alguns autores, como Heath (1993) e Lefebvre (2006).

Pensando sobre o conceito de espaço narrativo, Heath (1993) desenvolve a ideia de que a construção do espaço pelo cinema advém de um discurso (espacial), projetado pela e por meio da visão, e que esse discurso está impregnado de formas simbólicas, assim, a noção do espaço narrativo, ou do espaço fílmico, corresponderia ao espaço imaginado. Se a experiência (do espaço como uma prática social e material) é percebida e representada visual e culturalmente, por uma forma de representação como é o cinema, o espaço de produções fílmicas, enquanto resultado da representação, se constituirá num espaço de representação que, por sua vez, produzirá novas formas de *percepção* do espaço. Isto é, a interação entre a prática socioespacial, a representação do espaço (que acontece com a percepção da realidade) e o

²⁰ “Publicado em 2015, o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2014 traz pela primeira vez o recorte de gênero para a direção dos longas-metragens lançados no ano que por sua vez passa a integrar todos os anuários publicados posteriormente. Além disso, o gênero passa a ser considerado no Informe de Acompanhamento do Mercado - Produção de Longas-Metragens de 2014. É iniciado também um estudo específico, intitulado Participação feminina na produção audiovisual brasileira, que analisa todas as obras que emitiram CPB (Certificado de Produto Brasileiro) nos anos de 2015 e 2016”. Fonte: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/arquivos/informe-diversidade-2016.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2021.

espaço de representação²¹, que é essencialmente o espaço construído pela imaginação, é responsável pela produção de novas formas de perceber, construir, entender e modificar o mundo e suas relações. Estes movimentos, portanto, efetivamente estabelecem a natureza do espaço fílmico e tornam o cinema um construtor de visões e espaços em movimento.

Se a vida entra no cinema como movimento, [...] o que entra no cinema é uma lógica do movimento e é essa lógica que organiza o enquadramento. O espaço fílmico, em outras palavras, é construído como um espaço narrativo. É o significado da narrativa que, em qualquer movimento, constrói o espaço fílmico de uma maneira a ser seguido e 'lido'(...) (HEATH, 1993, p. 75-76).

Definimos o cinema como um meio de comunicação de massa, como também um lugar para a criação artística e cultural que prefigura o devir do tempo e do espaço, reconhecendo esta arte como um dispositivo com seus mecanismos e sua organização dos espaços, atravessados pelo universo da colonização da cultura, do gosto e da estética de quem o produz. Mas, se considerarmos as definições de Costa (2003), de que o cinema como um todo, por meio da interação de vários aspectos, tende a sair do campo das definições para adentrar no campo da observação, definindo sua funcionalidade formativa e educadora, temos outras lentes que elucidam o conceito de cinema que se quer nesta pesquisa. Observamos, pois, que o cinema se configura como aquilo que se decide que ele seja em uma sociedade, num determinado período histórico, num certo estágio de seu desenvolvimento, em uma determinada conjuntura político-cultural ou em um determinado grupo social.

Para a tessitura desta pesquisa, dentre as diversas dinâmicas sociais de lazer, o cinema, as narrativas cinematográficas de cineastas negras e suas trajetórias foram analisados como recursos necessários para aprofundar as análises discursivas dos sentidos²² e significados²³, cinematografias realizadas por tais cineastas. Dada a ênfase no gênero e na raça, no campo da produção cinematográfica, acreditamos ter em mão uma ação afirmativa a se desenvolver para os estudos interdisciplinares sobre o lazer.

²¹ Essas três dimensões espaciais de produção do espaço, a prática espacial, a representação do espaço, e o espaço de representação, são propostas exaustivamente discutidas por Henri Lefebvre (1991). Essas dimensões espaciais são ainda caracterizadas pelo autor como espaço vivido, espaço percebido, e espaço imaginado (ver também HARVEY, 1989)

²² O sentido de uma palavra pode ser diferente para cada sujeito que a expressa, dependendo do contexto em que ela se insere. Diferentes contextos apresentam distintos sentidos para uma palavra. Para Rey (2004, p.125), “a categoria sentido permite visualizar a especificidade da psique humana e incorporar um atributo ao social: o caráter subjetivo dos processos sociais”.

²³ Para Vygotsky (1996), o significado representa um traço constitutivo indispensável da palavra. Num processo permanente de transformações, o significado anima o pensamento e a linguagem numa relação na qual um depende do outro. O significado de uma palavra é comum, é próprio do signo, participa de certa convenção, por exemplo, o dicionário. Portanto, é mais estável e demonstra certa continuidade (VYGOTSKY, 1996, p.65).

3.3 Cinema (negro) em foco ou "luz, câmera, ação!": cinematografias negras

Entende-se que o cinema seja um espaço a partir do qual se difundem padrões estéticos e costumes que ajudam a formar a percepção das pessoas sobre o mundo e sobre si mesmas (KELLNER, 2001). Enquanto mulher negra, ligada aos estudos do lazer e da negritude feminina, mais do que discutir especificamente as narrativas cinematográficas de mulheres negras cineastas e as especificidades da arte do cinema (o que não significa, por certo, que tais questões possam ser abandonadas), ocupei-me da possibilidade de descobrir como as mulheres negras cineastas pensam e que possibilidades têm de expressar seu ponto de vista, como também de desvelar como é, para elas, o papel concomitante de espectadoras de histórias de suas vivências.

Desse modo, justifica-se esta pesquisa pela busca em compreender a complexa interdependência e articulação dessas dimensões da vida humana. Como salienta Christianne Gomes (2010):

Precisamos, de fato, problematizar urgentemente as dicotomias e fragmentações que vimos incorporando, pois, todas elas trazem implícita uma relação de hierarquização. Ao pensar nas relações mente/corpo, razão/emoção, homem/mulher, branco/negro, escrito/oral, norte/sul, ocidente/oriente, por exemplo, automaticamente constata-se a situação de privilégio e supremacia do primeiro termo, em detrimento do segundo. (GOMES, C. 2010, p. 287)

Cada um desses opostos é uma hierarquia que representa o binarismo homem/mulher, em que o lado feminino é visto como fraco, secundário, negativo e destituído de poder. Para Beauvoir (2009, p. 14), essas são oposições que associaram historicamente as mulheres à natureza e não à cultura, moldaram a representação de que as mulheres são apenas aquilo que os homens não são e conformaram a figura da mulher como símbolo de imanência e a imagem do homem como sinônimo de transcendência. Neste sentido, de acordo com Beauvoir (2009), nas sociedades ocidentais o homem é o *ser* e a mulher é o *outro, o segundo sexo*.

O entrecruzar de signos fundantes de identidade, a compreensão da intersecção do cinema, a questão do gênero e da raça na construção das trajetórias das cineastas negras e suas respectivas construções fílmicas, em um contexto contemporâneo do *cinema negro*, requerem aprofundamentos históricos, para uma compreensão mais assertiva. Mas o que seria este movimento, o qual é denominado *cinema negro*?

Os investimentos em criações de universidades públicas e, conseqüentemente, a abertura de novos cursos de cinema e de outros campos da comunicação; a criação do Programa Universidade para Todos (Prouni), a ampliação do Fundo de Financiamento

Estudantil (Fies); a aprovação do projeto de Lei de Cotas Raciais²⁴ (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2020, *on-line*), entre outras, são algumas ações políticas, frutos de pressões populares (movimentos sociais, movimentos sociais negros e de mulheres), somados a fatores econômicos que permitiram, ainda que de forma incipiente, levando-se em consideração todos os agentes do campo audiovisual brasileiro, a chegada de novos sujeitos neste campo.

Nesse contexto, cabe destacar que *O Encontro de Cinema Negro Brasil África e Caribe Zózimo Bulbul* (nome atual) foi fundado pelo cineasta e ator Zózimo Bulbul, que teve sua primeira edição realizada em novembro de 2007 e, desde então, não parou. Trata-se de uma das diversas atividades promovidas pelo Centro Afro Carioca de Cinema²⁵, criado por Zózimo, a fim de promover o cinema produzido pelos realizadores negros e negras do Brasil e das diásporas. A instituição tem por finalidade a promoção da cultura afro-brasileira e de seus artistas, tendo como foco a valorização da produção cinematográfica brasileira, africana e caribenha, como um ato social de transmissão de sabedoria, formação técnica e artística, profissionalização e inclusão no mercado de trabalho. Há um crescimento substancial nas inscrições neste *Encontro de Cinema Negro – Brasil África Caribe*, já considerado o maior festival de *cinema negro* do país, cuja curadoria atual pertence a Joel Zito. Em sua página, destaca-se, que atualmente seja possível falar de um *movimento de cinema negro* no cinema nacional.

Ao olharmos retrospectivamente para todas as manifestações de luta em prol da existência de um *cinema negro*, ainda hoje, teremos concordâncias e discordâncias acerca do termo e seu sentido. O *Manifesto de Recife*, que resultou do encontro de atores, atrizes e de realizadores negros(as) durante a *5ª Edição do Festival de Recife*, em 2001, pode ser considerado um marco na história contemporânea do *cinema negro*. Pela primeira vez, havia uma formulação sobre os pré-requisitos necessários para a existência de um *cinema negro* no país. Foram quatro os pontos apresentados neste documento, conforme Noel dos Santos Carvalho (2005) sintetiza:

O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produções, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual e multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes e atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afro descendentes; 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, N., 2005, p. 98)

²⁴ Para maior aprofundamento, sugerimos a leitura da NERIS, Natália. Cotas raciais no ensino superior: projetos de lei nas últimas três décadas *NEXO: políticas públicas*. Disponível em: <<https://pp.nexojornal.com.br/opiniaio/2020/Cotas-raciais-no-ensino-superior-projetos-de-lei-nas-%C3%BAltimas-tr%C3%AAs-d%C3%A9cadas>>. Publicado em: 29 jun. 2020. Atualizado em: 08 jul. 2020. Acesso em: 06 set. 2021.

²⁵ Disponível em: <<http://afrocariocadecinema.org.br>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Percebe-se, assim, uma agenda de reivindicações que expõe a presença de novos atores sociais apresentando demandas de autorrepresentação, como também a presença de interessados no mercado de produção de bens simbólicos e de ofertas de lazer, para se verem e serem vistos, numa busca por uma poética visual que classifique as mulheres negras realizadoras como artistas. Na sequência discorreremos sobre esta busca por espaços e por representação.

4 LAZER CINEMATOGRAFICO: TERRITÓRIOS DE LUTA POR ESPAÇO E POR REPRESENTAÇÃO

Desenvolvemos a ideia de lazer cinematográfico como territórios de luta por espaço e por representação. Apontaremos neste capítulo sob qual ótica estamos compreendendo o lazer de pessoas negras ancorado na resistência de mulheres negras realizadoras.

Entendendo que os momentos de lazer cinematográfico não devem ser compreendidos como passatempos ingênuos, mas como importantes espaços de desenvolvimento, podendo ou não despertar novos olhares sobre a realidade, o intuito desta pesquisa é reconhecer o cinema enquanto forma de educação social e, partindo deste pressuposto, várias reflexões foram desencadeadas. Louro (2000) sintetiza bem tal compreensão:

Como várias sociedades, incluindo a brasileira, o cinema passou a ser, desde as primeiras décadas do século XX, uma das formas culturais mais significativas. Surgindo como modalidade moderna de lazer, rapidamente conquistou adeptos, provocando novas práticas e novos ritos urbanos. Em pouco tempo, o cinema transformou-se numa instância formativa poderosa, na qual representações de gêneros, orientações sexuais, identidades étnicas e classe social eram (e são) reiteradas, legitimadas ou marginalizadas (LOURO, 2000, p. 424).

Ao pensarmos o cinema como um meio de comunicação moderno, o qual seja capaz de exercer influência sobre o imaginário das pessoas (AMNB, 2007, p. 33), podemos referendar os trabalhos de João Carlos Rodrigues (2001), Joel Zito de Araújo (2000), Noel dos Santos Carvalho, N. (2006), Jeferson Dee (2005), e Silvia Ramos (2002), como também outros que, ao estudarem a negritude na mídia, questionam por que a TV e o cinema não apresentam personagens negras reais e individualizadas indagando por que tais veículos de comunicação de massa representam, não raras vezes, os personagens negros por arquétipos e caricaturas. Essas pesquisas revelam que a naturalização do racismo e do sexismo na TV e no cinema reproduz sistematicamente os estereótipos e estigmas sobre mulheres negras, trazendo prejuízos para a afirmação de sua identidade racial e para a valorização social (GOMES, N.L., 2006).

Verifica-se que o cinema adota, para as mulheres negras, uma identidade sedimentada em estereótipos apontando-as como as mais sexuais ou como aquelas que sejam detentoras de anomalias distintas. Considerados como o quarto poder, os meios de comunicação de massa veiculam e reforçam valores, conhecimentos, crenças e atitudes, contribuindo para a construção social da realidade. O modelo universal de beleza, também adotado pela mídia brasileira, é o padrão estético europeu, e qualquer outro padrão é desconsiderado e desvalorizado (AMNB, 2007, 33).

Acreditamos que o cinema pode exercer um papel importante como instrumento para deslindar a memória, a ancestralidade²⁶, a não passividade, os desejos, a solidão, as lutas, o combate ao feminicídio e tantas outras narrativas possíveis sobre/com mulheres. Sabemos, no entanto, que muitas mulheres negras nunca adentraram uma sala de cinema, por falta de oportunidade e porque o cinema, compreendido como lazer, nunca fez parte do universo delas, uma vez que “falar de mulheres negras no Brasil é falar de uma história de exclusão onde as variáveis sexismo, racismo e pobreza são estruturantes” (AMNB, 2007, p. 10). Ou ainda, como afirma a professora Rosália Duarte (2002), “somos levadas a admitir que o gosto pelo cinema, enquanto sistema de preferências, está muito ligado à origem social e familiar das pessoas” (p. 14).

A temática étnico-racial ainda é um dos pontos de debate, polêmicas e controvérsias, como também de investigações e de pesquisas no Brasil. O assunto traz discussões sobre: o racismo estrutural e estruturante; a discriminação; o mito da democracia racial; o racismo epistêmico. Como tais processos são concretizados nas situações cotidianas presentes nas mídias, a exemplo do cinema, dispositivo este proposto para ser investigado nesta pesquisa, torna-se ainda mais urgente a proposição da temática.

Em 2017, o tema étnico-racial foi o foco de quatro eventos: 1º) *Mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro*²⁷, na qual 46 filmes, entre longas, médias e curtas-metragens, de ficção e de documentário, foram exibidos no teatro da Caixa Cultural Brasília, com curadoria de Kênia Freitas e Paulo Ricardo de Almeida; 2º) *O Primeiro Encontro Nacional Empoderadas: Mulheres Negras no Audiovisual*²⁸, uma das atividades do *Empoderadas*, projeto idealizado pela cineasta Renata Martins que, em São Paulo, nos meses de julho e agosto deste mesmo ano, apresentou uma mostra de 31 filmes, seminários e palestras com profissionais negras, dentre elas, atrizes, diretoras, montadoras e pesquisadoras; 3º) *I Encontro de Cineastas e Produtoras Negras/Iª Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio*²⁹, realizado na Universidade de Brasília (UnB), sob a coordenação da Professora Edileuza Penha

²⁶ “Esse é um dado da africanidade, essa questão da ancestralidade. Está em todas as sociedades africanas, em todas as culturas africanas. O que é um ancestral? Nada mais é que um criador. Pode ser um ancestral feminino ou masculino, dependendo da sociedade, se é uma sociedade matrilinear ou patrilinear. Quero dizer, o ancestral é aquele(a) que tem estatuto de fundador, que foi um personagem importante, que é a origem, a fundação de tudo, da nação, pessoas cuja memória é simplesmente rememorada, reatualizada em todos os momentos, servindo como um mentor(a) a ser inspirado para toda a vida” (MUNANGA, 2008, p.101).

²⁷ https://www.sescmg.com.br/wps/portal/sescmg/centrais/central_de_programacao/programacao_aberta/cultura+-+programacao/mostra+diretoras+negras+no+cinema+brasileiro
Acesso em jul. 2019.

²⁸ <https://abcine.org.br/site/master-class-mulheres-negras-no-audiovisual/> Acesso em jul. 2019.

²⁹ <https://mulhernocinema.com/noticias/mostra-de-filmes-dirigidos-por-mulheres-negras-tem-inscricoes-abertas/> Acesso em jul. 2019.

de Souza; e 4º) *Mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro*³⁰, idealizada pelo coletivo Afrotramas e sob a curadoria de Kênia Freitas e Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida. O evento, que aconteceu no Sistema Fecomércio de Minas Gerais (*Sesc Paladium*), de 15 a 27 de maio de 2018, trouxe uma retrospectiva cinematográfica de diretoras expoentes do *cinema negro brasileiro*, com mais de 40 filmes, entre longas, médias e curtas-metragens.

Tais iniciativas ainda são organizadas, em sua maioria, pela população negra. A história tem nos mostrado que a invisibilidade mata, o que Foucault (1999) chama de “deixar viver ou deixar morrer”. Cabe aqui uma reflexão, de que quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito à própria vida.

Para compreender melhor o ser/tornar-se mulher negra e cineasta no Brasil, a seguir, revisitaremos fragmentos do período escravocrata, sem o rigor historiográfico com uma linha do tempo histórica positivista. Explicamos: abordaremos trechos sobre o silêncio, assim como bell hooks (2019, p.32) orienta. A autora nos diz que o silêncio surge como uma “estratégia de sobrevivência”, pois “muitos indivíduos de grupos oprimidos aprendem a reprimir ideias, especialmente aquelas consideradas opositoras”. “Da escravidão em diante, as pessoas negras aprenderam a se resguardar em suas falas. Dizer a coisa errada podia levar à punição severa ou à morte” (HOOKS, 2019, p. 327). Assim, a história da escravidão das mulheres negras possui nuances silenciadas, e o que se tem de registro parece ter sido sob uma única ótica, a do colonizador. Erguer a voz se torna um modo de transitarmos da posição de objetos para sujeitos de nós mesmos.

Com uma contextualização histórica da escravização das mulheres negras e suas resistências, pretendemos desvelar o não dito sobre este período ou o que foi dito de várias formas e que nos atravessa até a atualidade. Considerando tal perspectiva, problematizamos práticas de mulheres escravizadas, pensando a respeito de suas reexistências, procurando evidenciar microdiferenças onde tantos outros apenas percebem uniformização, tempo cristalizado na dor da escravidão e até conformismo.

No presente capítulo propomos um percurso próprio. Inicialmente abordamos os estudos históricos e as temáticas de gênero presentes no protagonismo negro feminino. Avançamos para a análise de algumas fontes que podiam oferecer uma face silenciada, negada e até ocultada do universo da mulher negra na sociedade escravista brasileira, suas vivências, sociabilidades, circulação, uso da rua e suas estratégias de sobrevivência.

Admitir a diversidade de comportamentos como norma social equivale a encarar a exigência de se buscar entender as significações das experiências, a partir das intenções e das representações evocadas por seus próprios agentes. Tratando-se do estudo da escravidão de

³⁰

<https://culturadoria.com.br/mostra-de-diretoras-negras/> Acesso em jul. 2019.

mulheres, em que as falas são sempre indiretas, uma vez que perpassadas pelo crivo institucional do poder patriarcal, encarnadas no filtro da pena do *senhor da casa grande*, torna-se desafiador investigar tal período histórico.

A contemporaneidade nos apresenta uma historiografia da escravidão e aqui buscamos destacar alguns estudiosos: Mattouso (1982), Silva Dias (1984), Giacomini (1988), Rocha (2001), Schwartz (2001), Gomes (2003). Eles esforçam-se para superar as visões cristalizadas, pessimistas e pejorativas a respeito dos sujeitos escravizados e dos libertos. Mergulhando nas fontes documentais, nos referenciais teóricos e nas obras de arte, vislumbramos um descortinar da realidade da escravidão feminina, não necessariamente sob um ponto de vista heroico, mas considerando as subjetividades e registrando o que muitos pesquisadores da época, em sua maioria homens, optaram por não discorrer. Falar da mulher escravizada num período de extrema opressão à população negra é penetrar no universo de quem viveu a experiência da objetificação e, conseqüentemente, da desumanização (torna-se não humano), tendo sido submetido a violências diversas. Esta atitude destaca perfis de mulheres em estado de guerra, com estratégias diferenciadas e minuciosamente arquitetadas de resistência ao sistema.

A historiadora Lilia Katri Moritz Schwartz (2001), em sua obra *Escravos Rocios e Rebeldes*, traz uma visão ampla a respeito dessas produções, durante as duas últimas décadas do século XX:

Tanto na busca da manumissão, na luta por algum grau de autonomia na produção, na criação de laços familiares, na escolha ou na aceitação de padrinhos, quanto na resistência à escravidão, a história dos escravos/*escravizados* como agentes, e não como mera categoria de mão-de-obra ou objeto de repressão, é tema de grande parte da historiografia recente da escravidão brasileira (SCHWARTZ, 2001, p.173).

Hoje, no Brasil, temos 56,10% da população que se autodeclara negra (IBGE, 2019), pessoas cuja ascendência é africana. Cabe ressaltar que, historicamente, através de um processo de escravização, foram forçosamente trazidos(as) para o território brasileiro negros(as) africanos(as) colonizados(as) pelos países europeus, em função de uma série de motivos, dentre os quais podemos destacar não somente seus atributos físicos mas também seus conhecimentos da terra, saberes e técnicas que agregavam valor ao mercado, ou seja, mão de obra qualificada, mas não considerada pelos senhores deste período histórico.

O contexto apresentado nos obriga a transcender discursos cristalizados sobre a identidade de mulheres negras escravizadas e a observar, com lentes diversificadas na contemporaneidade, essa parcela da população brasileira que se constituiu assentada na estrutura social racista da nação.

Para desconstruir uma engrenagem escravista, se faz necessário aprofundar no entendimento do que pode ou não ser considerado resistência escrava no Brasil, descortinando métodos, relendo a história e reinterpretando a arte com lentes decoloniais, tornando-se a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou (KILOMBA, 2019, p. 28).

Em meados de 1980, os estudos sobre agenciamento escravo nos provocaram reflexões sobre o papel fundamental da população escravizada, principalmente das mulheres negras, na desconstrução desta engrenagem, mesmo que atuando nas fissuras e provocando rasuras no sistema escravocrata.

Giddens (1984) destaca que a agência não diz respeito às intenções que as pessoas têm para fazer determinadas coisas – a vida social é cheia de diferentes tipos de consequências involuntárias com ramificações variáveis –, “mas primeiramente à sua capacidade de fazer essas coisas” (p.14). A ação depende da capacidade do indivíduo de “causar uma mudança” em relação a um estado de coisas ou curso de eventos pré-existentes. Isso implica que todos os atores (agentes) exercem um determinado tipo de poder, mesmo aqueles em posições de extrema subordinação. Como Giddens (1984) argumenta, “todas as formas de dependência oferecem alguns recursos com os quais aqueles que são subordinados e até subalternizados podem influenciar as atividades dos seus superiores” (p.16). E, dessa forma, eles participam ativamente (apesar de nem sempre no nível de consciência discursiva) na construção de seus próprios mundos sociais, independente de, como Marx (1962, p. 252) adverte, as circunstâncias que eles encontram não serem simplesmente fruto de sua própria escolha. Vale destacar que esses agenciamentos são elaborados e reelaborados na atualidade por nós, descendentes em diáspora, que lutamos para escapar da mesma perspectiva eurocêntrica que alimenta a arquitetura racista em nosso país.

Ao analisar os escritos de Mattoso (1982), verificamos que a obra *Ser Escravo no Brasil* aborda aspectos da escravidão, tais como as estruturas e as organizações do tráfico, e como estas o favoreciam, ao mesmo tempo em que, ao debruçar-se sobre as cartas de alforria, a autora mostra que, enquanto dispositivo legal, tal instrumento possuía critérios para sua concessão, de forma que muitas vezes passavam-se anos para ser concretizada a liberdade. Para Mattoso (1982), as alforrias eram práticas que suscitavam esperanças e ilusões nos homens e mulheres que palmilharam um caminho minado de armadilhas, o da liberdade.

Já Silva Dias (1984) e Giacomini (1988) penetraram no universo das mulheres escravizadas na São Paulo do século XIX. A primeira autora destaca as mulheres brancas empobrecidas, onde a escrava torna-se trabalhadora importante para seu sustento, estando nas ruas como quitandeiras, lavadeiras, roçadeiras e outras atividades e, dessa forma, garantindo a sobrevivência de ambas. A segunda autora objetivou pensar a mulher escravizada ressaltando

seu papel social e sexual, perpassando pela relação proprietário/escrava e destacando sua condição de mãe e trabalhadora. Rocha (2001) aborda as questões relativas às mulheres escravizadas na Província da Paraíba, apresentando os aspectos referentes ao modo de vida dessas mulheres, suas atividades, estratégias de resistência ao sistema e suas redes de sociabilidades e solidariedades.

Na cidade da Paraíba, Lima (2013) identificou, nas documentações analisadas em seus estudos, que os divertimentos negros mais recorrentes foram o batuque, o samba e as festas patrocinadas pelas irmandades negras: Reinado do Rozário/Congo; Maracatus; e Cabinda³¹. Lima (2013) entende o Batuque

[...] como sendo percussão e dança, em que os negros executavam passos em ritmos marcados com palmas e instrumentos de percussão como, por exemplo, os atabaques, apesar de a documentação paraibana, na segunda metade do século XIX, referir-se a batuque com violas e guitarras. Entre os dançadores, em círculos, um casal (ora homem e mulher, ora mulher e mulher) vai para o meio dançar e, depois de executar diversos passos, escolhe-se outro(a) dando uma embigada ou semba, outro casal que entrará no círculo para dançar. (LIMA, 2013, p. 49).

É preciso enfatizar que, nesse espaço, homens e mulheres negras encontraram formas de luta e resistência, procurando se integrar em uma sociedade que os(as) excluía de todas as atividades coletivas (ALVES, 2006, p. 50). Assim, os momentos de festejos, as chamadas *festas negras*, constituíam espaços de/para negociações, boicote aos senhores, encontros amorosos e trocas de informações, ou seja, um misto de resistência, militância e agenciamento.

Estabelecido o lazer a partir do cruzamento das dimensões *tempo*, *espaço* e *direito de fruir*, acrescentamos à agência, presente nas mulheres negras escravizadas, significante que opera de modo cambiante a depender da trajetória, da construção e do fortalecimento das identidades negras na contemporaneidade.

Sobre as festas negras, Rugendas (1972, p. 93-94) diz que a dança se configurava como um movimento revolucionário, internamente e socialmente. Para ele, tais momentos tornavam a escravidão mais tolerável:

Dir-se-ia que após os trabalhos do dia, os mais barulhentos prazeres produzem sobre negros e negras o mesmo efeito que o repouso. À noite, é raro encontrarem-se escravos/escravizados reunidos que não estejam animados por cantos e danças; dificilmente se acredita que tenham executado, durante o dia, os mais duros trabalhos, e não conseguimos nos persuadir de que são escravos/escravizados que

³¹ Ao tomarmos as “hierarquias do Rei do Congo”, referidas no Compromisso da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos de Santo Antônio do Recife de 1758, espécie de contrato entre seus confrades, observamos que o reinado deveria ter como soberano um membro da nação angola – ou seja, um bantu. Este grupo étnico devia ter, portanto, a precedência dentro e fora da igreja do Rosário. Desta forma, os angola comandariam as referidas hierarquias, com seus braços políticos e profissionais, além de provavelmente ocuparem os principais cargos da Mesa Regedora do Rosário – sua instância deliberativa (SILVA, 1988).

temos diante dos olhos. A dança habitual do negro é o batuque. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem um círculo em volta dele e repetem o refrão. Outra dança negra muito conhecida é o lundu, também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares. Talvez o fandango, ou o bolero, dos espanhóis, não passe de uma imitação aperfeiçoada dessa dança. Acontece muitas vezes que os negros dançam sem parar noites inteiras, escolhendo, por isso, de preferência, os sábados às vésperas dos dias santos. É preciso mencionar, também, uma espécie de dança militar: dois grupos armados de paus colocam-se um em frente do outro e o talento consiste em evitar os golpes da ponta do adversário. Os negros têm ainda um outro folguedo guerreiro, muito mais violento, a capoeira: dois campeões se precipitam um contra o outro, procurando dar com a cabeça no peito do adversário que desejam derrubar. Evita-se o ataque com saltos de lado e paradas igualmente hábeis; mas lançando-se um contra o outro, mais ou menos como bodes, acontece-lhes que chocadeira não raro degenera em briga e que as facas entrem em jogo ensanguentando-a”. (RUGENDAS, 1972, p. 93-94)³²

Tributários das perspectivas individualistas organicistas dos fenômenos culturais e das teorias racistas surgiram em fins do século XIX e meados do século XX, sendo eles os primeiros africanistas a indicar a formação cultural do povo brasileiro. Seja a partir dos nomes dos instrumentos ou dos fins sacros ou profanos das festas, as danças africanas se apresentam com denominações diferentes, tiradas naturalmente das línguas de origem: dança de tambor no Maranhão; maracatus em Alagoas e Pernambuco; candomblés, batucagê e batuques na Bahia; e o jongo do Sudeste. Todas estas manifestações, as quais têm sido ressignificadas na atualidade, vêm salientando a experiência africana nas tradições, nos costumes, no pensamento crítico, cultural e religioso, delimitando um novo campo acadêmico que, em função do racismo estrutural, ainda requer investimento e espaço no campo de atuação.

As autoridades não permitiam práticas religiosas de matriz africana, no entanto, “aturavam” alguns tipos de divertimento, como o batuque, considerado como “dança dos negros”. Esta tolerância estava ligada ao fato de que os governantes supunham que, com a “liberdade” desses divertimentos, evitariam “males maiores”, como rebeliões escravas. Já na Cidade da Paraíba, as autoridades do século XIX, ora permitiam os divertimentos negros, ora os reprimiam (LIMA, 2013).

Roberto Da Matta (1997) lembra que o espaço das ruas representa o principal palco da vida na cidade, forte enfoque que pode ser utilizado para pensar uma parte importante do universo das cineastas aqui entrevistadas, as quais estrategicamente encenavam uma vida para que a verdadeira vivência se apresentasse, se construindo em personagens para permanecerem vivas, já que, sobretudo naqueles espaços, é que se expressava a possibilidade das sociabilidades negras. As ruas eram consideradas pelos brancos como ambiente perigoso,

32

RUGENDAS, Jonhan Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. SP. Martins Fontes, 1972, p. 93-94.

exatamente pela presença maciça de negros(as) e demais “desclassificados(as) sociais”, geralmente pessoas pobres e negras. As mulheres negras viviam a maior parte do tempo em trânsito, ou seja, nas ruas, estavam sujeitas a violências e agressões relacionadas ao seu gênero e a sua cor, também em razão de estarem na condição de serem vistas como objeto, seres coisificados.

Indubitavelmente, negros e negras estiveram presentes, desde o início da formação social brasileira, e é possível afirmar que suas culturas contribuíram para forjar as identidades no e para o Brasil. Rocha (2001) encontrou, em suas pesquisas, histórias veladas de mulheres, definindo seu espaço através de suas identidades, resistindo à escravização e conseqüentemente transformando-se em agentes construtoras de suas histórias, deixando suas marcas e legados para a sociedade, em todos os segmentos. Entre esses legados, destaca-se a religião, espaço utilizado pelos(as) escravizados(as) como refúgio e encontros geradores de afinidades; lugar onde amor, respeito, solidariedade e obediência aos(às) mais idosos(as) eram elementos indispensáveis para a construção de laços afetivos e de movimentos defensivos à dominação.

Neste contexto, as mulheres negras da época respondiam às violências de várias formas, com comportamento aguerrido, diante das situações difíceis. Ousadia e enfrentamento eram necessários para conviver com a opressão social, com o racismo e com o patriarcalismo. Agiam em defesa própria e na tentativa de preservarem sua autonomia nos espaços públicos onde atuavam. Por muitas destas atitudes, foram consideradas agentes da desordem, e, como tal, presas e punidas. Aos olhos do opressor, a presença/ permanência das mulheres negras nos espaços públicos soava/soa como desordem porque aniquilava/aniquila o desejo do sistema racista de apagamento dos corpos negros em liberdade.

Faz-se necessário, portanto, realizar uma tentativa de apreender, com o máximo rigor possível, as ambigüidades que atravessam a experiência das mulheres negras, escravizadas ou libertas, num quadro social que as oprimia, partindo da análise de que elas participavam da sociedade escravista tanto na condição de escravizada quanto de liberta e livre, com demandas específicas e maneiras próprias, dada sua condição naquele quadro social.

Em uma análise rápida de algumas obras debretianas³³, percebe-se como o artista construiu um olhar sobre os africanos e de seus descendentes no Rio de Janeiro oitocentista. São imagens que comunicam e ainda influenciam a maneira como construímos nossas

³³ Verificar Anexo I, o qual objetiva ressaltar a importância dos registros pictóricos do artista francês Jean-Baptiste Debret, durante sua estadia no Brasil, nos anos de 1816 a 1831. Nos trópicos seu traçado adquiriu novas formas e distintas abordagens temáticas, entre as quais figuram negros e mestiços em meio ao cenário do Rio de Janeiro oitocentista. A representação das festas e cores descortinadas por Debret oferecem possibilidades de investigação sobre parte da história escravocrata, com identidades expressas em processo de transformação, concernentes às manifestações culturais e à consolidação do que denominamos na atualidade *resistir ao caos*.

representações sobre as negras e os negros em tempos coloniais. Aos olhos do artista estrangeiro Jean-Baptiste Debret, não raro, o lugar frequentado por eles(as) eram tomadas como *locus* de excentricidades e barbárie. Neste espaço, cumpre-nos ressaltar que as aquarelas de Debret devem ser pensadas criticamente, à luz do contexto na qual foram produzidas, assimiladas e apropriadas pelo próprio artista e por seus observadores. Ao mesmo tempo em que transmitem as colonialidades do poder e do saber, próprias da perspectiva eurocêntrica do artista francês, deixam entrever determinadas formas de agenciamento colocadas em prática pelos africanos e por seus descendentes em sua negociação cotidiana pela sobrevivência no Brasil escravista. Segundo Giacomini (2006), “Utilizada sistematicamente como iconografia em todos os estudos sobre o Brasil, desde o período colonial ao primeiro reinado, a obra de Debret não tem igual na representação da infinidade de costumes brasileiros ora desaparecidos” (p. 6).

As sociabilidades, as comemorações religiosas na senzala, a culinária, o comércio e modo de vestir na colônia luso-brasileira aparecem em estudos e pesquisas por meio das pinturas, em aquarelas, óleos e outros materiais, sendo a grande maioria assinada por Rugendas, Debret e Carlos Julião. Chataigner (2010) reconhece a importância disto, ao afirmar que artistas e pesquisadores foram de grande valia para o estudo e a pesquisa de tais modos de existir e sobreviver no período escravocrata. Assim, foi possível ter hoje um rico patrimônio, composto por imagens, contornos e cores, prenunciando um desenho do que viria a ser o feminismo negro no Brasil (CHATAIGNER, 2010).

Diante deste breve espectro populacional apresentado na arte, faremos um recorte para tratar das mulheres negras escravizadas, que, por sua vez, sofriam outras opressões de seus trabalhos. Segundo Giacomini (1988, p.51), “eram exploradas dentro de uma sociedade patriarcalista do escravismo brasileiro e eram submetidas ao trabalho como empregadas, mães-pretas e tratadas como ‘objeto sexual’”, também realizando papel primordial na reprodução biológica de escravizados.

A mulher escravizada era colocada em uma função de trabalhadora e em um sistema gerido pela sua exploração, como objeto de compra, de embargo, de penhor e de venda, dentre outros papéis, em razão das atividades exercidas, já citadas anteriormente. Eram criadas justificativas (de ordem natural/biológica, social/moral, religiosa e intelectual), leis e decretos, ou seja, legislações, que serviram para inferiorizar negros(as) escravizados(as) para a manutenção de uma economia escravista, conforme pontua Giacomini (1988).

Na estrutura escravista para o papel reprodutivo, perante a iminência do declínio do tráfico negreiro, do sistema escravista colonial e do apogeu das ideias abolicionistas, foi criada, por exemplo, a Lei do Ventre-Livre (BRASIL, 1971) também conhecida como Lei

Rio Branco(1971). Não seria, no entanto, descabido identificar, na prática do aborto e do infanticídio, uma forma de resistência da escravizada, seja em razão das péssimas condições oferecidas para a procriação, seja ainda pela inevitável condição escravocrata que legaria em herança aos(às) filhos(as). Giacomini (1988) alerta que os infanticídios, vistos sob este prisma, seriam, sobretudo, a única e trágica forma visualizada pela mãe escravizada para livrar seus(suas) filhos(as) da escravidão. A legislação fazia alusões à constituição de famílias (homem, mulher e filhos), ao fato de que não havia possibilidade, para mulheres negras escravizadas, em muitos casos, de constituírem suas famílias.

Assim, mesmo que as colonialidades atuassem/atuem no sentido de reduzir o outro à pecha, ato primitivo e irracional, os agenciamentos *dessas sujeitas* se impuseram/impõem, demonstrando toda sua complexidade e sua gama de estratégias para que suas histórias fossem/sejam sedimentadas e contadas aos seus descendentes.

Havia escravizadas que fugiam e tentavam a sorte em outra região, dizendo serem libertas. Outra forma de resistência era o assassinato do senhor ou de funcionários, como o feitor, por exemplo. Torna-se válido destacar e observar a definição que a *Enciclopédia Larousse* (1998) traz para a guiné: planta herbácea, perene, com característico odor que lembra o alho. As raízes têm propriedades antiespasmódicas, abortivas, sudoríficas, diuréticas, antirreumáticas, mas em doses elevadas podem provocar a morte. As escravizadas conheciam o efeito tóxico da planta e chamavam-na de "amansa-senhor". Durante os quatro séculos em que a escravidão existiu no Brasil, muitas rebeliões ocorreram, mas pouco se conhece sobre elas, já que nesta época as autoridades eram os próprios senhores de escravos e poucos deles registravam tais episódios. A rebelião dos escravizados que mais teve repercussões foi a Revolta dos Malês³⁴, em 1835, na Bahia (REIS, 2003). Os africanos resistiram e se impuseram, de diversas formas, legando-nos, por exemplo, palavras do nosso vocabulário, pratos de nossa culinária, festas populares, crenças religiosas, instrumentos musicais. A transmissão de seus valores culturais talvez seja a mais importante forma de resistência dos africanos que não se renderam aos padrões que lhes foram impostos. Eles e seus descendentes, escravizados no Brasil, participaram da construção do povo brasileiro, e não podemos pensar a nossa cultura sem entender (e reverenciar) a nossa herança africana.

Há tempos imemoriais, nos deparamos com guerreiras quilombolas em luta contra a escravidão. A força e a determinação presentes na história das mulheres negras constituem fonte de inspiração para toda uma comunidade. Essas mulheres, na história descortinada, se

³⁴ Na madrugada de 25 de janeiro de 1835, um domingo, aconteceu em Salvador uma revolta de escravos africanos. O movimento de 1835 é conhecido como Revolta dos Malês, por serem assim chamados os negros muçulmanos que o organizaram. A expressão malê vem de imalê, que, na língua iorubá, significa muçulmano. Portanto, os malês eram especificamente os muçulmanos de língua iorubá, conhecidos como nagôs na Bahia.(REIS, 2003).

tornam símbolos da rebeldia e da ousadia de uma coletividade em busca por sabotar um sistema engendrado de opressão e violações de direitos.

Muitas foram as ações das mulheres no enfrentamento ao processo escravocrata. Algumas incluem, além do uso das ervas com propriedades medicinais abortivas (em função dos estupros cotidianos que sofriam), a atuação mais lenta na colheita de grãos, no corte da cana de açúcar e na colheita do café para provocar grandes perdas aos proprietários das fazendas.

As ações das mulheres escravizadas foram diversas. Trouxemos algumas aqui para propiciar uma aproximação histórica com pistas que enunciam resistências de mulheres negras na atualidade. Podemos inicialmente pressupor que o tema da escravidão de mulheres tangencia consideravelmente as trajetórias socioespaciais na contemporaneidade e, conseqüentemente, a nossa análise afrocentrada.

Este processo histórico-social contemplava outros movimentos, tais como avisar nas fazendas vizinhas sobre os planos de fuga e auxiliar na organização dos encontros para os planejamentos das ações de resistência: boicotes nas colheitas; queimadas provocadas nos canaviais; ataques a navios negreiros para libertar os escravizados; assassinatos dos senhores de engenho por meio da inclusão de venenos nos pratos; mortes dos(as) próprios(as) filhos(as) para que não fossem tratados(as) como mercadoria. Telles (2013) afirma:

As lavadeiras eram também agentes dessa mobilidade no espaço urbano, visto que transitavam com as imensas trouxas de roupa da casa de seus patrões até os rios e chafarizes. Não raro os espaços de sociabilidade construídos por essas trabalhadoras e sua interação com a cidade eram vistos como uma afronta à moralidade da classe proprietária. Companheiras de ocupação eram frequentemente presas por embriaguez e por cantarolar cirandas, tinham seu lazer interrompido pela polícia sob o argumento de ofender o decoro. Os dados nomeados sobre criminalidade envolvendo mulheres na São Paulo e Minas Gerais do século XIX revelam que 19,7% das autuadas por vagabundagem eram lavadeiras (TELES, 2013, p. 303).

A autora nos leva a refletir sobre a diversidade das formas de atuação de mulheres numa perspectiva de movimentar-se na contramão da imposição da “legalidade” que foi/é instituída contra seus corpos.

As representações artísticas nascidas a partir de perspectivas atravessadas pelas colonialidades do poder e do saber, em alguns casos, sequer conseguem apagar a potência dos agenciamentos, tamanha a sua importância na luta dos africanos e de seus descendentes no sentido de que houvesse a garantia de sua existência física e simbólica.

A resistência escrava feminina, que sempre perturbou os senhores de escravizados, também passou a influenciar a produção historiográfica quanto ao que parecia ser o lugar da mulher negra na história, em sua maioria, escrita por homens e brancos. O que estava

destinado a esses corpos deveria permanecer reservado à exclusiva submissão, silenciamento e ocultamento. Entretanto, a diversidade de pesquisadores(as) que se dedicaram e se dedicam a essa temática (LARA, 1988; SILVA, 1996; MATTOS, 1998; COSTA, 2007; SILVA, REIS, 1989) e as mais variadas lutas ocorridas, em função dos confrontos perpetrados por homens e mulheres escravizados(as), sobre os(as) quais cada pesquisador(a) buscava defender seu ponto de vista, atualmente, já apontam como possível a compreensão de que na resistência escrava feminina houve a presença de agenciamentos (SILVA; REIS, 1989).

[...] nem só de tiranias e submissão era composto o cotidiano das mulheres escravizadas, vamos encontrá-las também movimentando-se em seus espaços sociais, negociando, exigindo seus direitos e construindo suas redes de solidariedades, pois os contatos sociais e a circularidade de informações geralmente eram organizados em torno de seus pequenos negócios, os quais chamavam a atenção das posturas que voltavam-se contra os mesmos por suas características clandestinas (às vezes) e que segundo. “Muitas dessas medidas repressivas focalizavam, em especial, os movimentos das mulheres “escravizadas”, em função do papel importante que desempenhavam na vida comunitária dos escravizados.” (SILVA DIAS, 1984, p. 114)

Desse modo, o que entendemos por lazer reveste-se de riqueza sociocultural, mesmo diante das atrocidades do período escravocrata, detém valor próprio e apresenta complexidades que precisam ser problematizadas (GOMES, C., 2011, 2014). Dialogando com a historiografia social da escravidão de mulheres negras, o lazer não está sujeito ao chamado tempo livre, ou encerrado no vazio do “não trabalho escravo”, mas está concebido como práticas sociais que possibilitaram, naquele contexto histórico, o sobreviver das mulheres negras que encenavam, no palco da vida, com uma única diretriz para a liberdade.

Mulheres que figuravam papéis distintos, para ter respiros de sociabilidades, que detinham uma compreensão de mundo e lutavam para que não fossem apagadas. Mulheres com suas cicatrizes de ferro em brasa que, ao exibi-las em seus decotes, queriam gritar, falar, por meio das fissuras da máscara de ferro, assim como o cantor Emicida o faz na interpretação da canção *AmarELO*, lançada em 2019:

Permita que eu fale, e não as minhas cicatrizes / Elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes / Que nem devia tá aqui / Permita que eu fale, e não as minhas cicatrizes / Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nós? / Alvos passeando por aí / Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes / Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência / É roubar um pouco de bom que vivi.

Presume-se, então, que haja um importante legado das mulheres negras escravizadas de suas trajetórias socioespaciais, de suas sociabilidades permeadas de resistências, insubmissões, lutas e agenciamentos para a contemporaneidade das pesquisas que envolvem os estudos do lazer, o sexismo e a raça.

A história da população negra e, principalmente, aquela das mulheres, é marcada por um contingente de ações e de categorias que desvalorizaram sua condição humana, não as reconhecendo como sujeitos. A aparência, os traços físicos e os cabelos das mulheres negras, constantemente associados à feiura, principalmente, por não fazerem parte do “padrão estético” estabelecido socialmente, isto é, dos traços associados às pessoas brancas, se constituíram como armas simbólicas de tortura sofisticadas.

Outros marcadores importantes que contribuem para este tipo de construção são a subalternidade (construída no racismo ideológico e a partir da escravização dos corpos negros), a invisibilidade e o sexismo, que são as intersecções pela condição de ser/tornar-se mulher negra. Consequentemente este imaginário reflete na representação feminina negra no cinema, informações estas, que nos faz refletir na *Nouvelle Vague* francesa e no *Underground* nos Estados Unidos, ambos inspirado e influenciado pelo *Neorealismo* italiano e pelo *Cinema Novo*. Este último, se constituiu como um movimento cinematográfico brasileiro que reuniu em torno de si os diretores Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Rogério Sganzerla, Ruy Guerra, Olney São Paulo e Paulo César Saraceni.

A formação independente de cada um deles foi a base para que representassem em seus filmes um estilo bastante diversificado, tendo em comum o cunho social e político que descortinava os marcadores da subalternidade e da invisibilidade. Tratava-se da criação de um cinema com poucos recursos e, principalmente, com o desenvolvimento de temas nacionais, apresentando o povo e seus valores históricos e culturais na grande tela. Para o cineasta e antropólogo Celso Prudente (1995), os anos 1960 foram marcados pela importância do negro no contexto do *Cinema Novo*. Para ele, no primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, *Barravento* (1962), foi marcante “a presença do negro e seu contexto sociológico da marginalização tornou-se elemento tão característico do Cinema Novo que isso era marca conceitual do discurso do cinema-novista” (PRUDENTE, 1995, p. 71). Em consonância com esses aspectos, Carvalho (2006) sublinha:

O Cinema Novo construiu uma agenda estética e política em que colocou a questão da representação racial no centro. O negro metaforizado na figura do povo, favelado, camponês, analfabeto, migrante e operário foi a chave de representação desses artistas na procura do “homem brasileiro”. Ao mesmo tempo, o negro escolhido pelo Cinema Novo foi “desracializado”, o movimento recusou a ideia de raça, idealizando o negro como um universal (povo, proletário, explorado) guia dos destinos do povo oprimido. Os filmes procuraram criar uma identificação entre a plateia predominantemente branca e intelectualizada quase sempre de esquerda com personagens heroicos negros (CARVALHO, 2006, p. 24).

O que se pode concluir é que, mesmo preso a estereótipos, elegíveis a partir da história escravocrata, o *Cinema Novo* apresentou vários aspectos da cultura negra, foi responsável pela introdução de atores e atrizes negros(as) no cinema – Milton Gonçalves; Antônio Pitanga; Léa Garcia; Luiza Maranhão; Zózimo Bulbul; Valdir Onofre; Eliezer Gomes – sendo que muitos(as) passaram a dirigir seus próprios filmes, como ocorreu com: Valdir Onofre, em *As aventuras amorosas de um padeiro* (1976); Antônio Pitanga, em *Na boca do mundo* (1978); e Zózimo Bulbul, em *Alma no olho* (1973) e em *Músicos brasileiros em Paris* (1976), entre outros documentários (CARVALHO, 2006).

A efervescência da década de 1970 se evidenciou com o surgimento de diversos grupos de teatro, festivais de música, grupos de jovens, cineclubes, movimentos feministas negros e entidades ou instituições do Movimento Social Negro. São exemplos: o Grupo Palmares, fundado em 1971, em Porto Alegre; o Centro de Estudos e Arte Negra (Cecan), criado em 1972, em São Paulo; a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (Sinba), inaugurada no Rio de Janeiro em 1974; o Bloco Afro Ilê Aiyê, fundado em Salvador, também em 1974; e o Movimento Negro Unificado (MNU), de 1978. Juntos(as), proclamavam por visibilidade e respeito. Para além de promover o direito ao lazer deste grupo social, essas entidades abrolharam na luta pelo direito à terra, ao trabalho, à liberdade, à justiça, à paz e à igualdade de gêneros.

Retomando a reflexão acerca do cinema, sabemos que ele participa da construção incessante do que podemos articular como possível ou impossível, como real ou irreal, da construção do nosso imaginário. Os problemas de representação dos negros no cinema originaram-se na forma pela qual eram retratados pelos não negros no período escravocrata. A lógica de não terem sido considerados como resistentes às opressões, de serem relacionados a uma falta de agência e em razão da cristalização das pessoas negras como subservientes, tudo isto fixou uma imagem deturpada de negros e negras, tornando o cinema um instrumento racista de validação da prática.

A maneira como assistimos a um filme ou como vivenciamos o lazer cinematográfico mostra-se sempre ativa e relacionada com as etapas e as circunstâncias históricas que vivemos coletivamente e que, por certo, estão marcadamente relacionadas com nossas intimidades. A recepção de um filme é ato dinâmico e se relaciona com a produção de nossas identidades, das diferenças que nos incluem e excluem com nossa humanidade.

Por tais razões e além do modo como as representações das mulheres são construídas, é necessário preocupar-se com a recepção, ou seja, com as formas como as imagens e os conteúdos são subjetivamente recebidos pelos sujeitos sociais, preocupar-se com as interações alcançadas, as novas configurações a partir da recepção e, até mesmo, com a desconformação

das imagens quando em contato com as receptoras. Tudo isto se torna de extrema relevância para as cineastas negras construírem suas narrativas cinematográficas.

Os signos gênero e raça constituem sua trajetória socioespacial e incidem na forma como as cineastas pensam e se relacionam com o filme, como é o caso dos estudos das teóricas feministas bell hooks (1992) e Jacqueline Bobo (1995). No ensaio *The Oppositional Gaze*, hooks (1992) discute como as experiências da escravização e de marcadores sociais, como gênero, raça e classe, são determinantes na constituição de uma espectralidade feminina negra. A autora argumenta que a punição imposta aos escravizados, pelo simples ato de olhar, produziu nas mulheres negras um “olhar de oposição” para com forma como elas são retratadas nos filmes e na mídia em geral.

Identificamos este ponto no discurso veemente da atriz Viola Davis, na cerimônia do *Emmy* (2017), pelo qual afirmou com entonação de denúncia para o mundo: “deixem-me dizer algo: a única coisa que separa as mulheres negras de qualquer outra pessoa é a oportunidade. Você não pode ganhar um *Emmy* por papéis que simplesmente não existem”. Sendo uma preocupação “quem fala” e o “que fala”, o olhar sobre nós, mulheres negras, é carregado de arquétipos e caricaturas, mostra-se como “uma identidade sedimentada em estereótipos como os mais sexuais possíveis” (SOUZA, 2008, p. 2).

No tópico a seguir intercruzaremos a noção de agência desenvolvida neste capítulo, descortinando as formas em que ela pode ser vivenciada e reconhecida por meio do que estamos chamando de *estratégias de entrada no campo*, para um possível levante de cineastas negros(as) no *Cinema Novo*.

4.1 Trajetórias socioespaciais: um olhar de oposição.

Ainda que inovadores, os filmes do *Cinema Novo*³⁵ não trataram da cultura negra no âmbito da diversidade de suas tradições, mas em alegorias que resumem tal diversidade à imagem de uma cultura única, homogênea, aos moldes das *marcas do plural*, que nos fala o ensaísta tunisiano Albert Memmi (1977), as quais são retomadas por Stam (2008) em suas críticas à produção de imagens no contexto eurocêntrico.

³⁵ “Gênero cinematográfico exclusivamente brasileiro que se estabeleceu no cenário audiovisual nacional na segunda metade do século XX, destacando-se por dar ênfase à igualdade social e ao intelectualismo. Os filmes produzidos com base no Cinema Novo tinham, também, o objetivo de se oporem ao cinema até então produzido no Brasil que consistiam, principalmente, em musicais, comédias e épicos ao estilo Hollywoodiano. Ainda na década de 1950 a indústria cultural e cinematográfica brasileira sofria com a falta de recursos e entraves que dificultavam a criação de produções cinematográficas de qualidade. Foi nesse período que artistas e intelectuais, possuídos por um sentimento de mudança, passaram a discutir sobre a tomada de novos rumos para o cinema nacional” (LEITE, 2005, p.74).

Apesar de tais filmes não desenvolverem uma possível identificação, as cineastas negras podem filtrar e ressignificar estas representações. “Como cineastas e também espectadoras críticas, as mulheres negras participam de uma ampla gama de relações de olhar, procurar, contestar, resistir, revisar, interrogar, e inventar em vários níveis” (HOOKS, 1992, p.128). O olhar de oposição é o foco da pesquisa de Jacqueline Bobo (1988). Diante da repercussão negativa do filme *A cor Púrpura* (STEVEN SPIELBERG, 1985), considerado racista pela crítica e pela imprensa negra, a pesquisadora buscou examinar quais eram as leituras e os significados dados por um grupo de espectadoras negras. Bobo (1995) constatou que, a partir de suas histórias pessoais e repertórios culturais, espectadoras negras negociavam suas interpretações do filme, favorecendo o encontro de elementos de (em)poderamento feminino negro na narrativa, principalmente por meio da protagonista Celie, interpretada pela atriz Whoopi Goldberg.

Compreender que a importância da dimensão do lazer está diretamente ligada à constituição subjetiva do sujeito obriga-nos a pensar o lazer pela ótica de quais sujeitos o vivenciarão. Na proporção em que o sujeito se relaciona com o mundo, constituindo saberes, valores, motivações e desejos, numa perspectiva dinâmica e recursiva, é que o fenômeno lazer aparece em sua ampla possibilidade de fruição. Nesse contexto, em muitos casos, o lazer pode se constituir como uma válvula de escape ou como uma possibilidade de evasão. Desse modo, busca-se

[...] a “paz social”, a manutenção da “ordem”, instrumentalizando o lazer como recurso para o ajustamento das pessoas a uma sociedade supostamente harmoniosa, ou fator que ajuda a suportar a disciplina e as imposições sociais e a ocupar o tempo com atividades equilibradas e corretas do ponto de vista “moral”. Contrapõe-se a essa visão do lazer como instrumento de dominação aquela que o entende como um fenômeno gerado historicamente, do qual emergem valores questionadores da sociedade como um todo e sobre o qual são exercidas influências da estrutura social vigente. Assim, a importância do lazer significa considerá-lo como um tempo privilegiado para a vivência de valores que contribuam para mudanças de ordem moral e cultural. Mudanças necessárias para a implantação de uma nova ordem social. (MARCELLINO, 2002, p. 48).

Dentre as diversas visões que marcam o fenômeno do lazer, dissertamos sobre a acepção de Marcellino (2002) que o entende como um fenômeno gerado historicamente e o considera como um tempo privilegiado para a vivência de valores que contribuam para mudanças de ordem moral e cultural. Esta formatação certamente não reflete a pluralidade de interpretações que nascem no cinema e, diante do explanado anteriormente, o pensamento de Marcellino (2002) em conceber o lazer como um tempo privilegiado para a vivência de valores que contribuam para mudanças de ordem moral e cultural perde o sentido, uma vez que suas características potencialmente críticas e criativas se evadem diante da

impossibilidade de escolha que limita a realizadora (a cineasta) e conseqüentemente o(a) espectador(a).

Nesta luta cotidiana dos que fazem e vivenciam o cinema com o objetivo de desmistificar sua prática, proporcionando a descoberta de narrativas onde, mais que aparecer quem fala, se faz necessário descortinar que a narração realizada possui muitas vozes que se calam diante da dominação cinematográfica dos grandes países produtores, surgem espaços de cinema alternativos que caminham na contramão da massificação dos circuitos e têm se apresentado como espaços possíveis para atuação de cineastas negras.

Nesse sentido, as atividades de lazer, em especial, aquelas que apresentam características similares às práticas e propostas aqui estudadas, podem ser consideradas como experimentos de contrapoder, conforme nos apresenta Christianne Luce Gomes (2014), ao articular um diálogo epistemológico entre Boaventura e Paulo Freire,

Como destaca Santos (2001), uma perspectiva contra-hegemônica precisa envolver um amplo conjunto de redes, iniciativas, estratégias educativas e movimentos populares engajados na compreensão e no enfrentamento das conseqüências econômicas, sociais e políticas do capitalismo neoliberal. Freire (1978), por sua vez, ressalva que toda prática social implica concepções de seres humanos e de mundo, as quais constituem a energia que motiva e impulsiona os sujeitos em alguma direção. Esse sujeito é capaz de sentir, pensar e agir criticamente, estando disposto a construir e a reconstruir rotas que o permitam caminhar continuamente, ainda que não seja a passos largos, rápidos e sempre exitosos. Dessa forma, é essencial termos uma percepção crítica da realidade, com vistas a uma ação transformadora, o que também pode ser alcançado por meio do lazer. (GOMES, C., 2014, p.15-16).

Esse contrapoder é expresso na conclusão analítica da autora, concepções que caminham na contramão dos métodos de disciplinarização, proporcionando aos sujeitos momentos em que o relacionamento consigo e com os outros são ressignificados, engendrando formas inéditas de sentir, refletir e agir.

Questionar a influência do cinema americano no público brasileiro é um ponto de partida para analisar as raízes da nossa formação cultural de consumo de cinema. Mesmo diante da relação entre padronização e pluralidade de gostos fílmicos, o cinema e suas relações com a indústria cultural estão extremamente condicionados pela produção e pela estrutura colonial capitalista.

Podemos perceber contradições nas representações que o lazer possui: “é necessário esclarecer que o lazer pode representar tanto um espaço de liberdade e dignificação da condição humana, como contrariamente, expressar uma forma de reforçar as injustiças, alienações e opressões sociais do presente” (GOMES, C.; ELIZALDE, 2012, p.88).

Compreendendo o lazer como campo da vida humana e social (GOMES, C.; PINTO, 2009), esta investigação se debruçou sobre a dimensão cultural e a construção de significados de sujeitos que afetam e são afetados pelo viver em sociedade com seus corpos negros.

O interessante é que esta tipologia vem se transformando juntamente como vêm se transformando as formas de representação das populações negras mundiais. Trata-se, portanto, de encontrar regularidades e avaliar a possibilidade de agrupar obras que parecem semelhantes, segundo um dado critério, a fim de construir metáforas que fomentem a representação social de indivíduos e identidades negras. Eu me refiro a questões especificamente relacionadas à retórica dos corpos, negros, que, após o desmantelamento do continente africano em decorrência das diásporas modernas, se transformaram em uma série de diferentes subjetividades, negras, profundamente afetadas pela opressão das etnicidades brancas, hegemônicas. Tal pluralidade comportamental e estética impõe certa particularidade à categoria de cinema negro. Propor um tipo de identidade negra que também seja categórica, reforça a ideia de que a negritude, enquanto signo, jamais será suficiente para explicar essencialmente o que significa esse negro da cultura negra. (HALL, 2009, p. 329)

Para tanto, é preciso entender o que os sujeitos negros fazem, como agem, como pensam politicamente os seus corpos negros. O corpo humano não está condenado a obedecer sempre às normas instauradas, pois é capaz de “tecer confrontos” (MENDES, 2002, p. 42). Este potencial de oposição e reflexividade encontra nas práticas de lazer, onde as escolhas se pretendem voluntárias, momentos potencialmente propícios a exercícios de resistência. Neste sentido, a luta dos(as) negros(as) contra o racismo e o colonialismo é pela conquista do reconhecimento de sua essência humana, e não de uma suposta essência negra. “O princípio dialógico permite-nos manter a dualidade no seio da unidade. Associa dois termos ao mesmo tempo complementares e antagônicos” (MORIN, 2008, p.107).

É fundamental trazer para a cena a multidimensionalidade do lazer cinematográfico, considerando-o como fenômeno dialógico. Desse modo, pode-se perceber a força da experiência da alteridade afetando diretamente os sujeitos envolvidos.

As cenas que vemos estampadas nas telas não dizem somente daquelas personagens cuja história se desenvolve à nossa frente, no tempo que dura a projeção, mas remetem a todas as outras histórias e personagens que habitam as nossas lembranças. O cinema, com alguns dos seus filmes, nos faz até mesmo sentir saudade de lugares aonde nunca pisamos e de pessoas com as quais jamais estivemos. E o faz em realidade e ficção (COUTINHO, 2002, p. 45).

Entendemos que as histórias narradas por meio do cinema, interseccionadas pelas histórias culturais vivenciadas pelas cineastas na condição de diretoras/roteiristas, são elementos que possibilitam um novo olhar para aquele corpo que está posto à margem, aquele corpo imerso no campo de lutas materiais e simbólicas, somente por existir, o corpo da mulher negra. Uma aproximação com as reflexões de Pierre Bourdieu (1987) sobre certas características da constituição dos campos de resistência pressupõe que as lutas simbólicas indicam a existência de uma espécie de “divisão” simbólica do mundo social, que resulta

numa luta por classificações, “uma luta pela definição da identidade”, uma “luta das representações, no sentido de imagens mentais, e também de manifestações sociais destinadas a manipular as imagens mentais” (BOURDIEU, 1987). Desenvolvem-se, então, disputas pelo “monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos” (BOURDIEU, 1987, p. 113).

As lutas coletivas referem-se a manifestações que têm como objetivo tornar manifesto um grupo, sua força, coesão, fazê-lo existir visivelmente. As individuais dizem respeito a todas as estratégias de apresentação de si, de manipulação da imagem de si e, sobretudo, de seu posicionamento no espaço social. As lutas simbólicas subjetivas, por outro lado, englobam as ações para tentar mudar as categorias de percepção e apreciação do mundo social. Trata-se de uma luta por imposição do princípio de visão e divisão legítimo, o que inclui a apropriação de determinadas palavras e denominações com o objetivo de construir e de exprimir a realidade social de modo específico. No âmbito coletivo, isso implica na tentativa, por exemplo, de impor uma nova construção da realidade social ou, por outro lado, de conservar uma visão tradicional. O fato é que a designação e a nomeação possuem um poder performativo, uma vez que têm o poder de manipular a estrutura objetiva da sociedade.

Diante deste modo de compreensão da relação entre enunciado e representação, o que ocorre é um efeito simbólico exercido pelo discurso, que consagra um estado de divisões e da visão das divisões. Neste processo, utilizam-se certos critérios que funcionam como estratégias utilizadas nas “lutas simbólicas” pelo conhecimento e pelo reconhecimento, designando as condições nas quais pode firmar-se a ação simbólica de mobilização para produzir a unidade real ou a crença na unidade que, por sua vez, tende a tornar-se real. De todo modo, o que pode se instaurar por meio das produções audiovisuais de mulheres negras é uma “projeção simbólica” de uma unidade e de uma identidade, um discurso que garante uma determinada visão do mundo social, mas que, nas fissuras, possíveis pretende se conectar com o outro, para que sua existência como sujeito seja efetivada.

Ainda neste percurso, do lazer cinematográfico, das armadilhas simbólicas e das diversas estratégias para o existir, será bell hooks (2019) a quem as feministas norte-americanas não negras consideravam/consideram não ser uma autora acadêmica, por sua escrita radical que usava/usa o feminismo como referência – que reportaremos para ler as armadilhas simbólicas construídas pelo racismo, assim como para desvelar o sexismo, o racismo e os estereótipos desumanizantes arraigados na vida social cotidiana, fazendo-se presente, inclusive, no trabalho artístico de pessoas brancas e negras. Usando a crítica em seu trabalho intelectual como poderosa ferramenta para transgredir fronteiras discursivas, bell

hooks (2019) nos ensina que criticar sem um amplo olhar interseccional e decolonial é raso e não produz incisivas reflexões. Portanto, a indicação aqui é se incomodar com as pautas que nos atravessam e que podem inclusive nos matar.

A representação da sexualidade de mulheres e de homens negros pelo audiovisual e pelo mercado cultural é comumente vista como *sexualidade desviante*, desde o século XVIII (HOOKS, 2019). Na obra *Olhares negros: raça e representação*, bell hooks (2019) esclarece que a sexualidade da mulher negra “tem sido representada pela iconografia machista e racista como mais livre e liberada” (HOOKS, 2019, p.136), podendo sugerir que as mulheres negras possuam disponibilidade sexual e licenciosidade. Hooks (2019) ressalta ainda que “o corpo da mulher negra só recebe atenção quando é sinônimo de acessibilidade, disponibilidade, quando é sexualmente desviante” (p.136).

Nas produções cinematográficas realizadas por cineastas negras, cabe uma ponderação: é preciso olhar para além da raça e do gênero, também deve-se atentar para o conteúdo, forma e linguagem. “A espectadora negra crítica constrói uma teoria de relações do olhar onde o prazer visual proporcionado pelo cinema é um prazer de questionar” (hooks, 2019, p. 218); escolher estar ali, é um ato insubmisso! A autora vai chamar as mulheres negras à ação e dizer:

(...) devem confrontar as velhas representações dolorosas de nossa sexualidade como um fardo que precisamos suportar, imagens que ainda nos assombram no presente. Devemos criar o espaço de oposição onde nossa sexualidade pode ser nomeada e representada, onde somos sujeitas sexuais - não mais amarradas e acuadas (HOOKS, 2019, p.154).

Por fim, hooks (2019) defende que a prática crítica vai permitir a produção de uma teoria feminista do cinema que fale da experiência da espectadora negra. Além disto, ela fala que “ao olharmos e nos vermos, nós, mulheres negras, nos envolvemos em um processo por meio do qual enxergamos nossa história como contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro” (HOOKS, 2019, p. 240)

Entretanto, há que se pensar que, na cena cultural brasileira, na nação que se organiza social, cultural e racialmente excludente, a figura da mulher negra ainda não se apresenta eivada das estratégias ditas aqui. Neste contexto, o famigerado modelo escravista perdura e se reestrutura trazendo consigo o apagamento, a invisibilidade, a misoginia, o sexismo, o machismo e outras exclusões. Para desafiar representações dominantes, é necessário, antes de tudo, compreender como elas funcionam, para então procurar os pontos de possíveis transformações produtivas. Deste entendimento, brotam várias políticas e práticas de produção cultural de resistência, entre as quais estão as intervenções feministas.

Ainda acrescentamos outra justificativa para uma análise feminista das imagens dominantes das mulheres, amplamente compartilhada no meio midiático: não poderiam elas nos ensinar a reconhecer inconsistências e contradições nas tradições dominantes de representação, a identificar os pontos de partida para nossas intervenções (HOOKS, 2019)? Certamente este é um grande desafio colocado às mulheres, sobretudo, às mulheres negras, que devem confrontar as velhas representações dolorosas, principalmente acerca da nossa sexualidade. Devemos criar o espaço de oposição, onde não mais precisaremos nos sentir amarradas e acuadas.

Feitas essas discussões para fundamentar o tema investigado, o próximo capítulo apresenta a metodologia utilizada nesta pesquisa.

5 METODOLOGIA

Esta pesquisa, de natureza qualitativa, abarcou fenômenos que acontecem na dinâmica social e previu uma abordagem hermenêutica.³⁶, ou seja, uma análise interpretativa das declarações verbais e não verbais dos dados coletados e das cenas observadas (MARQUES, 2007; APPOLINARIO, 2004; SUDBRACK, 2006).

Um dos pressupostos básicos utilizados para este estudo foram as abordagens qualitativas, de cunho feminista negro (MCHUGH; COSGROVE, 2004), neste caso, com importante destaque para a estratégia utilizada, a técnica da entrevista em profundidade. Para Duarte (2008), esta é uma técnica qualitativa, que explora um assunto a partir da busca de informações, percepções e experiências de informantes para analisá-las e apresentá-las de forma estruturada.

A entrevista em profundidade foi um recurso metodológico que buscou, com base em teorias e pressupostos definidos, recolher respostas a partir da experiência subjetiva das cineastas participantes da pesquisa que foram selecionadas porque possuíam informações, as quais se desejava conhecer e socializar. As perguntas que compuseram o roteiro das entrevistas podem ser identificadas no Apêndice deste trabalho. A coleta de informações para o estudo e a seleção das cineastas foram desenvolvidas em três etapas, que organizaram os critérios explicitados a seguir.

- **1º Momento (mapeamento das informações disponíveis em sites)** foram consultados: *Mulheres Negras no Audiovisual Brasileiro*³⁷; *Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN)*³⁸; programações virtuais das mostras da *Coletiva MALVA*³⁹; e *Fórum Itinerante de Cinema Negro (FICINE)*⁴⁰. Vale destacar

³⁶ A hermenêutica é a ciência que estabelece os princípios, leis e métodos de interpretação. Em sua abrangência trata da teoria da interpretação de sinais, símbolos e leis de uma cultura.

³⁷ MULHERES NEGRAS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO. HOME. Disponível em: <<http://mulheresnegrasavbr.com/apresentacao.html> e plataforma Afroflix: <http://www.afroflix.com.br>>. Acesso em: 02 mar. 2020.

³⁸ Trata-se de uma instituição de fomento, valorização e divulgação de realizações audiovisuais protagonizadas por negras e negros, bem como de fomento para a promoção de profissionais também negros para o mercado audiovisual. Ela está localizada em: Av. Pompéia, 1770, São Paulo, SP 05022 001.

³⁹ “A Coletiva MALVA surgiu a partir do encontro de produtoras e curadoras de Belo Horizonte, integrando em sua composição a psicóloga Daniela Pimentel, a historiadora Letícia Souza, a comunicadora Mirela Persichini e a cientista social Rita Boechat. Essa parceria surge com o intuito de fomentar não somente os trabalhos concebidos por mulheres, mas também pensar a construção e o pensamento audiovisual nacional pelo viés feminino. Nesse sentido, diversos são os produtos já realizados pela Coletiva, mostras, curadorias, produções e realizações cinematográficas”. Fonte: <<http://coletivamalva.com/acoletiva/>>. Acesso em: 25 de mar. de 2018.

⁴⁰ FICINE é um espaço de formação e reflexão sobre a produção mundial de cinema, fotografia e audiovisual que tem os(as) negros(as) como realizadores(as) e as culturas e as experiências negras como tema principal. O conceito abrange cinematografias distintas que se estendem dos países africanos às suas diásporas. De Zózimo Bulbul, no Brasil, a Isaac Julien, no Reino Unido. De Ousmane Sembene, no Senegal, à Julie Dash,

que esses *sites*, espaços de domínio público, se configuram como lugares socioespaciais de resistência negra do audiovisual brasileiro, nos quais as cineastas negras – com representatividade – de todo o Brasil acessam, utilizam, de modo presencial ou *on-line* (virtualmente) com objetivos diversos, tais como participação e organização de seminários, mostras e escrita coletiva de projetos para concorrer a editais, dentre outras possibilidades.

- **2º Momento (contato com os sujeitos da pesquisa)** – estabelecimento de contato com as mulheres autodeclaradas negras cineastas cadastradas nos referidos *sites* que atenderam individualmente os seguintes critérios: ter idade acima de 18 anos; apresentar no currículo, pelo menos, um curta-metragem concluído; ter produção selecionada para alguma mostra de cinema brasileiro, entre os anos 2013 e 2019, sendo este último o ano em que a seleção de possíveis voluntárias foi feita; ser autodeclarada negra e cineasta; participar de alguma rede social, sendo possível verificar engajamento público com o coletivo feminista ou étnico-racial. Segundo tais critérios, foram identificadas nove cineastas, ou seja, potenciais voluntárias para esta pesquisa. Foi enviada uma carta-convite para elas explicitando os objetivos da pesquisa e convidando-as a contribuírem voluntariamente com o estudo por meio da concessão de entrevista. Foi possível obter o retorno positivo de sete cineastas negras. Posteriormente à localização dos dados de contatos das selecionadas nos referidos *sites*, realizamos o convite formal via *e-mail*, para a participação na pesquisa. Ao receber o aceite, organizamos um grupo de trabalho, via *WhatsApp*, para agendarmos as entrevistas presenciais.
- **3º Momento (realização de entrevistas)** – foram feitas as entrevistas em profundidade junto às cineastas negras que aceitaram o convite para participar da pesquisa.

O emprego de entrevistas em profundidade (MINAYO; SANCHES, 1993), conforme mencionado, foi imprescindível. A narrativa de cineastas se configurou como material fundamental na pesquisa, uma vez que desvelou símbolos, normas, sistemas de valores, significados compartilhados por uma coletividade, representações de grupos, de acordo com determinadas condições socioespaciais e socioeconômicas. A estratégia de coleta de dados possibilitou maior interação com a pesquisadora, pois valorizou sua presença e ofereceu

nos Estados Unidos. O FICINE é composto por historiadores, antropólogos e cineastas de Cabo Verde e Brasil interessados na produção, crítica, formação e qualificação de público para o debate acerca de tais cinematografias, tentando compreendê-las em seus sentidos filmicos mais completos, e não apenas como meras ilustrações ou alegorias sobre as histórias e as culturas negras no mundo, mas como um lazer cinematográfico acessível a todos (as). Para saber mais, acesse: <http://ficine.org/?page_id=8>. Consulta realizada em: 14/ 03/ 2020.

perspectivas possíveis para que os sujeitos da pesquisa alcançassem a liberdade e a espontaneidade necessárias, o que em muito enriqueceu a investigação.

Apoia-se numa concepção de comunicação como processo e não como um dado estático, e do discurso como palavra em ato. A análise da enunciação considera que na produção da palavra elabora-se ao mesmo tempo um sentido e operam-se transformações. Por isso o discurso e a narrativa não são produtos acabados, mas um momento de criação de significados com tudo o que isso comporta de contradições, incoerências e imperfeições. (MINAYO, 2001, p. 206).

Em relação ao processo de análise, a abordagem teórico-metodológica utilizada foi a análise narratológica e de enunciação, formas que, segundo Minayo (2001), melhor se adequam à investigação qualitativa do material sobre opressão de indivíduos. Com certa proximidade, a narratologia e a enunciação são fortemente influenciadas pelas correntes estruturalistas e decoloniais que, assim como as ciências sociais, defendem o meio social e a socioespacialidade vivida como determinante no conjunto das relações individuais ou de um grupo. Sendo assim, o estudo das narrativas buscou os contextos sociais e históricos em que o objeto de análise estava inserido.

Motta (2005, 2013) afirma que a narratologia consiste em uma reflexão teórico-metodológica das formas de narrativas humanas. Como estas narrativas podem ser históricas ou simbolicamente construídas, a narratologia se configura como uma teoria interpretativa da cultura.

Pensando o cinema na atualidade e observando as ausências de corpos negros que protagonizam este tipo de produção audiovisual, no Brasil, realizamos um levantamento de mulheres autodeclaradas negras, cineastas, brasileiras, que ofertam publicamente seus serviços de direção ou roteirização.

No 1º momento da pesquisa, foi verificado que o *site Mulheres Negras no Audiovisual Brasileiro*⁴¹ disponibiliza um formulário para que profissionais das diversas áreas do cinema construam seu perfil profissional, o que é publicado na íntegra e de inteira responsabilidade da(o) autora(autor). O objetivo deste *site*, segundo descrição contida na própria página, é “dar visibilidade aos projetos, ampliar a rede de contatos e de parcerias como uma das formas de resistir e continuar numa área ainda machista e racista” (MULHERES NEGRAS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO, 2018, *on-line*). Ao clicar na aba *profissionais*, foi possível identificar aquelas que seriam potenciais participantes da pesquisa, por nome ou por função, uma vez que ambas as funcionalidades permitem realizar a busca e o agrupamento nacionalmente e por Estado.

⁴¹ Disponível em: <<http://mulheresnegrasavbr.com/index.html>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

As cineastas autodeclaradas negras, brasileiras, cadastradas no referido terão relevância para esta e outras investigações com recortes de gênero, raça e cinema: Viviane Ferreira; Juliana Vicente; Sabrina Fidalgo; Edileuza Penha; Raquel Gerber; Larissa Santos de Andrade (Larissa Fulana de Tal); Luciana Oliveira; Everlane Moraes; Yasmin Thayná; Renata Martins; Érica Sansil; Elen Linth; Lilian Sola Santiago; Carol Rodrigues; Joyce Prado; Carmem Luz; Gabriela Watson; Eliciana Nascimento; Janaína Refem; Thamires Santos; Débora Melo; Naira Evine Pereira Soares; cynthia rachel lima; Duca Caldeira dos Santos; Issis Valenzuela; Vaneza Oliveira; e Camila de Moraes.

Foram sete cineastas brasileiras que nos permitiram problematizar as condições atuais de sua existência como realizadoras no audiovisual brasileiro, por meio da narrativa de suas trajetórias socioespaciais. Os discursos, ora coletivo, ora individual, nos fizeram, em um processo de aprendizado mútuo, enxergar os percursos de cada uma, as produções, ações, imagens e ficções, uma prática não menos relevante do ativismo político negro e feminista “dentro” e “fora” das telas.

São elas: Naira Evine, 26 anos, mulher cisgenera⁴², Bahia; Vaneza Oliveira, 31 anos, Bahia; cynthia rachel, 35 anos, Rio de Janeiro; Duca Caldeira, 22 anos, mulher trans⁴³, São Paulo; Issis Valenzuela, 36 anos, mulher cis, São Paulo; Natalie Matos, 25 anos, não binária⁴⁴, Minas Gerais; Camila de Moraes, 34 anos, mulher cis, Porto Alegre. Sendo que todas aquelas mencionadas no parágrafo anterior atendiam aos critérios estabelecidos nesta pesquisa. Uma informação importante a ser antecipada aqui diz respeito à descrição nominal real das entrevistadas. Esta decisão coube a elas, sujeitos desta pesquisa, e, ao decidirem isto, reafirmaram a necessidade de iniciarmos a escrita coletivamente, dando visibilidade às suas identidades de mulheres negras no audiovisual brasileiro.

Posteriormente à localização dos dados de contatos das selecionadas nos referidos *sites*, como mencionado, realizamos o convite formal para a participação na pesquisa. Ao receber o aceite de cada uma, organizamos um grupo de trabalho, via *WhatsApp*, para agendarmos as entrevistas presenciais.

No ano de 2019, o qual antecedeu a pandemia ocasionada pela COVID-19, foi possível organizar as entrevistas de quatro cineastas de forma presencial, no Rio de Janeiro, em setembro do referido ano, sendo necessário permanecer na capital por quinze dias, o que

⁴² **Cisgênero:** “pessoa cuja identidade de gênero corresponde àquela que lhe foi atribuída à nascença”. Disponível em: <<https://www.rea.pt/glossario-lgbt/>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

⁴³ **Trans:** “termo abrangente que inclui qualquer pessoa que, por qualquer razão, não se identifica com o gênero associado ao sexo que lhe foi atribuído à nascença. Pode, ou não, fazer algum tipo de transição”. Disponível em: <<https://www.rea.pt/glossario-lgbt/>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

⁴⁴ Uma pessoa não-binária é aquela que não se identifica inteiramente com nenhum dos gêneros binários (homem/mulher).

viabilizou a participação da pesquisadora no *XIII Encontro Regional Sudeste de História Oral: Narrativas de (Re)Existências: Corpo Oralidades, Antirracismo e Educação*. Este evento foi realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, possibilitando assistir à participação de Cynthia Rachel⁴⁵ e de Naira Evini, identificar os grupos organizados de mulheres do audiovisual na universidade, além de realizar as referidas entrevistas.

Neste processo de consolidar as escolhas dos sujeitos da pesquisa, foi iniciada uma busca nas produções de sucesso das cineastas em tela no *Facebook*, o que possibilitou identificar eventos acadêmicos e culturais relacionados ao cinema negro, eventos nos quais elas estavam inseridas de alguma forma, quer seja na produção, na curadoria, ou apresentando seus projetos. Assim, foi feita a seguinte proposição no grupo de *WhatsApp* para as residentes em São Paulo: que elas indicassem o período mais viável para a realização das entrevistas. Janeiro foi o mês escolhido para o encontro com Issis Valenzuela e Vaneza Oliveira, que optaram pelo mês das férias, para se dedicarem, em tempo compromissado, com a entrevista e, em tempo descompromissado, para as trocas que poderíamos estabelecer.

Nós nos organizamos para os encontros nos lugares escolhidos pelas próprias cineastas, que se apresentavam como anfitriãs. Cada entrevista durou cerca de três horas. Importante frisar que as entrevistas eram individuais, para garantir maior interação da pesquisadora com a entrevistada. Desde o espaço aconchegante do Itaú Cultural a bares calmos com mesas reservadas; calçadão de Ipanema, corredores da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) a espaços culturais alternativos, com histórico de servirem de cenários a feitos interessantes e significativos, todos nos receberam bem para o que estávamos propondo.

Quando o isolamento social, em decorrência da pandemia da Covid-19, foi oficializado no Brasil, em março de 2020, algumas adequações foram necessárias para as entrevistas que ainda não haviam sido realizadas, além das condições emocionais e precarizadas das pessoas diante do estado de calamidade pública do país. Foi necessário, assim, aguardar o melhor momento para retomar as conversas e finalizar as entrevistas.

Assim, acordamos no grupo de *WhatsApp*, o qual foi intitulado *Cineastas Negras*, que um formulário seria enviado a elas via *Google Docs/Forms*, para que as selecionadas faltantes, ou aquelas que quisessem falar mais sobre sua trajetória, pudessem, por meio deste instrumento, registrar uma parte de sua história, discorrendo sobre os temas abordados na entrevista.

Como o mundo virtual e o trabalho remoto ganharam novas roupagens para enfrentar os desafios deste momento pandêmico, tivemos que juntas nos reinventar e, além das

⁴⁵ Em minúsculas, como a entrevistada prefere ser citada, inspirada na escritora "bell hooks", como uma forma de contraposição diante dos pressupostos canônicos.

respostas no questionário, via *Google Forms*, acessava os áudios com as descrições ou complementos que as cineastas que foram ouvidas durante a pandemia, Naira e Duca, gostariam de destacar.

No contexto do isolamento social, participamos de atividades, como *lives* temáticas⁴⁶ sobre cineastas negras, mostras de curtas que elas organizaram durante os meses de agosto a outubro de 2020. Alguns encontros virtuais com Natalie Matos e Camila de Moraes, pelo *Google Meet*, também foram possíveis, uma vez que já estávamos com o Decreto nº 47.891, de 20 de março de 2020 (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS, 2020, *on-line*) vigente, orientando o isolamento social.

Importante ressaltar que as entrevistas foram gravadas na íntegra, com a concordância das entrevistadas. As identidades reais das cineastas são explicitadas na pesquisa, por solicitação delas, com o propósito de engajamento da visibilidade cinematográfica, afinal, todas elas estavam no momento da entrevista com uma obra autoral autônoma para ser lançada, assim como possuíam premiações divulgadas nas redes sociais. Reiteramos que o protocolo da investigação e o *Termo de Consentimento Livre e Esclarecido* foram aprovados pelo *Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais*, sob o CAAE n. 98583818.0.0000.5149 e Parecer:2.936.793.

As entrevistas seguiram um roteiro contendo oito temas relevantes para a compreensão do problema da pesquisa: 1º) perfil básico: autoapresentação; 2º) rotinas; 3º) Histórias de vida: infância e relação com a família; 4º) trajetórias socioespaciais; 5º) racismo epistêmico; 6º) entendimentos de lazer; 7º) ser/tornar-se mulher negra cineasta; 8- grupo/coletivos/movimentos sociais do(s) qual (quais) participa. Estes temas instigaram as entrevistadas a fazerem seus relatos, e muitas perguntas a eles relacionadas estão detalhadas no apêndice desta tese.

46

1-MOSTRA ELAS. HOME. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=745002939494200>>. Acesso em: 06 set. 2021.

2-FESTIVAL DE DOCUMENTÁRIOS. HOME Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y1WPwW2Wg30>>. Acesso em: 06 set. 2021.

3-(3%) @ InSTAR SHOW. HOME. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n2BDTYS98-E>>. Acesso em: 06 set. 2021.

4-CINECLUBE: EMPODERAMENTO E CINEMA - FLORES HORIZONTAIS. HOME. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p1N05zdQA88>>. Acesso em: 06 set. 2021.

5-CINECLUBE - LGBTQIA+. HOME Disponível em: <<https://fb.watch/7ltnZM8BE3/>>. Acesso em: 06 set. 2021.

6-FESTIVAL DE CINEMA BAIANO. HOME Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fWPY7CoVBek>>. Acesso em: 06 set. 2021.

7-3 EM CENA. HOME. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CxzLHmkRWLo>>. Acesso em: 06 set. 2021. Além do Rolê. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=62aEqzq0TsQ>>. Acesso em: 06 set. 2021.

Os relatos foram analisados, conforme as etapas de análise propostas, utilizando os elementos atípicos e as figuras retóricas, reconfiguradas de acordo com as especificidades deste estudo: pré-análise; exploração do material; tratamento dos resultados. Para a organização dos relatos, foi utilizada a técnica do *Discurso do Sujeito Coletivo* (DSC), por meio do *software DSCsoft*. Trata-se de uma versão aprimorada do *Qualiquantisoft* que, ao introduzir modificações, facilitou ainda mais sua utilização e, conseqüentemente, sua usabilidade em pesquisas qualitativas, principalmente em relação ao cruzamento de características e seleção de temas e sub-grupos (DSCSOFT, 2015).

O *Discurso do Sujeito Coletivo* é uma técnica de tabulação e de organização de dados qualitativos, desenvolvida por Lefebvre F. e Lefebvre A. (2003)⁴⁷, no final da década de 1990, e tem como fundamento a *Teoria da Representação Social*, o que nos aproximou do nosso desejo de investigação: discutir intersecções de gênero e raça nas trajetórias socioespaciais e de lazer de cineastas negras. O DSC é um discurso-síntese, elaborado com partes de narrativas de sentido semelhante, por meio de procedimentos sistemáticos e padronizados⁴⁸. Ele representa uma mudança nas pesquisas qualitativas porque permite que se conheça os pensamentos, representações, crenças e valores de uma coletividade sobre determinados temas utilizando-se de métodos científicos, conforme será detalhado na sequência.

5.1 A técnica DSC

O *Discurso do Sujeito Coletivo*, por meio das entrevistas em profundidade, formou um painel de representações sociais por narrativas que buscaram, com base numa série de recursos metodológicos, organizar informações importantes sobre o pensamento coletivo. Na técnica do DSC, os depoimentos coletados foram metodologicamente tratados no *Qualiquantisoft* (*software* desenvolvido com base na teoria do DSC) com o objetivo de extrair as informações mais relevantes, as quais integravam o pensamento coletivo das entrevistadas como um todo.

A técnica consistiu em analisar o material verbal coletado das entrevistas em profundidade, extraindo-se de cada um dos depoimentos as ideias centrais ou ancoragens e as suas correspondentes expressões-chaves; com as *ideias centrais, ancoragens e expressões-chaves* semelhantes, compusemos um ou vários *discursos-síntese* que formaram o(s)

⁴⁷ LEFEBVRE, F; LEFEBVRE, AMC. *O discurso do sujeito coletivo: um novo enfoque em pesquisa qualitativa*. Caxias do Sul: Educs; 2003a.

⁴⁸ LEFEBVRE, F; LEFEBVRE, AMC. *Pesquisa qualitativa levada a sério*. 2003b. Disponível em: <http://www.fsp.usp.br/~lefebvre/Discurso_o_que_e.htm>. Acesso em: 22 jun. 2018.

*Discurso(s) do Sujeito Coletivo*⁴⁹. As *expressões-chaves* (ECHs) são trechos da narrativa que foram destacados e que revelaram o conteúdo do discurso narrativo ou a teoria subjacente. A *ideia central* (IC) é um nome ou expressão linguística que revelou, descreveu e nomeou, da maneira mais sintética e precisa possível, o(s) sentido(s) presentes em cada uma das respostas analisadas e de cada conjunto homogêneo da expressão-chave, que foi revelando o nascimento, posteriormente, do DSC. Algumas ECHs remeteram não apenas a uma IC correspondente, mas explicitamente a uma afirmação que denominamos *ancoragem* (AC), que é a expressão de uma dada teoria ou ideologia que o autor do discurso ou da narrativa professa e que está embutida no seu discurso como se fosse uma afirmação qualquer.

Embora essa etapa tenha demandado um olhar mais apurado e conhecimentos consolidados do aporte teórico-conceitual para a produção do DSC, o *software* permitiu que a própria pesquisadora avaliasse a qualidade do discurso produzido, aperfeiçoando o recorte dos textos e corrigindo desvios e inadequações. Não de modo automático, mas como um processo que foi se tornando mais claro pela prática recorrente e por sucessivas aproximações.

O DSC é um só *discurso-síntese*, redigido na primeira pessoa do singular, com ECHs que têm ICs ou ACs semelhantes ou complementares.

Estes conteúdos de mesmo sentido, reunidos num único discurso, por estarem redigidos na primeira pessoa do singular, buscam produzir no leitor um efeito de “coletividade falando”; além disso, dão lugar a um acréscimo de densidade semântica nas representações sociais, fazendo com que uma ideia ou posicionamento dos depoentes apareça de modo “encorpado”, desenvolvido, enriquecido, desdobrado. (LEFEBVRE, F; LEFEBVRE, AMC; 2009, p. 194)

O conteúdo deste depoimento-síntese foi editado para constituir o produto que se configura como o DSC, ou seja, a opinião de uma pessoa coletiva, redigida na primeira pessoa do singular.⁵⁰ As *representações sociais* sobre o assunto pesquisado foram constituídas pelo conjunto das narrativas dos sujeitos coletivos, relativas aos temas e subtemas pesquisados na entrevista em profundidade.

Além disso, Duveen (2003, p. 21) chama a atenção que “as representações são sempre um produto de interação e comunicação e elas tomam sua forma e configuração específicas a qualquer momento, como consequência do equilíbrio específico desses processos de influência social”. Araya Umanã (2002, p. 11), citado por Silva (2014, p. 74), afirma que “as representações sociais são sistemas cognitivos que possibilitam reconhecer a presença de estereótipos, opiniões, crenças, valores e normas que podem servir para orientar atitudes tanto positivas quanto negativas”. Além disso, elas

⁴⁹ LEFEBVRE, F; LEFEBVRE, AMC; MARQUES, MCC. Discurso do Sujeito Coletivo, complexidade e auto-organização. *Ciências e Saúde Coletiva*. 2009; 14(4):1193-1204.

⁵⁰ LEFEBVRE, F.; LEFEBVRE, A.M.C. *Pesquisa de Representação Social*. Brasília: Liberlivro; 2010.

possuem um sistema de códigos, valores, lógicas classificatórias, princípios interpretativos e orientadores das práticas que definem a “consciência coletiva”, na qual se rege com força normativa e institui os limites e as possibilidades sobre as formas do indivíduo atuar no mundo (ARAYA UMANÃ, 2002, p. 11 *apud* SILVA, 2014, p. 75).

É a partir das *representações sociais* que se dará a

função de compreensão do mundo e suas relações, a função de valoração dos fatos, a função de comunicação mediante a interação e a criação e recriação das representações, e a função de atuação. É a partir das representações sociais que os indivíduos produzem significados para compreender, avaliar, comunicar e atuar na realidade social. (ARAYA UMANÃ, 2002 *apud* SILVA, 2014, p. 78)

Partindo dos conceitos supracitados, esta pesquisa utilizou-se do estudo das *representações sociais* para conhecer as percepções de cineastas negras sobre como as intersecções de gênero e raça incidiam nas suas trajetórias socioespaciais e em suas cinematografias, tendo em vista identificar violências, armadilhas, arapucas do racismo epistêmico nas produções cinematográficas. A entrevista em profundidade é um dos principais instrumentos sugeridos por Moscovici (2003) para acessar as *representações sociais*, visto “que elas são construídas nas interações dos sujeitos de diferentes grupos sociais, por meio das ideias compartilhadas e das experiências vividas” (JESUS *et al*, 2014, p. 5).

Neste sentido, a Teoria das *representações sociais* mostrou que o discurso formado pelas cineastas negras. Por meio de uma abordagem qualitativa, foi possível apreender os significados que elas davam às suas realidades (SILVA, 2014). O DSC, como visto, teve por objetivo descrever e expressar uma determinada opinião ou posição sobre um tema específico presente em uma formação social. Esta técnica foi subdividida e operacionalizada, realizada, orquestrada, produzida por uma série de operações realizadas no material das entrevistas coletadas durante a pesquisa. Como vantagens, a opinião processada utilizando o DSC possuiu maior riqueza de conteúdos significativos, trazendo “detalhamentos individuais de uma mesma opinião coletiva” acerca do tema pesquisado. Além disso, foi possível realizar a descrição de argumentos ou justificativas associadas à opinião, em uma escala coletiva. O DSC requereu o empreendimento de um raciocínio discursivo, o que visou tornar os resultados mais densos.

O DSCSOFT, enquanto recurso de informática, foi idealizado com o objetivo de servir de instrumento para que a pesquisadora pudesse realizar, com mais segurança, eficiência e alcance, esta pesquisa qualitativa que comportou depoimentos e, como será visto no capítulo de análise dos resultados, houve bom êxito na escolha.

A fundamentação teórico-metodológica que sustenta a produção do DSC, conforme mencionado anteriormente, relaciona-se diretamente com a *Teoria das Representações Sociais* – iniciada por Serge Moscovici (2003), na década de 1960 –, e seus desdobramentos (JODELET, 2001; GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2010; SPINK; MEDRADO, 2013). O universo teórico das *representações sociais* sugere que estas se desenvolvem nas relações sociais e ao mesmo tempo são mediadoras das relações dos sujeitos com o mundo. Objetivam o que precisa ser conhecido e compartilhado para fazer sentido. No entanto, os objetos representados pelos sujeitos são constantemente recriados (GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2010), em intensidades variáveis de tempo e com base nas práticas cotidianas (SPINK; MEDRADO, 2013).

De acordo com Lefèvre; F, e Lefèvre; AMC (2014), as histórias coletivas trazem consigo códigos socialmente compartilhados. Nessa direção, segundo os autores, o diferencial do DSC está na proposta de elaboração de uma narrativa na qual se possa traduzir de modo formalmente organizado como as RS são “metabolizadas” socialmente.

Pelas suas peculiaridades, o DSCSOFT representa um avanço importante nas pesquisas sociais, uma vez que permite a abordagem quantitativa de dados qualitativos deste tipo de pesquisa, associando pensamentos, crenças, valores e representações às características objetivas dos portadores destas representações, tais como sexo, idade, grau de instrução, renda, e outros aspectos. É importante salientar que, enquanto recurso facilitador, o DSCSOFT não substitui, de nenhuma forma e em momento algum, o papel do pesquisador, pois é este quem localiza as informações pertinentes e principais e é quem define quais serão utilizadas na pesquisa, elencando um nível de importância dos dados resultantes da interseção da matéria-prima utilizada. Enquanto recurso para a análise, representou uma ajuda importante para a investigação social desta pesquisa.

Tornou-se perceptível observar que, em nenhuma das formas, o pensamento generalizado apareceu sob o formato em que estava presente nos indivíduos e nas interações sociais, ou seja, sob a condição de um discurso. Assim, se o pensamento de um indivíduo é um discurso, o pensamento de um conjunto de indivíduos é teórico, operacional e metodologicamente possível para expressarmos o pensamento coletivo sob a forma de discursos coletivos. A *ideia central* (IC) é um nome ou expressão linguística que revela e descreve, da maneira mais sintética e precisa possível, o sentido presente e, em cada resposta de um indivíduo pesquisado, é possível encontrar uma ou mais *ideia(s) central(centrais)*. Por vezes, apenas um indivíduo apresenta uma *ideia central*, o que significa que, neste caso, temos um conjunto semanticamente homogêneo de ECHs de caráter unitário, ou seja, composto por apenas uma resposta.

Trataremos de apresentar agora alguns passos analíticos dados acerca do material coletado nas entrevistas em profundidade, bem como apresentar a técnica utilizada para separação, análise qualitativa e, por fim, o produto com os DSCs. Após a transcrição das entrevistas, todas as respostas para as perguntas realizadas foram mapeadas pelo *software*, como também as *ideias centrais* e as *âncoras*. Deste material, foi possível estabelecer novos filtros e chegar a seis categorias analíticas que desembocaram no escopo de cada DSC das entrevistadas.

As categorias definidas para esta pesquisa no momento de análise, com o aporte do DSC, foram as seguintes: 1) autorrepresentação/interseccionalidades; 2) feminismo negro decolonial; 3) racismo epistêmico/memoricídio; 4) *cinema negro*; 5) aquilombar-se/Movimento Negro educador e o 6) lazer da humanidade negra.

As razões que justificam a definição destas categorias analíticas serão apresentadas posteriormente, no sexto capítulo, dedicado à análise dos resultados.

6 ANÁLISE DOS RESULTADOS

“Cada vez que una mujer se levanta por sí misma, se levanta por todas las mujeres” (Maya Angelou, 1996, p.7).

Sobre o quanto somos atingidas, enquanto mulheres negras, e sobre o quanto produzimos de sentido para sair do *locus* de opressão é o que trataremos neste capítulo. As entrevistas e narrativas, neste estudo, se caracterizam como ferramentas não estruturadas – visando à profundidade de aspectos específicos – a partir das quais emergiram histórias de vida (trajetórias socioespaciais) tanto das entrevistadas como daquelas histórias/trajetórias entrecruzadas no contexto situacional (audiovisual), organização que nos possibilitou discutir as intersecções de gênero e raça nas trajetórias socioespaciais de cineastas negras.

O material apresentado neste capítulo, com a lente metodológica da *escrevivência* (EVARISTO, 2003, 2006), funcionou como um recurso que fez emergir a polissemia de vozes interditas. Apostamos em um método que visou encorajar e estimular mulheres negras cineastas a contarem suas trajetórias socioespaciais, tendo como base a ideia de reconstruir, a partir de discursos coletivos, acontecimentos sociais mais coerentes e edificantes com a realidade dessas mulheres. As vozes das cineastas se transformam num *erguer a voz* (HOOKS, 2019), como uma rasura nos discursos literários, estéticos, políticos, culturais, canônicos, eurocêntricos, colonialistas e sexistas.

Dispomos, então, dados capazes de produzir conhecimento sistematizado e comprometido com a apreensão dos relatos e com as informações prestadas, uma vez que nos permitiram, no aprofundamento das investigações, conhecer histórias de vida e situá-las em contextos sócio-históricos racializados, tornando possível a compreensão dos sentidos que produzem mudanças nas crenças e valores que motivam e justificam as ações das mulheres entrevistadas.

O anonimato não constituirá nossa escrita, portanto, a identidade de gênero, suas idades e a imagem de cada uma delas se configuraram nesta tese como texto, como pensamento e como estratégia apreendida no Movimento Negro educador (GOMES, N.L., 2017) que nos ensina a importância de falar sobre nós, entre nós e para o mundo.

É importante destacar que a *geografia territorial* trabalhada compreendeu o contexto de quatro importantes estados brasileiros (ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL,

2005, *on-line*)⁵¹ para o mercado audiovisual, a saber, Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, como territorialidades do Brasil que se destacam neste ramo.

Feitas estas considerações, a seguir será dada visibilidade e voz às protagonistas desta análise: as sete cineastas negras que contribuíram com esta pesquisa por meio das informações salientadas por elas mesmas.

6.1 Autorrepresentação e Interseccionalidades

Neste tópico, ao trabalharmos com as categorias analíticas da autorrepresentação e interseccionalidades, procuramos dar visibilidade às cineastas entrevistadas na pesquisa, assumindo o desafio de *erguer a voz* (HOOKS, 2019) de cada uma delas por meio dos discursos coletivos. Chamaremos de *narrativas de autorrepresentação e autoapresentação* as trajetórias socioespaciais e algumas produções destas mulheres negras, que se apresentam como discursos próprios em nossa pesquisa. Sendo assim, ao conjugar seus discursos, abordaremos, de forma concatenada, aspectos das escritas e sua relação com questões que partem do pessoal para o político, bem como trataremos dos conceitos e dos referenciais que sustentam a escrita desta tese.

Naira Evine Pereira Soares, mulher negra, baiana, formada em Comunicação (rádio e TV), pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), e mestranda em cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisa sobre raça, gênero e sexualidade no cinema contemporâneo, com foco no cinema lésbico negro. É fotógrafa e editora, há mais de 10 anos, sendo o documentário sua grande paixão. Já dirigiu dois: *O Lado de cima da cabeça* (2014) e *Como Somos* (2015), além de um curta ficcional, *O Dia que resolvi voar* (2019). Em *Corpos Invisíveis* (2020), assina a direção de fotografia. “Sou de água, pisciana, guiada por Iemanjá, me entrego de verdade. Todas as minhas produções até o momento foram feitas de dentro pra fora” (SOARES. Entrevista, 2020).

⁵¹ “No período de 2008 a 2015, a produção e o lançamento de filmes no Brasil ficaram concentrados, principalmente, nos estados do Rio de Janeiro (340 filmes lançados, o equivalente a 42,9% da produção nacional) e São Paulo (286 filmes lançados, o equivalente a 36,1% da produção nacional). Minas Gerais e Bahia, conforme afirmou a curadora Solange Farkas, criadora do *Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil*, um dos mais importantes eventos do gênero no mundo: “Minas Gerais e Bahia são os maiores produtores de artistas que trabalham com um audiovisual expandido, que ultrapassa as barreiras da produção mais convencional. [...] As obras mineiras são mais reconhecidas fora do Brasil do que as de São Paulo e do Rio de Janeiro”. Disponível em: <[https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/\\$File/7471.pdf](https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/$File/7471.pdf)>. Acesso em: 12 set. 2021.

Figura 4- Cineasta Naira Evine



Fonte: Arquivo pessoal de Naira Evine (2021).

A imagem de si própria que foi escolhida e cedida por Naira Evine para esta pesquisa registra um momento no qual a cineasta manuseia um dos instrumentos de trabalho com o qual mais se identifica. A imagem é de grande significado para ela, demarca um *rito de passagem*, assim nomeado pela cineasta, onde cada ajuste é novo, é autoral e representa o que ela deseja colocar nas telas. É o momento em que protagoniza seu corpo e sua história nas cenas produzidas, segundo relatou.

Figura 5- Cineasta Vaneza Oliveira



Fonte: Arquivo pessoal de Vaneza Oliveira (2021)

Vaneza Oliveira, mulher negra, baiana. Ganhou notoriedade ao interpretar a personagem Joana Coelho, na série da Netflix denominada *3%*, que obteve sucesso em mais de 190 países. A imagem de Vaneza, com largo sorriso, foi indicada por ela e referenciada algumas vezes durante a entrevista. O sucesso da série surpreendeu Vaneza, que decidiu se tornar uma cineasta a partir deste trabalho. Ela, que engravidou na adolescência, se arrisca no roteiro e direção do próprio curta *Mãe não chora*. É diretora e roteirista desta obra audiovisual, produzida visando transmitir a seguinte mensagem: "Quero que as mães que não conseguiram ter tempo para chorar se reconheçam na história que é minha também" (OLIVEIRA. Entrevista, 2019).

Figura 6- Cineasta cynthia rachel



Fonte: Arquivo pessoal de cynthia rachel (2021)

Cynthia rachel lima, mulher negra, carioca, roteirista. “decidi que escreveria desta forma (tudo em minúsculas) depois que li bell hooks; essa é a forma com a qual ela escreve, é autoral e vem na tentativa de desconstruir os padrões da escrita imposta a nós. Auxiliar a escrita afirmativa de outras pretas é a minha contribuição; ver esse resultado estampado nas telas, não tem preço.” (LIMA. Entrevista, 2019). A relação direta da roteirista cynthia rachel com a escrita pode ser identificada nas inúmeras imagens em suas redes sociais, sempre

envolta a livros e revistas, o que explica o envio desta imagem, para falar como texto, quem é cynthia rachel lima esperança (cynthia rachael esperança).

Figura 7- Cineasta Duca Caldeira



Fonte: Arquivo pessoal de Duca Caldeira (2021)

Duca Caldeira dos Santos, mulher negra, paulistana, diademense. Produtora audiovisual/cineasta, vem costurando narrativas como quem costura o rasgo de uma roupa que há muito tempo precisa de um bom remendo, prezando a pluralidade e a materialidade de manifestações artístico-culturais decoloniais, como narrou. A imagem escolhida por Duca desestabiliza a norma: uma mulher travesti, de posse de um microfone, deve ser lida como resistência, é o poder de fala num mundo onde alguns segmentos populacionais têm sido silenciados. Assinou direções, produções e montagens ao longo dos últimos dois anos e hoje segue mergulhando nas possibilidades de um audiovisual mais preto e não cisgênero. Sobre a produção do seu curta, *Clandestyna*: “Enquanto aprendem com os seus primeiros passos

dados, os corpos complementam essa narrativa com ações físicas repetitivas, com o silêncio, com a dor e com a celebração dessa nova vida” (CALDEIRA. Entrevista, 2019).

Figura 8- Cineasta Issis Valenzuela



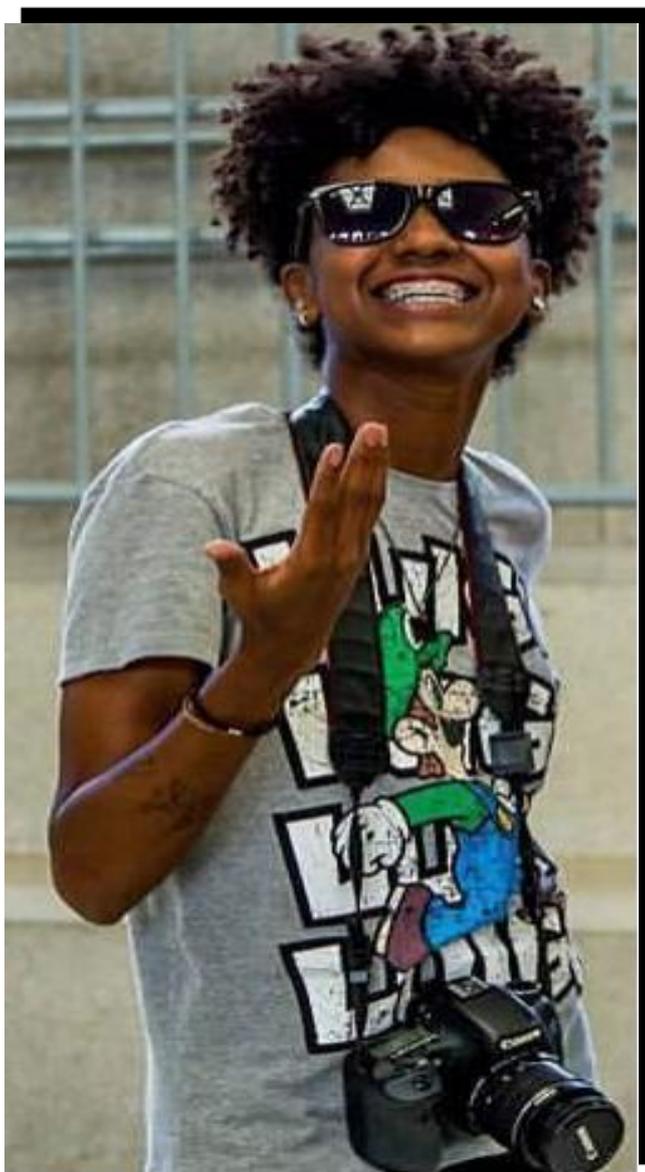
Fonte: Arquivo pessoal de Issis Valenzuela (2021)

Issis Valenzuela, mulher negra, paulistana, é formada no Curso de Audiovisual da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade do Estado de São Paulo (USP), onde seus pais são professores titulares no Departamento de Química. Com possibilidades diversas em sua trajetória, Issis possui hoje sua própria produtora, *Tabuleiro*, mas reconhece: “Eu vejo como uma necessidade pra mim. Fazer o roteiro de curtas com colegas negros(as) é me descobrir também. Pode ser um exercício um pouco egocêntrico, mas é o espaço de conhecimento possível, porque a universidade não me deu isso. Ser mulher negra e roteirista, com certeza, é trazer um ponto de vista novo que não foi contemplado durante muito tempo, mas que está começando a ser e neste sentido vai enriquecer muito a arte” (VALENZUELA. Entrevista, 2019).

Na imagem escolhida por Issis Valenzuela, ela está sentada em um sofá como quem “veio para ficar” nessa posição de dona da própria fala. Foi um *click* eternizado pelos organizadores do debate entre a Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas

(ABD) e a Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), realizado no Itaú Cultural, em abril de 2018. Um dos primeiros eventos onde a cineasta abordou temas relacionados à importância do planejamento para a participação em festivais, sendo um dos maiores desafios garantir os diferentes pontos de vista, diferentes linguagens e jeitos de fazer cinema, segundo narrou.

Figura 9- Cineasta Natalie Matos



Fonte: Arquivo pessoal de Natalie Matos (2021)

Natalie Matos de Moura, mulher negra, mineira e cineasta. “Eu produzo porque existo, então, hoje, o audiovisual é o que me move. E eu sou uma cineasta social e isso já basta. Ser negra, lésbica, não binária já faz parte desse combo. E trabalhar, pra mim, com audiovisual só

faz sentido, hoje, com a *Renca Produções*, por isso, tem sido minha maior dedicação”. (MOURA. Entrevista, 2020). A escolha da foto de Natalie diz muito sobre suas conquistas no audiovisual. Manusear equipamentos profissionais de outrem é sempre uma grande oportunidade, mas carregada de muitos cuidados e senões que até atrapalham a atuação. Mas adquirir seu equipamento tem sentidos e significados únicos na trajetória de uma mulher negra, segundo narrou.

Figura 10- Cineasta Camila de Moraes



Fonte: Arquivo pessoal de Camila de Moraes

Camila de Moraes, mulher negra, porto-alegrense. “Sou filha da atriz Vera Lopes com o poeta, escritor e jornalista Paulo Ricardo de Moraes, irmã do arquiteto Horácio Lopes de Moraes e da trançadeira Quênia Lopes de Moraes. Além de termos orgulho dos nossos nomes e sobrenomes, eu, meu irmão e minha irmã fomos criados com a possibilidade de sonhar e de ir em busca de meios para concretizá-los (os sonhos), sempre apoiando um ao sonho do outro, vivendo dentro de um senso de coletividade, de comunidade militante do movimento social negro” (MORAES. Entrevista, 2020). Diretora do longa documental *O caso do homem errado*, Camila de Moraes ganhou destaque internacional, estando na lista nacional de 22 filmes que poderiam representar o Brasil na disputa pelo Oscar, em 2019, na categoria de *melhor filme estrangeiro*.

Na imagem escolhida pela cineasta, é possível ver que ela brinca com uma claquete de *Hollywood*, fazendo uma cena irônica do quanto ainda há espaço por percorrer até que as

produções *hollywoodianas* invistam em histórias de personagens negras, contadas a partir de outro ponto de vista, ou seja, do ponto de vista das “minorias”. A foto registra um marco histórico na carreira da cineasta: ela teve o filme *O caso do Homem Errado*, em 25 de outubro de 2020, premiado como *melhor documentário* no *13th Los Angeles Brazilian Film Festival*.

As imagens apresentadas pelas cineastas revelam algo em comum: todas nos indicam um momento de celebração de suas respectivas conquistas. Estas vitórias na trajetória dessas mulheres são exaltadas porque, na história das mulheres, resumi-las ao não protagonismo sempre foi o natural de uma sociedade patriarcal, portanto, os grandes feitos pessoais se misturam aos sonhos coletivos e impulsionam novas jornadas.

Ao trazer a autorrepresentação como uma discussão importante para a autoapresentação neste estudo, definimos coletivamente, como já mencionado, que as sujeitas desta pesquisa serão apresentadas com suas identidades sociais reais, como cineastas negras contando suas próprias trajetórias socioespaciais. Para discorrer sobre as trajetórias socioespaciais de cineastas negras e sobre a dimensão que esta representatividade, esta autorrepresentação em sujeitos, na qual a interseccionalidade é uma condição, se faz necessário colocar em cena uma linha histórica da produção das cineastas negras brasileiras.

Mais de três décadas compõem o intervalo estimado entre dois importantes longas-metragens de ficção, dirigidos exclusivamente por mulheres negras no Brasil. O primeiro foi *Amor Maldito*, rodado em 1984 por Adélia Sampaio, realizadora pioneira no cinema nacional. Já o segundo filme, *O dia de Jerusa*, foi lançado em 2018 por Viviane Ferreira, cineasta baiana, única mulher entre os demais contemplados no edital da *Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura*, em 2016, no âmbito das ações afirmativas do audiovisual no Brasil (Edital *Longa BO Afirmativo*)⁵². A distância temporal entre as duas produções simboliza a ausência de representatividade que marca a história das mulheres negras brasileiras no setor do audiovisual brasileiro e se confirma quando Camila de Moraes diz:

Eu, como realizadora de apenas um curta e alguns outros projetos, como roteirista e/ou produtora, encarei o desafio com o propósito de alterar os números históricos, das mulheres negras realizadoras, me tornando a primeira mulher negra brasileira a lançar comercialmente nos cinemas nacionais um longa-metragem que denunciava o assassinato de um homem negro pelas forças policiais de Porto Alegre, em mais de trinta anos de total apagamento. (MORAES. Entrevista, 2020)

Diante desta ausência, apresentaremos agora, da margem para o centro, uma espécie de convocação para a construção coletiva de uma nova ordem social cinematográfica. Camila

⁵² Informações sobre este edital podem ser encontradas no *site* do Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/longa-bo-afirmativo-resultado-final-da-fase-de-habilitacao/>>. Acesso em: 27 de fev. 2021.

de Moraes confirma a necessidade do movimento contemporâneo que, nas fissuras do racismo estrutural, exige outra postura, assim, pretende-se, mais do que tornar-se cineasta, garantir visibilidade para o seu fazer cinematográfico, para uma filmografia-denúncia, feita por uma mulher negra. Mesmo a trajetória de Camila sendo recheada de inseguranças, falta de estrutura e desafios que interseccionam cotidianamente sua raça e o seu gênero, a saída encontrada por ela foi a de enfrentar, absorvendo o conselho de hooks (2019), com o poder de se autoagenciar (*self-agency*) em meio ao caos e determinar o autoagenciamento coletivo.

Torna-se válido destacar que a ideia de um cinema voltado para o “eu”, aparece em meados do século XX e possui nomenclaturas diversas, a depender do campo de estudos e dos autores a abordarem o tema. Portanto, vamos elencar algumas, como: cinema subjetivo, autobiografia, autorretrato, “*cineastas do Eu*”⁵³, ou ainda autoficção. Este último termo é advindo da literatura. Na verdade, esses conceitos podem ser usados para definir os filmes em primeira pessoa, que elaboram escritas ou narrativas de si ou autoetnografias⁵⁴, e têm configurações específicas, que estão a exigir análises próprias.

Corrigan (2012) fala sobre a especificidade do *filme-ensaio* que corresponderia, sinteticamente, a uma dimensão: aquela da subjetividade que se manifesta a partir de uma experiência que se torna pública e se transforma em pensamento, ou seja, seria a manifestação de um *cinema-pensamento*, como já definiu anteriormente Jean-Luc Godard (2018), em sua obra traduzida no Brasil como *Imagem e Palavra (Le Livre d’Image:Image et Parole)*, a qual nos apresenta uma narrativa que enuncia a linguagem de sua arte, seguindo o cinema naquilo que cristalizou em estilo e autoria na sua história. “Em Godard, o *livro-limite* está carregado pelo peso do mundo, levando nas costas o fardo da atualidade, da política e da representação do poder” (RAMOS, 2019, *on-line*)

Segundo Teixeira (2012), Raymond Bellour aponta, em seu ensaio *Autorretratos*, que foi a partir dos anos de 1970 que se começou a discutir um cinema subjetivo e autobiográfico, e que o sujeito da contemporaneidade irá se aproximar do cinema para construir narrativas próprias, voltadas para o “eu” (BELLOUR *apud* TEIXEIRA, 2012, p. 265). Tal aproximação tem sido experienciada por mulheres negras cineastas em seu fazer artístico e Duca Caldeira, no relato sobre a construção da produção, adotou uma perspectiva ímpar de questionamentos e de concepções do meio sociocultural que cada sujeito possui de si.

Mana, a primeira frase que me veio à cabeça para a direção do curta *Clandestyna* foi: *Nós somos “a puta que nos pariu”*. Tinha em mãos um roteiro imagético que tem o

⁵³ Termo utilizado por Júlio Bezerra (2007) em seu texto *Nós sujeitos autobiográficos: uma história de narradores, romancistas e cineastas do Eu*. Disponível em:

<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/400/198>. Acesso em: 13 de set. 2020.

⁵⁴ Termo abordado por Catherine Russell em *Autoetnografia viagens del yo* (2011).

corpo enquanto poesia. O curta foi concebido e parido por corpos de pretas como eu. Olho pra ele hoje como um experimento audiovisual performático. É uma forma de materializar o que aprendemos nos coletivos. O repertório funcionou de forma cíclica, enquanto as atrizes estavam ali na filmagem fazendo sua primeira cena, dando os seus primeiros passos, os seus/ nossos corpos complementam essa narrativa com ações físicas repetitivas, com o silêncio, com a dor e com a celebração dessa nova vida dentro da tela. (CALDEIRA. Entrevista, 2019)

O que denota a singularidade no discurso da Duca não é a obra elaborada, mas quem a elabora e por meio de quais circunstâncias se escolhe abordar, além de decidir tornar sua obra um pensamento coletivo. A percepção da cineasta, diante do sexismo, da transfobia e do racismo, a posiciona em um lugar criativo, com a possibilidade de “rasgar o verbo” e construir narrativas para se autoapresentar, autorrepresentar-se e representar outras mulheres travestis e negras.

Ao nos aproximarmos de termos, tais como *autorrepresentação*, *autoetnografia* e o *cinema-ensaio*, é possível realizarmos a leitura de um discurso que parte das cineastas Camila e Duca, mas que não se encerra nelas mesmas. As temáticas levantadas por tais narrativas partem do pessoal e transcendem-nas, alcançando o coletivo.

Numa busca por trazer à cena nosso objeto de estudo, torna-se mister remeter à abordagem feminista negra na qual o pessoal é também político, como aponta Catherine Russell (2011).

A autobiografia torna-se etnográfica quando o cineasta ou o videógrafo entende sua história pessoal envolvida nas principais formações sociais e processos históricos. A identidade não é mais um “I” transcendental ou essencial que é revelado, mas uma “encenação da subjetividade”, uma representação de si mesmo como uma performance. Na politização do pessoal, as identidades são muitas vezes interpretadas no meio de vários discursos culturais, sejam eles étnicos, nacionais, sexuais, raciais e / ou baseados em classes. O sujeito “na história” torna-se desestabilizado e incoerente, um local de pressões discursivas e articulações. (RUSSELL, 2011, s./p.)

É, pois, uma narrativa que está diretamente relacionada ao sujeito da Pós-Modernidade, de identidades fluídas e multiculturais, sujeitos estes que, por meio do cinema, levantam questões a respeito de si, transformando, por vezes, as trajetórias socioespaciais, as memórias íntimas em coletivas, fortalecendo discussões historicamente e politicamente mais amplas. Assim, a ideia de autorrepresentação surge quando as pessoas querem se representar, e não mais serem representadas.

No Brasil a experiência com as *narrativas de si* está diretamente ligada ao barateamento e à acessibilidade de equipamentos digitais, em meados dos anos 2000, como também aos diversos cursos de capacitação audiovisual que foram surgindo, especialmente nas periferias pelo país afora, a exemplo dos *Pontos de Cultura* e os *Núcleos de Produção Digital*, criados no governo do então presidente Luís Inácio Lula da Silva, políticas públicas sinalizadas na narrativa de Vaneza Oliveira:

Tentei entrar na Escola de Teatro da USP, por meio do exame de seleção de candidatos ao Curso de Formação de Atores. Foram duas tentativas frustradas, infelizmente não passei. O meu processo de escolarização não foi tão linear, pela minha falta de estrutura e em função da maternidade precoce. Optei então por cursos livres e gratuitos, somados aos múltiplos aprendizados nos coletivos de mulheres negras. Mas foi no Teatro Oficina, que é uma importante companhia de teatro no Brasil, aqui em São Paulo no bairro do Bexiga, que eu consegui me dedicar por dois anos com uma densidade muito bacana e engajada. Neste curso eu fui descoberta (fiz 3% ,série que estourou na Netflix) e aqui começou também meu contato com os Sete de Filmagens, observando bastante as técnicas de gravação, os roteiros, olhares atentos e críticos para tudo que eu não queria fazer, assim esse mundo foi me envolvendo. (OLIVEIRA. Entrevista, 2020)

Assim como as Organizações não governamentais, as ONGs e projetos, como o *Video nas Aldeias*, a Central Única de Favelas (CUFA), as próprias cotas universitárias, resultado da histórica luta do Movimento Negro⁵⁵ no Brasil pelo acesso à educação, permitiram a entrada de jovens da periferia e negros, como Vaneza, em cursos de cinema e audiovisual. Políticas públicas afirmativas como estas alteram as estatísticas e, somadas ao trabalho intenso dos movimentos sociais, alteramos concepções e paradigmas, conforme relembra Vaneza, em uma passagem do discurso de uma companheira do coletivo audiovisual negro:

Lembro como se fosse hoje, tenho até isso anotado no meu caderninho; ela falou mais ou menos assim: nossos antepassados, forçadamente, trabalharam de graça e vocês não precisam fazer isso. Valorizem-se! Ninguém está fazendo favor ao te chamar pra uma sala de roteiro. As suas experiências de vida e cultural imprimem originalidade nas narrativas, então, façam-se ouvir. Identificação com o que se assiste é reconfortante, não acham? É um lazer diferenciado. Inspirem-se em pretas e inspirem pretas! Nunca se esqueçam de onde vieram, é o único jeito de honrar todo o passado do nosso povo, das nossas ancestrais, das que foram escravizadas para que estivéssemos aqui hoje. Fiquei anestesiada com essa fala e levo para a vida. (OLIVEIRA. Entrevista, 2019)

Vaneza Oliveira, em seu discurso, nos possibilita compreender a importância de cineastas negros se aproximarem das associações de coletivos pretos, de festivais de cinema com temática negra e dos aprendizados possíveis no Movimento Negro educador (LINO GOMES, 2017). Ao enxergar estes espaços como um apoio para seguir racializando as obras brancas, além de conseguir paulatinamente identificar toda a operação do mercado e das

⁵⁵ “Em 1931, é fundada a Frente Negra Brasileira. Esse movimento viria a se transformar em partido político, extinto com os demais na criação do Estado Novo. Após o Estado Novo, esses grupos começam a se organizar, formando entidades importantes na história pelo direito dos negros, tendo como exemplo a União dos Homens de Cor e o Teatro Experimental do Negro. Já na década de 60, a caminhada dos grupos no Brasil ganha novas influências e referências, como o Movimento dos Direitos Civis nos EUA e a luta africana contra a segregação racial e libertação de colônias. Destacam-se personalidades como Rosa Parks, Martin Luther King, Nelson Mandela e Abdias Nascimento. Assim como influências advindas do movimento conhecido como ‘Black is beautiful’”. Disponível em: <<https://guiadoestudante.abril.com.br/blog/atualidades-vestibular/conheca-a-historia-do-movimento-negro-no-brasil/>>. Acesso em: 05 nov. 2020

produções, a cineasta apreende que cinema é fazer parceria, é estudar e ter uma consciência política e racial sobre o mercado.

Em função do movimento contemporâneo vigente, vamos obter notícias de diversas mostras intituladas como *cinema negro* em todo o país, com novas narrativas e em um espaço periférico, narrativas também conhecidas como *cinema de periferia* ou “*cinema de quebrada*” (ZANETTI, 2008). Tais contranarrativas aparecem para lutar por uma representação desligada do estereótipo negativo, disseminado historicamente pelo racismo institucional e estrutural, triste herança do período escravocrata brasileiro.

Seguimos na esteira da reflexão sobre o cinema feito com mulheres negras, conforme nos sinaliza Carla Maia (2015), em sua tese de doutorado intitulada *Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*:

Alterar a preposição, passando do cinema “de mulher” para cinema “com mulheres”, é ir além de uma discussão focada em elementos autorais ou identitários, para investir em abordagens necessariamente relacionais, marcando predileção por uma perspectiva animada pelo encontro contingente entre mulheres que filmam e que são filmadas. (MAIA, 2015, p. 28)

Sobre a produção cinematográfica das sete mulheres negras entrevistadas, podemos afirmar que se trata de uma produção opositiva, onde o diálogo com o mundo – sobretudo, entre si e para si – cria nelas os *espaços de agenciamentos*, aqueles iniciados pelas negras escravizadas, dos quais nos fala bell hooks em *O olhar opositivo*: os subordinados em relações de poder aprendem com a experiência que existe um olhar crítico, que olha para documentar, que é opositivo. Retomo aqui a expressão, no discurso da Vaneza Oliveira, sobre “o lazer diferenciado”, onde todo o contexto evidencia o pensamento de bell hooks (2019) e sua proposta de “olhar opositor”. Como visto, vai a fundo na ideia de que é preciso entender o contexto histórico e sociocultural vivenciado pelas mulheres negras para compreender a construção do olhar e do prazer visual no cinema, de estar no cinema e permanecer nele. Nesta perspectiva, compreende-se o olhar como um importante e fundamental instrumento de poder, que pode ser utilizado para não só confrontar o prazer visual, mas também para desenvolver o prazer da contestação da sua própria existência (FERREIRA, 2016).

Hooks (2019) faz a crítica de que o gênero neste caso não foi levado em consideração e afirma que o espectador negro, ainda que questionasse o racismo no cinema dominante, poderia se envolver no espaço de poder imaginativo falocêntrico que mediava a negação racial. Para dialogar com as reflexões trazidas por bell hooks, apresentaremos brevemente uma crítica a uma das passagens dos escritos de Frantz Fanon (2008), em seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* cuja primeira publicação ocorreu em 1952. Antes é válido destacar que

somos cientes de todo o contributo deste autor aos estudos dos sujeitos de espaços colonizados que, segundo o próprio Fanon (2008), modela-se pelo olhar do mestre, tornando-se prisioneiro da figura do colonizador. Interessa-nos, pois, provocar uma reflexão, a partir da tessitura de seu texto, no qual discorre e define “a mulher negra ou de cor”. Uma leitura mais atenta nos mostra como o autor, mesmo tão lúcido e ciente das armadilhas que impõe o discurso colonizador, se deixou levar por um viés culturalmente tendencioso e falocêntrico na perspectiva de gênero.

Conhecemos muitas compatriotas, estudantes na França, que nos confessaram com toda a candura, uma candura toda branca, que não poderiam casar-se com um negro (ter escapado e voltar atrás? Ah, não, obrigada!). Aliás, acrescentavam, não é que neguemos ao negro qualquer valor, mas é melhor ser branco. Todas essas mulheres de cor, desgrenhadas, à caça do branco, esperam. E certamente um dia desses se surpreenderão não querendo mais se atormentar, mas pensarão “em uma noite maravilhosa, um amante maravilhoso, um branco”. Porém também elas talvez compreendam um dia “que os brancos não se casam com uma mulher negra” (FANON, 2008, p. 58).

Quando o autor diz que as negras martinicanas não queriam se envolver com homens escuros, mas buscavam sempre os mais claros para se casar e, assim, “limpar” a raça, há desprezo em sua voz, desprezo por esta mulher martinicana que, no entanto, é fruto do colonialismo.

É preciso retomar os espaços de agenciamento, eles existem para as pessoas negras, no interior dos quais podemos tanto interrogar o olhar do outro quanto olhar para trás e para nós mesmos, nomeando e ressignificando o que vemos. O agenciamento presente na escrita de Fanon (2008) foi solapado. Salientamos que o olhar foi e é um lugar de resistência para o povo negro colonizado ao redor do mundo e deve sempre possuir um rigor epistemológico e político. Parece-nos evidente que foi o olhar opositivo que respondeu a estas relações do olhar, principalmente para o corpo negro, ao desenvolver o *cinema negro independente* (HOOKS, 1992, p. 116).

Neste contexto, o debate sobre a corporeidade negra e a apresentação dos corpos negros se fazem fundamentais, pois, em virtude do conflito social, vivenciado na pele, a comunidade negra toma o corpo negro como espaço de expressão identitária, de transgressão e de emancipação para combater a invisibilidade social (GOMES, N.L., 2017).

Seja na ficção, seja no documentário, filmes – como *Elekô* (2015), do Coletivo Mulheres de Pedra; *Kbela* (2015), de Yasmim Thayná; *Receita de Carangueijo* (2020), de Issis Valenzuela; *Clandestyna* (2019), de Duca Caldeira; *Mãe não chora* (2019), de Vaneza Oliveira; *Como Somos* (2015), de Naira Evine; *Quijauá* (2016), do Coletivo Revisitando Zózimo Bulbul/Mulheres de Pedra – vêm se configurando como espaços de agenciamento e

de diálogos e se consolidam em meio às estratégias de luta e de formação continuada no Movimento Negro educador, que é fortemente apontado como uma importante dimensão formativa para as construções narrativas das cineastas entrevistadas.

Ao discutir as intersecções de gênero e raça nas trajetórias socioespaciais de cineastas negras, destacamos a diversidade de mulheres apresentadas nesta pesquisa, a qual serve-nos para fomentar o debate sobre mulher(es) para, assim, partimos de uma análise decolonial da realidade, que são estudos que buscam uma construção dialógica transmoderna e intercultural a ser desenvolvida pelo *Sul global*. Sul como uma metáfora, como uma chave, para evitar o universalismo eurocentrado em que um único modelo de cientificidade é amplamente difundido para o resto do mundo, como a única solução possível para todas as variantes situacionais (SANTOS, 2009).

Neste sentido, salienta-se que gênero difere da categoria sexo, esta última aqui entendida como as condições objetivamente fisiológicas/filogenéticas da espécie humana que diferenciam os indivíduos em dois grupos (macho/fêmea⁵⁶) e que eventualmente culminaram em explicações, pouco embasadas na realidade histórica dos sujeitos humanos, determinando alguns impasses para o entendimento completo do que hoje nomeamos como “homens” e “mulheres”, quando nos referimos ao conceito de gênero baseado no sistema binário de identidades.

É de autoria da historiadora norte-americana Joan Scott (1988) o texto que marcou visivelmente a história da produção acadêmica, no qual se utiliza o conceito gênero para designar as relações desiguais de poder em relação aos indivíduos pertencentes às classificações “masculinas” e “femininas”, ou seja, para ela, as relações de gênero são inerentemente as relações de poder. Ao situar isto, Scott (1988) ressalta o caráter relacional, assimétrico e desigual das relações de poder, demonstrando que gênero é um conceito que possibilita a compreensão da hierarquia das práticas sociais, apontando para

a desconstrução da oposição binária igualdade/diferença, uma vez que oculta a interdependência dos dois termos (a diferença não impede a igualdade e esta, por sua vez, não significa a eliminação da diferença). A igualdade reside na diferença, para Scott, e o discurso da diferença macho-fêmea oculta as inúmeras diferenças entre as mulheres (e entre os homens). A autora defende, portanto, a tese da diferença múltipla ao invés da diferença binária, entendendo que mulheres entre si se diferenciam quanto à origem de classe, raça/etnia, geração, comportamento, caráter, desejo, subjetividade, sexualidade, experiência histórica (TONELI, 2012, p. 150).

⁵⁶ Optou-se pela utilização dos termos macho/fêmea para fazer-se valer da diferença biológica entre homens e mulheres, sendo que estes termos – homem/mulher – são considerados, aqui, como sendo termos que representam e compreendem certos padrões culturalmente disseminados.

Toneli (2012), ao trazer o conceito da *diferença múltipla*, deixa em evidência as múltiplas possibilidades de as mulheres verbalizarem sobre as suas diferenças. A cineasta Naira Evini, ao nos apresentar a linha do tempo de sua trajetória socioespacial, se conecta ao entendimento da autora, quando relata:

Na faculdade me descobri enquanto uma mulher negra, politicamente falando. Fiz parte de um grupo chamado "A coisa tá ficando preta" onde fazíamos muitos trabalhos através da educação e do audiovisual voltado para políticas públicas raciais em Itabuna e Ilhéus. Me descobri lésbica também. Como eu trabalhava muito em casamentos, os assédios racistas e lesbofóbicos passaram a ser cada vez mais incômodos, eu voltava do trabalho aos prantos muitas vezes. Não aguentava mais engolir tudo aquilo. Então no final de 2015, pouco depois da minha formatura, decidi me mudar pra Maceió para morar com minha então namorada. Foi um período em que tive que enfrentar muita lesbofobia na Bahia, mas muito racismo em Maceió. Tive que recomeçar do zero minha carreira. Em Maceió consegui um emprego de professora de computação gráfica numa faculdade particular. Ali me apaixonei pela Educação e passei a seguir carreira acadêmica. Fiz, em 2016, uma Especialização em Cinema. Em 2017, nos mudamos para o Rio de Janeiro, pois minha mulher foi chamada para um concurso. Aqui conheci um outro Brasil. Fiz disciplinas no mestrado em Relações Étnico-Raciais, em 2017 e em 2018, depois de três tentativas em outros programas, consegui entrar no mestrado em Cinema da UFF. Lá eu desenvolvo uma pesquisa sobre *cinema lésbico negro* no Brasil. Aqui no RJ passei também a trabalhar mais em *sets* majoritariamente negro/feminino/lésbico e isso tem me formado mais ainda enquanto uma cineasta lésbica negra (SOARES. Entrevista, 2019)

O relato de Naira revela um *torna-se negra e cineasta* em meio a vários desafios e enfrentamentos. No entanto, fica perceptível o resultado positivo desta construção identitária ao longo de sua trajetória, em especial, quando a cineasta assina com satisfação o seu discurso. Ela o faz com propriedade, como cineasta negra e lésbica, além de registrar que não constituirá os números de lésbicas assassinadas e/ou estupradas no *Atlas da Violência*⁵⁷, mas estará com mais uma atuante como educadora do audiovisual.

Quando Naira nomeia os territórios que mais sofreu homofobia, é preciso compreender que a cidade se organiza, por meio dos discursos, da violência e do medo, em torno do que seja considerado “normal”, em detrimento do que, ao não se enquadrar nessa dita normalidade, é apenas diferente. Ou seja, uma cidade baseada na heterocisnormatividade⁵⁸. “Há uma teia de poderes que estruturam esse espaço, estabelecendo o que é e o que não é aceito. E esse espaço nos é interditado de diversas formas” (SOARES; BARBOSA, 2006). É

⁵⁷ Dados do Relatório *Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil*, do Grupo Gay da Bahia, mostram que, a cada 36 horas, um LGBT brasileiro morre, vítima da homotransfobia. Assim, o Brasil é o país que mais comete crimes contra as minorias sexuais: em 2020, 237 pessoas LGBT+ tiveram morte violenta (224 homicídios e 13 suicídios).

⁵⁸ Heterocisnormatividade é a aglutinação das palavras heteronormatividade e cisgeneridade que indica o estabelecimento de um padrão social de comportamento baseado tanto na heterossexualidade - orientação sexual dirigida para o "sexo" oposto - como na cisgeneridade - "congruência" entre o "sexo biológico" determinado ao nascer e o gênero com o qual uma pessoa se identifica - como únicas formas possíveis e inteligíveis de se viver os afetos, os desejos e os gêneros.

como se a cidade gritasse, por meio do medo, que as pessoas LGBTI+ não são bem-vindas ali. Mas nós não queremos ter medo, queremos viver. Somos ensinados a aceitar a heterocisnormatividade como normal e a homossexualidade como uma falta de respeito à família. Não reivindicamos privilégios, trata-se do direito à vida.

A filósofa e feminista norte-americana Angela Davis, em seu livro *Mulheres, raça e classe* (2016), enfatiza outro fator importante quando analisa a trajetória que constituiu a luta de poder entre os gêneros, apontando as questões étnico-raciais e de classe como pautas a serem colocadas como égide de análise dos temas que envolvem gênero. O diálogo da temática gênero com as pautas raça/etnia e classe social traz a perspectiva da interseccionalidade, que concorre para a desconstrução da ideia de uma mulher universal em contraposição a um homem universal.

A interseccionalidade, então, emerge nesta pesquisa, em meio à autodeclaração das entrevistadas acerca da sua cor/raça e das suas identidades de gênero. Neste contexto, aparece como uma categoria de análise para levar em conta as múltiplas fontes da identidade, embora não tenha a pretensão de propor uma nova teoria globalizante da identidade, como ressalta Crenshaw (1994). A autora propõe a subdivisão em duas categorias: a *interseccionalidade estrutural* (a posição das mulheres de cor na intersecção da raça e do gênero e as consequências sobre a experiência da violência conjugal, do estupro e das formas de resposta a tais violências); e a *interseccionalidade política* (as políticas feministas e as políticas antirracistas que têm como consequência a marginalização da questão da violência em relação às mulheres de cor) (CRENSHAW, 1994, p. 76). Sobre esta reflexão, a cineasta Natalie Matos afirma:

Ser uma mulher preta no cinema sempre foi e sempre vai ser difícil enquanto homens cis e brancos liderarem cadeiras de poder - como críticos e avaliadores na aprovação de projetos e por aí vai. Esse ato acontece desde entrevistas de emprego quando analisam meu currículo e se assustam com minha cor de pele e minha capacidade até quando me apresento enquanto uma das idealizadoras da *Renca Produções*, são tantas avaliações pejorativas que me atravessam nestes momentos que, de fato, não tem como falarmos das nossas histórias se não tratarmos das interseccionalidades que atravessa os corpos de mulheres negras (MOURA. Entrevista, 2020).

Natalie, neste relato, corrobora o entendimento de que o fator biológico da cor sempre foi um dos aspectos determinantes para a hierarquização que tornou povos não brancos inferiores no que diz respeito ao trabalho, ao seu lugar na sociedade, dentre outros fatores (QUIJANO, 2005). Porém, o gênero, além da diferença de raça, também aparece como marca nesse sistema de hierarquias impostas pelos colonizadores aos povos colonizados. No que se refere à posição da mulher negra na pirâmide social e ao seu lugar no Brasil, podemos

observar a sua posição na base, abaixo do homem, da mulher branca e do homem negro, ocupando um lugar ainda mais subalterno na sociedade que o seu irmão negro (GONZALEZ, 1988b).

A experiência de produzir o lazer cinematográfico, por mulheres negras interseccionais, diz respeito à experiência humana de grande complexidade, sendo marcada pela “fruição subjetiva, lúdica e intencional no mundo” (VILLAVÉRDE, 2003, p. 55), mas, tratando-se de corpos negros, é preciso reavaliar o quesito “vida humana”, tendo como lente os estudos do antropólogo Kabengele Munanga:

A negritude nasce de um sentimento de frustração dos intelectuais negros por não terem encontrado no humanismo ocidental todas as dimensões de sua personalidade. Nesse sentido, é uma reação, uma defesa do perfil cultural do negro(a) (...) uma recusa da assimilação colonial, uma rejeição política, um conjunto de valores do mundo negro, que devem ser reencontrados, defendidos e mesmo repensados. Resumindo, trata-se primeiro de proclamar a originalidade da organização sociocultural dos negros, para depois defender sua unidade através de uma política de contra-aculturação, ou seja, desalienação autêntica. (MUNANGA, 2009, p. 63)

A narrativa de Natalie Matos, mesmo em um contexto de entrevista individual, pode ter seu discurso definido como um *nós*, com uma identidade coletiva própria, forjada pelo modo específico com que o racismo e sexismo operam em suas trajetórias, no que diz respeito a um *elas*. As mulheres negras cineastas acenam em suas narrativas que não querem mais estar submetidas e subordinadas às pautas “gerais”, quer do Movimento Negro, quer do Movimento Feminista, mas almejam criar referências, tornarem-se porta-vozes de suas próprias ideias para que possam entrar ao lado dos homens negros e brancos e das mulheres brancas em posição de igualdade na luta contra a opressão. Para tal, a partir desta discussão, coadunamos com bell hooks (2019) que expressa que mulheres negras devem separar o feminismo como uma agenda política das mulheres brancas para que possam perceber como o machismo afeta as comunidades negras. A autora nos alerta que as práticas feministas são fundamentais para “o processo de autorrecuperação das mulheres negras, na qual a transformação da comunidade e da sociedade, se torna a tarefa mais básica que as feministas negras devem focar confrontando o machismo o racismo e o sexismo” (p. 369).

Assim, construir um modelo de teorização feminista que melhore a compreensão sobre a experiência negra e de gênero, reivindicando o direito de mulheres negras à participação no processo de formação de uma teoria e prática feministas negras significa garantir uma segurança para falarmos, para nos representarmos e para nos autorrepresentarmos nos espaços possíveis para tais discussões. Entre representação e autorrepresentação, o cinema pode ser utilizado como um dispositivo possível para tais reivindicações. Nesse percurso, destaca-se a presença de atores e atrizes, ou uma tentativa de representação negra, em filmes nacionais que

ocorrem desde os princípios do cinema no Brasil, ou seja, desde o final do século XIX, no *cinema mudo*.

De acordo com Carvalho (2011), encontramos representações do negro nos primórdios do cinema no Brasil. No período mudo, negros(as) aparecem em filmes como *Dança de um baiano* (1899), *Dança de capoeira* (1905), *Carnaval na Avenida Central* (1906), *Pela vitória dos clubes carnavalescos* (1909) e *O carnaval cantado* (1918). No entanto, trata-se de uma presença que reforçava limitadores enquadramentos identitários. Nos filmes mencionados por Carvalho (2011), é possível, por meio dos títulos, ter uma ideia da contínua associação da população negra com determinados espaços e manifestações da sociedade, como, por exemplo, a capoeira e o carnaval. O problema não está na associação, mas na ausência de corpos negros em posições centrais, em outros enredos cinematográficos daquele período, dado que, em algumas das produções, é possível se ver (de modo rápido) negros como figurantes ou em papéis de menor importância.

Na sequência, quando o cinema “ganhou voz”, isto é, com o advento do som nos filmes, o sujeito negro também conquistou mais espaço nas telas, todavia, esta vitória veio acompanhada de uma configuração ainda mais estereotipada de sua imagem, em que representações presentes no imaginário social, de séculos anteriores, leia-se o período escravocrata, eram reproduzidas e difundidas também por meio do cinema, dado que já o eram por meio de livros literários e didáticos, jornais, revistas, peças teatrais e outros.

Basta lembrarmos das percepções sobre a sexualização e a inferiorização do corpo de Sarah Baartman, mulher africana e negra, no filme *Vênus Negra* (2009), do diretor Abdellatif Kechiche, que traz para este estudo um bom recorte para nossa reflexão, já que o drama-ficção nos guia para a trágica história desta jovem africana que viveu e foi explorada nos anos de 1800. A cinematografia *Vênus Negra* retrata acontecimentos verídicos e nos leva a discursos como o da sexualização da mulher (mulher negra é boa de cama porque tem a “bunda grande”)⁵⁹ a construção de estereótipos e os contornos desta diáspora africana no tempo presente. A protagonista/objeto da trama é mostrada como um ser anormal e bizarro, é Sarah Baartman, denominada de a *Vênus Hotentote*. Natural do povo *khoi-san*, da cidade do Cabo, na África do Sul, a jovem que, em 1810, aos 21 anos, quando saiu da sua comunidade, foi “adotada” como serva durante dez anos por uma família holandesa, que residia nas proximidades da cidade do Cabo, teria a partir daí sua vida extirpada para sempre. Seu nome desconhecido é proveniente de uma junção, Saartjie (“pequena Sarah”), talvez pela sua pequena estatura (1,35m) e Baartman, o sobrenome da família que a “adotou”. A nomenclatura Hotentote vem de uma característica natural das mulheres do seu povo: um

⁵⁹ Gonzalez. 1981. Mulherio, ano 1, n.3, p. 9.

avental frontal ou hotentote, que significava uma hipertrofia dos lábios vaginais. Posteriormente, Sarah foi levada para Londres, pelo cirurgião inglês Wilian Dulong, com o propósito de apresentações em espetáculos circenses, os chamados *freak shows*. Neste *circo dos horrores*, Sarah era uma atração que mexia com os sentimentos mais mórbidos dos seus espectadores.

O filme *Vênus Negra*, em certos momentos, causa angústia pela exploração do corpo de Sarah nos espetáculos eivados de cenas deprimentes e violentas. A exposição desta mulher reforça a inferiorização e sexualização da mulher negra, africana e de suas descendentes no século XIX, principalmente, na construção de estereótipos e contornos da diáspora africana. Além da violência física, há uma carga de poder simbólico extremamente cruel e abusiva. Cria-se um estereótipo até mesmo em torno do nome *Vênus Hotentote*. Enquanto *Vênus* significa beleza, a deusa do amor, o termo *Hotentote* diz respeito a uma anomalia. Nesse sentido, há uma *Vênus* hipersexualizada, uma espécie de objeto grotesco, animalesco, destinado ao deleite das fantasias do homem branco.

O corpo de Sarah é explorado, analisado e posteriormente dissecado pelo personagem que, no filme, interpreta George Cuvier, cientista e anatomista renomado na época, sendo uma prova da legitimidade da medicina. Aquela mulher “animalesca”, apresentada de forma itinerante no circo dos horrores como uma aberração, muitas vezes era exposta seminua, enjaulada e embriagada, para facilitar a permissividade de todos os transeuntes em seu corpo, ou seja, vítima antes e pós-morte. O destino da *Vênus Hotentote* foi marcado pelo vício em álcool e a contração de uma doença venérea (sífilis): algumas das mazelas sociais que a conduziram à morte. Ainda muito jovem, em estado de abandono, Sarah destrói-se. Só nesse momento ela detém o poder sobre seu corpo. O imaginário criado lá atrás, da mulher africana, típica e hipersexualizada e, com características patológicas, confirmam o discurso colonialista. A mulher exótica do século XIX tornou-se reflexo para mulheres negras na atualidade, que são reduzidas a meros objetos nos espaços de trabalho, bem como nas mídias. A análise parte do tipo de projeção das mulheres negras na atualidade e suas exposições.

O corpo de Sarah foi dissecado por Cuvier, e sua genitália e um molde do seu corpo foi construído para ser exposto no *Museu do Homem (Musée de l'Homme)*, de Paris, ao lado do cérebro de Renée Descartes e Pierre Broca, representantes do racionalismo francês, onde permaneceu até 1985. Quando seus despojos pareceram “obsoletos”, foram arquivados nas prateleiras da reserva técnica do museu, sendo devolvidos à África do Sul somente após grande mobilização dos povos *khoi-san*, apoiados por Nelson Mandela, pois, durante meses, o museu afirmava que não possuía nada referente à *Hotentote*. Com a devolução de seu corpo à África do Sul, Sarah Baartman foi velada e enterrada na Cidade do Cabo, em 2002.

As violências impetradas contra Sarah serviram, no século XIX, para demarcar não apenas as diferenças entre homens e mulheres mas também para demarcar as diferenças entre as mulheres europeias e as "aberrações" africanas representadas pela Hotentote, contribuindo para que se constituíssem as identidades europeias superiores, em contraposição à ausência de identidade, à animalização das mulheres negras. Como afirma Hall (2003;2015), a identidade é construída por meio das diferenças, do corpo como diferença (GILMAN, 1985). O corpo é uma construção modelada e remodelada pela intersecção de uma série de práticas discursivas disciplinares. A medicina do século XIX foi uma das práticas discursivas que inscreveu o corpo como lugar de significação de diferença. Patricia Hill Collins (1986;2019) vai mais além na análise. Para a socióloga, em coro com Hazel Carby (1999), “estereotipar não só reflete ou representa a realidade, mas funciona para mascarar as relações sociais objetivas, fazendo com que o racismo pareça algo natural” e parte inevitável da vida cotidiana (COLLINS, 1986, p. 69). Neste sentido, Carvalho (2011) argumenta o seguinte:

Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, o negro foi posto no centro da cena; não obstante, sua marginalização foi potencializada através dos estereótipos raciais associados à sua imagem. Aqui, precisamos atentar para o fato de que a edição competente de sons e imagens é uma poderosa forma de imposição de sentido e possibilidades de exercitar o que os sociólogos chamam de poder simbólico. A linguagem cinematográfica pode (e não é raro que o faça) naturalizar uma ordem social e suas hierarquias raciais (CARVALHO, 2011, p. 18).

Corroborando a afirmativa de Carvalho (2011), a cineasta entrevistada nesta pesquisa, Naira Evine, em um momento bastante marcante da entrevista, se apresentou elencando e reverenciando sua ancestralidade, o que vemos como uma tentativa de desnaturalizar o lugar subjugado da mulher negra:

Sou mulher negra. Sou de água, pisciana, guiada por Iemanjá, me entrego de verdade. Minhas produções até o momento foram feitas de dentro pra fora. Senti a necessidade de falar sobre racismo, identidade, cabelo e fiz *O Lado de cima da cabeça*⁶⁰. Precisava falar sobre como famílias como a minha lidam com um membro neuroatípico e fiz *Como Somos*. Depois de anos sem produzir nada, senti a necessidade de fazer algo sobre amor, desconstrução, inadequação de uma lésbica negra nessa sociedade e fiz *O dia que resolvi voar*. Estou fazendo um filme pra falar de ancestralidade com minha avó e meu avô que são de um quilombo em Camamu-BA, assim como daquelas pretas que me antecederam e morreram por mim. E isso está nascendo aos poucos, enquanto vivo todas essas inquietações e desejos de resgatar minha história e a história de tanta gente preta. Pretendo fazer um documentário sobre uma associação de mulheres da agricultura familiar na minha cidade que fazem um trabalho incrível, que inclui minha mãe. E, pra mim, tudo bem

⁶⁰ “Rito de passagem no Candomblé, religião de matriz africana, onde há raspagem total de cabelos, simbolizando o nascimento e são feitas as curas, para preparar o corpo e cabeça da pessoa para receber a energia do orixá, bem como o seu kelê, ou seja, o "colar" usado pelo iniciado na religião. Confeccionado com "miçangas", fio de conta, intercalado com firmas de porcelana, pedras tipo ágata e cristal, terra cota, búzios, lagdba, até mesmo sementes. Sua cor varia de acordo com o orixá de cada iniciado na feitura de santo”. Fonte: GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. *O livro das religiões*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

estar no campo social, pois me toca de alguma forma, mesmo não tendo ainda explicações lógicas para este sentimento. E eu sei que, se me toca, toca muitas outras como eu, afinal, nossa verdadeira história está registrada em algum lugar ancestral. (SOARES. Entrevista, 2019)

O conto *Olhos d'água*, de autoria de Evaristo (2016), a partir do trecho “[...] entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais que, desde África, vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue” (EVARISTO, 2016, p. 18) trata desta ancestralidade reivindicada e demarcada no conto e no discurso de Naira Evine. Reforça premissas de uma identidade sociológica que, segundo Hall (2015), vai preencher um espaço entre o interior e o exterior, respectivamente simbolizados pelo mundo pessoal e o público, que permitem nos projetarmos em identidades culturais que, de alguma forma, consumimos e internalizamos, a fim de ocuparmos determinados lugares no meio social e cultural. A identidade costura o sujeito à estrutura (HALL, 2015, p. 11). É justamente por se encontrar distante das mulheres antepassadas e, por conseguinte, de referenciais identitários, que a cineasta precisa retornar às suas origens, devido à necessidade angustiante de descobrir/relembrar as conexões possíveis a serem feitas da sua identidade de mulher negra.

Bell hooks (2008) traz uma fala de Toni Morrison que pode dialogar com a narrativa acima: “agora as pessoas escolhem suas identidades. Agora as pessoas escolhem ser negras” (HOOKS, 2008, p. 153). O momento histórico coaduna com o compartilhar de pessoas negras, de toda a diáspora, tanto da dor da opressão e da exploração quanto da dor que vem da resistência e da luta. Aquilo que nos iguala é o manto da opressão racial, portanto, o que é feito para contrapor a supremacia branca reverbera em todas as mulheres negras oprimidas. Segundo bell hooks (2008), “é nossa responsabilidade, como pessoas não brancas comprometidas em acabar com a supremacia branca, ajudarmos umas às outras a se conectarem com as que nos antecederam. É nossa responsabilidade coletiva educar para uma consciência crítica, sem ter medo das subjetividades marcadas, registradas em nós” (HOOKS, 2008, p. 153). Traduziremos esta responsabilidade coletiva no próximo capítulo.

6.2 Cineastas negras: vozes apresentando um feminismo negro decolonial

“Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova um dia escreveria a fala de seu povo” (EVARISTO, 2006)

A categoria de análise trabalhada neste tópico foi denominada de *feminismo negro decolonial*. Para empreender a discussão, contamos com os aportes da noção de *escrevivência*, cunhada por Conceição Evaristo (2006). A *escrevivência* funcionou como uma lente teórico-

metodológica, baseada na análise narratológica, na produção de conhecimento e na posicionalidade implicada. A escrevivência, em meio a diversos recursos de escrita, utiliza-se da experiência da autora para viabilizar narrativas que dizem respeito à experiência coletiva de mulheres negras. Escreviver significa contar histórias absolutamente particulares, que remetem a outras experiências coletivizadas, uma vez que se compreende existir um comum constituinte entre autor(a) e protagonista, quer seja por características compartilhadas por meio de marcadores sociais, quer seja pela experiência vivenciada, ainda que de posições distintas (EVARISTO, 2005).

Refletindo sobre o conceito, as sujeitas desta pesquisa, cineastas negras, têm a sua existência marcada pela relação e pela cumplicidade com outras pessoas. Ao falar de si, falam dos outros e, como falam dos outros, falam de si. Vaneza Oliveira expressa esta reflexão ao responder sobre ter ou não algum projeto cinematográfico em andamento:

Neste ano eu estava com um processo aberto de pensão alimentícia para a minha filha e, como não tinha condições de pagar um advogado (realidade de muitas mães negras do nosso país), sentada na Defensoria Pública, eu tive um *insight*: fazer um filme que abordasse a história de uma defensora pública que ajudava mães solos nesta pauta, mas que ela mesma, passando pela situação, não conseguia colocar o pai do seu filho na justiça, ou seja, responsabilizá-lo. Quero que as mães que não conseguiram ter tempo para chorar se reconheçam na história. (OLIVEIRA. Entrevista, 2019).

Como mencionado anteriormente, Vaneza Oliveira se destacou na série *3%*, ao interpretar Joana Coelho, uma rebelde que luta contra um grupo denominado *Causa*. Esta foi a primeira produção brasileira financiada pela Netflix. Tamanho sucesso fez com que a série fosse renovada para a quarta temporada, no final de 2019. Atriz e diretora, Vaneza se interessou pelo mundo artístico aos 11 anos, mas, aos 16, engravidou e, a partir daí, achou que atuação não seria mais uma opção. Com 24 anos, depois de ter desistido de duas faculdades, resolveu ir atrás do teatro e, finalmente, fazer aquilo que tanto queria. Descobriu que atuar era o que desejava para a vida. Três anos depois, recebeu uma mensagem de um produtor de elenco de *3%*. Na época, fez o primeiro teste e buscou saber mais sobre o projeto. Foram quatro testes até a aprovação. O dia era 7 de dezembro de 2015, data do aniversário da sua filha.

Além de integrar o elenco que atuou na série *3%*, como foi citado anteriormente, Vaneza é diretora e roteirista do curta *Mãe não chora*, que narra sobre uma mãe negra que precisa levar seu filho ao trabalho, pois não pode deixá-lo com o pai. De onde veio a inspiração? Da sua própria história. Foi após dar à luz, aos 17 anos, que Vaneza reparou como o mundo era diferente para mulheres e homens, e mais diferente ainda para mulheres negras.

A “ficha caiu” quando eu vi que ele estava fazendo faculdade e eu estava em uma correria “danada”; não conseguia pagar uma faculdade e nem me dedicar aos estudos. Foi o começo de uma das chaves que viraram, principalmente, quando eu terminei esse relacionamento, que era violento psicologicamente e fisicamente, e no momento que eu consegui ter forças. O mundo me cobrava muito como mulher e negra; o tempo todo e eu estava fazendo tanta coisa, e nada que eu fazia bastava. Eu fui entendendo que não queria gastar minha energia para ser essa mulher perfeita, mãe e profissional incríveis que não existem. Elas são somente um ideal dentro dessa sociedade machista e racista que serve para cobrar a mulher o tempo todo. Resolvi gastar energia para mostrar ao mundo que ele não tem que cobrar somente da mulher negra essas posições, que isso é violento e machuca, além de interferir socialmente em nossas vidas. Como eu vou ser responsável por um ser humano e seu desenvolvimento, se o mundo me violenta? Que tipo de educação vou conseguir dar para essa criança e que adulto ela vai se tornar para o mundo? Temos que começar a pensar na maternidade negra, como algo que vai refletir na sociedade inteira, para entendermos de fato de quem e como cobrar. O feminismo negro obviamente me ajuda a expandir a mente e visão em relação ao mundo, e a gastar energia com coisas que de fato vão ajudar a transformar o ambiente que vivemos e contribuir para que a sociedade seja menos violenta com a mulher. (OLIVEIRA. Entrevista, 2019).

O pensamento de Vaneza inaugura a proposição de descolonização do saber e da produção de conhecimento, onde segue atuando como uma "forasteira de dentro" (*outsider within*), como define Patrícia Hill Collins (1986)⁶¹, questionando a insuficiência das categorias analíticas das Ciências Sociais para explicar a realidade do ser mulher e negra. A narrativa se apresenta de forma subversiva, uma vez que confronta arquétipos construídos pelas estruturas machistas e sexistas, e ao subverter reflete a materialização de um feminismo negro que a ajuda a expandir-se, mesmo seu corpo ainda estando posicionado na margem das estruturas sociais. A cineasta tem pressa, e se é na margem que está, é nela que vem demonstrando sua ressignificação.

Segundo Gonzalez (1982), ser mulher e negra no Brasil é ser objeto de tripla discriminação (de raça, de sexo e de classe), uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo colocam a mulher negra no mais baixo nível de opressão. A autora caracteriza o racismo como uma construção ideológica, que age de forma similar ao sexismo cujas práticas se concretizam em diferentes processos de discriminação. “Enquanto discurso de exclusão que é, ele [racismo] tem sido perpetuado e reinterpretado de acordo com os interesses dos que dele se beneficiam” o feminismo negro é a bala de prata para combatê-lo (GONZALEZ, 1982, p. 94).

Analisando a escrivência da Vaneza, com uma narrativa de si, que nos interpela, que apresenta situações semelhantes na trajetória de outras, onde é a dor que une os corpos de meninas/mulheres, destaca-se a necessária atenção e o também necessário reconhecimento aos

⁶¹ A autora define *outsider within* como posição social ou espaços de fronteira ocupados por grupos com poder desigual. Na academia, por exemplo, esse lugar permite às pesquisadoras negras constatar, a partir de fatos de suas experiências, anomalias materializadas na omissão ou observações distorcidas dos mesmos fatos sociais e, embora Collins se refira à sociologia pode-se pensar como prática política a ser desenvolvida em todas as áreas do conhecimento e também na vida real das mulheres negras (COLLINS, 1986).

modos como as questões raciais e sexistas surgem e são significadas cotidianamente por cada uma delas. As estatísticas são reveladoras de uma realidade frequentemente negligenciada e invisibilizada. Neste contexto, na América Latina e no Caribe, ainda há taxas elevadas de fecundidade adolescente (68 a cada mil meninas) em comparação com a média mundial (46 a cada mil meninas) e outras regiões do mundo, sendo estes lugares superados somente pela África (UNFPA, 2018). A gravidez na adolescência é o resultado da violência sexual, da falta de acesso a serviços de saúde sexual e reprodutiva e da violação de múltiplos direitos das meninas. Os dados sobre gravidez na adolescência no Brasil revelam que este fenômeno tem relação com as situações de vulnerabilidade presentes na vida de parte das meninas que vivenciam a maternidade muito cedo. São os múltiplos contextos que determinam a situação, tais como: o início cada vez mais precoce de relações sexuais e da menarca; a falta de acesso aos serviços de saúde sexual e reprodutiva; o baixo uso de contraceptivos modernos; violência sexual; uniões precoces; o baixo acesso à educação de qualidade; atraso e deserção escolares; relações assimétricas de gênero, raça, classe, geração; e outras opressões correlatas. São as adolescentes em situação de pobreza, com baixa escolaridade, negras ou de áreas rurais, que têm três vezes mais chances de riscos de engravidar que meninas com educação escolar de zonas urbanas (UNFPA BRASIL, s/d, on-line)⁶².

As relações assimétricas de gênero, raça e geração, pautadas no sistema patriarcal racista, contribuem para o não exercício da autonomia das adolescentes e dificultam a negociação do uso de camisinha, por exemplo. Com isso, observa-se maior ocorrência de gravidez, próxima à iniciação sexual, sobretudo, para adolescentes negras, de periferia ou interior. Em que pese os contextos aqui citados serem determinantes para que mulheres ainda adolescentes engravidem e sejam mães precocemente, a violência sexual tem sido um determinante que requer atenção e cuidado, pois muitos casos não são denunciados e nem são vistos como violência, além de ocorrer a culpabilização das vítimas sobre aquilo que, de alguma forma, as meninas e adolescentes poderiam ter evitado, a violência sexual/estupro, se recebessem orientação para a denúncia disto. É sabido que, por outro lado, a opressão e a culpa fazem com que as meninas e adolescentes, mesmo identificando a violência, se recusem a denunciar, com isto, temos uma subnotificação em todos os casos de violência. Ao observar os dados do *Sistema de Informação de Agravos de Notificação* (SINAN/DATASUS/MS), no ano de 2016, entre as adolescentes (10 a 19 anos), houve 12.447 casos de estupros notificados no sistema e estão entre as negras a maior concentração de ocorrências.

⁶² Disponível em: <<https://brazil.unfpa.org/pt-br/gravidez-na-adolesc%C3%Aancia>>. Acesso em: 15 de fev. 2021.

O *Relatório Saúde Brasil 2017*⁶³, com a finalidade de identificar os casos de adolescentes que tiveram filhos e foram notificadas por estupro, realizou a *linkage* entre os dados de nascidos vivos de mães adolescentes registrados no Sistema de Informação sobre Nascidos Vivos (Sinasc) e as notificações de violência sexual por estupro inseridas no Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan). O estudo demonstrou que 49.489 adolescentes (10 a 19 anos) notificaram estupros, entre 2011 e 2016, e que 19,5% tiveram filhos neste mesmo período, ou seja, possivelmente muitas das gravidezes havidas foram originárias da violência sexual. Para o estudo, o estupro parece ser um fator de risco importante que repercute de forma negativa na gestação, no parto e no nascimento, e sua ocorrência aprofunda os riscos inerentes à gravidez na adolescência. Todos os riscos e as violências cotidianas da gestação na adolescência, a cineasta Vaneza Oliveira narra, de forma aquilombada⁶⁴, fazendo uso da sua história de vida para produzir agenciamentos em outras mulheres:

Você é lembrada o tempo todo da sua responsabilidade como mãe e isso é muito difícil quando você quer pensar na faculdade, no trabalho, em viagens, ou em uma balada, ou namorar outras pessoas. Eu errei mais do que eu poderia ter acertado. Ou, na verdade, pior: eu acho que eu me machuquei mais por ter errado. Me culpei mais pelos erros, porque eu não tinha a oportunidade de dizer para mim: ‘eu sou nova e posso escolher outras coisas’. (OLIVEIRA. Entrevista, 2019).

A punição consigo mesma é tão grande que Vaneza Oliveira usava palavras que apontavam para a dificuldade de andar nessa "corda bamba" do erro/ acerto: “Você fica se sentindo um lixo por muito tempo até conseguir criar coragem para tomar uma outra decisão e torcer para ser a certa. Porque se for a errada de novo, você vai sofrer mais” (OLIVEIRA. Entrevista, 2019). O Sistema patriarcalista/racista/sexista incide sobre a vida sexual e reprodutiva de meninas e adolescentes, que não têm o direito de exercer a sua cidadania com justiça social, estão cercadas numa ilha de negação: de serviços de saúde; de relações afetivas; de acesso à educação de qualidade; e de um ambiente livre de opressões. Estas ausências irão marcar suas trajetórias, as maternidades e como vivenciam estas últimas.

Maya Angelou foi uma figura extraordinária das letras norte-americanas, porta-voz dos anseios e da revolta dos negros, amiga de Martin Luther King e de Malcolm X, mulher negra que se dedicou à militância pelos direitos civis de seu povo. Mulher que, por meio da escrita,

⁶³ Disponível em:

<http://bvsm.s.saude.gov.br/bvs/publicacoes/saude_brasil_2017_analise_situacao_saude_desafios_objeti_vos_desenvolvimento_sustentavel.pdf>. Acesso em: 16 de fev. 2021.

⁶⁴ A investigação sobre quilombo/aquilombamento/aquilombar se baseia e parte da questão do poder. Por mais que um sistema social domine, é possível que se crie aí dentro um sistema diferenciado, e é isso que o quilombo é. Só que não é um Estado de poder no sentido que a gente entende – poder político, poder de dominação – porque ele não tem essa perspectiva. Cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo – Beatriz Nascimento no documentário “Ori” (ORI, 1989).

desafiava o opressor, reiterava o refrão “*Eu me levanto*”⁶⁵, trazendo para o poema as conotações, que também se encontram nos substantivos *sublevação* e *levante*, do ímpeto ascensional do oprimido desvencilhando-se de seu jugo. Ativista lembrada muitas vezes pela Vaneza que, recorrentemente durante a entrevista, fez uso das estrofes *escreviventes* da autora, como uma espécie de amuleto de força, para continuar a caminhada, desafiando seus opressores. Identificar a história de Maya Angelou no discurso da Vaneza contribuiu com a nossa percepção sobre a sua condição de mulher negra no mundo, resistente, mas vulnerável a uma série de violências.

O curta de Vaneza Oliveira, fruto do primeiro trabalho autoral, *Mãe não chora* (2019), foi premiado como melhor filme pelo *júri popular na IV Mostra de Cinema Negro do Mato Grosso*, no qual o poder da força individual sobre a história coletiva, bem como o poder das vidas individuais para moldar nosso futuro compartilhado se tornam poderosas estratégias de sobrevivência da mulher negra, e o cinema é importante fissura a ser usada neste tecido social racista, fruto do nosso horror imperial. Assim, a multidimensionalidade do lazer cinematográfico produzido por estas mulheres nos é apresentado de forma dialógica, com enredo político, ético, afirmativo e feminista.

Maya Angelu, Toni Morrison, James Baldwin e autores brasileiros, tais como Carolina Maria de Jesus da Silva, Jeferson Tenório e Conceição Evaristo, negros e negras de África e das Américas, para os quais a diáspora se instaura como significante que agrava deslocamentos marcados pela *Diferrance Derridiana*, como já salientado anteriormente. Nessa direção, Stuart Hall (2003) afirma que a diáspora constitui uma metáfora para a produção discursiva de espaços intersticiais, nos quais operam-se processos de subjetivação e que se efetivam deslocamentos identitários e errâncias de si. Hall (2003) complementa dizendo que “na situação da diáspora, as identidades tornam-se múltiplas” (p. 27).

Sobre a *produção discursiva em espaços intersticiais* e o *tornar-se*, a cineasta Duca Caldeira nos diz:

O processo de uma travesti se entender enquanto uma mulher negra é diária. Entender demandas que antes não me pertenciam etc. Entrei no audiovisual entendendo a necessidade de me colocar nos espaços das cisgeneridade, produzir ações/movimentos/espaços/histórias que não dialogavam com as demandas de corpos não cisgêneras. Tirar da mão do homem branco cisgênero, roteiros que nos exotificam e desumanizam nossos corpos. Minha maior referência são amigas e conhecidas travas. É nelas que encontro minha real força e referência, além da minha mãe. (CALDEIRA. Entrevista, 2019).

⁶⁵ DUARTE, Mel; BARBOSA, Drik; NASCIMENTO, Indira. *Ainda assim me levanto*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SRCJzCN10ws>>. Acesso em: 06 set. 2021

Os intelectuais da diáspora e fundadores do pós-colonial apresentam-nos um mundo onde os códigos mestres das culturas dominantes são ininterruptamente desarticulados e rearticulados de outra forma, em que o híbrido é o elemento, por excelência, subversivo. Duca Caldeira, se fazendo presente neste entrelugar, questiona a norma estabelecida por meio de sua trajetória e de seu corpo. As mulheres, durante muito tempo, foram retratadas, estudadas, analisadas e descritas por homens. No vasto campo literário e historiográfico ocidental, vemos a dicotomia do que seria a mulher construída pela narrativa masculina. Em diversos momentos, nos deparamos com a construção de um ideal de pureza, subserviência, do dom nato para a maternidade, para o amor e os afazeres domésticos, neste lado, em sua maioria, se tem a representação de uma mulher branca, cis, mãe, religiosa.

Em contrapartida, tudo o que destoar desse imaginário ou “estiver do outro lado” é taxado como impuro, patológico, visto como algo que não corresponde aos padrões daquilo que seja ser uma “mulher de verdade”. Dentre os grupos de mulheres que foram vistas como “anormais”, estão as mulheres negras, as prostitutas e as travestis. Em comum, em diversas temporalidades históricas, elas foram vistas como subumanas, animais e doentes.

Esse “outro” posto para as mulheres travestis, com seu corpo-território que transversaliza os espaços, encontra eco nas histórias das também reconhecidas como “outras” mulheres negras. Este grupo reconhece as *mulheridades*⁶⁶ possíveis construídas nas trincheiras da nossa sociedade.

Entendemos que as imagens das mulheres no campo literário foram definidas por homens que contribuíram para a construção e manutenção de estereótipos sobre os corpos femininos. No entanto, o campo tem passado por grandes transformações, especialmente, em meados do século XX e início do século XXI. As versões unilaterais sobre a história das mulheres e suas representações na historiografia e literatura passaram a ser questionadas por um feminismo negro decolonial e, cada vez mais, se faz necessário buscarmos na história outras vozes que destoam dos discursos hegemônicos masculinos, como aponta Chimamanda Adchie Ngozi: “Quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre lugar nenhum, nós reconquistamos um tipo de paraíso” (ADICHE, 2010).

Sobre narrar a história de si, ancorada no *feminismo negro*, e encontrar eco nas escrevivências de outras mulheres, Duca Caldeira salienta:

⁶⁶ Numa perspectiva epistemológica subversiva, a autora faz releituras das trajetórias políticas e epistemológicas dos feminismos. Conceitos como *mulheridades*, *feminilidades*, *outriedades* e *corporalidades* emergem com possibilidades de desestabilizar, pluralizar e incorporar movimento a conceitos por vezes estáticos e limitados, a leitura nesse sentido, possibilita a ampliação dos horizontes feministas (NASCIMENTO, 2021).

Ser mulher cineasta, para mim, é ter um poder que preciso usar com muita responsabilidade. Afinal, são esses registros materiais/imagéticos/sonoros que contarão as grandes lutas e conquista desses momentos de genocídio da população negra, da população trans, cortes em educação e saúde, caos ambiental, desigualdade social e resistência contra tudo isso. Minhas produções são sempre atravessadas pelas minhas particularidades, travesti, feminista e negra, de uma forma ou de outra. E acho, inclusive, que é por isso que sou crítica no lugar de espectadora, cotidianamente busco me identificar no que vejo, isso é visibilidade, afinal, eu existo e consumo neste país. Obviamente consigo assistir a um filme sem pirar nisso, mas me pego desistindo de filmes pela sonoridade, roteiro péssimo, reafirmação de estereótipos, ausências, falta de afeto e afins (CALDEIRA. Entrevista, 2019).

Collins (2019) apresenta algumas formas que foram essenciais para a construção do pensamento autodefinido para as mulheres negras, entre elas, a tradição do *blues*⁶⁷ e a literatura. Trazendo, nestas duas tradições artísticas, uma voz que é construída a partir do *eu* e reflete no interior das comunidades negras, fazendo parte do processo do empoderamento coletivo dessas mulheres (COLLINS, 2019). O eu que a Duca reafirma é de grande importância, se refletimos na forma como Patrícia Hill Collins (2019) trabalha a questão da autodefinição, traduzindo-a como uma chave para o empoderamento pessoal, mas também coletivo. “de modo que ceder esse poder a outros grupos (...) reproduz em essência as hierarquias de poder existentes” (COLLINS, 2019, p. 185). E, muito mais sobre isso, fala bell hooks (2019) quando sugere o poder do amor-próprio e entre os nossos como uma ação de grande transformação social.

Há cerca de trezentos anos, as pessoas negras são incentivadas a ler, falar, contar, escrever e viver, mas absorvendo os ideais da branquitude. Nós, mulheres negras, estamos construindo, a partir de um processo outro, no qual assumimos *nosso lugar de fala*, agora, com nossa própria visão sobre quem somos e o mundo que queremos viver. Este constructo social ressignificado está eivado do agir trazendo o *ser mulher negra* em sua atuação histórica. Sendo assim, é preciso fazer uma reflexão:

em um contexto midiático no qual a maior parte dos circuitos de visibilidade são movidos por lucro, competição e consumidores, apenas tornar-se visível não garante que categorias identitárias serão de alguma forma transformadas, ou poderão desafiar profundamente relações hegemônicas de poder. Em grande parte, isso acontece porque o ato de se tornar visível, nesse contexto digital ou cinematográfico e pautado por dados, está intrinsecamente conectado à economia política contemporânea e à lógica estrutural da acumulação capitalista. (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019, p. 10, tradução nossa)

Banet-Weiser (2015) observa que o deslocamento dos feminismos em direção a uma hipervisibilidade, na chave das economias de visibilidade, implica uma ênfase crescente nos

⁶⁷ No livro *Blues Legacies and Feminism Black* (1998), Angela Davis trabalha a trajetória no *blues* de Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday e como elas traziam debates quanto às questões de raça, gênero e sexualidade no interior das comunidades negras e para a classe trabalhadora. Hill Collins (2019) acentua a importância do *blues* enquanto uma ferramenta usada pelas mulheres negras da classe trabalhadora para se autodefinirem e compartilharem suas experiências coletivas.

indivíduos — consumidores, compradores, vendedores —, em detrimento das disputas por reconhecimento de desigualdades e ênfase nas dinâmicas de poder implicadas nas políticas de visibilidade, que com frequência trabalham para promover mudanças estruturais. Dito de outra forma, seria investir na luta contra as consequências do racismo e do sexismo, sem observar o racismo e o patriarcalismo estrutural. Em resumo, temos uma visibilidade que, segundo uma lógica econômica de acumulação capitalista, depende de um movimento circular de retroalimentação e tem como elemento central a ênfase no empoderamento individual das mulheres enquanto sujeitos econômicos.

Nossa compreensão é de que Banet-Weiser (2015) e Collins (2019) apontam que a transformação pessoal seja uma chave importante para a transformação coletiva. Segundo a autora, “uma massa crítica de indivíduos com consciência transformada pode promover escritas e discursos insurgentes, alcançando e transformando pessoas de diferentes formas” (COLLINS, 2019, p. 211).

Em consonância com a necessidade desta consciência coletiva, com consciência decolonial e de elaboração de narrativas, enquanto mulher negra, enquanto “sujeita”, Duca constrói, em sua trajetória socioespacial feminista negra, uma representação para além das figuras cristalizadas e orquestradas por uma lógica racista de controle e subordinação de sua imagem. Essa busca pela consciência transformada, que identifica as origens do racismo estrutural e do sexismo, ecoa como um discurso coletivo na escrivência da cineasta.

Sobre impactos no percurso: se posicionar enquanto uma travesti é sempre uma grande muralha, ainda que eu seja uma boa profissional. Junta-se a “cozinha suja”! Como já me foi dito, acabou, não quero escutar isso de novo. O mercado audiovisual é podre, classista, racista, transfóbico e tomado pelo ego do homem branco. É importante reconhecer grandes potências que são as mulheres/pretas no meio audiovisual, mas no geral, desde a produção de algo não muito grande, até grandes produções, são eles os homens que estão em lugares de poder. (DUCA. Entrevista, 2019).

No país em que brancos e negros são separados pelo abismo social desde o nascimento, estes últimos se veem obrigados a lidar com questões raciais desde a infância, enquanto os primeiros não costumam enxergar (ou reconhecer) sua própria etnia. Nessa sociedade, é comum o estudo científico do negro — e de sua história, quase sempre centrada na escravidão — enquanto objeto de análise, e, geralmente, esses estudos são conduzidos por pesquisadores brancos. Em contrapartida, expressões como *branquitude* e *privilégio branco* vão ganhando terreno em debates, principalmente nas redes sociais, fazendo eco ao pensamento de intelectuais, assim como na trajetória da Duca: “O mercado audiovisual é podre, classista, racista, transfóbico e tomado pelo ego do homem branco” (CALDEIRA. Entrevista, 2019). Sobre este ego, o historiador e sociólogo Lourenço Cardoso (2008), autor de *O branco ante a*

rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil, que se tornou um dos principais estudiosos contemporâneos do tema e que acabou sendo colocado em pauta pelo sociólogo Alberto Guerreiro Ramos nos anos 1950, antes mesmo de que discussões sobre o assunto ocorressem nos Estados Unidos ou na Inglaterra, onde esses estudos só se fortaleceram a partir de 1990, nos faz refletir sobre o significado de branquitude:

No que concerne à branquitude significa pertença étnico-racial atribuída ao branco. Podemos entendê-la como o lugar mais elevado da hierarquia racial, um poder de classificar os outros como não-brancos, dessa forma, significa ser menos do que ele. Ser branco se expressa na corporeidade, isto é, a brancura, a expressão do ser, e vai além do fenótipo. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais. (CARDOSO, 2014, p. 17)

O branco, ao focar os olhos somente para si, ao não enxergar o negro como humano, como o outro lado do espelho, acaba por não enxergar a si mesmo. A imagem do branco refletida no espelho não é sua própria imagem, no máximo, é uma foto, uma figura congelada, petrificada, imóvel. Imagem que não envelhecerá e morrerá. O negro, aquele que se encontra na condição de “alienado”, possui como parâmetro o branco, mas este último não possui parâmetro porque ele é sua própria medida, seu próprio parâmetro; ele somente enxerga o *Não-Ser*, o *Outro não-branco*, o que equivale dizer: *colonizado, africano, negro, desumanizado*. Ao atribuir somente a si a humanidade, o branco acaba tendo uma imagem distorcida de si mesmo. É uma espécie de cegueira, como aquela descrita por José Saramago (1995) em *Ensaio Sobre a Cegueira*, sobre cegos que, vendo, não veem. E sobre este *não ver*, Duca Caldeira ressalta:

Vejo muita força nas produções independentes e marginais que vi até hoje. Minha produção autoral segue tentando conseguir espaço nas brechas. A área é muito complicada, fria, excludente e ser travesti + preta + sem equipamento não ajuda muito, é preciso ser muito forte para suportar, não ser reconhecida ou vista. Infelizmente ainda não consigo desenvolver nem metade das minhas produções, mas sigo fazendo o que posso com o que tenho. Como já foi falado, o que me levou a fazer cinema foi o fato de não conhecer nenhuma pessoa trans que atuasse na área (ou que atuasse fora do lugar de elenco) e entender a absurda problemática da representação de corpos como o meu nas telas, mídias e afins, mesmo a gente estando circulando por todo o país. Essa inquietude acaba passando para as produções que seguem botando isso em cheque. Mesmo quando a produção não gira em torno da questão travesti, isso é pensado e executado na equipe. (CALDEIRA. Entrevista, 2019)

Neste exercício de verbalizar o não dito sobre o ser mulher negra travesti, a entrevistada Duca Caldeira dialoga com a escritora que nos acompanha neste capítulo, Conceição Evaristo. Sua conexão com os escritos da literata revelou, em diversos momentos da entrevista, o quanto a escritora contribui para a trajetória desafiadora da cineasta. Ficou evidente um entrelaçador de reverência, identidade e cumplicidade diante do material feminista

e negro, elucidativo que a escritora apresenta para mulheres negras. O verso “Da calma e do silêncio”, no livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (EVARISTO, 2008), é utilizado por Duca Caldeira como ferramenta metodológica afirmativa e impulsionadora, durante a escrita dos seus roteiros cinematográficos: “Quando eu morder a palavra, por favor, não me apressem; quero mascar, rasgar entre os dentes, a pele, os ossos, o tutano do verbo, para assim versejar o âmago das coisas” (EVARISTO, 2008, p. 24). As lentes de Conceição Evaristo, que Duca faz uso cotidiano, nada mais são que clamar por mais inflexões verbais feministas e decoloniais, auxiliando esse outro que não a reconhece como pessoa a se ver como um outro também colonizado. Neste ponto, lembramos Fanon (1968):

Então a pessoa colonizada descobre que sua vida, sua respiração, as pulsações de seu coração são as mesmas que as do colono. [...] Essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo. Dela decorre toda a nova e revolucionária segurança da pessoa colonizada. Se, com efeito, minha vida tem o mesmo peso que a do colono, seu olhar não me fulmina, não me imobiliza mais, sua voz já não me petrifica. Não me perturbo mais em sua presença. Na verdade eu o contrário. (FANON, 1968, p. 34)

Ao tomar a (de)colonização como conceito analítico para uma reflexão sobre as diversidades corporais e de identidades de gênero, denunciemos por meio da escrevivência de Duca o caráter colonizador dos obstáculos institucionais e não institucionais. Pontuamos uma existência digna a estas pessoas, incluindo aqui sua exclusão sistemática de espaços de decisão e de produção de conhecimentos legitimados, bem como explicitamos o etnocentrismo que permeia as definições dominantes de gênero, de ser uma mulher negra travesti. Assumindo uma responsabilidade coletiva, tais mulheres estão desestabilizando cronologias que privilegiam instituições colonialistas, seguem aprimorando-se, ancoradas em coletivos de mulheres, no *feminismo negro* – respeitando, pois, a existência histórica de perspectivas outras, sobre *ser mulher negra*, *ser mulher negra travesti* e juntas tornam-se *mulheres negras cineastas*.

6.3 Racismo epistêmico, "memoricídio" e estratégias de ação/resistência das cineastas

O desafio em analisar o entrecruzamento do racismo e do sexismo nas trajetórias socioespaciais das cineastas negras entrevistadas nos proporcionou solo fértil para identificarmos a capacidade de agência destas profissionais, assim como as estratégias criativas de reexistência por elas utilizadas nas construções narrativas e nos elementos da linguagem audiovisual. Fato que nos remeteu a mais uma categoria de análise a ser desenvolvida neste tópico, e fortemente discutida quando das entrevistas: o racismo epistêmico. Este tem encontrado acomodação no racismo institucional, disfarçando-se no

cientificismo através da tradição do pensamento ocidental, cuja cosmovisão dissemina um saber como forma ‘superior’ de conhecimento em detrimento de outras cosmologias e saberes, como única capaz de apresentar benefícios práticos e alcançar autêntico rigor cognitivo.

Justificamos neste tópico a emergência de tal estudo e análise, ao discorrermos sobre a percepção e os impactos do racismo epistêmico na constituição profissional e nas cinematografias de mulheres negras realizadoras. Para isso, trazemos para a cena o legado histórico do horror imperial do processo escravagista e seus impactos na trajetória das cineastas negras entrevistadas na pesquisa.

A colonização social foi responsável por produzir uma histórica tradição de dominação política e cultural, que submeteu à sua visão etnocêntrica o conhecimento do mundo, o sentido da vida e das práticas sociais. As universidades localizadas nos países colonizados não se mantiveram isentas dessa realidade, são oriundas da razão moderna e não se constituem como instituições plenamente autônomas. Dentro desse contexto, o governo brasileiro sendo pautado pelo movimento social negro⁶⁸- pós conferência de Durban - com intervenções discursivas e estratégicas, convocam as universidades brasileiras a refletir no atendimento plural dos seus estudantes. Assim, tais instituições têm passado por intensas mudanças, a partir da implementação de *ações afirmativas* como as cotas raciais, em vigor no Brasil desde 2012, que, visando garantir o acesso equânime ao ensino superior reservam vagas nas instituições universitárias para estudantes egressos de escolas públicas, autodeclaradas/os pretas/os, pardas/os e indígenas. Resta-nos esclarecer que não discutiremos aqui o marco temporal das ações afirmativas no Brasil e o quanto tem possibilitado a entrada de pretos e pardos nas universidades, mas sim, as implicações das ausências epistemológicas negras na formação da população brasileira, diante do contexto escravocrata em que se fundou esta nação.

A história da filosofia africana tem como um dos principais pressupostos justificar a sua própria existência enquanto área de pesquisa filosófica autêntica e autônoma e, não menos importante e necessário, por mais que pareça estranho, sustentar a afirmação que pessoas negras também são seres humanos. O esvaziamento ontológico foi necessário, no sentido de uma metamorfose que destituísse deste ser todo o seu caráter de humanidade, negando-lhe

⁶⁸ “Realizada em setembro de 2001, a *Conferência de Durban* constituiu indubitavelmente um marco para um espectro amplo de organizações e movimentos sociais no Brasil. Um de seus principais propósitos foi o de fornecer a uma opinião pública mundial crescentemente sensibilizada pelas intrincadas interações entre distintos fenômenos associados ao racismo e à discriminação racial um conjunto de subsídios normativos elaborados em torno do emprego de instrumentos mais eficazes no combate a suas manifestações contemporâneas” (grifo nosso). Fonte: <http://www.unfpa.org.br/Arquivos/declaracao_durban.pdf>. Acesso em: 19 de jan. 2020.

principalmente a sua racionalidade. Vaneza Oliveira apresenta sinais importantes sobre isso em seu discurso:

Quando se tem consciência de onde vem a sua dor, parece que dói ainda mais. Eu sinto que minha caminhada sem afirmação da minha identidade de mulher negra - me parece que era mais leve. Mas hoje sei que é porque eu não percebia o racismo estrutural e as discriminações que uma mulher negra passa, fui formada para acreditar que sempre houve o encontro harmonioso das três raças e também no casamento. Sei que enquanto isso eu estava sendo machucada, mas é como se eu estivesse com uma viseira ou imagina quando você tem aqueles pequenos arranhões e quando você olha melhor percebe que sua pele tá toda machucada, acho que foi assim até chegar no momento de afirmação e entendimento do que me faltava para estar neste mundo, sendo uma mulher negra. (OLIVEIRA. Entrevista, 2019)

A escrevivência de Vaneza nos traz como destaque a função do espaço público e a relevância da história social como pré-condições sociopolíticas necessárias para romper o desamparo discursivo, elaborar o luto da segregação e resgatar um *lugar de fala* e singularidade. A intersecção de gênero e raça, percebida pela cineasta, nos provoca a refletir sobre a experiência diferenciada do ser mulher e do ser negra na sociedade. As mulheres negras não experienciam o racismo da mesma forma que os homens negros, pois a sua existência enquanto negra é transpassada pelo ser mulher, este marcador que já traz consigo um sistema de subordinação (CRENSHAW, 2002).

O discurso coletivo de Vaneza também evidencia a presença das conclusões de Lélia Gonzalez (1982). Elaborado no transcurso de 1980, os fundamentos deste discurso se mostram atuais e vigentes, quando expressam que o racismo pode apresentar, taticamente, duas formas para manter a exploração/opressão: o racismo aberto e o racismo disfarçado. A primeira forma é encontrada, principalmente, nos países de origem anglo-saxônica, e a segunda predomina nas sociedades de origem latina. No racismo disfarçado, "prevalecem as 'teorias' da miscigenação, da assimilação e da 'democracia racial', e essa forma de se manifestar, afirma, ao pensar o Brasil, impede a "consciência objetiva desse racismo sem disfarces e o conhecimento direto de suas práticas cruéis" pois a crença historicamente construída sobre a miscigenação criou o "mito da inexistência do racismo" em nosso país. (GONZALEZ, 1988a, p. 72-74).

A filosofia ocidental, principalmente durante a sua fase denominada de Iluminismo, em muito colaborou com o esvaziamento do ser e a negação epistemológica das pessoas negras africanas. Essa prática é conhecida como racismo epistêmico, o processo de matar o conhecimento do outro, nos faz deduzir os impactos desta falta de referência positiva negra, na trajetória da cineasta e atrelado a isso Neusa Santos já dizia: "Saber-se negro é viver a experiência de ter sido massacrado em sua identidade, confundido em suas expectativas, submetido a exigências, compelido a expectativas alienadas. Mas é também e, sobretudo, a

experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades” (SOUZA, 1990, p. 18)

Buscando avançar na reflexão sobre o racismo epistêmico, faz-se necessário salientar que o processo de assimilação, nas relações coloniais, como Vaneza traz em seu discurso, se fundamenta no racismo, ou seja, na suposta inferioridade do povo colonizado que, descaracterizado, modela-se por significantes que a faz excluir de si mesma quem ela é.

Se somente através do olhar do outro é que se sustenta a fantasia de totalidade e de completude, na relação colonizador/colonizado, esse desejo faz-se obsessão que poderia explicitar o fato de o colonizado ser reduzido à semelhança caricatural do colonizador e ambos, colonizador e colonizado, serem fixados por estereótipos, local primário de subjetivação. Aqui reside o risco da construção identitária deturpada, de uma trajetória de vida inteira, ser moldada em uma grande e fantasiosa forma de existir, que quando descoberta, sente-se os “arranhões” (OLIVEIRA, 2019), que observados de longe, parecem não ser nada, mas ao olhar detidamente com/através das epistemologias negras, se identifica em profundidade e extensão o tamanho da chaga. Ainda de acordo com Fanon (1968), podemos afirmar, nesse sentido, que a imagem fragmentada e distorcida que sujeitos negros colonizados possuem de si é, uma imagem construída pelo desejo do colonizador de impor uma suposta superioridade de raça branca, imagem essa, que justificaria, por extensão, a violência da dominação.

Em toda a diáspora africana e em outros espaços colonizados, essa situação se verifica, pois, a história que o colonizador escreve e inscreve no espaço explorado é sempre a história de seu território de origem. É, pois, o imaginário da metrópole que se instala nos espaços conquistados.

Seguindo essa linha de interpretação, são pertinentes as considerações de Frantz Fanon (1968, p. 32), ao constatar que

[...] a violência com que se afirmou a supremacia dos valores brancos, a agressividade que impregnou o confronto vitorioso desses valores com os modos de vida ou pensamento dos colonizados fazem com que, por uma justa reviravolta das coisas, o colonizado ria com escárnio ante a evocação de tais valores.

Esse raciocínio o leva a perceber, no processo de descolonização, como uma busca da identidade nacional, que o colonizado marcar-se-á, também, pela violência que legitima formas de desmontagem do aparato ideológico criador de estereótipos.

Na diáspora africana brasileira, ainda que tentando fugir dessa violência, sujeitos negros ficam presos à rede eficaz da política de branqueamento que propõe uma imagem de si

conflituosa e fragmentada, seduzindo-o a negar sua ancestralidade (FANON, 2008).⁶⁹ Com um discurso que legitima a agência e faz reverberar forças advindas de modelos simbólicos representativos, indagando os aparatos ideológicos que criam estereótipos, Naira Évine insurge:

Estou fazendo um filme pra falar de ancestralidade com minha avó e meu avô que são de um quilombo em Camamu-BA e isso está nascendo aos poucos, enquanto vivo todas essas inquietações de mulher negra lésbica mais os desejos de resgatar minha história e a história de tanta gente preta, que ficou na memória de poucos, em função do memoricídio. Pretendo fazer um documentário sobre uma associação de mulheres da agricultura familiar na minha cidade que fazem um trabalho incrível, que inclui minha mãe - minha matriarca. E está tudo bem, pode ser muito no campo social, mas me toca de alguma forma. E eu sei, que se me toca, toca muitas outras como eu. (SOARES. Entrevista, 2019)

Ao expor as inquietações de mulher negra e lésbica, a cineasta nos ajuda a compreender até mesmo os mecanismos sutis e velados do sexismo para mulheres negras, que pode ganhar novas variantes. Neste caso, a lesbofobia não foi verbalizada, mas expressada, nas entrelinhas do discurso da entrevistada.

Os ataques crescentes sobre lésbicas e homens gays são apenas uma introdução aos crescentes ataques sobre pessoas Negras, para onde quer que seja, manifestos de opressão em si mesmos nesse país, Pessoas negras são vítimas potenciais. E esse é o estandarte do cinismo da direita encorajar membros de grupos oprimidos a agir uns contra os outros, e por tanto tempo a gente é dividida por causa de nossas identidades particulares que nós não podemos juntar-nos todos juntos numa ação política efetiva. Dentro da comunidade lésbica eu sou Negra, e dentro da comunidade Negra eu sou lésbica. Qualquer ataque contra pessoas Negras é uma questão lésbica e gay porque eu e centenas de outras mulheres Negras somos partes da comunidade lésbica. Qualquer ataque contra lésbicas e gays é uma questão Negra, porque centenas de lésbicas e homens gays são negros. Não há hierarquias de opressão (LORDE, 1992, p. 93)⁷⁰.

Sabe-se que a mulher negra, quando lésbica, é rejeitada pela construção do pensamento social, pelo racismo institucional, estrutural e pelo sexismo, além de ser estereotipada e frequentemente questionada pelas suas atitudes. Para Audre Lorde (1992), é uma questão profunda que afeta a credibilidade, a visibilidade e até os direitos civis de quem não se encaixa na normatividade hegemônica. Essa psicologia perversa que se baseia na falácia de que a sua assertividade, ou a afirmação do seu *eu*, é um ataque contra o meu *eu*, ou

⁶⁹ FANON, Frantz. *Pele Negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira Salvador: EDUFBA, 2008. ISBN 978-85-232-0483-9. Disponível em:

<<https://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/NEAB/Grupo%20de%20Estudos/3.%20FANON,%20Frantz%20-%20Pele%20negra,%20m%C3%A1scaras%20brancas.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2021.

⁷⁰ HERÉTICA DIFUSÃO LESBOFEMINISTA INDEPENDENTE. *Textos escolhidos de Audre Lord*. p.6. Disponível em:

<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2m_sW7YgP28J:https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-da-populacao-lgbt/obras_digitalizadas/audre_lorde_-_textos_escolhidos_portu.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 12 set. 2021.

de que o ato de eu me definir vai, de alguma forma, impedir ou atrasar seu processo de definição. A suposição de que um sexo precisa do consentimento do outro para existir impede que ambos avancem juntos, enquanto pessoas autodefinidas, em direção a um objetivo em comum.

Ciente de que a proposta estética ocidental não pode ser identificada como universalizante, por não abarcar a pluralidade em que se expressa a diferença, o discurso coletivo de Naira em parte do seu percurso nos permite também refletir sobre as cinematografias produzidas em espaços colonizados e sexistas - representados por um sujeito que, segundo Frantz Fanon (1968) modela-se pelo olhar do mestre, tornando-se prisioneiro da figura do colonizador. Interessa-nos, pois, refletir sobre, as produções de cineastas negras, produzidas em espaços que denunciam os modelos herdados da ordem colonialista, sobre a produção de variantes discursivas que se querem distanciadas dessa ordem.

Para compreender o universo de contestação modelado pelos contextos da produção que analisamos, quais sejam, contexto de produção das cinematografias, faz-se necessário retomar alguns elementos que me parecem pertinentes à abordagem teórica seguida neste trabalho. Afinal, o processo de assimilação de valores, ideias e conhecimentos, nas relações coloniais, se fundamenta na suposta inferioridade do povo colonizado. Esse conflito irá se refletir, sobremaneira, na forma como o colonizado se vê: despersonalizado, tornando-se projeção do outro que o oprime.

Na tentativa de entender esse processo e provocar reflexões para a desconstrução do racismo epistêmico produzido pela filosofia ocidental neste tópico estabeleceremos um breve diálogo entre Foucault (1999), Mbembe (2014) e Carneiro (2005) numa tentativa de desvelar a hegemonia da branquitude, o sexismo patriarcal e estabelecer novas maneiras de se conceber epistemologias negras a partir do resgate da memória e da afirmação do status ontológico da humanidade das pessoas negras.

Pensadores como Foucault (1999) e Mbembe (2014) são alguns dos contemporâneos que, ao analisarem as consequências das relações de poder e dominação na Modernidade, têm como causa a expansão do sistema capitalista. Concordamos com a filósofa Suely Carneiro (2005), que a 'causa' não pode ser resumida ao sistema capitalista, pois neste processo de exclusão o crivo é racial, ou o dispositivo de racialidade/ biopoder, decide quem deve viver ou morrer. Nesse processo, a morte do pensamento, o racismo epistêmico, é utilizado como estratégia de proteção do grupo hegemônico, pertencentes da raça branca, em detrimento daqueles que são deixados para morrer, a raça negra.

Neste trabalho complementamos semelhante visão de Foucault, afirmando que esse eu, no seu encontro com a racialidade ou etnicidade, adquiriu superioridade pela

produção do inferior, pelo agenciamento que esta superioridade produz sobre a razoabilidade, a normalidade e a vitalidade. Podemos afirmar que o dispositivo de racialidade também será uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será a sua representação. Constitui-se assim uma ontologia do ser e uma ontologia da diferença, posto que o sujeito é, para Foucault, efeito das práticas discursivas (CARNEIRO, 2005, p. 42).

Cynthia Rachel (cynthia esperança), em sua trajetória, e de posse dos dispositivos possíveis e ao seu alcance, nos tira da zona do biopoder no primeiro momento, quando demarca a sua forma de escrever - tudo em minúsculo - e através dessa primeira denúncia não escrita, encontramos outras quando ela narra sua escrevivência:

são muitos os momentos marcantes em minha caminhada e eles são carregados de *feminismos plurais*. *meus passos vêm de longe* e reverencio todos os dias, o que aprendo com as *minhas mais velhas*, com aquelas que lutaram para que eu estivesse aqui. acredito que, ver o crescimento do cinema negro feito por mulheres negras seja um desses momentos. não por mim, mas por todas as mulheres que fazem cinema. sou atriz, sou das literaturas, sou da criação em texto. os entraves são muitos, mas, prefiro ressaltar as coisas boas! tenho desenvolvido personagens muito bons, uma escrita que acredito. uma escrita humana, plural. poder ser mulher negra neste lugar da criação é reescrever a nossa própria história que durante muito tempo foi contada por outras pessoas e, diga-se de passagem, contada de qualquer forma, ou estrategicamente escondendo nossas potências. (LIMA. Entrevista, 2019)

Suely Carneiro (2005), em sua tese de doutoramento *A construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser*, procura analisar o processo de destruição do conhecimento do Outro, e a transformação desse Outro em uma “coisa-que fala” (CARNEIRO, 2005). Para cynthia, esse outro que fala, “aprendo com as minhas mais velhas, com aquelas que lutaram para que eu estivesse aqui” (LIMA, 2019) tem um lugar de notório saber e relevância em sua trajetória.

Na análise de Carneiro (2005), a genealogia feita por Foucault ao explicar sobre o movimento histórico nas relações de poder identifica como marco de um sistema político pautado pela distinção racializada da sociedade a ascensão da burguesia e das práticas contratualistas. O dispositivo de racialidade/biopoder se torna então peça fundamental no mecanismo de inferiorizar o Ser do Outro, no caso o não-europeu, e fundar uma ontologia completamente diferente da sua original. Enquanto inferioriza o Ser do Outro, constrói ao mesmo tempo a ideia da superioridade branca masculina.

Grada Kilomba (2019) sublinha que nos discursos feministas ocidentais o conceito dominante de “homem branco heterossexual” cedeu lugar para o de “mulher branca heterossexual”, ocorrendo apenas a mudança de uma categoria, da perspectiva do homem para a da mulher, sem alterar a estrutura sexista e racial conservadora (KILOMBA, 2019, p. 97). Por essa razão, dentre outras, as narrativas e produção de conhecimentos feitas por mulheres

negras sobre suas realidades e outras são de expressiva importância, para desestruturar a lógica do sexismo.

Quando Cynthia Rachel enfatiza que “durante muito tempo a nossa história foi/tem sido contada por brancos e, contada de qualquer forma, ou estrategicamente escondendo nossas potências” (LIMA 2019), a cineasta rompe com um dos principais mecanismos de controle do racismo epistêmico - a descoberta de que se tem uma outra história a ser contada, esta deverá ser contada por nós mesmas e assim, definir quem somos e o que buscamos.

É assim que o negro sai da história para entrar nas Ciências, a passagem da escravidão para a libertação representou a passagem de objeto de trabalho para objeto de pesquisa. [...] A contrapartida é o também crescente embranquecimento da representação social. Duas manobras que vão promovendo, ao nível da reconstrução do imaginário social sobre o país, o branqueamento em todas as dimensões da vida social (CARNEIRO, 2005, p. 57).

Ao ser excluído dos espaços de poder político e econômico, o negro também é excluído dos espaços de produção do conhecimento. No espaço acadêmico é nítida a ausência da intelectualidade negra, tanto quando se considera as referências bibliográficas, como a composição do corpo docente que atua no magistério superior. Atualmente, no Brasil, cerca de 16% do quadro de professores em universidades públicas é negro, enquanto no ensino privado esse número é de 18%. Os dados são da última pesquisa do *Censo da Educação Superior 2018* (INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA, 2018) e revelam, ainda, que, caso o Brasil continue neste ritmo, apenas em 2038 haverá equidade racial no corpo docente de universidades públicas e privadas do país. O quadro, que ainda é pequeno, era menor antes da aprovação da Lei de Cotas (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2020, *on-line*) para concursos públicos no Brasil, em 2014. Os dados revelam a desigualdade no sistema educacional e escancaram os desafios enfrentados cotidianamente por alguns docentes. Os dados do *Censo da Educação Superior* também apontam que quanto maior o título acadêmico, menor é o número de negros diplomados; de 115.869 professores universitários no Brasil com título de Mestre, apenas 3.137 são negros, o mesmo ocorre com os doutores, já que, no país, são 2.517 doutores negros contra 80.774 doutores brancos, considerando o ano de 2014 (MEC, 2018).

Por exemplo, na pesquisa sobre *Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 90*, Henriques (2001, p. 26) constatou que “55% do diferencial salarial entre brancos e negros está associado à desigualdade educacional e outra parte da herança da discriminação educacional infligida às gerações dos pais dos estudantes”, conforme segue:

a escolaridade média de um jovem negro com 25 anos de idade gira em torno de 6,1 anos de estudo; um jovem branco da mesma idade tem cerca de 8,4 anos de estudo. O diferencial é de 2,3 anos. Apesar da escolaridade de brancos e negros crescer de forma contínua ao longo do século, a diferença de 2,3 anos de estudos entre jovens brancos e negros de 25 anos de idade é a mesma observada entre os pais desses jovens. E, de forma assustadoramente natural, 2,3 anos é a diferença entre os avós desses jovens. Além de elevado o padrão de discriminação racial expresso pelo diferencial na escolaridade entre brancos e negros, mantém-se perversamente estável entre as gerações. (HENRIQUES, 2001, p. 26).

É válido lembrar que, no período da escravidão, pessoas negras eram proibidas por lei de terem acesso à educação. A Constituição do Brasil Império, de 25 de março de 1824 (BRASIL, 1824), só garantia direito à educação aos cidadãos, e os escravizados não eram considerados cidadãos. A titularidade da cidadania, definida constitucionalmente, era restrita aos livres e aos libertos e valia tanto para a educação das crianças quanto para jovens e adultos. Para escravizados e indígenas, além do trabalho pesado, bastava a doutrina aprendida na oralidade e a obediência, pela violência física ou simbólica. O acesso à cultura da leitura e da escrita era considerado inútil para esses segmentos (BRASIL, 2000).

Nas últimas décadas, intelectuais de diferentes áreas do conhecimento vêm desenvolvendo estudos sobre a presença do componente negro na formação da sociedade brasileira. Se por um lado tais estudos resultaram em documentos importantes para que pensemos a efetiva participação dessa parcela da população nos segmentos sociais, educacionais, culturais, jurídicos, econômicos e políticos do país, por outro, percebe-se que, na história da formação da cultura brasileira, são vários os momentos em que o preconceito racial e a prática do racismo foram incentivados ou mesmo endossados por pesquisas acadêmicas nas quais o sujeito negro figurava apenas como objeto do olhar científico. Naira Évine resume sua caminhada acadêmica sob o manto do racismo estrutural e epistêmico:

O racismo epistêmico esteve sempre comigo. Fiz duas iniciações científicas na graduação e não consegui fazer o artigo final em ambos com os respectivos professores brancos, muitas ideias minhas foram roubadas pelos colegas, não tentei intercâmbio ou qualquer "benefício" por me achar incapaz. Reforçaram o tempo todo que meus textos não eram acadêmicos, empobreciam minhas narrativas e isso, quase me convenceu de que não estava de fato fazendo o certo. Me fortaleço e sinto a vontade de virar a mesa fazendo cinema, e aprendendo com meus pares, que sentiam as mesmas dores que a minha e compreendiam minhas narrativas (SOARES. Entrevista, 2019).

Ao impor a insígnia da raça e classificá-la como não humana, cria-se uma categorização de seres despossuídos de racionalidade e isto inclui a memória. Nega-se o passado; apagando o que foi produzido em termos de conhecimento no continente africano, e nega-se o presente. Naira vivenciou claramente os impactos negativos do racismo epistêmico em sua trajetória. Ela explicou: “Não tentei intercâmbio ou qualquer benefício por me achar

incapaz. Reforçaram o tempo todo que meus textos não eram acadêmicos e empobreciam minhas narrativas” (SOARES, 2019). Os danos emocionais se tornaram paralisantes diante do percurso acadêmico da cineasta, anulando, por vezes, as possibilidades de ascensão social e até econômica. Podemos alargar a análise observando tais impactos coletivamente. Isto se torna mais evidente ao considerarmos o extermínio dos corpos negros nos espaços das universidades, com manobras que sequer são possíveis de mensuração, pois são resumidas à subjetividade da vítima, negando-se a permanência e a terminalidade na educação e, conseqüentemente, negando-lhes o futuro.

O estudo acadêmico que fora desenvolvido por Charle Hamilton e Kwane Ture (nome africano que Stokely Carmichael adotou), *Black Power: Politics of Liberation in America* (1967),⁷¹ foi o primeiro texto que se tem notícia a elucidar o racismo institucional e teve como base a sociedade norte-americana: “racismo mais sutil, e menos evidente” é o institucional (HAMILTON; TURE, 1967, p. 20). Há um ponto interessante: a ideia de que as instituições são de fundamental importância para a consolidação da supremacia branca heterossexual (ALMEIDA, 2018). Podemos concordar que o racismo epistêmico permanece operando na contemporaneidade, executando diferentes ações, mas de maneiras cada vez mais complexas. Captar suas dinâmicas depende não apenas de investigações empíricas, mas de orientações teóricas sobre os elementos ontológicos que o caracterizam. A destruição da memória dos povos colonizados e a incorporação forçada e violenta da cultura dominante se constituem como ações que ganham espaço na interseccionalidade da raça e do gênero.

Para empreender uma discussão sobre o *memoricídio*⁷² e exercitar o poder de agência, trabalharemos com a ideia de *margem* (HOOKS, 1984), não em deslocamento para o centro, mas como um espaço possível também de superação, ressignificação e negociações entre a criação autoral autônoma negra e os contextos políticos, epistemológicos e ontológicos racializados desta produção.

Por entre as frestas, como a literatura, a memória resiste, e a luta contra o esquecimento torna-se uma ferramenta de sobrevivência, não um rememorar saudoso, mas sim um mecanismo de mudança, “uma politização da memória que faz uma distinção entre nostalgia — aquele anseio de que algo seja como antes, uma espécie de ato inútil —, daquele modo de lembrar que serve para iluminar e transformar o presente. (HOOKS, 2019b, p. 285)

⁷¹ Disponível em: <[Black Power: Politics of Liberation in America](#)>. Acesso em: 12 dez. 2019.

⁷² Embora não exista uma conceituação precisa a respeito do termo *memoricídio*, aqui recorreremos à definição dada por Fernando Báez que, em seu estudo sobre a destruição cultural da América Latina, conceitua o *memoricídio* como a eliminação do patrimônio, tangível ou não, que representa resistência a partir do passado. “Um povo sem memória é como um homem amnésico: não sabe o que é nem o que faz e é presa eventual de quem o rodeia. Pode ser manipulado” (BÁEZ, 2010, p. 288).

Impor o esquecimento às memórias de dor e resistência das populações negras é uma prática recorrente neste país. Nas artes, ciências, religiões, espaços públicos e outros territórios de expressão do ser, a presença negra é constantemente apagada pela mão invisível da colonialidade, que impõe o esquecimento das experiências de dor, prazer e resistência de ser negro e negra no Brasil. Aqueles nascidos na outra margem da humanidade, do outro lado da diferença colonial, da diferença ontológica, que se encontram separados pelo fosso do *não ser*; que flui da branquitude colonial e os enuncia como inferiores, têm histórias e elas importam e devem ser contadas, mas não pelos sujeitos hegemônicos, pois estes fizeram destas narrativas algo menor, sem prestígio, tão vergonhoso a ponto de serem recusadas pela própria negritude. O esquecimento dos saberes e memórias do povo negro não resulta de processos naturais da história humana em que partes se perdem no tempo que a tudo corrói, pelo contrário, é fruto de ações intencionais executadas pelas elites coloniais que, desde o princípio da formação desse país, agem de inúmeros modos para coibir o direito de *ser e estar* das pessoas afrodescendentes na *geografia dos saberes e dos territórios*. Impetrado por órgãos e representantes do Estado, a imposição da morte das memórias negras – a partir do banimento da presença destas pessoas na arte, na filosofia, na cultura, na política, na ciência e nos espaços urbanos – se compõe, não por outras razões, mas pelo próprio intento de extermínio das diferenças inferiorizadas, por meio de *políticas do esquecimento* (POLLAK, 1989).

Sobre a importância terapêutica de poder narrar mesmo da *margem* as nossas memórias, apresentamos aqui alguns discursos coletivos que, ao narrarem sobre famílias, apresentam este aspecto. Natalie Matos relata o seguinte:

Eu nasci na periferia de Beagá e tive uma infância com pais muito presentes, eu era uma criança que imaginava muito, que criava muitas coisas com objetos descartáveis, como peças de computadores. Eu sempre tive a certeza da minha cor, da minha raça, pela referência que meus pais são. Sofri muito na escola, por ser preta, e além e durante a faculdade também; já cedo me conectei com o Movimento Negro e hoje me entendo fora do movimento enquanto grupo, porque aprendi lá que meu corpo é político onde quer que ele esteja. Há um ano me juntei com minha companheira e atualmente moro no bairro Colégio Batista. Diferente de muitas crianças, não fui criada assistindo televisão, pelo contrário, meus pais limitavam o horário de TV e tínhamos que ler bastante, com isso, criei o gosto de desenhar e o desejo de estudar animação para fazer desenhos de TV. Sempre inserida na arte, fiz 8 anos de aula de música na minha infância e adolescência e mais velha ingressei na área de criação de jogos, porém, não me sentia à vontade por ser uma área extremamente masculina. Mas o lugar que mais identifiquei minhas escolhas foi no *Valores de Minas* e na *Oi Kabum* que ofertavam cursos livres gratuitos! Me matriculei em cinema na finalidade de ser da área da animação, porém, me deparei com outros movimentos e aqui estou! Gosto tanto de contar essa parte! Não tenho memória dos meus pais falarem sobre seus avós, agora que me dei conta disso [silêncio]. (MOURA. Entrevista, 2020)

Natalie Matos, em um discurso não linear, num gesto inconsciente, mas manipulado pelo memoricídio, trouxe para o primeiro enquadramento da cena passagens de sua trajetória socioespacial que eram confortáveis ao narrar, que a deslocavam para o seio familiar, onde a palavra presença foi colocada como uma resposta ao imaginário simbólico e estereotipado acerca das condições precarizadas das famílias negras que residem em bairros periféricos, quais sejam, desestruturadas e matrilineares. Ao falar quem é no presente e de onde vem, reafirmou as inúmeras vozes que existem dentro da gente.

O apagamento das histórias ancestrais tem uma passagem violenta, como discorrem Rogério da Palma e Oswaldo Truzzi (2018) no artigo intitulado *Renomear para recomeçar: lógicas onomásticas no pós-abolição*. O artigo salienta que, quando uma pessoa negra escravizada chegava ao Brasil, era despida de seu nome e batizada com um único nome de origem cristã, sem direito a sobrenome. Logo, o início da vida de um escravizado ou escravizada vindo da África se dava inicialmente pela ruptura identitária. A pessoa negra que se reconhecia enquanto um ser transpessoal, identificado e identificante a partir dos inúmeros elementos ancestrais da sua terra, via-se como um alguém despersonificado, fragmentado em sua origem, um alguém que refletia o *outro* (colonizador), e não mais a si mesmo (PALMA; TRUZZI, 2018).

Assim, a negação do nome, enquanto funcionava para o colonizador como uma estratégia nominativa de objetificação das vidas negras, implicava à pessoa escravizada a desorganização de si, fato que não atingiu Natalie Matos, mas alcançou seus pais e avós, o que ficou evidente quando ela já não rememorava seus feitos, ou seus nomes, ao narrar sobre si. Percebe-se um enfraquecimento inconsciente de sua potência ancestral, como uma espécie de obstrução dos sentidos seculares (PALMA; TRUZZI, 2018).

Segundo Foucault (2005), “A morte do outro não é simplesmente a minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal; a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; e mais pura” (p. 305). Mbembe (2016) nos diz:

A morte do corpo físico, simbólico e cultural é a consumação final de um processo lento e impiedoso que impõe às vidas negras o suplício diário do medo e desespero desencadeados por políticas mortíferas utilizadas pelo Estado ou por ele chanceladas a terceiros para promoção do banimento das diferenças (MBEMBE, 2016, p.?).

Camila de Moraes se torna a prova contundente de que o Movimento Negro educador – assim como as potências epistemológicas construídas com base neste mesmo movimento – abala as estruturas racistas em nosso país, para não desaparecermos junto com a memória.

Minha atuação hoje como cineasta começou como uma necessidade de registrar nossas memórias, de compartilhar histórias de profissionais incríveis com o número máximo de pessoas que estivessem dispostas a adquirir essas informações. A minha profissão de jornalista, por alguns anos, me fez viver este prazer de lembrar histórias, muito enquanto assumia o cargo de editora da revista eletrônica, buscava conteúdo no Movimento Negro - minha família fazia parte - para publicizar aquilo que estava separado para ser esquecido. Acho digno, uma imprensa negra voltada para a nossa comunidade, destinada para uma troca de saberes, e era tão prazeroso entrevistar os mais diferentes intelectuais negros da atualidade e, de certa forma, deixar registrado os seus feitos, além de incentivar e inspirar muitas outras ações em um ciclo contínuo (MORAES. Entrevista, 2020).

Banidos dos circuitos acadêmicos, dos espaços políticos, das gerências empresariais e sendo constantemente tensionados às margens da sociedade, as memórias do povo ameríndio e negro foram varridas do imaginário coletivo das sociedades modernas, restando tão somente os discursos depreciativos produzidos pela branquitude hegemônica. Giselle Beiguelman (2019), em *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*, discute os processos intencionais que no Brasil promovem o memoricídio daquilo que fora determinado pelos interesses hegemônicos a ser considerado como dispensável e desprezível ao imaginário e história nacional:

A história do Brasil traz tanto o extermínio da memória como o apagamento do outro, ambos os apagamentos inscritos nas suas páginas desde os primórdios da colonização. A catequese foi seu gesto inaugural, impondo a incorporação forçada à cultura católica dominante. E como não lembrar que a escravização de negros africanos começava, em teoria, por um ritual de esquecimento? Ainda que na prática não tenha se efetivado, como atestam as várias rebeliões pela liberdade, pretendia-se desvincular os escravizados de seu passado. Assim, conta-se que, antes de embarcar para o Brasil, sempre à noite, para que não pudessem memorizar o caminho, os escravizados eram obrigados a dar voltas em torno de uma árvore para que esquecessem de suas raízes: sua terra, sua identidade, as formas dos lugares. (BEIGUELMAN, 2019, p. 97).

Ainda conforme Beiguelman (2019), a arte do apagamento de memórias é uma atividade que, no Brasil, é recorrente, desde a colonização, em outras palavras: impor o esquecimento é uma prática já muito bem sedimentada no país e foi determinada por grupos que ocuparam/ocupam as tradicionais posições de privilégios. Contudo, quais estratégias seriam possíveis para que pesquisadores negros ocupem seus lugares com seu locus de fala, fazendo uso daquilo que nos constitui - a memória? O percurso acadêmico de Issis Valenzuela pode nos ajudar a compreender este aspecto:

Durante a graduação não tive nenhuma referência de autores(as) negros. O mais próximo desta discussão foi Robert Stam. Eu me refiro a um tipo de cinema que surge, primordialmente, em oposição às imagens etnocêntricas/eurocêntricas, formuladas sobre a África e suas diásporas, e que introduz novos referenciais sobre sujeitos à margem do *mainstream*. Isto porque o cinema é, sem sombra de dúvida, um meio de comunicação que empodera identidades culturais e reproduz referências sobre o eu e o outro (ROBERT STAM, 2006), mas esse escritor é branco, portanto,

nenhum escritor/pesquisador negro permeou minha formação. Comecei a ler recentemente o Franz Fanon e parei algumas vezes (silêncio). Stuart Hall foi uma leitura recente também, mas por curiosidade mesmo, já Angela Davis e Conceição Evaristo estou me apaixonando a cada parágrafo. Hoje sei que, se tivesse me dado por satisfeita com esse referencial orquestrado pelo colonialismo nas universidades, estaria apenas me preparando para o lugar cristalizado da mulher negra, mesmo tendo condições socioeconômicas mais favoráveis, de modo alienante, estaria reproduzindo sem perceber os lugares estereotipados para mulheres negras (VALENZUELA. Entrevista, 2019).

Esse apagamento, que tem concebido sistematicamente as filosofias de matriz europeia e norte-americana como as únicas existentes, nos provoca a pensar na perspectiva geográfica de *sulear* o conhecimento. Numa tentativa de desmontar o roteiro do racismo estrutural, ao questionar “mas ele é um autor branco” (VALENZUELA, 2019), a cineasta já apreendeu que suas escolhas deverão ser também analisadas pelo fenótipo - o que reverbera em análises mais significativas para o corpo negro leitor. Toda esta lógica do aprender a apreender o significante de ser mulher negra socialmente é imposto por meio de uma produção acadêmica sob as amarras do racismo epistêmico instaurado no campo acadêmico. As narrativas cinematográficas produzidas pelas cineastas pesquisadas neste trabalho tendem a quebrar esse espelho do fetiche racista, a estilhaçar a fantasia colonial por meio de uma atuação coletiva e de resgate do ancestral africano de sua memória histórica. Além disso, conscientizam-se do processo ideológico criador de um discurso que as aprisiona em modelos estereotipados, negando-lhes o direito à diferença, marginalizando-as.

A desmontagem das estratégias de subordinação e do aparato ideológico orquestrado pelo racismo torna-se prática cotidiana dos sujeitos negros, podendo ser evidenciada por meio de uma enunciação coletiva que se propõe releitura da história, ressignificação da memória, uma outra vivência ancestral, uma intervenção estética e política do corpo negro, e, ainda, uma *reterritorialização* da linguagem das narrativas cinematográficas.

As produções das cineastas negras entrevistadas procura realizar fissuras nas cinematografias que representam o discurso hegemônico. Isto é determinante para que se possa falar numa especificidade de lazer a partir do qual torna-se possível pensar na enunciação de diferenças que se contrapõem à hegemonia do discurso racista presente na sociedade brasileira. Fanon (2008) salienta, no sistema colonialista, a produção de estereótipos negativos que se revelariam como o apagamento do eu enunciador. Por outro lado, BhaBha (2013), ao referir-se sobre o discurso colonial como legitimador de estratégias de dominação, aponta para as possibilidades de contestação deste discurso a partir de produções discursivas desestabilizadoras da homogeneidade da nação. Sobre as possibilidades nas fissuras e o atuar na margem, Natalie Matos explica:

Temos a *Renca Produções* – renca, no sentido de renca de filhos, família estendida [risos]. Então a gente vinha de um período bastante fértil e produtivo, com uma agenda movimentada de trabalhos, mas a pandemia mudou tudo. Tanto os projetos autorais quanto as prestações de serviços tiveram de ser adiados. As restrições do momento também prejudicaram a gravação de um média-metragem sobre o congado no Morro do Papagaio. Mas sobre esse fazer cinema, não só na periferia, mas, de uma maneira geral, para fazer audiovisual, você precisa estar perto, em contato. Nós queremos contar histórias de amor, a maioria das pessoas brancas acham que a gente não conhece o amor, quero falar dessas desconstruções. Mas não poder estar nas ruas nos limita muito. Um outro obstáculo para quem faz cinema nas periferias do país é o acesso aos grandes festivais, sempre muito concorridos. Conseguir ter visibilidade driblando o preconceito (menor, mas ainda existente) e o olhar distorcido que persiste muitas vezes em relação à periferia é um desafio a ser rompido: Isso tem mudado um pouco, mas eu penso que é porque estamos atuando no nosso terreno, se fortalecendo, para depois chegar, chegando nos festivais elitizados, pode parecer estranho ou incoerente, mas a gente quer tá lá também. (MOURA. Entrevista, 2020)

O atuar nas fissuras apresentadas pela cineasta, que perpassa pelo desejo de narrar a existência do amor como forma de responder aos imaginários colonialistas direcionados à população negra e de periferia, remete a uma contribuição de bell hooks (1993), ao tratar de memórias escravizadas que, por vezes, se quer esquecer.

[...] Depoimentos de escravos revelam que sua sobrevivência estava muitas vezes determinada por sua capacidade de reprimir as emoções. Num documento datado em 1845, Frederick Douglass lembra que foi incapaz de se sensibilizar com a morte de sua mãe, por ter sido impedido de manter contato com ela. A escravidão condicionou os negros a conter e reprimir muitos de seus sentimentos. O fato de terem testemunhado o abuso diário de seus companheiros- o trabalho pesado, as punições cruéis, a fome- fez com que se mostrassem solidários entre eles somente em situações de extrema necessidade. E tinham boas razões para imaginar que, caso contrário, seriam punidos. Somente em espaços de resistência, cultivados com muito cuidado, podiam expressar emoções reprimidas. Então, aprenderam a seguir seus impulsos somente em situações de grande necessidade e esperar por um momento “seguro” quando seria possível expressar seus sentimentos. (HOOKS, 1993, p. 232)

Natalie nos diz em seu discurso que, quando reconhecemos o amor como um campo estratégico de desconstrução sobre ser negro(a) na periferia, torna-se possível ir além da sobrevivência. O discurso da cineasta vai ao encontro das contribuições da autora, que afirmou no ensaio *Living to love* (Vivendo para amar) que “precisamos reconhecer que a opressão, racista, sexista e a exploração distorcem e impedem a nossa capacidade de amar” (HOOKS, 1993, p. 236). Assim, o sexismo e o racismo, como sistemas de dominação, se tornam ainda mais eficazes quando alteram/anulam a nossa habilidade de querer e amar:

Quando nós, mulheres negras, experimentamos a força transformadora do amor em nossas vidas, assumimos atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes. Assim poderemos acumular forças para enfrentar o genocídio que mata diariamente tantos homens, mulheres e crianças negras. Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura. (HOOKS, 1993, p. 236)

Portanto, mais do que reconhecer que “somos um povo ferido”, a autora defende que sentir e falar sobre o amor pode ser uma poderosa arma de informação e formação para a população não negra. Natalie, em uma ação de reexistência, faz uso desta ferramenta consciente de que, ao ensinar ao(s) outro(s) e a nós, por meio de sua cinematografia, que há amor nele(s) e entre negros(as) favelados(as), também está numa espécie de “cura”, (in)formando a si que seja possível amar e ser amada. Percebemos, então, que o tecido cinematográfico diz respeito a uma coletividade e, conforme a Vaneza Oliveira expressa, trata-se de uma enunciação que se torna eivada de sentido político e tomada de decisões.

O meu curta-metragem *Mãe não Chora*, produzido junto com Carol Rodrigues, é como se fosse um amuleto motivacional me dizendo que eu posso e que devo continuar minha trajetória no audiovisual. O projeto foi selecionado para ser exibido no 30º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, o que me trouxe muita alegria. A história de 20 minutos é sobre uma mãe negra que trabalha na Vara da Família da Defensoria Pública e precisa levar o filho para o emprego, pois não consegue deixá-lo com o pai. Essa trama se assemelha a minha história de vida. Eu passei um pouco mais de sete anos em uma relação violenta psicologicamente, em que eu estava muito presa. O pai da minha filha ia impondo as coisas, de acordo com o que era bom para ele, e nunca bom para ela, ou não tinha qualquer tipo de sensibilidade aos meus planos de vida. E aí, no mesmo período que lançou o edital, eu estava no de pensão alimentícia com a minha filha e o *insight* de fazer o filme veio exatamente no dia em que eu estava na Defensoria Pública. Eu olhei e pensei: será que alguma mulher que trabalha neste lugar passa pela mesma coisa que eu? “A personagem de *Mãe não Chora* representa uma Vaneza em um período em que não conseguia reagir a essas violências. Eu sempre ficava com medo de que, se eu o colocasse na justiça, ele ia se afastar da criança. Achava que o mais importante era ele ser presente e me culpada, me sentia fracassada de não ter o pai da minha filha com ela. Eu não enxergava que, por trás desta ilusão, com muitos momentos insensíveis e até violentos da parte dele, a questão financeira não era sequer discutida, ou seja: eu estava segurando tudo sozinha. Quando eu ia para o *set* de filmagem, eu falava para as pessoas: “gente, pra que eu fui inventar essa loucura?” Mas não era uma reclamação de arrependimento, era de “meu Deus, você é muito doida, Vaneza!” Precisei buscar referências junto a outras *mães solo* e ler Conceição Evaristo. E ainda assim, eu também tinha as inseguranças de: o que você está fazendo é certo? E ao mesmo tempo uma sensação de reconhecer os erros e tentar ajustar, para que outras mulheres me vissem em suas histórias para ter forças e tomar atitudes contra essa violência. Às vezes, você toma uma decisão e não dá certo. E aí entender que esses erros fazem parte da sua trajetória de vida é muito difícil, porque a gente sempre tem exigências de não errar. Ou a gente vive em uma sociedade que não tem tempo para o erro – cinema é um meio de produção muito caro, tanto social quanto estrutural. (OLIVEIRA. Entrevista, 2019)

O caso individual apresentado por Vaneza está presente nos filmes e é necessária sua presença. É importante aprendermos que há outra história que se *agita neles* e que permite que a outra, aquela que não está no âmago da produção acadêmica eurocentrada, seja/veja, através de sua narrativa e da própria história que pode contribuir com a tomada de decisões e com a quebra do ciclo da violência de uma coletividade, neste caso, de mães negras *solo*⁷³,

⁷³ “Utilizamos o termo mãe solo para substituir o termo pejorativo mãe solteira. Há quem use também mãe autônoma. Esses termos de fato remetem que a mãe é a única responsável pelos cuidados dos filhos, sem ter

que juntas já somam cerca de 11,6 milhões no Brasil, de acordo com os dados do último *Censo* divulgado pelo IBGE, referente a 2005-2015 (IBGE, 2018). Desse número, a porcentagem de mães solo que viviam abaixo da linha da pobreza chegou a 56,9%.

No caso específico das culturas dos espaços traçados pela colonização e, em particular, o Brasil, ao se admitir a pluralidade etnocultural do país, pode-se afirmar que narrativas cinematográficas das cineastas entrevistadas na pesquisa se elaboram como uma enunciação coletiva. A cineasta Vaneza Oliveira ressaltou o momento em que foi duramente atingida pelo sexismo e pelo racismo: “Eu sempre ficava com medo de que, se eu o colocasse na justiça, ele ia se afastar da criança. Achava que o mais importante era ele ser presente e me culpada, me sentia fracassada de não ter o pai da minha filha com ela” (OLIVEIRA, 2019). De acordo com Collins (2019), as opressões interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade, traduzidas aqui pelo medo e pela culpa que a cineasta descreve, não poderiam continuar a existir sem justificativas ideológicas muito poderosas.

Collins (2019) argumenta que, ao analisarmos as imagens de controle utilizadas para definir mulheres negras, conseguimos visualizar os contornos específicos da objetificação das mulheres negras, bem como as maneiras pelas quais as opressões de gênero, raça, classe e sexualidade podem se interseccionar. A decisão de Vaneza em propor uma obra cinematográfica biográfica se transmuta para uma coragem ancorada no coletivo de mulheres do audiovisual negro. Ainda que sejam encaminhadas por uma individualidade, tais produções mostram-se preñes de intenção política e propiciam a emergência das vozes silenciadas em determinado segmento social.

Vale destacar que as cineastas entrevistadas se estruturam academicamente “fora” das universidades. *O movimento negro educador - saberes construídos na luta por emancipação*, título do livro da Professora Emérita e Ministra Nilma Lino Gomes, publicado em 2017, contribui sobremaneira para entender os deslocamentos necessários das mulheres negras cineastas para apreender no coletivo a sobreviver diante das mazelas do sexismo, do racismo institucional e epistêmico. Trata-se de uma tentativa uterina para desconstruir o memoricídio por meio da autorrecuperação e apresentar para futuras gerações a real história da população negra deste país.

Boaventura de Sousa Santos (2014) ratifica aquilo que o título do livro por ele prefaciado promete: “os movimentos têm um valor epistemológico intrínseco” (p. 9) e

um companheiro que divida essas tarefas e sem aludir ao estado civil dessa mãe. Mãe solo reflete unicamente ao fato de que essa mulher exerce a parentalidade sozinha, independente do estado civil dela”. Fonte: DINI, Aline. Mãe solo: "Maternidade não é sobre estado civil. Filhos nos tornam mães; companheiros, não", diz Thaiz Leão. *Revista Crescer*. Publicado em: 23 de maio 2019. Disponível em: <<https://revistacrescer.globo.com/Voce-precisa-saber/noticia/2019/05/mae-solo-maternidade-naoe-sobre-estado-civil-filhos-nos-tornam-maes-companheiros-nao-diz-thaiz-leao.html>>. Acesso em: 06 set. 2021.

produzem “um tipo específico de conhecimento, o conhecimento nascido da luta”, afirmações que serão apresentadas e desenvolvidas nos argumentos de Nilma Lino Gomes (2017). Boaventura (2014) aponta para a necessária diferenciação entre o conhecimento nascido nas lutas e o conhecimento que se produz a respeito delas, importando ressaltar que esse diferencial é uma marca importante de nosso tempo, pois o conhecimento que nasce nas lutas não avança de modo isolado e principalmente pelo fato de que muitos sujeitos deste saber, que nasce na luta, ocuparam recentemente a posição de sujeito, posição que lhes foi negada por séculos.

As cineastas aqui entrevistadas responderam a uma das perguntas mais provocadoras postas neste livro por Nilma Lino Gomes: como as diferentes áreas do saber dialogam ou podem dialogar com o Movimento Negro e o que elas têm a aprender com ele? (GOMES, N.L., 2017, p.9). As entrevistadas consideram que os movimentos sociais são, de certa forma, os produtores e articuladores dos saberes construídos pelos grupos não hegemônicos e contra-hegemônicos da nossa sociedade. Sendo o Movimento Negro constituído por pessoas que produzem saberes emancipatórios e sistematizam conhecimentos concernentes à questão racial no Brasil. Sobre este ponto, Vaneza Oliveira pondera:

Hoje tenho essa consciência de que as coisas são mais difíceis para uma mulher preta, além da dúvida a cada oportunidade de emprego, do tipo "será que estão me fazendo essa pergunta só porque sou preta, será que esse olhar é porque sou preta". Em mim causava um efeito paralisante, um sentimento que parecia não me deixar andar. Mas esse sentimento aterrorizante só nos assola quando estamos ou nos sentimos sozinhas. Mas sem dúvida me sinto mais forte hoje quando aprendo cada palavra que me foi negada junto ao movimento coletivo de negras. Se alguém quiser me “fuder”, terá que projetar um golpe bem mais forte. Essa consciência me trouxe também a necessidade do autocuidado (leituras, corpo, corrida - estou apaixonada pela corrida) e também ter coragem de mostrar meus momentos de tristeza e fraqueza para minha filha, isso tem sido um exercício importante para estabelecer uma relação de vida real, ninguém aguenta ser forte o tempo inteiro; aprendi isso com outras mulheres e normalmente é o que queremos mostrar para o mundo inteiro. E, sim, pra mim existe o racismo acadêmico nas universidades, nos cursos livres, nos cursos técnicos, porque não encontramos nada nas prateleiras que diga a verdade sobre nossa história, principalmente das nossas ancestrais escravizadas. Os saberes da nossa história são as nossas próprias histórias, que só são possíveis, porque muita mulher foi estuprada, tiveram seus filhos arrancados de seus braços, tiveram seus braços acorrentados e sua voz silenciada. (OLIVEIRA. Entrevista, 2019)

Vaneza Oliveira, em seu discurso, traz as vozes de uma realidade empírica que encontra respaldo nas publicações de algumas pesquisadoras negras. O livro *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (HOOKS, 2019)⁷⁴ é resultante da narrativa da trajetória pessoal da autora bell hooks, refletida com um viés teórico. De acordo com hooks (2019), escrever este livro, trazendo suas questões pessoais, foi uma forma de exercício para

⁷⁴ HOOKS, Bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019. 380 p.

erguer sua voz sem medo, sendo um ritual de iniciação em uma transição de objeto para sujeito. A reivindicação da autora pelo ato de erguer a voz envolve ações concretas para romper com o silenciamento imposto pelos atos de opressão. Uma destas ações coaduna com a coragem de Vaneza Oliveira em admitir-se também frágil, sem a necessidade de se sentir forte e guerreira o tempo todo, quando durante a entrevista nos deixa algumas provocações:

Por que nós usamos nossa força e independência como um distintivo de honra? Será que é porque dói ouvir respostas aos nossos pedidos de ajuda? Por que somos culturalmente estimadas e admiradas por nossa capacidade de absorver e tolerar situações negativas e tempos difíceis? Quer saber um segredo? Eu, na verdade, me sinto ofendida quando as pessoas adoram minha “força de menina negra” porque isso significa que eles nunca reconheceram minha necessidade de ajuda ou buscaram justiça em meu favor (OLIVEIRA. Entrevista, 2019).

Para Boaventura (2014), a sociologia das ausências “consiste numa investigação que visa demonstrar que aquilo que não existe é, na realidade, ativamente produzido como não existente, isto é, como uma alternativa não credível ao que existe” (p. 40-41); e a sociologia das emergências trata da “investigação das alternativas que cabem no horizonte das possibilidades concretas. Ela amplia o presente, juntando ao real amplo as possibilidades e as expectativas futuras que ele comporta” (p. 41). Seguindo esta perspectiva, é possível transformar esse vazio no discurso de Vaneza, assim como se transforma ausência em presença. Duca Caldeira faz uma interessante narrativa que contribui com estas reflexões:

Meu percurso escolar foi marcado por “revoltas” e muitos medos. Uma vez, a diretora chamou minha mãe na escola pra dizer que eu estava influenciando alunos a reclamarem sobre problemas da escola. Minha mãe (ex-metalúrgica e que hoje seria considerada uma grande “militante”) respondeu: “Vocês não criaram ela para pensar por si mesma e questionar o certo e errado?”. Eu era nesta época a aluna do ensino médio que tocava surdo em atos contra a tarifa, contra o genocídio, marcha da maconha e que já tinha levado mais dura da polícia e tiro de borracha que todo mundo ali. Enfim, fases [...] Na universidade, sobrevivi por pouco mais de três semestres no Curso de Sociologia, a solidão se fazia presente e os referenciais apresentados me fazia sentir burra, afinal, não tinha conhecimento de nenhuma daquelas histórias eurocêntricas, traduzidas pelos professores que fingiam não ver ali uma travesti e negra. Eles venceram, mudei a minha rota e estou viva aqui produzindo com os saberes aquilombados dos cursos livres. Descobri um Curso (Livre) de Audiovisual na *Casa Nem* (Espaço de luta LGBTQIA+ e resistência Trans no Rio de Janeiro). Nela tive a oportunidade de conhecer outro jeito de aprender, ensinar, trocar e me encantei ainda mais pela fotografia e filmagem. Fizemos uma exposição para o *FotoRio Resiste* que ficou durante um mês na UERJ, participei da equipe de quatro curtas que a equipe era majoritariamente preta e trans e recentemente, tive a oportunidade de ser monitora desse mesmo curso (CALDEIRA. Entrevista, 2021).

Para introduzirmos a escrevivência da Duca Caldeira, passaremos por alguns números, fatos e notícias do Brasil. O Ceará foi o estado que mais matou travestis e transexuais do Brasil, em 2017, o único que aparece nas listas de dados absolutos e em dados proporcionais

da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), que matou Dandara, Herika e tantas outras travestis e transexuais de formas brutais e abomináveis. E é quem, em 2018, apareceu em quarto lugar no *ranking* dos assassinatos de travestis e de mulheres transexuais, em dados absolutos. O governo do estado não considera essas mortes como transfobia, reflexo de como o governo brasileiro olha para este público. “Para a *Secretaria de Segurança Pública e Defesa Social* (SSPDS) do Ceará, Dandara foi morta por motivos alheios à condição de travesti” (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2018. p. 13). A exemplo de outros estados, não existe a possibilidade de enquadramento como transfobia no motivo presumido nos registros de ocorrência e nem do reconhecimento dos assassinatos como feminicídio, escancarando a transfobia institucional e o não reconhecimento de suas cidadanias, mesmo depois de mortas. De acordo com o IBGE (2019), a expectativa média de vida da população brasileira em 2017 era de 74,6 anos e, segundo a ANTRA, a expectativa média de vida de pessoas trans no Brasil não passava dos 35 anos de idade.

Não que a violência tenha se afastado da Duca em sua trajetória, mas, em função das estratégias de enfrentamento que a cineasta elencou como meta para não virar estatística, há um sentido de urgência no discurso coletivo de Duca Caldeira, se levarmos em conta os números apresentados anteriormente: em primeiro lugar, para ser vista como mulher; em segundo, para ser respeitada como uma profissional do audiovisual. Os dois desafios estão postos para todas as mulheres negras, fato que aproxima as lutas e as revoluções dela junto a outras mulheres.

O processo de escolarização da Duca evidenciou os diversos assujeitamentos institucionalizados pelos quais passou. Andrade (2015) observou que a pressão sofrida na escola pelas travestis pesquisadas foi tão intensa que as obrigou a abandonar os estudos, sendo disseminada a ideia de que foi por escolha própria. Para Andrade (2015), esta justificativa tenta mascarar o fracasso da escola em lidar com as diferenças, arquitetada em um único modelo binário, camuflando o processo de evasão involuntária induzida pela instituição. A concepção de uma identidade sexual binária, onde cada qual deve se acomodar do lado dos homens ou das mulheres, segundo o sexo biológico, especialmente nos últimos anos, foi fortemente colocada em questão, uma vez que a identidade sexual de um indivíduo pode mudar no curso de sua vida e os transexuais ou transgêneros são exemplos de tal modificação.

Meyer (2008), fundamentando-se em Foucault (1988), salienta que as micropenalidades são instrumentos pedagógicos e disciplinadores que podem ser mais ou menos sutis, mas são sempre processos punitivos que se propõem a eliminar os comportamentos indesejáveis. Estamos falando, de certa forma, dos mecanismos de interdição (FOUCAULT, 1988), que ensinam que não se pode falar de tudo, nem em qualquer lugar, e

que só algumas pessoas podem abordar determinados temas. Quando Duca começa a gritar, *erguer a voz* sobre suas pautas, rapidamente o sistema se reorganiza, racialmente e de forma misógina, para eliminá-la.

Butler (2011; 2019) apresenta o conceito de *vidas precárias*, isto é, uma compreensão de que o vínculo entre as vidas humanas seja atravessado por condições de desigualdade e pela capacidade de reconhecimento da humanidade do outro. Dessa forma, apenas atendemos e reagimos com alteridade e afeto quando construirmos uma imagem representacional ou enquadramento de igualdade com o outro. Sobre este estar com o outro, que no audiovisual pode ser lido como representatividade, Duca apresenta a potência de sua produção:

Tenho duas produções autorais e uma coprodução já feitas. *Clandestyna* é um projeto de final de curso. Documentário de 21m59s que apresenta brevemente três travestis pretas da Baixada Fluminense/RJ e suas dificuldades para viver produzindo arte. Quando penso em intenção, a primeira coisa que vem à minha mente é: eu quero que esse filme chegue à minha mãe. É bonito, simples e passa a mensagem. O filme segue nessa dualidade, é bonito, muitos tons de rosa, mas está falando sobre resistência trans, é clandestino. E também “deusas, monstras, hidras”; é um curta que foi finalizado apenas para passar numa Mostra, mas ainda está em processo de coletar material, estudar o que já existe para começar a montagem. É sobre os diversos lugares que nós, travestis, somos colocadas. Deusas, monstras, hidras, medo, raiva, tesão. É sobre sermos esse elo entre passado (ancestralidade, espiritualidade), presente (seres pensantes) e futuro, destruição e construção de um mundo com outras conexões e especificidades. Fiz recentemente a codireção de *Flores Horizontais – Como nasce uma travesti?*, curta de um pouco mais que seis minutos que investiga esse corpo usando o broto/a flor como metáfora. “A travesti vive, morre, nasce e renasce em toda a sua trajetória” Direção da belíssima Bruna Andrade. (CALDEIRA. Entrevista, 2019)

Nas palavras de Butler (2015, p. 40), “afirmar que a vida é precária é afirmar que a possibilidade de sua manutenção depende, fundamentalmente, das condições sociais e políticas, e não somente de um impulso interno para viver”. A identidade travesti representa um desafio perturbador à organização e aos princípios heteronormativos que habitam as universidades e talvez seja por isso que Duca Caldeira se encontrou e encontrou acolhimento nos cursos livres e no movimento social negro de mulheres. Tal empreendimento se traduz bem no que Nilma Lino Gomes (2017) chamou de saberes construídos nas lutas por emancipação. Sobre este emancipar-se a partir do movimento social negro, Camila de Moraes nos conta com orgulho:

Sabemos o poder que a informação tem e com isto aliamos a educação, a comunicação e o audiovisual nas nossas estratégias de atuação profissional, mas esse trajeto só foi possível por conta de uma base familiar constituída dentro do movimento social negro gaúcho e artístico. Sou filha da atriz Vera Lopes com o poeta, escritor e jornalista, Paulo Ricardo de Moraes; irmã do arquiteto Horácio Lopes de Moraes e da trançadeira Quênia Lopes de Moraes. Além de termos orgulho dos nossos nomes e sobrenomes, eu, meu irmão e minha irmã fomos criados com a possibilidade de sonhar e de ir em busca de meios para concretizá-los, sempre

apoiando um ao sonho do outro, vivendo dentro de um senso de coletividade, de comunidade. E é na base do desde dentro para o desde fora que nos expressamos com o mundo externo falando das nossas histórias. (MORAES. Entrevista, 2020)

A questão colocada é que o campo da educação não reconhece os saberes elaborados por grupos sociais não hegemônicos, transformando-os em ausências, em inexistências. Em consonância com Boaventura (2010, 2018), a pesquisadora propõe uma “mudança radical no campo do conhecimento que auxilie na construção das *epistemologias do Sul*. É histórica a atuação do Movimento Negro, instituído no feminismo negro, como protagonista na relação entre a população negra de mulheres e o Estado, organizando e sistematizando saberes específicos.

Para concluir este tópico, entendemos que, para as cineastas à margem, além da falta, da exclusão, da destituição, da pobreza e da carência, é também o lugar em que elas insurgem e constroem as histórias de autonomia e de emancipação. O caminho não é, necessariamente, aquele da margem ao centro. É pensar a margem também como esse lugar difícil, “mas como um lugar que a gente também refaz a nossa história, a gente busca autonomia, a gente se emancipa, a gente agencia nossas biografias e reinventa o mundo das margens” (HOOKS, 2019, p. 232).

A única maneira pela qual podemos sugerir como o centro em si é o marginal é não ficando de fora, na margem, apontando o dedo acusador para o centro. Ao invés disso, eu posso fazê-lo implicando-me na margem e sentindo como a política nos torna marginal (SPIVAK, 1996). Ao deslocar-se para o que é estabelecido como central, quebra a pretensa neutralidade e universalidade deste centro, desestabilizando, ao mesmo tempo, a própria divisão. Desta forma, as experiências de deslocamentos aparecem como possibilidade de, mais do que inverter o dualismo margem/centro, subvertê-lo de modo a desnaturalizá-lo e, assim, combater tais tipos de exclusão abrindo espaços para outras formas de estar no mundo; e o cinema negro, realizado por mulheres negras, parece ser este espaço, tema que trataremos no próximo tópico.

6.4 O *cinema negro* e o lugar de enunciação da mulher negra cineasta

O cinema negro feminino nesta pesquisa fundamenta-se na teoria decolonial por ser entendido como uma *práxis* questionadora das formas de estruturação do conhecimento visto como unívoco na perspectiva eurocêntrica. Para compreender a temática, este tópico é iniciado com uma instigante narrativa enunciada pela entrevistada Issis Valenzuela:

Sobre Cinema Negro, um episódio “engraçado” neste meu último projeto (*Curta - Observadores de Saci*): tinha um homem branco e meu colega disse que precisava melhorar porque o personagem dele estava com um roteiro muito raso (risos); e eu respondi “você está sentindo o que eu senti durante muitos anos nas produções de mulheres negras”. Na maioria dos filmes feitos por realizadores brancos, nós não temos subjetividade, não temos história, então, se não for nós mesmas nestes lugares de criação para contar a nossa história, nossas memórias, esse cenário vai ficar se repetindo. Muitas vezes não temos um xingamento explícito nas cenas dos filmes, mas o silenciamento e a invisibilidade gritam, quando um personagem negro(a) está ali sem família, apenas para servir ao protagonista branco, ou no filme de ação o negro é o primeiro a morrer. (VALENZUELA. Entrevista, setembro de 2020)

Issis Valenzuela reafirmou o sentimento do silenciamento histórico e o quanto a raça perpassa pelo fazer cinematográfico. Por isso, torna-se válido conversar sobre a relação de poder que existe entre diferentes olhares e como eles – os diferentes olhares – conseguem dançar este baile onde, ao mesmo tempo em que ainda se insiste em tocar um *hit* conhecido como “essência do cinema”, se escutam sons dissonantes e dissidentes que passaram, a partir da margem, a apontar para o centro, consciente do que se é na margem, como também do que se quer alcançar no centro (HOOKS, 2019).

No pós-abolição de 1888, as lutas resistentes para preservar uma ancestralidade africana se davam através da imprensa, dos clubes recreativos, do teatro e dos terreiros de candomblé. Pereira (2008) apresenta três fases históricas que compuseram a estruturação e engajamento do Movimento Negro: a primeira fase, do início do século XX até o *Golpe do Estado Novo*, instaurado em 1937, com destaque para a atuação da *Frente Negra Brasileira* (FNB); a segunda, do período da redemocratização, em meados dos anos de 1940, representado por atividades culturais como o *Teatro Experimental do Negro* (TEN) e o *Teatro Popular Brasileiro* (TPB), até o Golpe Militar de 1964; e a terceira, por meio do Movimento Negro contemporâneo, após o início do processo de abertura política em 1974.

Nesta última, as mulheres negras posicionavam-se com maior força a partir da institucionalização do Movimento Negro, tendo como uma de suas fundadoras Lélia Gonzales, historiadora, ativista, antropóloga e idealizadora do *Instituto de Pesquisas das Culturas Negras* (IPCN). Outro nome importante é o de Helena Vitória dos Santos Machado, fundadora do *Movimento Negro Unificado* (MNU) no Rio Grande do Sul. Esse período também é destacado pela atuação das ativistas Josilene (Jô) Brandão, integrante da *Associação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas do Maranhão*; Maria Raimunda (Mundinha) Araújo, fundadora do *Centro de Cultura Negra do Maranhão* (CCN); Nilma Bentes, fundadora do *Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará* (CEDENPA); e Sueli Carneiro, filósofa, Doutora em Filosofia da Educação e fundadora do *Geledés Instituto da Mulher Negra*.

Diante deste histórico de luta por construção de identidade e representatividade, o cansaço já se faz presente, mas o desejo impulsionador de aprender mais com estas *docentes da vida* nos movem a refletir sobre o discurso de Issis Valenzuela que, mesmo não tendo sido interseccionada pela condição de classe, foi impactada várias vezes em sua trajetória cinematográfica por ser mulher e negra.

Hoje minha família é constituída de pai, mãe e irmã aqui em SP. Eu sou nascida em Salvador, mas cheguei em SP com 6 anos de idade, vivi em Salvador até os 4 anos e depois minha mãe foi fazer o mestrado na Espanha (meus pais são professores titulares de Química na USP) e fomos morar lá, onde ficamos por dois anos, por isso, chego em SP com 6. Meu pertencimento étnico sempre foi negra; a minha mãe é negra e meu pai é da Guatemala (em diferentes contextos, ele seria outra coisa, latino, por exemplo, se estivéssemos nos EUA, mas aqui no Brasil ele é branco). Na minha família nunca existiu uma conversa aberta/política sobre negritude, mas sempre esteve muito claro que eu era negra e isso foi ficando bem óbvio pelos lugares privilegiados em que eu vivia. Eu sempre estudei em escolas particulares (sempre sendo a única negra da sala), mesmo com a pele mais clara, sempre fui lida socialmente como mulher negra e eu percebia isso (nunca era escolhida pelos meninos e já fui xingada de preta por eles). Não sou periférica, sempre tive oportunidades de estar e frequentar os melhores lugares e de ter acesso a excelentes oportunidades profissionais. Entre a parte técnica no SESC (meu primeiro trabalho com audiovisual), e a criação da minha produtora *Tabuleiro*, vou construindo as produções nessas trincheiras, captando recursos e olhando bem para quem produz comigo. Todas as formações que aparecem neste campo e que comportam meus horários eu procuro me atualizar. Participo de um grupo com a Renata Martins que se chama *Encontros de Mulheres Negras do Audiovisual* e nessa toada comecei a fazer parte também do grupo *Empoderadas 2016/2017*, com mesas de debates, *masterclass*, que é uma expressão normalmente usada para classificar uma aula dada por um especialista detentora de notório saber. Fui alfabetizada neste campo das dores do racismo, nesses grupos, fora da universidade. Renata Martins é um dos grandes nomes do audiovisual no país na atualidade, aprendi muito com ela. A gente conseguiu montar um time de escritores pretos. Um timão. Foi maravilhoso, foi um projeto lindo. O *Empoderadas* mantém o mesmo objetivo desde o início, de construir a narrativa de mulheres negras e expor o racismo e machismo dentro da produção audiovisual, com uma equipe técnica composta por elas, mulheres afro-brasileiras. E também faço parte da APAN (Associação de Profissionais do Audiovisual Negro) junto da grande Viviane Ferreira. O *Mercado Audiovisual da APAN* (MECAA), em sua primeira edição, trouxe como objetivo de alcançar múltiplas realidades dos associados com o laboratório de produção executiva sendo o espaço pilar do evento de mercado, visando instrumentalizar mais pessoas negras nesse departamento estratégico da cadeia audiovisual, e fazer parte desse time hoje me traz muito mais potência para atuar como cineasta negra, produzindo um *cinema negro brasileiro* (VALENZUELA, setembro de 2020).

A escolha do termo *estética política* tem como intuito adjetivar o trabalho estético, narrativo e cinematográfico como um ato político antes e depois da imagem. Tomando os cuidados para não cair no que Robert Stam (2016), citando Michael Rogin (2001), apresenta como “excesso de valor simbólico dos oprimidos”, o que incide em uma sinédoque, uma homogeneização de manifestações artísticas de grupos “identitários” sempre em um gênero, com a necessidade apriorística de narrativas ativistas; preocupações estas que não esbarram no cinema branco. Ainda assim, politizar o processo e reforçar a resistência ativa, no campo

referenciado, aos padrões impostos ao cinema de forma geral tem se tornado missão de cineastas negros(as).

Issis Valenzuela deixa claro que a missão de representar a si e trabalhar na composição de personagens negros e negras com tessitura de íntimo e real, com profundidade, afeto, família e singularidade, vai contra a massiva construção de imagem do corpo negro na história do cinema brasileiro. Logo, esta missão opera com interditos políticos estruturais de um mercado altamente excludente às mulheres negras.

O cinema é uma arte que demanda alto capital econômico e cognitivo, ao se mover de forma contrária ao imaginário altamente racializado difundido em séculos de imagens controladoras (COLLINS, 1986), produzidas pela hegemonia branca, masculina, eurocêntrica, assim, deslocamos a alta capacidade destas mulheres em coexistir e partilhar saberes. Vale destacar o quanto as “imagens de controle”, arquitetadas pelo racismo estrutural, criam obstáculos para suprimir os processos de subjetivação e autonomia das mulheres negras, as quais articulam mecanismos para a superação do controle exercido pelos grupos hegemônicos para mantê-las em situação de subordinação, o que garante sua exploração econômica, bem como a restrição do exercício de cidadania e da efetivação de direitos. Nesse contexto, a subjetivação, a partir dos processos individuais e coletivos de autodefinição, que ocorrem nos espaços seguros, constitui-se enquanto um processo paradigmático para refletir sobre os caminhos emancipatórios de outros grupos, o que justifica a categorização da pensadora da teoria crítica, Patrícia Hill Collins.

Percebe-se que as fissuras encontradas para um fazer cinematográfico por mulheres negras não advém da formação acadêmica exclusivamente. Talvez isso explique a ausência delas no mercado audiovisual, para a produção de longas-metragens, mesmo existindo recursos financeiros para tal. Issis Valenzuela instigou algumas questões que tangenciam esta tese: o que se entende, de fato, por *cinema negro brasileiro*? Será que, mesmo nesse campo politicamente posicionado, a produção das mulheres negras ocupa lugar subalterno?

Com a força e a resistência, somadas ao desejo de existir, registradas na genealogia de mulheres negras e no discurso da Issis, identificamos correlações históricas que precisam ser lembradas, como as reivindicações do Movimento Negro e de diversos coletivos liderados por mulheres negras, em diferentes partes do país, que também trouxeram à baila as discussões sobre as intersecções do racismo e do machismo. Lélia Gonzales (1982) nos auxilia, quando recorda das primeiras reuniões do Movimento no Rio de Janeiro:

Chegou a um ponto que as mulheres passaram a se reunir separadamente para, depois, todos se reunirem numa sala maior, onde se discutia os problemas comuns. É claro que pintou machismo e paternalismo, mas também solidariedade e

entendimento. O atraso de alguns manifestou-se num tipo de moralismo calvinista e machista, que caracterizava o quanto se sentiam ameaçados pela capacidade e sensibilidade das companheiras mais brilhantes que ali estavam. Eles não imaginavam que estávamos lutando primeiro para existir, inclusive na narrativa deles, homens negros. (GONZALES, 1982, p. 35).

As dificuldades e urgências da época parecem ter parado o tempo, porque ainda hoje as mulheres negras precisam construir a sua existência enquanto humanas, nos diferentes espaços sociais. Neste sentido, torna-se válido desvelar o lugar de enunciação das mulheres negras realizadoras diante da discussão do *cinema negro brasileiro*, enquanto emancipação e ato político, mas também como instrumento estratégico para que a produção de pessoas negras no campo do audiovisual não seja lida apenas como um patrulhamento ideológico, ou como roteiros cinematográficos militantes e vitimistas.

Uma importante discussão divide opiniões acerca da necessidade ou não da definição de um cinema negro. Contudo, há um *tsunami* em movimento, há aproximadamente quatorze anos, marcado pela 2ª edição do *Festival de Cinema Negro Brasil, África e Caribe*, que nos revelou três facetas da produção audiovisual negra no Brasil. Primeiro, um crescimento de cem por cento de participação, em relação à sua edição anterior que apresentou 33 filmes de afro-brasileiros; segundo que, progressivamente, o encontro está deixando de ser um festival marcado pela exibição de filmes internacionais para ter como maior destaque os lançamentos nacionais. Por último, evidenciou-se também que uma parcela cada vez maior de jovens está produzindo os seus filmes de forma independente, mesmo sem ainda contar com o apoio de editais criados pelo governo ou pela iniciativa privada. Todas as evidências foram constatadas em um dos momentos mais marcantes para o audiovisual negro brasileiro, em 9 de setembro de 2017 no *Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe*⁷⁵, criado pelo icônico ator Zózimo Bulbul⁷⁶.

Fundador do *Centro Afro Carioca de Cinema*, Zózimo realizou três curtas, cinco médias e um longa-metragem, todos com foco na cultura afrodescendente e na luta contra as desigualdades. Em 1974, estreou como diretor com o curta em preto e branco *Alma no Olho*, uma reflexão da identidade negra por meio da linguagem corporal. Zózimo aproveita os negativos que sobraram do filme de Antunes Filho para rodar seu curta-metragem. Os integrantes da censura achavam que a obra tinha tom “subversivo” e o chamaram para depor. Perguntaram sob ordem de quem ele

⁷⁵ “O Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe é o único nesta esfera no Brasil e América Latina que atrai a cada ano, maior público para a cidade do Rio de Janeiro. É uma alternativa para diminuir a lacuna existente em relação a produção cinematográfica negra brasileira, valorizando-a como patrimônio cultural. Zózimo não utilizava a palavra Festival, valorizando o conceito de Encontro, pois queria estimular, de forma não competitiva, um estreitamento de relações e cooperação entre os realizadores”. Disponível em: <<http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/encontro-de-cinema-negro-zozimo-bulbul-brasil-africa-e-caribe-11-anos/>>. Acesso em: 18 abr. 2021

⁷⁶ “Jorge da Silva nasceu em 1937 e se popularizou com um dos grandes nomes da produção cinematográfica afro-brasileira no Brasil. Sua carreira começou nas peças do Centro Popular de Cultura da UNE e se encorpou no cinema, no qual se tornou um dos maiores expoentes da cultura afro-brasileira. Estreou em 1962, em “Cinco Vezes Favela”, um dos nos marcos do Cinema Novo”. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/?p=31256>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

havia feito tão sofisticado, imaginando que chegariam a uma complexa mente comunista. “Sob ordens do amigo e poeta Vinicius de Moraes”, respondeu Zózimo. Em 2010, a convite do governo do Senegal, Zózimo fez o média-metragem *Renascimento Africano*, que mostra o país nas comemorações dos seus 50 anos de independência. Bulbul morreu no dia 24 de janeiro de 2013, aos 75 anos, no Rio de Janeiro (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2014, *on-line*. Grifos nossos)⁷⁷.

Relembrar aqueles que nos antecederam, importantes personalidades que nomeamos como “docentes da vida”, é sempre atuar nas fissuras, conforme alerta Pires (1998), é onde saberes afrodiaspóricos são construídos e a subversão está colocada, em contraposição a uma hegemonia dos saberes. Neste contexto, torna-se relevante ressaltar que, para cada processo emancipatório, as relações de poder capitalistas, racistas e patriarcais se realinham e tentam regulá-lo novamente. Se o pudermos ler, o cinema negro, como um processo emancipatório, cabe atentar-nos para o discurso coletivo de Duca Caldeira.

Sobre *cinema negro*: o que tem de bom, tem de problemático, queremos existir e acabamos guetificando, não que seja ruim, mas nos limita em um único lugar, fica fácil nos excluir do cinema brasileiro. Por outro lado, a janela de oportunidades e aprendizagem sobre a dignidade, principalmente da mulher negra travesti, encontra corô na criação do cinema negro” quando” (CALDEIRA. Entrevista, 2019).

Por isso, lembremos que a emancipação não é feita só de alegrias e vitórias, é um componente de resistência para as pessoas negras que têm consciência política da sua identidade racial. Para Lino Gomes (2019), enfrentando desafios gigantescos, foram elas, as mulheres, as responsáveis por introduzirem, no debate crítico das ciências humanas e sociais, os corpos construídos pela cultura. O reconhecimento desta corporeidade se efetiva por uma “leitura política racializada e sexista da estética”, entre regulações e emancipações de mulheres negras e de homens negros (LINO GOMES, 2019, p.135). Entretanto, vale nos indagar sobre de qual forma a sociedade brasileira tem se apropriado desta leitura política e sobre quais mecanismos e aparatos decoloniais têm sido disponibilizados e discutidos, principalmente na formação de negros e não negros?

Para responder a esta indagação, basta elencarmos alguns dos importantes nomes da intelectualidade brasileira que são estudados nas universidades do país, e foram parte de nossa formação: no topo, estão Gilberto Freyre, Raimundo Faoro, Fernando Henrique Cardoso e Sérgio Buarque de Holanda, o que demonstra que a esquerda branca brasileira nunca construiu uma interpretação alternativa à leitura liberal do Brasil e que tem os pensadores da sociedade brasileira aqui citados como seus grandes construtores. Para nenhum deles o maior problema é a desigualdade social e racial brasileira e, conseqüentemente, o racismo, fundado na escravidão. O patrimonialismo oriundo da colonização portuguesa é que seria o grande

77

Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/biografias/4735936>>. Acesso em: 06 jan. 2021

problema do Brasil; ele que teria conformado um brasileiro eternamente pré-moderno, emotivo e corrupto. Uma das explicações possíveis consiste em afirmar que todos (ou quase todos) os profissionais de televisão e cinema no Brasil receberam e compartilharam, em seu processo de formação, as/das mesmas interpretações do Brasil que depois fariam parte dos seus filmes.

Queremos chamar a atenção para esta microrrevolução na sociedade brasileira e o quanto ela tem colaborado para a emergência de atores(atrizes) sociais negros(as) no cinema, na televisão, no teatro e nas redes sociais. Um dos pontos de partida mais relevantes da mudança está, seguramente, nos milhares de novos profissionais que tiveram acesso às universidades brasileiras, com a aprovação de cotas para estudantes negros e negras, somados aos saberes partilhados, afroalfabetizados dos vanguardistas do Movimento Negro em suas diferentes vertentes e campos de atuação. Sobre o acesso e a permanência na universidade, em um Curso de Cinema, o discurso de Natalie Matos é esclarecedor.

O lugar que mais me identifiquei com a arte visual e com a criação na minha trajetória de ensino médio, foi no *Valores de Minas* e na *Oi Kabum!* Depois me matriculei em cinema, com a finalidade de ser da área da Animação, porém, me deparei com outros movimentos artísticos, em cursos livres, e aqui estou. Aprovada no processo seletivo da UNA, logo identifiquei que faculdade não me apresentava um *cinema negro*, tampouco referências para que eu pudesse me ancorar e ir construindo a minha busca profissional. E, com o alto nível de racismo dentro da faculdade, cada vez mais evidente, alguns amigos graduandos negros se juntaram e, assim, criamos um projeto chamado ABUNA (Alunos Afro Brasileiros da Una), onde fazíamos ações, na universidade, de enfrentamento ao racismo e de inserção da lei 10.639/2003, ou seja, saberes de África nos estudos. Visivelmente éramos o incômodo da instituição, pareciam não entender o que falávamos e reivindicávamos. Foi uma graduação acadêmica para certificação e outra no paralelo, entre os pares, para a vida e para conseguir permanecer ali (MOURA. Entrevista, 2020)

Mesmo cientes de que, nos seus dez primeiros anos, o percentual de negros quase dobrou na universidade brasileira, não podemos esquecer do racismo epistêmico (CARNEIRO, 2005) nas universidades, onde estão postas três frentes de atuação e resistência: adentrar; permanecer; e não se permitir colonizar. Natalie Matos, sem conhecer ainda os ensinamentos de Sueli Carneiro, executou as três frentes em sua trajetória acadêmica.

Em 2005, um ano após a implementação de ações afirmativas, como as cotas, apenas 5,5% dos jovens pretos e pardos frequentavam uma faculdade (IBGE, 2016). Em 2015, “12,8% dos negros, entre 18 e 24 anos, chegaram ao nível superior. [...]” (IBGE, 2016) Comparado com os brancos, no entanto, o número equivale a menos da metade dos jovens brancos com a mesma oportunidade.⁷⁸

⁷⁸ VIEIRA, Isabela. Percentual de negros em universidades dobra mas é inferior ao de brancos: *Agência Brasil*. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-12/percentual-de-negros-em-universidades-dobra-mas-e-inferior-ao-de-brancos>>. Acesso em: 28 abr. 2021

Para compreender este aumento percentual em termos numéricos, somente em três anos, de 2013 a 2015, tivemos o número significativo de 150 mil novos estudantes negros entrando nas universidades brasileiras, mas, ainda assim, continuam em número inferior em relação aos estudantes não negros, já que permanecer perpassa por desafios ainda maiores, conforme a entrevistada Duca Caldeira expressa:

Meu percurso acadêmico durou pouco e foi meio infeliz. Comecei sociologia na Fundação Santo André, em Santo André/SP, e depois de um semestre me mudei para Niterói para continuar a cursar sociologia. No terceiro semestre na UFF, resolvi abandonar a universidade por entender que ela naquele momento me fazia mais mal do que bem. As crises de ansiedade eram constantes e sem hora pra chegar, crises que advinham da solidão, também sentida no espaço acadêmico; os professores eram “horíveis” e estar naquela sala fazia com que eu me sentisse burra, já que nunca tinha lido uma página de um tal livro de qualquer branco europeu traduzido por eles. (CALDEIRA. Entrevista, 2020)

Duca confirma que a universidade é vista não apenas como o lugar onde o conhecimento que leva ao progresso moral ou material da sociedade é produzido, mas também como o núcleo vigilante de uma legitimidade eurocêntrica. O conceito de competitividade, impregnado nas paredes da universidade, cria a individualização no interior do sistema acadêmico que, por sua vez, mais do que a busca pela docilização dos corpos, compõe neste cenário a busca da vigilância constante sobre o que seja e de qual forma vem se produzindo o conhecimento no interior do espaço, criando fronteiras do conhecimento. Segundo Foucault (1999, p. 233), “As disciplinas funcionam cada vez mais como técnicas que fabricam indivíduos úteis.” O processo com a cineasta foi ainda mais violento, pois, ela não se enquadrou nem como “indivíduo útil”; foi eliminada do espaço acadêmico, antes mesmo de conhecer suas estruturas colonialistas e combatê-las. Vale destacar que o lugar de objetificação, que é normalmente ocupado por nós, o lugar de outridade, a que Duca foi exposta, não indica uma falta de resistência ou de interesse dela pela formação acadêmica, como geralmente acreditam. “É muito mais falta de acesso à representação de negros e não-brancos por si mesmos”. (KILOMBA, 2016, p. 28).

Importante lembrar que a *política de ação afirmativa* causou diferentes posicionamentos na mídia brasileira, o que excluiu intelectuais negros na tratativa deste tópico. Isso abriu o flanco para opinião contrária de figuras da intelectualidade e do mundo artístico não negro, para deslegitimar o discurso e a reivindicação dos negros. Nesse contexto, para os poucos que furaram o bloqueio, o termo “militante” foi ostensivamente utilizado para demonstrar o quão irrelevante ou parcial eram suas opiniões em um debate tão importante para o futuro da universidade brasileira, discurso que reverbera negativamente também nos editais audiovisuais afirmativos. Por isso, torna-se tão delicada a categorização do *cinema*

negro, assim como construir um conceito, uma vez que poderíamos incorrer numa espécie de guetificação do movimento, o que geraria perdas significativas para o ato político natural desta ação.

Pode-se inferir que a expressão *cinema negro* não se refere a um gênero e que, talvez, a ideia de identidade, representação, autorrepresentação e ocupação possa responder de forma mais efetiva a esta classificação nos termos da interpretação das culturas propostos por Geertz (1989).

O conceito de cultura que eu defendo (...), é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (p. 15).

Na busca por significado, tem-se registro da participação de artistas negros e negras, desde os primórdios do cinema no Brasil, mas somente a partir da década de 1960 é que se afirma uma posição de fato. Porém, o termo só foi cunhado a partir do momento em que as políticas de afirmação de uma brasilidade independente do eurocentrismo se fez presente. Assim, ao falar de um *cinema negro* pode-se partir de uma perspectiva histórica em que a construção de tal categoria se dá através da quantidade e da qualidade de participação de realizadores(as) e criadores(as) negros e negras que produzem cinema em todas as suas formas, isto é, em todos os seus gêneros, sendo que no Brasil o *Cinema Novo* foi responsável pela disseminação de ideias antirracistas, ao trazer o negro para protagonizar suas produções, na busca de uma “democracia racial evocada para pôr fim às tensões étnicas” (SOUZA, 2006, p. 21).

A partir da década de 1990, os jovens realizadores negros vêm se posicionando no campo cinematográfico através dos seus filmes e propondo novas formas de debater a questão racial na mídia. Destaco dois movimentos recentes encabeçados por cineastas e atores negros que reivindicaram novas formas de representação e um cinema negro. O primeiro chamou-se Cinema Feijoada e foi encaminhado por cineastas, em sua maioria curta-metragistas, residentes na cidade de São Paulo. O grupo apoiou o manifesto Dogma Feijoada escrito pelo cineasta "Jéferson De" [Jéferson Rodrigues Resende]. (...) Em 2001, durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife, atores e realizadores negros fizeram questão de assinar o Manifesto do Recife. (SOUZA, 2006, p. 28).

Alguns estudos apontam que um(a) diretor(a) negro(a) faz a diferença no rumo tomado pela produção cinematográfica em relação à representação da população negra (RODRIGUES, 1997, 2001; CARVALHO, 2006). “Sempre haverá uma diferença de enfoque entre os filmes que abordam o negro brasileiro, se dirigidos por diretores brancos ou negros” (RODRIGUES, 2001, p. 96) e, para alterar o *status quo*, é preciso que tenhamos mais negros(as) atrás das câmaras.

Foi no 11º *Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo*, realizado no dia 17 de agosto de 2000, que, ao se propor pela primeira vez o debate sobre a imagem do negro no cinema brasileiro, isto acabou sendo uma resposta para a preocupação já existente com os meios de comunicação, a qual é constante na agenda da militância afro-brasileira, de que, em vários momentos, pautou-se, nas instâncias do Estado e da sociedade civil, a necessidade de diversidade racial na mídia, em geral, e da ressignificação da imagem do negro, em particular. A compreensão de que apenas um esforço sistemático dos próprios afro-brasileiros no seio do audiovisual poderia garantir um futuro diferente levou a debates em torno das estratégias de pressão e inserção no setor. Isso não significa dizer que esse movimento tenha conseguido influenciar diretamente a configuração do audiovisual, mas certamente suas denúncias e proposições ecoaram no imaginário racial brasileiro (RAMOS, 2002; TELLES, 2003), bem como na atuação e na trajetória das cineastas negras brasileiras, conforme elucidada Camila de Moraes:

Uma narrativa construída por muitas mãos nos bastidores. Reunimos uma equipe extremamente qualificada, com cerca de 20 pessoas, entre mulheres e homens, negros e brancos. As pessoas acreditavam no projeto e deram o seu melhor. Uma produção encabeçada por duas mulheres negras, estava ao lado da produtora Mariani Ferreira, enfrentando todos os obstáculos. Também tivemos uma trilha sonora original, produzida pelo músico Rick Carvalho. Lembro de falar do projeto e, ao fazer o convite, mesmo sem recurso financeiro para pagar pelo trabalho, as pessoas topavam o desafio, foi assim com o saxofonista Jorge Cidade, com a produtora Patrícia Santos, que bancou as suas passagens aéreas de Salvador para Porto Alegre para acompanhar as gravações, e ainda a equipe de Brasília, da Produtora Chica's, que sem nos conhecer pessoalmente foram nossa parceira nas gravações na cidade. E com esse elo de compromisso com a história a equipe do filme foi montada (MORAES. Entrevista,2020)

Camila nos trouxe um pouco da gênese do *cinema negro brasileiro*, que foi cuidadosamente se tornando público por meio do manifesto que o pautava - *Dogma Feijoada* -, o qual preconizava sete exigências fundamentais para a produção de um cinema negro: (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de 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.⁷⁹

Jéferson Rodrigues Resende, ou apenas "Jeferson De", nome artístico deste cineasta, expôs os pontos que norteavam o manifesto. “É preciso evitar personagens negros estereotipados”, afirmou. “No período da chanchada, havia Grande Otelo, que só interpretava

⁷⁹ Ver notícia publicada na Folha de S. Paulo (2000a): “Dogma Feijoada lança polêmica”. A “cartilha” do manifesto também foi publicada no Jornal do Brasil (23 ago. 2000).

preto burro assexuado. Na minha infância, meu ídolo era o Mussum, que fazia um negro bêbado que falava errado, isso é um absurdo. Em Orfeu, não me identifiquei quando vi aquele sambista compondo num *laptop*. Tem algumas coisas que me incomodam no filme [...]”. Jeferson De comentou também sobre a realidade da indústria brasileira de cinema negro comparada àquela dos Estados Unidos, tomando como exemplo o diretor Spike Lee. “Quando o Spike Lee precisou de dinheiro para fazer o Malcolm X, ele ligou para o Michael Jordan. Se eu ligar para o Vampeta [então jogador de futebol] pedindo dinheiro para complementar o meu curta, eu duvido que ele vá dar algum.”⁸⁰

O nome Dogma Feijoada se inspirou no Dogma 95, um movimento cinematográfico organizado a partir de um manifesto publicado em Copenhague, na Dinamarca, em 1995. Seus idealizadores, os cineastas dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg, preconizavam um cinema mais realista. A iniciativa dos diretores se deu como uma resposta à lógica de filmes comerciais *Hollywoodianos*, de *blockbusters*, grandes orçamentos e muitos artifícios. Em poucas palavras, o *Dogma 95* pregava um retorno ao cinema, como feito antes da exploração industrial, com maior autonomia nas mãos dos diretores-autores. Além disso, eles acreditavam que uma abordagem livre de artifícios seria capaz de prender o espectador de forma mais profunda, uma vez que o público não seria alienado ou distraído por elementos superficiais, comuns nos *blockbusters* criticados por esse movimento. Cynthia Rachel revelou os diferentes sentimentos, ao assumir a defesa deste lugar:

Sobre pensar o Cinema Negro, tenho vivido alguns dilemas. Almejo ser considerada uma cineasta brasileira com produções diversas sem guetificação, sem amarrar minha raça à minha produção. Mas minha formação vem de coletivos de mulheres no audiovisual, onde politicamente tem sido estratégico dizer da necessidade de um *cinema negro*, mas não só para tratar da temática negra, mas sim para ter reconhecido nesta produção, profissionais negros que cotidianamente são apartados do seu fazer em função do racismo e do sexismo. Então cinema negro é um “mal” necessário. (LIMA. Entrevista, 2019)

A lucidez de Cynthia define, em poucas palavras, o contemporâneo dilema entre os (as) realizadores(as) negros(as) brasileiros(as): mesmo ciente da necessidade política e afirmativa do chamado *cinema negro*, nos alerta para os cuidados ao tratar o tema, o que nos sugere atenção redobrada para não cairmos nas armadilhas, fazendo uma analogia, do “mito da democracia cinematográfica”, como se o reconhecimento da existência do cinema negro

⁸⁰ “O manifesto foi fruto dos estudos feitos por Jeferson De entre 1997 e 1998, quando era graduando do curso de cinema na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP e desenvolveu uma pesquisa de iniciação científica sobre diretores cinematográficos negros brasileiros”. Fonte: CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma feijoada: a invenção do cinema negro brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais [on-line]*, v. 33, n. 96, 2018, e339612. Disponível em: <<https://doi.org/10.17666/339612/2018>>. Epub em: 07 dez. 2017. ISSN 1806-9053. <<https://doi.org/10.17666/339612/2018>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

significasse que todos os problemas que tangenciam esta produção já estivessem ultrapassados e resolvidos.

Segundo a filosofia do *Dogma*, os diretores deveriam focar a sua atenção na história e na performance dos atores, apenas. Quando uma obra é aceita como parte do *Dogma 95*, o certificado do manifesto era inserido em sua sequência inicial, assim como o número do filme no interior do movimento, na intenção de reforçar a ideia de coletividade e liberdade criativa. Mesmo com a austeridade implícita do movimento, suas regras acabaram sendo inevitavelmente quebradas ou dribladas pelos próprios cineastas. Em *Festa de Família*, primeiro filme do *Dogma*, Vinterberg confessou ter coberto a luz de uma janela, rompendo com o voto de não inserir objetos alheios ao *set* e de não usar nenhum tipo de iluminação especial nas filmagens. Ou seja, sobre universalismos e regras estanques, já sabemos que não seja possível caminhar para a direção da equidade.

Neste percurso, o vocábulo *feijoada*, que aparecia no nome do manifesto nacional, conferia um tom provocador e jocoso ao movimento de cineastas negros. No melhor sentido tropicalista, o *Dogma Feijoada* procurava canibalizar o *Dogma europeu*. Se este primava pela austeridade e sisudez, aquele remetia à maleabilidade e plasticidade, significando a própria inversão de qualquer sistema rígido (CARVALHO, 2014). Afinal, nada menos dogmático que a feijoada, considerada um prato típico da culinária afro-brasileira que amalgama ingredientes de diferentes tradições culturais⁸¹.

Neste percurso, o *Dogma Feijoada*, com seu tom provocativo ao *mainstream*, desencadeou reações polêmicas e divergências múltiplas. Até mesmo cineastas brasileiros tarimbados se viram divididos na controvérsia. Enquanto Cacá Diegues recebeu as propostas do *Dogma Feijoada* com entusiasmo, Sylvio Back as (des)classificou de “sectárias” e “racistas”, por açular um tipo de separatismo racial que, a seu ver, era incompatível com a tradição cultural brasileira. Nomes importantes no Movimento Negro cinematográfico como Antonio Pitanga, Ruth de Souza, Léa Garcia, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Norton Nascimento, Antônio Pompêo, Thalma de Freitas, Luiz Antonio Pilar, Joel Zito Araújo e Zózimo Bulbul) sobrescreveram o Manifesto do Recife.

É sensato supor que no cinema étnico, sobretudo, no Cinema Negro o realizador/autor desenvolve um cinema em que a luta é um instrumento estrutural, na linha de reconstrução da imagem de afirmação positiva do negro, que usa da câmera como arma fundamental para reescrever a história com vista a um lirismo

⁸¹ Originalmente conhecida como “comida de escravizados”, a feijoada se tornou, a partir dos anos 1930, em “comida nacional”, carregando consigo a representação simbólica do hibridismo associada à ideia de nacionalidade. “O feijão preto e o arroz branco remetem metaforicamente aos elementos negro e branco de nossa população. A eles misturam-se ainda os acompanhamentos: o verde da couve é o verde das nossas matas; o amarelo da laranja, um símbolo de nossas potenciais riquezas materiais” (SCHWARCZ, 1995, p. 79).

cinematográfico, que lhe permite o esforço da incursão de uma imagética cuja africanidade acomoda-se na perspectiva da ontologia com base no respeito à biodiversidade da cosmovisão africana. (PRUDENTE; OLIVEIRA, 2015, p. 70)

Dialogando com os autores Prudente e Oliveira (2015), Duca reafirma:

Percebo que as irmãs pretas estão acessando ainda mais o mercado e sendo reconhecidas por isso. Obviamente, é óbvia a disparidade desses acessos e premiações comparados com a branquitude cisgênera, mas o crescimento é real e precisa ser estratégico. *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul*, mostras de cinema pelo Brasil, Rotterdam e outros estão reconhecendo cada vez mais produções feitas por mulheres e/ou pautas das mulheridades negras. Mas precisamos tomar cuidado com a subalternidade que este lugar pode nos levar, colocando padrões que podem nos cristalizar e até paralisar nossas ações. (CALDEIRA. Entrevista, 2019)

Estamos exatamente conceituando esse *fazer cinematográfico* que se desenvolve visando dar visibilidade a mulheres negras, enquanto agentes históricas no cinema, superando o protagonismo, indo além, reescrevendo, a história dos(as) negros(as) e afrodescendentes por meio da imagem, campo de lutas atuais no cenário nacional. O discurso do sujeito coletivo de Issis Valenzuela revelou que o cinema está imerso em mecanismos de disputas, não justas, como dos estereótipos, do eurocentrismo imagético e conseqüentemente da desumanização das africanidades.

Muitas vezes não temos um xingamento explícito nas cenas dos filmes, mas o silenciamento e a invisibilidade gritam, quando um personagem negro está ali, sem família, apenas para servir ao protagonista branco, ou no filme de ação o negro é o primeiro a morrer. (VALENZUELA. Entrevista, 2019)

Falar da importância do cinema negro na contemporaneidade contribui com uma releitura do imaginário do brasileiro sobre si mesmo, sobre o mito da democracia racial e sobre a necessidade de aceitar este cinema como *cinema negro brasileiro*, assim estaríamos todos exercitando uma ação decolonial. Reforçamos que não se trata aqui de uma atitude deliberada e com intenções apenas políticas *a priori*. Entendemos que o gosto e a autoapresentação, que compõem a escolha estética das produções cinematográficas de mulheres negras, também estão crivados de códigos e significados, que estarão por vezes fora da técnica, mas politicamente ancorados aos saberes apreendidos no Movimento Negro educador (GOMES, N.L., 2017), categoria analítica sobre a qual discorreremos a seguir.

6.5 Movimento Negro educador: um constante aquilombar-se

A categoria de análise selecionada para ser desenvolvida neste tópico foi o Movimento Negro educador (GOMES, N.L., 2017). Foi escolhida por ter emergido dos discursos das cineastas entrevistadas, mas também por ter extrapolado a própria concepção de *movimento*,

insurgindo como locus que trazia muitas outras vozes, participantes de coletivos de mulheres negras do audiovisual, fato que nos remeteu à ideia de aquilombar-se.

A prática de aquilombar-se, no contexto desta pesquisa, reveste-se de novos sentidos. Deixa de se relacionar diretamente com a ideia de “negros fugidos” para adquirir o locus de reunião fraterna, espaço de solidariedade, sociabilidade, comunhão existencial e acima de tudo *re-existência* (NASCIMENTO, 1980). Nesta pesquisa, o aquilombamento/ aquilombar-se é pensado enquanto uma necessidade histórica, um chamado à reconexão com nossa ancestralidade para atuar no presente construindo força e potência.

Contemporaneamente, são inúmeras as experiências no campo acadêmico, das artes, dos movimentos sociais, da economia criativa, dentre outros, que se apropriam da ideia do aquilombar-se. Para estes grupos, “quilombo” é uma importante tecnologia social de resistência que promove o “estar junto”, para ampliar e potencializar saberes, cultura, identidades e histórias ancestrais. Torna-se válido destacar que a referência ao que estamos chamando de aquilombar-se, nas trajetórias socioespaciais de mulheres cineastas negras, trouxe uma compreensão do como a identidade negra afrodiaspórica, enquanto categoria social dissidente, pode reafirmar, em termos de tecnologia de organização e insurgência cultural anticolonial, toda agência presente nos movimentos sociais negros e de mulheres.

Aquilombar-se é, para nós, negros, um jeito de *ser* e *estar* no mundo. Sobre o sentido de aquilombar-se, a escrevivência da trajetória de Issis Valenzuela revela momentos ímpares de trocas e de organização dos movimentos que a sociedade capitalista reduz a militantes.

Participo de um grupo com a Renata Martins que se chama *Encontros de Mulheres Negras do Audiovisual* e nessa toada comecei a fazer parte também do grupo *Empoderadas 2016/2017* com mesas de debates, *masterclass* (que é uma expressão normalmente usada para classificar uma aula dada por um especialista detentor de notório saber). A Renata Martins é um dos grandes nomes do audiovisual no país na atualidade, aprendi muito com ela. A gente conseguiu montar um time de escritores pretos. Um timão. Foi maravilhoso, foi um projeto lindo. O *Empoderadas* mantém o mesmo objetivo desde o início e isso é muito legal! Que é construir a narrativa de mulheres negras e expor o racismo, machismo e sexismo dentro da produção audiovisual com uma equipe técnica composta por nós, mulheres afro-brasileiras. E a história da Renata que se entrecruza com a de Viviane Ferreira, com a da Cristina de Amaral e Janaina Oliveira, até chegar ao *Empoderadas*, é extremamente significativa pra mim, afinal, é uma rede de mulheres pretas, que sabem o que estão fazendo ali. Para além do aprimoramento técnico, ela primeiro despertou um olhar para as injustiças sociais e na minha visão foi a partir da concepção marxista da luta de classes. Nossos encontros são verdadeiras aulas, não tive isso em nenhuma escola particular que estudei. Ainda na faculdade, compôs o *Chá com torradas filmes* e logo se atentou às barreiras de gênero no país. *Os Crespos*, a obra sobre a família Alcântara, as leituras de Karl Marx, bell hooks, James Baldwin, Sueli Carneiro, e o trabalho na TV Cultura com o nosso colega Renato mostraram a ela as fronteiras raciais e o quanto o cinema é ainda uma arte branca, assim como eu troquei as lentes diante da minha equipe, na *Tabuleiro filmes*, a Renata descortinou dores e vivências através destes referenciais teóricos também, após a saída da universidade. E sigo fazendo parte desses coletivos. Também faço parte da APAN (Associação de Profissionais do Audiovisual Negro) junto da grande amiga Viviane Ferreira (O

Mercado Audiovisual da APAN (MECAA) que, na sua primeira edição, vem com o objetivo de alcançar múltiplas realidades dos associados com um laboratório de produção executiva sendo o espaço pilar para o cinema negro, porque ajuda instrumentalizar mais pessoas negras nesse departamento estratégico da cadeia audiovisual. (VALENZUELA. Entrevista, 2019)

A potência do encontro de Issis com Renata Martins⁸² nos passa uma série de possibilidades, quais sejam: sentido de geração; de rede política; e de ação afirmativa. Aquilo que se apresenta como conquista hoje assume um lugar de reverência e agradecimento às mulheres negras que lutaram para que estivéssemos aqui. Neste sentido, esta pesquisa sintetiza uma trajetória em conjunto, ou melhor, trajetórias socioespaciais de mulheres negras no campo do audiovisual brasileiro que culminam em mais encontros aquilombados. Percebemos que, por meio das mulheres entrevistadas aqui, alcançamos as trajetórias socioespaciais de muitas outras, dentre experiências diversas no arcabouço do que se entende por *fazer cinematográfico*. Há realizadoras negras que já têm feito um uso pertinente e muito interessante do estar no “centro”, não cristalizando-se em seu fim, mas alargando-o para, assim, comportar as companheiras que seguem atuantes na “margem”.

Podemos citar aqui cinco exemplos deste “estar estrategicamente no centro”, que pode ser identificado no discurso coletivo de Issis, ao trazer para esta pesquisa sua importante relação de troca e cumplicidade com outras cineastas negras:

- 1º) A criação da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), com oito eixos estruturantes em toda sua organização (1-valorização da negritude; 2-inclusão de profissionais negros em todas as etapas; 3-difusão de conteúdo do audiovisual negro; 4-combate ao racismo por meio do audiovisual; 5-promoção da autoestima; 6-inclusão/valorização da pessoa negra; 7-formação; 8-emancipação dos profissionais e empresas negras no mercado de trabalho).
- 2º) Ter a Viviane Ferreira nomeada, em 2021, como diretora presidente da SPCINE: após um período de transição com a gestão de Laís Bodanzky: Viviane assumiu a função num momento em que a defesa do setor audiovisual e cultural como um todo era/está imperativa, diante dos diversos ataques a que os artistas, produtores, técnicos e demais profissionais da área estavam/estão sendo submetidos. Viviane indicou que sua gestão vai se pautar pelo diálogo e pela continuidade de um trabalho na Spcine:

⁸² “Criadora da premiada websérie “Empoderadas”, fez parte da equipe de roteiristas da série “Pedro e Bianca”, vencedora do *Emmy Kids International* e dos prêmios *Iberoamerican e International Prix Jeunesse*. Coordenou o desenvolvimento da série “Rua Nove” e a produção do seminário “Mulheres Negras na Indústria do Audiovisual” em 2017. Foi dramaturga do programa “Ida”, da Cia Coletivo Negro. Escreveu e dirigiu o curta *Sem asas*, vencedor da Mostra Brasil na 12ª Mostra Cambuquira, em Minas Gerais (2019) e selecionado para a Competição do 30º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. Ela fez parte da equipe de roteiristas da novela “Malhação - viva a diferença”, da Rede Globo, que venceu o Emmy em 2018”. Disponível em: <<https://brlab.com.br/participante/renata-martins/>>. Acesso em: fev.2019

Isso não é sobre inventar a roda, nem um processo heroico. Vejo na Spcine um lugar de inovação. Convido todo o setor e a equipe a exercerem o direito à experimentação. Existe muita vontade para experimentar e inovar no que for possível e necessário nesse ciclo que se abre em nossas vidas. O diálogo está aberto. A partir dele, a gente consegue mover o mundo (FERREIRA, 2021).⁸³

- 3º) Ter Renata Martins como roteirista da Malhação, programa de grande alcance na emissora Globo, pautando as questões raciais, sua vitória com o recebimento do *Emmy Kids International* e dos prêmios *Iberoamerican e International Prix Jeunesse*.
- 4º) Já identificarmos produções negras brasileiras na *Netflix*.
- 5- Ter a curadoria de Janaina Oliveira no Festival Internacional de Realizadoras (FINCAR).

A escrivência de Issis Valenzuela evidencia que não há trajetórias solitárias para as mulheres do audiovisual negro, uma vez que esta construção tem se dado de forma coletiva. O *Centro Afro Carioca*, no Rio de Janeiro, *Educafro*⁸⁴ e o *Projeto Pretança*⁸⁵, em Minas Gerais, são alguns dos vários exemplos que poderíamos citar e que têm funcionado como catalizadores do *movimento coletivo educador*, onde o engajamento promove a formação de novas cineastas com premissas decoloniais, antirracistas e antissexistas.

Observando as categorias analíticas deste estudo, percebe-se que a pesquisa tangencia algumas percepções sobre o universalismo dos direitos humanos e as consequências na construção de uma sociedade mais justa, emancipada e igualitária. Saberes que foram invisibilizados e demandas ocultadas, em razão das mais diversas faces da colonialidade, podem ser resgatados e protagonizar as vozes silenciadas/ocultas historicamente pelo projeto colonial. No entanto, a linha é muito tênue entre discutir a colonialidade e efetivar socialmente práticas decoloniais. Enquanto os espaços públicos e acadêmicos estiverem dando voz à catedráticos e pesquisadores que objetificam pessoas para análise de seus estudos, mas não permitirem a protagonização/ o protagonismo das suas próprias histórias, a colonialidade estará permanente e os esforços decolonizantes, ainda que no intuito de identificar formas de opressão, não poderão romper com essas amarras.

Originário da construção intelectual *suleada* de pesquisadores da América Latina, a partir da década de 1990, o pensamento decolonial, entendido como uma *práxis* questionadora das formas de estruturação do conhecimento, visto como unívoco na perspectiva eurocêntrica, tem sido a sustentação teórica de um *cinema negro* produzido por mulheres negras cineastas.

⁸³ Disponível em: <<http://spcine.com.br/viviane-ferreira-toma-posse-como-diretora-presidente-da-spcine/>>. Acesso em: 06 abril de 2021.

⁸⁴ Disponível em: <<https://www.educafrominas.org.br/>>. Acesso em: 06 abr. 2021.

⁸⁵ Disponível em: <<https://www.instagram.com/projetopretanca/>>. Acesso em: 06 abr. 2021.

Nesta direção, cynthia rachel salienta: “Pertencço a um coletivo cujas mulheres eu reuni para fazer um trabalho; é um coletivo de arte cênica chamado *Encruzilhada Feminina*. Não temos patrocínio, apoio, nada. É um fazer de guerrilha mesmo” (LIMA. Entrevista, 2019)

Homi Bhabha (2001) é um autor que reflete sobre o aspecto fronteiriço dos tempos atuais, quando, na introdução do seu livro *O Local da Cultura*, declara que:

Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do presente, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo ‘pós’: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós feminismo. O ‘além’ não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado (2001, p. 19),

Trecho perceptível no discurso coletivo de cynthia, ou seja, a partir da perspectiva pós-colonial, podemos entender o momento histórico presente como um espaço de significantes abertos, um *entre-lugar* onde os efeitos de um passado colonial recente ainda perduram e se desdobram, ao mesmo tempo em que coexistem com formas emergentes de existir no mundo. Seja de forma gradativa ou a partir do acirramento de conflitos, o fato é que, nesse tempo-espaço contemporâneo, o Movimento Negro educador encontra-se em constante negociação – o velho e o novo; o conservador e o progressista; o tradicional e o inovador –, sendo a cultura destes espaços a dimensão social que melhor compreende as disputas e embates de ordem simbólica.

Duca Caldeira identifica esta dimensão social no *Curso Livre de Audiovisual na Casa Nem* (Espaço de luta LGBTQIA+ e resistência Trans no Rio de Janeiro).

Nele tive a oportunidade de conhecer outro jeito de aprender, ensinar, trocar e me encantei ainda mais pela fotografia e filmagem. Fizemos uma exposição para o *FotoRio Resiste* que ficou durante um mês na UERJ, participei da equipe de quatro curtas que a equipe era majoritariamente preta e trans e recentemente, tive a oportunidade de ser monitora desse mesmo curso (CALDEIRA. Entrevista, 2019).

Nilma Lino Gomes (2020) alerta para uma tensão perigosa que paira sobre os movimentos emancipatórios. O governo federal brasileiro de extrema direita, que assumiu o Poder Executivo em 2018, instaurou um clima de ataque, junto com os seus apoiadores espalhados nas diversas instituições e regiões do país, a tudo o que pode ser considerado democrático e emancipatório.

Lutar por direitos e emancipação social no Brasil, de hoje, passa a ser uma ação sob suspeita. Uma suspensão contaminada pela lógica militar/capitalista/neopentecostal a ponto de o fato de uma pessoa se afirmar como defensora da democracia, da igualdade e da justiça social tornar-se sinônimo de ser comunista, porém, de maneira ideologicamente deturpada (GOMES, N.L., 2020, p. 366).

Além disso,

políticas da igualdade racial, o Ministério das Mulheres, Igualdade Racial e Direitos Humanos foi extinto, o Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial (CNPPIR) foi desestruturado, o genocídio da juventude negra sequer é discutido pelo atual Ministério da Justiça e Segurança Pública e o feminicídio negro não ocupa lugar nas preocupações da atual Secretaria Nacional de Políticas para as Mulheres, órgão do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. Somado a isso, a Fundação Cultural Palmares, órgão do extinto Ministério da Cultura transformado em Secretaria Nacional de Cultura, é assumida por um homem negro, de extrema direita, que ataca publicamente o Movimento Negro e a luta antirracista, desconsiderando-os e despolitizando suas ações e conquistas (GOMES, N.L., 2020, p. 367)

Conforme o Movimento Negro aprimora a sua luta por emancipação social e pela superação do racismo, mais se intensifica a variedade de formas de opressão e de dominação contra as quais ele tem que se contrapor, bem como se amplia a multiplicidade de escalas (local, nacional e transnacional) das lutas em que ele se envolve (SANTOS, 2006). Camila de Moraes é uma filha do Movimento Negro de Porto Alegre. Seus pais, antes mesmo de sua existência, já se mobilizavam por meio deste movimento emancipatório, aquilombado, como destacado na trajetória da cineasta:

Recebemos o apoio da comunidade negra que incentivou, desde o primeiro passo do projeto, quando ainda era produzir um curta-metragem, e, no processo de montagem do filme, se transformou em longa-metragem; essas pessoas negras, que reconhecemos os rostos e sabemos os seus nomes com sobrenomes, apoiaram em cada passo dado, apoiaram financeiramente, apoiaram com palavras, apoiaram indo em todas as atividades feitas e assim se transformaram em o *Bonde do Documentário O Caso do Homem Errado* (MORAES. Entrevista, 2020).

Os saberes/conhecimentos emancipatórios construídos pelas negras e negros na luta antirracista tensionam as ignorâncias identitárias, políticas e estéticas-corpóreas construídas nesses tempos de incertezas. É uma luta social, simbólica, política e identitária complexa e tensa que nem sempre se faz visível e não ocupa as principais preocupações das nossas análises sobre a crise democrática, mas elas existem e estão operando de alguma forma.

O que temos chamado aqui de Movimento Negro educador se constituiu em espaços emancipatórios, extremamente importantes nas trajetórias socioespaciais para o *tornar-se mulher negra e cineasta*. Compreendidos com o seu caráter não institucionalizado, mas mantendo sua capacidade de afetar diversos sujeitos em diferentes espaços, disseminando cultura de luta antirracista e funcionando como uma espécie de *infiltração antirracista*, têm sido importantes para o fortalecimento de cada sujeito, atribuindo a cada um condições para atuar nos ambientes/lugares/espacos que ocupa.

As respostas ou novas perguntas que surgem com base neste estudo apontam para a necessidade de mudança no posicionamento epistêmico. Além disto, é preciso ampliar para a pluralidade nos espaços de discussão e em relação aos próprios sujeitos, afinal, somos diversos. Elaborar e realizar projeto emancipatório e contra-hegemônico requer de nós, negros e negras, pertencentes ou não de movimento social negro, eliminar o "norte" que há em nós e equalizar forças epistemológicas que caminhem para a erradicação do racismo epistêmico. Torna-se necessário que possamos nos antecipar às perversas reformulações dos racismos, questionar a historiografia dos nossos antepassados escravizados (contada pelo colonizador) e, a partir deste aparato estratégico e afirmativo, propor novas concepções que, de certo, não anulam as anteriores, mas, no movimento de expansão do conhecimento, teremos a humanidade de corpos negros incluída, a qual viabilize diversas formas de *ser* e *estar* no mundo, prioritariamente de mulheres negras.

6.6 A necessidade de discutir a raiz ontológica do lazer da humanidade negra

No momento inicial deste estudo, fomos indagadas, por vezes, sobre a proximidade do tema, quando ainda no projeto de pesquisa, com os estudos do lazer. De fato, naquela época, não tínhamos a resposta e não era possível imaginar que ela viria nos desdobramentos da pesquisa. A localização deste tópico, ao final da tese, como a última categoria analítica a ser desenvolvida, diz muito do processo de descoberta das ausências epistemológicas do lazer para os corpos negros.

Foi indagando onde estaria o lazer na pesquisa que emergiu da necessidade de se discutir a raiz ontológica do lazer. Ao perscrutar a temática como uma categoria analítica na tese, assumimos a necessidade latente de pensar a possibilidade de preencher uma lacuna: identificar se os pressupostos reconhecidamente "clássicos" do lazer comportariam/acomodavam também a (in)existência da humanidade da população negra.

Antes de aprofundar nesta construção analítica, foi preciso definir o caminho a ser trilhado neste terreno desconhecido. Importante esclarecer que não se trata de uma inclusão social de negros(as) nas discussões dos estudos do lazer, mas sobre questionar que o universalismo e o racismo estrutural, ao cristalizar o negro na "zona do *não ser*", como discutido amplamente neste estudo, retira dos corpos negros a sua humanidade e retira deles a possibilidade de que façam parte de tudo o que seja pensado para quem está na "zona do *ser*". Assim, nos coube refletir sobre como poderia haver o alargamento do conceito, expandindo o "centro" para comportar a "margem", ou sobre como poderíamos, por esta discussão, abrir

portas para que outros conosco pudéssemos pensar em uma concepção que agregasse valor a este campo de estudos e que comportasse corpos negros, lidos também como humanos.

Christianne Luce Gomes (2010), contemporânea nos estudos do lazer, numa perspectiva contra-hegemônica, nos ajuda a construir este caminho de descoberta, que é também político-afirmativo:

Torna-se imprescindível, pois, repensar e superar a crença de que existe uma história única e universal do lazer e apenas um conceito a ser legitimado. Afinal, um conceito não é o fenômeno, é somente uma representação da realidade que se pretende designar. A formação de conceitos é um processo que corresponde ao movimento do pensamento e envolve a utilização de determinadas palavras, a abstração de características e o exercício de simbolizações e sínteses. Por isso, é essencial reconhecer que os conceitos são como um mapa. Por isso, eles não podem ser assimilados como se fossem o próprio território que representam. Os conceitos são dinâmicos e estão em um estado de inacabamento. (GOMES, C., 2014, p. 6)

Ainda nesta direção, coadunamos com a autora afirmando que “mesmo que pareça ser apenas uma abstração neutra e imparcial, toda produção teórico-conceitual é política e ideológica, mas nem sempre isso é assumido e explicitado abertamente” (GOMES, 2014, p. 6). Nosso desafio tangenciou justamente o desafio de desvelar o "não dito" sobre os corpos negros. Portanto, apreendemos que cada conceito expressa pontos de vista particulares, "condizentes com as percepções, imaginários sociais, identidades, subjetividades, visões de mundo, ideologias, projetos políticos de sociedade, construções intelectuais e modos de intervenção que são próprios de quem elabora uma determinada compreensão de lazer" (GOMES, C. 2014, p. 6).

Assim, em nossa percepção e entendimento, não cabe engessar a construção epistemológica negra que se anuncia, pois todo conhecimento está marcado geograficamente e historicamente, reforçando valores condizentes com as peculiaridades locais do contexto em que é produzido. Construir a partir da inexistência é desafiador e requer evidências de que as percepções havidas estão na direção de uma nova compreensão concorde com a realidade, sem a pretensão de um fim nela mesma. Neste contexto, caminhamos para somar aos estudos do lazer uma reflexão que talvez possa ser lida como mais uma concepção sobre o fenômeno.

Antes, porém, torna-se importante lembrar algo que foi postulado pelos estudos pioneiros sobre o lazer e que ainda hoje é muito difundido em diferentes países do mundo. Desde a Modernidade europeia, o entendimento do lazer sempre esteve relacionado com as práticas realizadas no tempo livre, ou seja, significava toda atividade realizada após obrigações trabalhistas, familiares, religiosas, sociais ou políticas (DUMAZEDIER, 1974). Outrossim, concordamos com Lukács (1979), quando afirma que, para entender qualquer categoria de compreensão da realidade, esta não deve ser lida como enunciado sobre algo

objetivo e estático, pois cada categoria, em sua essência, move e pode ser movida. Nestes deslocamentos, os conceitos mais atuais revelam que as práticas de lazer não podem ser vistas apenas como atividades que se opõem às obrigações, pois em muitos contextos elas estão cada vez mais interconectadas. Nesta direção, é essencial compreender:

O que foi uma produção local tornou-se universal e, por isso, infelizmente segue sendo vista como aplicável em qualquer contexto, pois, os conceitos e teorias desenvolvidos por Dumazedier e por tantos outros autores que endossam perspectivas eurocêntricas ainda continuam sendo difundidos em escala global e influenciando os estudos do lazer no Brasil. (GOMES, C. 2011, p.14)

A caminhada aquilombada desta pesquisa, feita em ótimas companhias, nos apresentou outros achados sobre o lazer que merecem destaque. Para todas as questões semiestruturadas das entrevistas com as cineastas negras, que contemplaram o lazer, diferentes respostas eram dadas, sendo notado até um certo desconforto em utilizar o termo. Concordando com o que Gomes, C. (2011) nos apresenta, de certo, a interlocutora desta pesquisa estava ainda numa teia universalizante, aguardando respostas objetivas para temas que, no formato eurocêntrico das perguntas que guiaram esta tese, não constituíam as trajetórias das cineastas entrevistadas. Isto reflete na resposta delas sobre as possíveis articulações entre lazer e cinema.

Vaneza Oliveira: O meu melhor momento, que nem sei se cabe chamar de lazer, é quando não estou pensando em nada. Porque parte das minhas crises de ansiedade, é nos momentos em que estou pensando um monte de coisas ao mesmo tempo. É inacreditável o tanto de coisa que temos que pensar: muitas vezes tenho a sensação de que o mundo nos negou tanto que parece ter parado e, com isso, temos que pensar em tudo, fazer tudo, criar tudo sobre nós; fico bem cansada. É engraçado, às vezes o cinema pra mim é mais um prazer quando eu vejo algo corriqueiro interpretado por uma preta porreta. Tento não ficar tecnicamente avaliando, mas normalmente acontece muito [risos] e confesso que é a parte que mais curto, que mais me relaxa (OLIVEIRA. Entrevista, 2019).

Tendo em vista o silêncio sobre as “agências” vividas e amplamente praticadas por negros e negras em todo o período escravocrata, guiaram esta análise algumas reflexões em torno do lugar representado pelo lazer da população negra. Avaliar com lentes racializadas a representatividade histórica do lazer na vida das pessoas negras é de suma importância para que se possa descobrir se ele tem sido concebido em nossas pesquisas e se, de fato, está como direito dos grupos que tendem historicamente para a desumanização dos seus corpos e, conseqüentemente, para a exclusão social. Vaneza nos instigou a buscar respostas para o seu cansaço: “É inacreditável o tanto de coisa que temos que pensar; muitas vezes tenho a sensação de que o mundo nos negou tanto que parece ter parado e, com isso, temos que pensar em tudo, fazer tudo, criar tudo sobre nós; fico bem cansada” (OLIVEIRA, 2019).

Na realidade o que se observa aqui é a associação do lazer como possibilidade de recuperação do desgaste provocado pelo trabalho e por obrigações diversas. Esta visão utilitarista do lazer é, de fato, muito comum em nossa sociedade. No entanto, ela evidencia o peso que algumas mazelas sociais, tais como as consequências da precarização ou da sobrecarga de trabalho, a dupla/tripla jornada tradicionalmente enfrentada pelas mulheres, entre outras circunstâncias, adquirem no dia a dia das pessoas, sobretudo, no cotidiano daquelas que sofrem diversas opressões, como as pessoas negras e, especialmente, as mulheres negras. Cabe salientar que esta compreensão acaba esvaziando os significados do lazer enquanto necessidade humana e dimensão da cultura, pois, restaria a ele propiciar apenas o relaxamento das tensões cotidianas e o alívio dos problemas, ao invés de constituir uma interessante possibilidade de produção cultural e de leitura crítica, criativa e contextualizada da situação (GOMES, C., 2014).

Seguindo esta linha de interpretação, as cinematografias das cineastas negras entrevistadas geraram/geram incontáveis contribuições para o lazer de espectadores das obras audiovisuais por elas produzidas. Contudo, por detrás desta discussão, feita por Vaneza acerca da “falta” do ter que “construir” sobre visibilidade e invisibilidade, zona do *ser* e zona do *não ser*, há, nos escritos de Fanon (2008), uma relevante discussão sobre o reconhecimento. Cada pessoa somente se torna humana no momento em que é reconhecida pelo outro.

O homem só é humano na medida em que ele quer se impor a outro homem, a fim de ser reconhecido. Enquanto ele não é efetivamente reconhecido pelo outro, é este outro que permanece o tema da sua ação. É deste outro, do reconhecimento por este outro que depende seu valor e sua realidade humana [...] ‘A operação unilateral seria inútil, porque o que deve acontecer só pode se efetivar pela ação dos dois’. (FANON, 2008, p. 180-181).

A busca por índice de humanidade a ser incorporado à existência de sujeitos negros e negras tem sido a pauta da luta empreendida por toda uma comunidade negra que ainda não tem seus aspectos identitários respeitados, considerados e incorporados. Assim, ir além da historiografia de pessoas negras e seus agenciamentos programados, nos diferentes contextos e épocas históricas, é também uma recusa assumida às condições de privilégio, de poder e de violência, como atributo do polo racial branco. Camila de Moraes localiza a origem do seu poder de agência e do quanto esse locus a orienta para os sentidos e significados da vida.

Ainda nesse navegar sem saber ao certo aonde iríamos chegar, chegamos, em agosto de 2018, na lista nacional de 22 filmes que poderiam representar o Brasil na disputa ao Oscar em 2019, na categoria de *filme estrangeiro*. Outro marco para a cinematografia brasileira, e um grande incentivo para as produções negras também chegarem nesse patamar, se assim desejarem, e quem sabe um dia representar o Brasil na maior disputa mundial do cinema. O caminho foi difícil, árduo, mas não impossível. Lembro do dia que saiu o resultado do filme brasileiro que iria

representar o Brasil, 11 de setembro de 2018. Estava em viagem indo do Rio de Janeiro para Porto Alegre e toda hora atualizava o celular para saber das notícias. Embarquei sem saber do resultado e ao pousar as mensagens começaram a chegar e o nosso filme não havia sido selecionado. Registrei a informação, mas, ao sair no desembarque, lá estava o *Bonde do Documentário* aguardando com faixa e fazendo festa. Até parecia que éramos nós o representante do Brasil. Ao ver todas aquelas pessoas, lembro de abraçar a minha mãe e falar “não deu” e começar a chorar copiosamente. Enquanto isso, o *Bonde do Documentário* só dizia “deu sim”. É estranho falar de lazer contando esse momento, mas essa é a minha resposta, vivo a intensidade das lutas raciais desde a infância, essa adrenalina faz parte da minha formação identitária e atualmente compreende o que quero ofertar como entretenimento fílmico e viver esse “fazer” é o meu maior prazer, justamente porque o Movimento Negro sempre se fez presente na trajetória deste filme e de tantos outros que farei (MORAES. Entrevista, 2020).

Os movimentos sociais, em suas diferentes dimensões de lutas, comemoram, em organizações coletivas (quilombolas; congada; capoeira; rodas de samba; religiões de matriz africana e outras), processos de memórias, histórias, sociabilidades e partilhas que nos aproximaram das tradições e da ancestralidade africana. Com o uso de lentes decoloniais, sabemos que jamais renderam-se às violências nas quais foram submetidas. É exatamente neste solo fértil que se deu a trajetória da Camila de Moraes.

Assim, este capítulo nos convida a refletir sobre as estratégias que os povos escravizados e muitos de seus descendentes utilizaram para sobreviver e como a descoberta destas ações impactaram nas escrituras dos “mais velhos” ou na oralitura (MARTINS, 2001) ajudando a responder a inquietação que iniciou esta escrita. Ressaltando a etimologia do termo, segundo a autora, a *oralitura* conserva em si seu valor de *letra*, literatura. Portanto, é entendida como “rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas.” (MARTINS, 2001, p.83). Essas manifestações culturais se inserem no *corpus* da literatura, não para substituir o conteúdo em voga, mas para funcionar como suplemento e evidenciar as escritas apagadas, mantidas em segredo no palimpsesto (MARTINS, 2001, p. 84).

Não negligenciaremos que as maiores estratégias de sobrevivência de negros e negras foram e ainda têm sido a capacidade de resistência e aquela de imbricar conhecimentos diversos, mesmo em meio aos destroços que o colonialismo fez de nós e da diáspora africana. Trazer o olhar para trás e assegurar-se nas lembranças são ações que funcionam como pontos de reflexão e de possibilidades para um viver digno que traz as experiências de um povo que sobreviveu e sobrevive, apesar das frequentes violações e desumanização que lhe foram submetidas no processo escravista e nos dias atuais. Sem dúvida, reconectar-nos às práticas organizativas, baseadas em uma historiografia decolonial, é nos libertar da produção de conhecimento da episteme eurocêntrica que subtraiu a identidade de um povo pelo rapto e pela violência colonial.

Portanto, reafirmamos a intencionalidade política, ao evidenciar o imperativo epistêmico de se apresentar uma nova concepção de lazer, a qual possa ser acolhida como suplemento, como valor agregado, à compreensão de lazer como uma necessidade humana, como uma dimensão da cultura (GOMES, C., 2011; 2014). Nesse sentido, esta tese evidencia que esta compreensão precisa ter uma dimensão social étnica afirmativa, para que as práticas de lazer dos sujeitos negros sejam consideradas como direito, onde as sociabilidades cotidianas, especialmente aquelas com propósitos lúdicos militantes, sejam consideradas e abarcadas em tal conceito. Este entendimento pode ser localizado no discurso coletivo de Naira Évine:

eu sou público, quando paro para curtir um cineminha. Adoro ver coisas produzidas pelas companheiras. Gosto de estar em espaços que me lembre quem sou, seja no samba, no funk, no candomblé ou com minha família, fora isso, até acompanho amigos, mas gosto de entender essa separação crítica que faço. Assisto a filmes diversos e sou crítica quando é algo que fere a minha humanidade, dignidade... caso contrário, eu sou espectadora! Choro, dou gargalhadas, faço caras e bocas [risos] sou admiradora das produções principalmente das marginais, quando sai alguma me sinto como se estivesse indo assistir o Pantera Negra [risos]. (SOARES. Entrevista, 2019)

Há uma atribuição de sentido e significado para os lazeres vivenciados pelas mulheres negras: as escrevivências das cineastas negras aqui entrevistadas e seus discursos coletivos nos apresentam um lazer desfrutado criticamente e que subverte a realidade, indo além da ideia de que ele é apenas uma válvula de escape.

O lazer, para pessoas negras, tendo como lente a necessidade humana, é carregado de intencionalidade, fenômeno que opera para fortalecer a existência da nossa realidade enquanto humanos. Assim, o lazer de várias sujeitas e sujeitos negros, por anos, tem sido construído, desenvolvido e praticado numa perspectiva de engajamento político/cultural/social que evidencia as marcas de uma ancestralidade negra de resistência ao processo escravista e/ou escravocrata. A atuação, na perspectiva do lazer, enquanto necessidade humana e artefato cultural, tem se constituído, para esta parcela da população, com condicionantes que se entrelaçam a fatores étnico-raciais e se encontram eivados das cisões, das marcas e das cicatrizes deixadas pelo racismo de nossa sociedade.

O lazer e a prática deste momento têm se efetivado, para considerável parte da comunidade negra, quando pessoas negras circulam por espaços escolhidos, eleitos, preferidos, selecionados e denominados objetivamente, por possuírem algumas características que vão ao encontro de anseios políticos/sociais/culturais desta parcela da população. A opção por determinados vídeos, livros, clubes, casa de *shows*, eventos, encontros, livros, salões de beleza, etc é, comumente feita em função de estas coisas apresentarem ou sinalizarem uma

conexão ao engajamento político do coexistir de negros e negras em condições menos vulnerável.

Enfim, ao usufruirmos práticas de lazer que nos remetem ao universo da ancestralidade africana, estamos na contramão de determinadas compreensões que, lamentavelmente, não nos contemplam, não acolhem a atuação e nem concebem nossa condição de sujeitos históricos, sociais e culturais. Entre elas, podem ser citadas as visões de lazer que o reduzem ao oposto do trabalho, como se o primeiro fosse encarregado de aliviar o estresse, promover o esquecimento de problemas e a fuga da realidade, negligenciando que ele, o lazer, seja um direito humano fundamental que possibilita a produção cultural por meio de diferentes vivências lúdicas. Sobre este ponto, Gomes, C. (2014) enfatiza:

(...) a lógica dicotômica invisibiliza outras formas de perceber e interpretar as múltiplas realidades sociais coexistentes no mundo, cerceando as possibilidades de que o lazer seja compreendido, problematizado e pesquisado em distintos contextos socioculturais que apresentam particularidades e diversidades necessárias de serem reconhecidas. Nesse sentido, torna-se fundamental problematizar o entendimento hegemônico de lazer como contraponto do trabalho. Concepções como essa obliteram as complexidades, contradições e ambiguidades do lazer, sobretudo em contextos minoritários, culminando no que Santos (2002) denomina de produção da “não existência”. Ou seja, mesmo que tenham relevância nos contextos locais, muitas experiências de lazer não necessariamente ocidentalizadas, dicotomizadas, industrializadas, urbanizadas, comercializadas e fragmentadas podem ser invisibilizadas e produzidas como “não existentes” no contexto globalizado mais amplo. Como observa o autor, isso acontece com diversos tipos de práticas sociais não hegemônicas, o que explica, pelo menos parcialmente, o estranhamento e o desconforto causado em muitos estudiosos que não reconhecem a existência do lazer em contextos minoritários, como os dos indígenas, por exemplo. É como se o lazer não pudesse existir ali porque coletividades como essa, bem como suas lógicas e cosmovisões, não correspondem ao modelo hegemônico de sociedade. Por certo, se ficarmos reféns dessa lógica, seguiremos invisibilizando, silenciando e marginalizando o lazer em determinados contextos. (GOMES, C., 2014, p. 7-8)

A escrita contra-hegemônica da autora supracitada nos confirma a herança colonial. O racismo epistêmico e o etnocentrismo das teorias acadêmicas encerram em modelos, “caixinhas” e rótulos, um conjunto de práticas que não representam o lazer de sujeitos negros, que sentem prazer numa roda de conversa sobre as tradições e contribuições negras para a sociedade brasileira, que se sentem à vontade ao assistir narrativas cinematográficas, que falam de si/nós, assim como somos, humanos, distantes dos modelos estereotipados ou da estereotipia do olhar conformado racialmente do *Cinema Novo*, conforme Naira declarou em sua narrativa.

Apesar de serem pouco conhecidos, diferentes modos de vida continuam vigentes nos dias atuais, tais como as coletividades indígenas, quilombolas, ribeirinhas e ciganas, entre várias outras que poderiam ser citadas. Nos contextos minoritários, em especial, nem sempre há uma palavra similar ao termo “lazer”, portanto, encarregada de nomear as práticas sociais que são vividas, localmente, como

possibilidades de desfrute sociocultural cotidiano. Mas, reconhecer o lazer unicamente por meio da existência de uma palavra ou de um conceito seria um encaminhamento restrito e insuficiente, quando se considera o desafio de problematizá-lo e compreendê-lo de modo situado, isto é, levando em conta algumas das peculiaridades históricas, culturais, sociais, políticas, éticas e estéticas, entre outras, que expressam diversidades e singularidades locais. O reconhecimento dessas particularidades apresenta substanciais desafios para aqueles que buscam problematizar o lazer em diferentes realidades e perspectivas. (GOMES, C., 2014, p.9)

A proposta de nossa narrativa é que o lazer possa ser visto em função das peculiaridades apontadas pelas cineastas negras e por suas produções, aproximando-se de um(a) diretriz/princípio antissexista e antirracista.

A concepção de lazer, nesta tese, vem somar-se ao que nos apresentam os estudiosos contemporâneos, pois trata-se de um lugar privilegiado de explicitação de quem somos. Lazer, aqui, é mais que um pretexto e se impõe acima e além da limitação imposta pelos conceitos em vigor. Propomos, em nossa narrativa, uma análise transcendental do termo, num movimento de expansão, contribuição, o qual é proposto pelos estudiosos.

Estamos vivenciando momentos de busca por respostas e pela construção de conhecimento acadêmico, o qual se distancie do modelo dado atualmente que exclui os(as) pensadores(as) africanos(as) e afro-brasileiros(as) da construção do saber de prestígio. Neste contexto de colonialidade do poder (QUIJANO, 2005), as populações dominadas têm suas identidades submetidas à hegemonia eurocêntrica, que define o que é conhecimento. Assim, o imaginário construído, ao longo da formação de um sistema colonial/moderno, resulta na mutilação epistemológica, a partir da dominação hegemônica do pensamento eurocêntrico, restringindo progressivamente a ecologia de saberes e estabelecendo linhas abissais entre eles (SANTOS, 2010).

Neste sentido, o pensamento decolonial orienta nossas análises e caminha na direção da libertação acerca da colonialidade do saber, do poder e do ser. E, sobre caminhar na direção da libertação, Duca Caldeira nos ensina:

Como a rua me oprime e me violenta, eu já tive muito medo de transitar. Mas é na rua que sinto a liberdade das amarras que estão postas no meu corpo travesti, desde a escravidão com meus antepassados, vivo na carne a subjugação. Mas me refiz atrevida e vou rompendo a solidão, provocada pelo racismo e pelo sexismo transfóbico, pra ser feliz, e ser feliz pra gente é uma afronta! Adoro *shows* com sentido político e ia rolar o *Crespo Festival* com *show* da Liniker, lá na Urca. Isso tudo aconteceu em 2018. Não tinha dinheiro para as entradas, mas queríamos estar nesse *show*, afinal, era quase um levante de travestis, apoiando a maravilhosa Liniker. Comecei a me movimentar, entrei em contato com a banda dela solicitando as entradas e explicando o quanto seria importante pra gente estar ali. A banda confirmou a autorização de entrada, nos respondendo por e-mail e disse que nossos nomes já estavam na lista. Chegando lá, no grande dia, os nossos nomes tinham desaparecido da lista, não tava na lista da banda, não tava na lista da produção, um tumulto só, acompanhando de constrangimentos, claro. Mas romper as barreiras para curtir aquele *show* era mais do que uma noite na curtidão, era o

prazer de exercer a sororidade, porque a Liniker, travesti preta, era um pedaço de cada uma de nós numa ascensão, ou seja, tínhamos que estar ali segurando a mão dela e ela a nossa para nos puxar (CALDEIRA. Entrevista, 2019).

Duca pondera sobre algo defendido por bell hooks (2019): a justiça social que advém do movimento feminista muda todas as vidas. A cineasta nos instiga e vai além, ao nos mostrar que o sentimento pode ser transformado em ação, ao colocar o exercício da felicidade em ação e ao exercitar a sororidade com a cantora Liniker. Quebrar a aliança possível entre as mulheres é um compromisso e um projeto da sociedade patriarcal. “Toda solidariedade política e afetiva entre mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado” (HOOKS, 2019, p. 39). Quando a escritora nos fala de como o movimento feminista revestiu a sororidade de uma ideia de solidariedade política, ela está nos dizendo que não existem saídas individuais, e sim coletivas. A união entre mulheres só move a realidade, a partir da percepção dos sofrimentos de todas elas, atentando-nos aqui aos recortes de gênero e raça. Por isso, a sororidade se torna uma ação contra-hegemônica e, ao mesmo tempo, ameaçadora para as estruturas colonialistas, racistas e sexistas. Ela aponta para um futuro possível e para permanecermos vivendo e não sobrevivendo. Dando continuidade às suas reflexões, a cineasta Duca Caldeira prossegue:

Eu me recordo: estava com um cabelo *black* rosa, um vestidinho de costas de fora, uma sandalhinha *top*, e minha amiga Bruna, de cabelão elegantíssima, ou seja, a gente se arrumou neste dia, sabe?! Então, a gente, já incrédula com a informação de que nosso nome não estava ali, mas já entendendo o que estava acontecendo, óbvio, afinal o Morro da Urca é zona sul, o porre do Rio de Janeiro. Então, recuperei no celular o e-mail que tinha encaminhado, printei e mostrei a autorização. Não desistimos e conseguimos, é sempre assim [risos]. Nosso *show* da vida começa antes do *show* da artista que vamos assistir, isso é cotidiano [risos]. Não acabou, nega, chegamos na parte de “revista” e o segurança me pergunta “voce é do sexo masculino ou do sexo feminino?”. Eu respondi a ele “o que você acha?”. Ele responde “não interessa, mas quem vai te revistar sou eu”. Aí ele começou... pá.. pá.. pá.. pá.. minha filha, você já sai da revista toda dolorida, ele me pegou, me apalpou inteira, sem constrangimento e olhando no olho inclusive. Quase dei uma titubeada, fiquei meio mal, mas uma coisa é fato: quando uma mulher preta sai de casa para curtir, ela tem um propósito “ninguém vai me tirar isso, já me tiram tantas coisas no meio do caminho, que vou até o fim”. Pois bem, ainda não acabou [risos]... Enfim, dentro do *show*, chamei minha amiga Bruna pra irmos ao banheiro, quando estou no banheiro, chega uma mulher que trabalhava no espaço e diz: “Senhor, vou ter que pedir para que saia do banheiro, são ordens do meu supervisor”. Eu até levei isso para o meu filme *Clandestina* até cagando! E aí saímos do banheiro, refletindo o quanto é preciso se atrever, afrontar e ter sua identidade fortalecida para dar conta e não deixar as microviolências te matarem aos poucos. Imagina, você, tudo isso num *show* de uma travesti preta como eu! Nesse mundo, as pessoas não sabem nada de nós. Fazendo cinema, consigo apresentar quem somos e como queremos também viver, sabe. Ahh subi no palco neste dia e tirei a roupa em protesto [risos], mas mantive a calcinha [risos]. E fiz o que fui ali para fazer, dei as mãos para a Linniker! Até no camarim nós fomos. Tinha tanta comida! Já no camarim a produção dela me pergunta: a “senhora quer alguma coisa?” [suspiros]. Só me desculpar por não ter desistido do *show* e por ter feito xixi do lado de fora do banheiro, já que fui convidada a sair. Fui acolhida pela Liniker e me perguntei se eu faria tudo de novo... [risos] Sim, faria tudo outra vez e farei todas as vezes em que tentarem me impedir de ser feliz e de ser quem sou (CALDEIRA. Entrevista, 2019).

Duca, com seu discurso, ultrapassou o plano individual e estabeleceu uma espécie de “chamado coletivo” para um movimento de atuação implicada. Ela comprovou sua existência na “margem”, mas não se deixou vencer, exercitou sua agência, e nos convidou a entender como e com quais estratégias ela combateu/combate ao racismo e ao sexismo em suas experiências de vida e de lazer. Ao exercer o direito de escolha, quando diz “mas uma coisa é fato, quando uma mulher preta sai de casa para curtir, ela tem um propósito ‘ninguém vai me tirar isso, já me tiram tantas coisas no meio do caminho, que vou até o fim’”, ou quando afirma que “ser feliz pra gente é uma afronta!” (CALDEIRA, 2019), há coletividade na sua voz, há construção, ação e insubmissão diante de epistemes colonizadoras, estruturalistas, que acreditavam estar definindo o *ser* e o *estar* no mundo de mulheres negras, resumindo-as ao lugar de opressão.

Entre outras coisas, o que nos chama a atenção na narrativa da cineasta não está concentrado no episódio de sua trajetória, escolhido para responder sobre o seu entendimento de lazer, mas na forma e naquilo que Duca imputa na ação de usufruir seus momentos de lazer. Torna-se poderosa a forma como ela despersonaliza o nosso entendimento do fenômeno e atribui a ele novos sentidos e significados politicamente racializados. O discurso coletivo de Duca, que encontra coro em uma sociedade negra descolonizada, nos convoca a refletir sobre a necessidade de discussão da raiz ontológica do lazer da humanidade negra, ou seja, as possíveis linearidades a que se submetem a ciência e seus conceitos.

Avançamos, então, para o exercício crucial e consciente sobre as pautas epistemológicas negras: nomear⁸⁶ para existir, como ato de “autorrecuperação, pela autodeterminação, como forma de reconhecer a força vital em todo objeto. Nomear tem relação direta com empoderamento” (hooks, 2019, p.336). Assim, a *concepção de lazer insubmisso* proposta nesta tese caminha na mesma direção das perspectivas críticas e contra-hegemônicas do lazer, apontadas por Christianne Luce Gomes (2011, 2014), entre outros autores que adotam um posicionamento crítico acerca do fenômeno. Entretanto, a contribuição aqui é ir além do conceito. Ela intenta expandir a “margem”, se constituindo em uma ação que reveste novas intencionalidades ao lazer, traduzindo-se numa responsabilidade individual que é também coletiva, pela realização de feitos que alterem a realidade de vida de pessoas negras brasileiras, bem como de pesquisadores que trabalham com recorte raça/cor nos estudos do lazer.

⁸⁶ “O nome sempre suscitou uma questão ontológica, quer dizer, uma questão de existência. Nomear era considerado como pressupor a existência de algo. Essa noção surgiu com Platão (2001). Ao analisar a relação dos nomes com o estado de coisas no mundo, ele formula o problema ontológico dos nomes: se há um nome é porque há o que é nomeado” (PLATÃO, 2001, p.102) Fonte: PLATÃO. Diálogos. *Teeteto Crátilo*. 3. ed. Belém: UFPA, 2001.

Se concordamos que se faz possível outras epistemologias sistematizadas por autoras(es) não hegemônicas(as), espera-se que o *lazer insubmisso* seja apreendido como uma ação insubmissa, como uma desalienação, advinda de uma luta afirmativa pela humanidade negra. E ainda pode ser considerado como um ato de reparação, já que, nesta concepção, o *sujeito negro* recria a si mesmo, como *poderoso*. Suas identidades deixam de ser forjadas no racismo e se reconstróem na humanidade do corpo negro. Neste sentido, esta ação pode ser vista como uma atividade criativa e insurgente, pela qual se enfrenta/supera os racismos e sexismos cotidianos.

Em suma, concluímos que o *lazer insubmisso* pode ser desenvolvido por sujeitos/sujeitas negros(as) e está conectado à capacidade de atuar e transformar, de agir e construir estratégias para a vivência. Portanto, não é um lazer descomprometido, mas uma prática de insubmissão, que deve ser racializada, contextualizada, contra-hegemônica, criativa e crítica.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nenhum gesto separa-se de seu contexto. Portanto, esta tese, enquanto ação afirmativa para uma pesquisadora negra, teve como eixo estruturante o desejo de inquietar e desviar, por meio de um mosaico de concepções disruptivas e subversivas, evidenciando que sua tessitura foi construída por muitas vozes que insurgiram das múltiplas mulheres que somos.

Enquanto geógrafa, tomei como ponto de partida as bases nas quais está assentada a sociedade brasileira desde o seu nascedouro. Conforme mencionado nas linhas iniciais deste trabalho, vivemos em um país que se ergueu pela desigualdade racial e se alimenta dela. Desse modo, há mais de 500 anos, a população negra tem sido vilipendiada, aviltada, explorada e excluída da participação social e política do país.

Torna-se relevante, assim, tecer algumas considerações finais sobre o racismo estrutural, amplamente discutido nesta pesquisa, categoria que não é apenas um conceito abstrato ou um marcador de desigualdade racial. Conclui-se e defende-se que o racismo não seja um resquício da escravidão, mas um instrumento que se constitui na Modernidade e no capitalismo. Trata-se de uma expressão das estruturas do capitalismo, as quais foram forjadas pela escravidão. A depender das tensões e das contradições, tal expressão vai se renovando nos modos de reprodução e internalização. Nesta tese, o racismo não é compreendido como um tema lateral, pois está imbricado na constituição da sociedade de classes, na qual cineastas negras organizam suas trajetórias socioespaciais.

Naturaliza-se o racismo por meio do processo de constituição de subjetividades que cria um conjunto de princípios tidos como "verdadeiros" e "racionais" para fundamentar as desigualdades raciais. As análises que contrapõem raça e classe podem ser consideradas um falso dilema, tendo em vista que a divisão dos grupos na sociedade em torno da classe possui o racismo como condutor imperativo.

Percorremos caminhos para apresentar os questionamentos e as tensões que tangenciaram a discussão desta tese, nos quais foi possível especificar as lacunas inerentes à

pesquisas que envolvem corpos negros. E ainda apontamos percursos frutíferos para novas pesquisas que assumam desafios antirracistas, antissexistas e decoloniais.

As questões iniciais desta tese conduziram a discussão buscando responder às questões: *como se dão as intersecções de gênero e raça nas trajetórias socioespaciais de cineastas negras? Quais percepções as cineastas negras possuem sobre o racismo epistêmico e o sexismo em seus percursos, bem como em suas produções audiovisuais?*

Identificar *as negociações (im)possíveis/existentes entre a criação autoral autônoma negra e os contextos políticos, epistemológicos e ontológicos racializados desta criação* exigiu um entendimento das narrativas das cineastas entrevistadas para vislumbrar se o racismo epistêmico causou/ imputou em suas trajetórias mudanças, restrições, opressões e senões que lhes foram motrizes para a construção de caminhos outros na cinematografia.

A possibilidade de *discutir as intersecções de gênero e raça nas trajetórias socioespaciais de cineastas negras* nos forneceu elementos que corroboraram nossa percepção de que não se trata de definir como se dão as intersecções entre gênero e raça para mulheres negras cineastas, mas compreendermos que tais intersecções começam a operar, assim que mulheres negras nascem fenotipicamente negras – fato que ampliou nosso entendimento, questionando respostas rápidas para, assim, não cairmos nas armadilhas do sexismo e do racismo estrutural.

Neste sentido, indagamos por quais motivos as interseccionalidades de gênero e raça se tornaram uma condição para mulheres negras, bem como o quanto precisávamos investigar os mecanismos opressores que nos atravessam por meio da interseccionalidade. Ficou evidente que apenas definir os racismos já não nos ajuda muito (ALMEIDA, 2018), tampouco explicar o que são interseccionalidades, uma vez que esses recursos não colaboram com a transformação de realidades injustas e excludentes. O feminismo negro decolonial tem nos confrontado com a afirmação de que ainda sabemos pouco de como funciona a arquitetura das opressões tanto raciais quanto as sexistas. E fomos além, instigando reflexões sobre como esses mecanismos de opressão se organizam nas trajetórias socioespaciais das cineastas negras. Ao desvelarmos sua arquitetura e construirmos narrativas e ações para denunciá-los e desconstruí-los, concluímos que a condição de mulher negra deve manter-se vigilante.

Aprendemos que as ideologias racistas e sexistas, quando recebem contrapontos argumentados, sem brechas para trélicas, ficam desacreditadas, perdendo seu impacto nocivo contra nossos corpos. Por esta razão, nosso entendimento sobre a importância da autorrepresentação que, sob a égide de um fazer cinematográfico racializado, perpassa por se negar a ser o outro apenas sob o olhar do branco, conforme premissa inicial.

A partir do olhar sobre si mesmas, as cineastas questionaram/questionam as questões raciais na perspectiva de suas invisibilidades nas estatísticas cinematográficas. Observamos que o olhar atento e questionador vem tensionando os espaços em que elas atuam, no caso, no audiovisual. Adotando-se um olhar questionador e crítico, questões como representação, representatividade, invisibilidade, mulheres negras e mercado de trabalho passam a permear o trabalho das cineastas. Enquanto estratégias de construção identitária, observamos que as produções dessas profissionais adquirem uma diretriz opositiva, onde o diálogo com o mundo, entre si e para si cria nelas os “espaços de agenciamentos”, aqueles iniciados, deixados como legado pelas negras escravizadas, lembrados na historiografia da escravidão que discutiremos nesta escrita e dos quais nos fala bell hooks (2019).

Ao afirmarmos a importância da anterioridade, é inegável que as trajetórias das mulheres negras cineastas, muito diferentes entre si, se apresentam tatuadas pela travessia do tráfico negreiro e da escravização de negras e negros. Por isso, corroboramos e aplicamos o exercício proposto por Abdias Nascimento (2019), no qual percorremos os detalhes deste passado historiográfico, que é também de resistência, com a intenção de (re)conhecer e nos apropriarmos de um potencial de luta libertária, desvelando a agência presente em nossas ancestrais.

Compreendemos que a interseccionalidade de gênero e raça, nas trajetórias socioespaciais de cineastas negras, conforme apresentado em seus discursos, confirmou sua estrutura, enquanto uma condição imposta e perpetuada pelo Estado, enquanto marcador de denúncia contra este mesmo Estado, por nos auxiliar a apreender a existência da sobreposição de opressões e discriminações existentes em nossa sociedade. Neste sentido, as trajetórias socioespaciais, sedimentadas em tais saberes, forneceram elementos para confirmar que, por meio das escrituras (EVARISTO, 2005), como conceito e método, elas nos posicionam em outro lugar, ou seja, como autoridades intelectuais de nós mesmas, sendo possível que analisemos criticamente a *geopolítica da interseccionalidade* (DAVIS, 2017, p. 154) para questionarmos as ações que nos afetam nas intersecções.

Tal descoberta fez com que a interseccionalidade, enquanto ferramenta metodológica analítica, se somasse a outras estratégias que poderiam auxiliar na tentativa de desconstruir a estereotipização das mulheres negras. Ficou explícito que, mesmo a interseccionalidade sendo uma terminologia recente, sua concepção opera como herança colonial, fundada com a criação da categoria raça e, conseqüentemente, criando os racismos. Após discussões relacionadas às intersecções de gênero e raça nas trajetórias socioespaciais, é possível perceber como o poder simbólico, enquanto construção social da raça e do gênero, tem sido exercido nas relações vivenciadas pelas(pelos) cineastas, seja por meio de silenciamento, da

exclusão, ou pelas relações hierárquicas, descrédito e proibições. Foi necessário compreender como esse poder simbólico é percebido pelas entrevistadas por meio de determinadas atitudes, tais como preconceito racial e lesbofobia, humilhação, cuidado, medo e culpa.

Ao racializar o conceito de lazer, esta pesquisa, apresentou contribuições ao apontar interseccionalidades emancipatórias a partir das narrativas das cineastas entrevistadas. Neste contexto, os discursos coletivos dessas cineastas apontaram uma tomada de posição, não somente diante das opressões, mas também diante de **interseccionalidades insurgentes**, de raça, de gênero, de classe e, ainda, de diversidade sexual. Um movimento que nos orientou a interseccionalizar emancipatoriamente a resistência, o antirracismo, e o antissexismo.

Fazendo uma analogia com os estudos de Paul Gilroy (2001), como nem sempre *cruzar o Atlântico encerra a travessia*, seguimos nestas considerações finais para responder à segunda indagação desta tese. Buscamos perceber *quais percepções as cineastas negras possuíam/possuem sobre o racismo epistêmico e o sexismo em seus percursos, bem como em suas produções audiovisuais*.

Esta pesquisa também buscou interpelar a histórica cisão entre saber científico e saber prático, construído nos movimentos sociais na/pela trajetória socioespacial de mulheres cineastas negras, e questionar a desvalorização do saber construído por meio da experiência.

Certamente, *o Atlântico gera maresia feminista durante a travessia interseccional*. Longe de ser fragmentada, liberal e cisheterossexista, a interseccionalidade pode ser considerada dimensão prática. *Precisamos do horizonte enquanto os navios estão atravessando*, pois, a “fome de justiça depende da vida garantida agora” (AKOTIRENE, 2020, p. 112). Identificamos, nas percepções das cineastas, que todas vivenciaram concretamente a experimentação da existência do racismo epistêmico. Observamos que todas possuíam o entendimento de que este tipo de racismo se configura como uma estratégia de proteção ao grupo hegemônico. Concluímos, portanto, que o sexismo epistêmico soma-se a esta percepção atravessando-a quando da ausência de representatividade nos espaços acadêmicos.

Ficou evidente que os impactos dos silêncios seculares (RIBEIRO, 2017) tornam-se um risco para as produções cinematográficas das mulheres negras cineastas. No entanto, outras ameaças foram citadas por elas, tais como: a evasão dos espaços acadêmicos (CALDEIRA, 2019); a não conclusão da graduação no audiovisual, em virtude da opção por cursos livres (OLIVEIRA, 2019); a deslegitimação de propostas de investigação científica que acolham temas racializados (SOARES, 2019), ou seja, silenciamentos compulsórios; o risco em se perpetuar a estereotipização racial em suas produções, negando a própria história, por serem impedidas de conhecer outra que se contraponha (MORAES, 2020).

Intencionalmente, as discussões empreendidas nesta pesquisa percorreram caminhos políticos e, nesta caminhada, tomamos como uma ação afirmativa o ato de conversar com autoras decoloniais, negras e feministas, por dois motivos: primeiro, como ação de contraposição ao racismo epistêmico; segundo, para que os leitores e pesquisadores decoloniais racializados, pudessem identificar as diferentes possibilidades de análise que autores afro-diaspóricos podem oferecer. Deixamos registrado que estamos longe de conseguir esgotá-los nesta tese de doutorado, uma vez que são numerosos e (re)existem em diferentes áreas do conhecimento.

Assim, corroboramos a fala de Collins (2016): ela afirma que adiante da ausência da publicação de vozes do feminismo negro, nosso exercício reflexivo deve se tomar uma ação para evitarmos que o epistemicídio contemporâneo não se torne um memoricídio, com prejuízos ainda mais graves, pelos quais, sem nossa memória racializada, teríamos um vazio para dentro do qual escrevemos e que jamais seria possível preencher. Observamos que as ações concretas sinalizadas pelas cineastas em seus discursos, em combate a um memoricídio estão espelhadas no que hooks (1984), Collins (2016) e Evaristo (2005) orientam e se configuram como importante contribuição para o campo educacional, para as ciências humanas e o próprio Estudos do lazer.

Vivendo como vivemos - no limite - desenvolvemos uma forma particular de ver a realidade. Olhamos tanto de fora para dentro como de dentro para fora. Concentramos a nossa atenção tanto no centro como na margem. Entendemos ambos. Este modo de ver nos lembrou da existência de um universo inteiro, um corpo principal composto tanto de margem como de centro. (HOOKS, 1984, s./p.)

Isto nos fez concluir que as cineastas negras podem ser lidas no lugar do sujeito *marginal* que tem uma visão do todo que o exclui. Uma visão que abarca *margem e centro*, trazendo a desnaturalização da neutralidade e da universalidade pretendidas pela centralização. Seguindo com Collins (2016), depreendemos que as mulheres negras cineastas podem ser consideradas como forasteiras de dentro (*outsider within*): são corpos negros que ocupam o lugar fronteiro. Não são tratadas como iguais em espaços de grupos dominantes, contudo, a presença delas nesses espaços delinea o seu próprio olhar sobre as dinâmicas de poder e opressões interseccionais. Ou seja, esses *entre lugares* têm sido apreendidos, (re)construídos por mulheres negras e por meio do Movimento Negro Educador, assim como pelo *cinema negro*. O fato de sermos estrangeiras nos possibilita estar neste espaço de fronteira, num *não lugar* que pode ser doloroso, mas um lugar de potência, conforme evidenciado nas diferentes trajetórias socioespaciais pesquisadas nesta tese.

Neste percurso, e com a tentativa de contribuirmos um pouco mais para o entendimento deste mecanismo que nega e extermina o conhecimento do outro (CARNEIRO,

2005), buscamos captar com lentes decoloniais, não a teorização sobre o racismo epistêmico, o racismo estrutural e o sexismo, mas o que se quer com eles, bem como, as saídas, *negociações possíveis que as cineastas entrevistadas apontaram em suas escrevivências por meio de suas criações autorais, sedimentadas em epistemologias* negras e que podem servir de farol para tantas outras mulheres negras, bem como para a nossa sociedade como um todo.

Inferimos que as formas culturais do audiovisual negro estão *incorporadas* na ocupação dos espaços por este corpo negro político que vem construindo uma participação estratégica numa tessitura contínua. Neste campo de produção de conhecimento crítico sobre as estéticas e poéticas afro-orientadas em seus enlaces, em fluxo ou em tensão, as epistemologias eurocêntricas persistem. Nos comprometemos em anunciar o cinema como ferramenta de agência e anunciação para questionar os elementos determinantes de relações de forças onde a produção das cineastas negras brasileiras, campo de produção de saber, se apresentou como um *locus* privilegiado para mover mundos, para se amplificar e pluralizar-se, para não sucumbir aos regimes de poder-saber que se querem universais.

Ao lançarmos luz sobre os contextos e estruturas histórico-culturais que balizam as relações sociais, percebemos que os princípios, os valores e as concepções de mundo foram entendidos como algo incorporado e praticado pelas atrizes e atores sociais, e não apenas estavam presentes como elementos abstratos da consciência. Em um país como o Brasil, onde se elogia a diferença, mas não se discute criticamente esta diferença, apresentar as relações de subalternidade nos possibilitou romper com o apagamento/silenciamento das mulheres negras cineastas nos espaços de criação e produção audiovisual

Argumentamos que, a partir do diagnóstico vivido em cada realidade e da exaustiva repetição de um quadro sociopolítico e histórico modelado pela racialidade, anunciar uma concepção de lazer que seja crítica e responsável, que interprete o presente formulando respostas para o aqui e o agora, em consonância, evidentemente, com o fluxo dos tempos, significa desenvolver relevâncias que abalem as estruturas e que permitam o estar em espaços com seus corpos negros, podendo exaltar outros corpos negros. Dessa maneira, este trabalho é também uma recusa. Recusa em pensar o campo no qual atuamos a partir dos termos e imaginários dados e absorvidos sem inquietude ou acomodados na complacência multicultural.

Considerando-se o papel do cinema como produto e produtor de imaginários, verificou-se, na análise dos discursos dos sujeitos coletivos, nos trânsitos e deslocamentos espaciais, sociais e simbólicos, que, cotidianamente, as mulheres negras aqui retratadas são convocadas a reescreverem suas histórias para serem vistas. Embora emerjam a capacidade de agência, com estratégias criativas de reexistência na construção narrativa e nos elementos da linguagem audiovisual, o entrecruzamento do racismo, do sexismo e da desigualdade social se

compõe como estruturas de subjugação que são desafiadas por ferramentas de lutas construídas no coletivo do Movimento Negro educador por meio de políticas afirmativas no audiovisual.

Na busca por respostas para o questionamento sobre a possibilidade *da produção das mulheres negras cineastas ser considerada parte integrante do cinema negro*, ficou evidenciado um tensionamento entre as entrevistadas. Contudo, é possível inferir que, para elas, a expressão *cinema negro* não se refere a um gênero e que, talvez, a ideia de identidade, representação, autorrepresentação e ocupação possa responder de forma mais efetiva a esta classificação.

Observamos que as entrevistadas partilham um receio acerca da guetificação, ou uma homogeneização de manifestações artísticas de grupos identitários, sempre em um gênero com necessidade apriorística de narrativas ativistas, o que já as separaria do cinema branco. Ainda assim, politizar o processo é reforçar a resistência ativa, no campo referenciado, aos padrões impostos ao cinema e, de forma geral, isto tem se tornado missão de cineastas negros(as), que se classificam como pertencentes à esta categoria, não como um gênero, mas como ocupação de um espaço no audiovisual brasileiro.

Portanto, concluímos que falar da importância do *cinema negro* na contemporaneidade contribui com uma releitura do imaginário do brasileiro sobre si mesmo, sobre o mito da democracia racial e sobre a necessidade de aceitar este cinema como *cinema negro brasileiro*, o que é relevante para exercer uma ação decolonial. Observamos que não se trata de uma atitude deliberada e com intenções apenas políticas *a priori*. Entendemos que o gosto e a autoapresentação que compõem a escolha estética das produções cinematográficas de mulheres negras também estão crivados de códigos e significados, que estarão por vezes fora da técnica, mas politicamente ancorados aos saberes apreendidos no Movimento Negro educador (GOMES, N.L., 2017).

Nessa esteira de manifestações múltiplas, entendendo o sexismo e o racismo como processos políticos e históricos, de tal forma que criam as condições sociais para que, direta ou indiretamente, determinados grupos sejam discriminados e não identifiquem a humanidade em seus corpos, de forma sistemática, é que cabe uma segunda provocação: *onde estaria o lazer na pesquisa?* Tal indagação evidenciou a necessidade de se discutir a raiz ontológica do lazer. Assumimos a necessidade de preencher uma lacuna no campo e identificar se os pressupostos reconhecidamente "clássicos" do lazer comportam/acomodam a (in)existência da humanidade da população negra. Com as lentes contra-hegemônicas destacadas por Christianne Gomes (2010), reafirmamos a intencionalidade política, ao evidenciar o imperativo epistêmico de apresentar uma nova concepção de lazer, a qual possa ser acolhida

como suplemento, como valor agregado à compreensão de lazer como uma necessidade humana, como uma dimensão da cultura salientada pela autora.

Identificamos que o cinema negro brasileiro é uma produção intelectual, assim, cineastas negras se constituem educadoras, pois constroem saberes de luta em sua própria luta. Em meio a todas estas questões as cineastas vão construindo lugares de poder e potência. As cineastas negras ao criar um cinema negro brasileiro, produzem um *lazer insubmisso* e nele se constroem, disseminam e circulam saberes nascidos na luta cotidiana contra o racismo, contra o sexismo, o epistemicídio e o memoricídio, no qual reeducam o próprio cinema negro, reeducam também o lazer com seus saberes, com seus corpos e com as suas visões.

Em suma, concluímos que o *lazer insubmisso* pode ser desenvolvido por sujeitos negros/sujeitas negras e está conectado à capacidade de atuar e transformar, de agir e construir estratégias para a vivência. Portanto, não é um lazer descomprometido, mas uma prática de insubmissão que deve ser racializada, contextualizada, contra-hegemônica, criativa e crítica.

REFERÊNCIAS

ABDALLA, M; FARIA, M. Em defesa da opção decolonial em administração: rumo à uma concepção de agenda. *In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE EPISTEMOLOGIA E SOCIOLOGIA DA CIÊNCIA DA ADMINISTRAÇÃO*, 5, 2015, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis, Brasil, 2015.

AMNB – Articulação de Organizações de Mulheres Negras Brasileiras. Dossiê sobre a situação das mulheres negras brasileiras. São Paulo, 2007.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. O que é racismo estrutural? Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

ALVES, Giovanni Antônio. Trabalho, subjetividade e lazer: Estranhamento, fetichismo e reificação no capitalismo global. *In: PADILHA, Virgínia (org.) Dialéticas do Lazer*. São Paulo: Cortez, 2006. p.19-49.

ANPOCS, 1984, p. 223-244. HOOKS, bell. *Não sou eu uma mulher: mulheres negras e feminismo*. Plataforma Gueto, 2014.

APPOLINÁRIO, F. *Dicionário de metodologia científica: um guia para a produção do conhecimento científico*. São Paulo: Atlas, 2004.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2000.

ARAYA UMAÑA, Sandra. Las representaciones sociales; ejes teóricos para su discusión. *Cuaderno de Ciências Sociales*, 127. San José: FLACSO, 2002.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS. Decreto nº 47891, de 20 de março de 2020. Reconhece o estado de calamidade pública decorrente da pandemia causada pelo agente Coronavírus (COVID-19). *Diário do Executivo*, Edição Extra, de 20 mar. 2020. Disponível em:

<https://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?num=47891&ano=2020&tipo=DEC>. Acesso em: 07 set. 2021.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA PRODUÇÃO DE OBRAS AUDIOVISUAIS APRO; SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS SEBRAE. *Mapeamento e impacto econômico do setor audiovisual no Brasil 2016*. Disponível em: [https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/\\$File/7471.pdf](https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/$File/7471.pdf). Acesso em: 12 set. 2021.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE ELETRÔNICA VIDEOBRASIL – Performance, 15, de 06 a 25 de setembro de 2005, p.10 e 11, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/textos/232179>. Acesso em: 12 set. 2021.

ASSOCIAÇÃO DE JOVENS LGBTI E APOIANTES: REDE EX AEQUO. HOME. 2018. Disponível em: <https://www.rea.pt/glossario-lgbt/>. Acesso em: 10 fev. 2018.

AZERÊDO, S. Teorizando sobre gênero e relações raciais. *Estudos Feministas*, Rio de Janeiro número especial, 1994.

BANET-WEISER, Sarah. Keynote Address: media, markets, gender: economies of visibility in a neoliberal moment. *The Communication Review*, v.18, n.1, p. 53-70, 2015.

BANET-WEISER, Sarah; GILL, Rosalind; ROTTENBERG, Catherine. Postfeminism, Popular Feminism and Neoliberal Feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in Conversation. *Feminist Theory*, v.0, n.0, p. 1-22, 2019.

BARBOSA, J. L.; CORRÊA, A. de M. A Paisagem e o Trágico em O Amuleto de Ogum. In: ROSENDAHL, Zeny. CORRÊA, Roberto Lobato. *Paisagem, Imaginário e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 71-102.

BARDIN, L. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BELCHIOR, Antônio Carlos; OLIVEIRA, Leandro Roque de; VASSÃO, Felipe Adorno; BALBIANO, Eduardo dos Santos. *AmarELO*. Canção. Intérprete: Emicida. Álbum Amarelo. 2019. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5cUY5chmS86cdonhoFdn8h>. Acesso em: 20 jan. 2021.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. Editora Brasiliense, 1980. Coleção Primeiros Passos.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.

BOBO, Jacqueline. The color purple: black women as cultural readers. In: PRIBRAM, Deidre. *Female spectators: looking at film and television*. London: Verso, 1988. p. 90-109.

BOBO, Jacqueline. The color purple: black women as cultural readers. In: PRIBRAM, Deidre. *Female spectators: looking at film and television*. London: Verso, 1988. p. 90-109.

BONILLA-SILVA, Eduardo; DAVID, G. Em-brick. Black, honorary white, white: the future of race in the Uni-ted States? In: BRUNSMAN, D. L. (ed.) *Mixed messages: multiracial identities in the 'color-blind' era*. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 2006. p. 33-48.

BORDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.

BRAH, A. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, v.26, p.329-376, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Aprender o amor: sobre um afeto que se aprende a viver*. São Paulo: Papirus, 2005.

BRASIL. Lei n. 2.040, de 28 de setembro de 1871. Declara de condição livre os filhos de mulher escrava que nascerem desde a data desta lei, libertos os escravos da Nação e outros, e providencia sobre a criação e tratamento daquelles filhos menores e sobre a libertação annual de escravos. CLBR de 1871. Disponível em :http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim2040.htm. Acesso em: 06 set. 2021.

BRASIL. Constituição Política do Império do Brazil, de 25 de março de 1824. Manda observar a Constituição Política do Império, offerecida e jurada por Sua Magestade o Imperador. *Coleção de Leis do Império do Brasil – 1824*, p. 7, v. 1. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm. Acesso em: 11 set. 2021.

BRASIL. Constituição Política do Império do Brazil, de 25 de março de 1824. Manda observar a Constituição Política do Imperio, offerecida e jurada por Sua Magestade o Imperador. *Coleção de Leis do Império do Brasil – 1824*, p. 7, v. 1. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm. Acesso em: 11 set. 2021.

BRASIL. Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. Institui o Estatuto da Igualdade Racial; altera as Leis nos 7.716, de 5 de janeiro de 1989, 9.029, de 13 de abril de 1995, 7.347, de 24 de julho de 1985, e 10.778, de 24 de novembro de 2003. *Diário Oficial da União*, de 21 de julho de 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112288.htm. Acesso em: 06 set. 2021.

BRLAB. *Renata Martins*: diretora. Disponível em: <https://brlab.com.br/participante/renata-martins/>. Acesso em: fev. 2019.

BRUSCHINI, C. (1992). O uso de abordagens quantitativas em pesquisas sobre relações de gênero. In: COSTA, A.O.; BRUSCHINI, C. (orgs.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p. 289-309.

CALDEIRA, Duca. *Foto*: cineasta Duca Caldeira. Arquivo pessoal. Imagem cedida para esta pesquisa. 2021.

CALDWELL, K. L. Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil. *Estudos Feministas*, v. 8, n. 2, 2000.

CAMARGO, Luiz Octávio. *Educação para o lazer*. São Paulo: Moderna, 1998.

CAMPOS, C.J.C. Método de análise de conteúdo: ferramenta para a análise de dados qualitativos no campo da saúde. *Revista Brasileira de Enfermagem*, Brasília (DF), p.611-614, set/out., 2004.

CAPRANZANO, Vincent. Estilos de interpretação e a retórica das categorias sociais. In: REZENDE, Cláudia Barcellos; MAGGIE, Yvonne. *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p.441-458.

CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil*. 2014. 290 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/115710>. Acesso em: 12 set. 2021.

CARNEIRO, A. S. *A Construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser*. São Paulo: FUESP, 2005.

CARVALHO, Edgar. *Edgar Morin em DVD*. Coleção Grandes Educadores. São Paulo: Editora Atta, 2006.

CARVALHO, Noel dos Santos. Introdução: Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In: JEFFERSON, DE. *Dogma feijoadá: o Cinema Negro Brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta: Coleção aplauso, 2005. p. 17-101.

CARVALHO, Noel dos Santos. O cinema em negro e branco. In: SOUZA, Edileuza Penha de. *Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. Belo Horizonte: Mazza, 2006. v. 1.

CARVALHO, Noel dos Santos. Dois ensaios de sistematização da questão racial no cinema: o contexto do cinema novo. In: SOUZA, Edileuza Penha de. *Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. Belo Horizonte: Mazza, 2007. v. 2.

CARVALHO, Noel dos Santos. Racismo e antirracismo no cinema novo. In: HAMBURGER, Esther *et al.* *Estudos de cinema Socine*. São Paulo: Annablume, 2008.

CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul: o inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula* n. 12, nov. 2011. Disponível em: www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858/60904. Acesso em: 22 de set. 2013.

CASSETI, Francesco. *Teorias do cinema: 1945-1995*. Austin: University of Texas, 1999.

CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA. Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe. Disponível em: <http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/encontro-de-cinema-negro-zozimo-bulbul-brasil-africa-e-caribe-11-anos/>. Acesso em: 18 abr. 2021.

CINECLUBE: EMPODERAMENTO E CINEMA - FLORES HORIZONTAIS. HOME. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p1N05zdQA88>. Acesso em: 06 set. 2021.

CINECLUBE - LGBTQIA+. HOME Disponível em: <https://fb.watch/7ltmZM8BE3/>. Acesso em: 06 set. 2021.

CLAVAL, Paul. A Geografia cultural: o estado da arte. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto L.(orgs.). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 59-57.

CHATAIGNIER, Gilda. *História da Moda no Brasil*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2010.

CHIZZOTTI, A. A Pesquisa Qualitativa em Ciências Humanas e Sociais: evolução e desafios. *Revista Portuguesa de Educação*, Universidade do Minho, Braga, Portugal, v. 16, n.2, p. 221-236, 2003.

CHIRSLER, J. C.; SMITH, C. A. Feminism and psychology. In: PALUDI, M. A. (Org.). *Praeger guide to the psychology of gender*. Westport: Praeger, 2004. p. 271-292.

COLETIVA MALVA. HOME. Disponível em: <http://coletivamalva.com/acoletiva/>. Acesso em: 25 de mar. 2018.

COLLINS, Patricia Hill. Black Feminist Epistemology. Chapter 11. In: *Black Feminist Thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. 2.ed. New York, NY: Routledge, 2000. p. 251-271.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. *Pós - Revista Brasileira de Pós-Graduação em Ciências Sociais*, v. 15, n. 1, p. 7, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistapos/article/view/29460>.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROZENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. p.92-123.

COSTA, Valéria Gomes. *Trajetórias negras: os libertos da Costa d'África no Recife (1846-1890)*. 2013, 250 f. Tese (doutorado em História). Universidade Federal da Bahia, 2013.

COUTINHO, L.M. *Diálogos cinema-escola*. Série TV-ESCOLA. Ministério da Educação e Cultura, 2002.

CRAPANZANO, Vincent. Estilos de interpretação e a retórica de categorias sociais. In: MAGGIE, Yvonne e REZENDE, Claudia B. *Raça como retórica – a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

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

CULTNE, Lélia Gonzalez. Pt 1 e Pt 2. Entrevista concebida a Mali Garcia para o documentário As Divas Negras do Cinema Brasileiro.

DAFLON, Verônica Toste; CANDIDO, Marcia Rangel; FERES JÚNIOR, João. Cor e gênero no cinema brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, v. 1, p. 116-135, 2016.

DAMATTA, Roberto. *A Casa & A Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMICO, J. G.; SANTOS, E. S.; FREITAS, L. C. Pensando o lazer a partir da perspectiva étnica. *Revista Arquivos em Movimento*, v. 2, n. 2, p. 36-54, jul./dez 2006.

DAVIS, Angela. *Mulher, classe e raça*. Trad. Livre. Portugal: Plataforma Gueto, 2013.

DAVIS, Angela Y. I used to be your sweet mama: ideology, sexuality, and domesticity. *In: Blues Legacies and black feminism: Gertrude “Ma”Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*, New York: Pantheon Books, 1998. p.3-41.

DE, Jeferson; CARVALHO, Noel dos Santos. *Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

DENZIN, N.K.; LINCOLN, Y.S. *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIAS, M. O. L. S. Teoria e métodos dos estudos feministas: perspectiva histórica e hermenêutica do cotidiano. *In: COSTA, A.O.; BRUSCHINI, C. (orgs.). Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p. 39- 53.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DÍAZ, M. Racismo epistémico y monocultura: notas sobre las diversidades ausentes en América Latina. *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, n. 3, 2010.

DUARTE, L. T. *Envelhecimento: processo biopsicossocial*. Trabalho de Conclusão para o Curso Virtual “Educación para el Envejecimiento”. 2008. Disponível em: <http://www.psiconet.com/tiempo/monografias/brasil.htm>. Acesso em set.2020.

DUARTE, Mel; BARBOSA, Drik; NASCIMENTO, Indira. *Ainda assim me levanto*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SRCJzCN10ws>. Acesso em: 06 set. 2021.

DUARTE, Rosália. *Cinema & educação: refletindo sobre cinema e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DUVEEN, Gerard. O poder das ideias. *In: MOSCOVICI, Serge. Representações sociais: investigações em psicologia social*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 7-28.

EM CENA. HOME. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CxzLHmkRWLo>. Acesso em: 06 set. 2021. Além do Rolê. Disponível em: [#2https://www.youtube.com/watch?v=62aEqzq0TsQ](https://www.youtube.com/watch?v=62aEqzq0TsQ). Acesso em: 06 set. 2021.

EDUCAFRO MINAS. HOME. Disponível em: <https://www.educafrominas.org.br/>. Acesso em: 06 abr. 2021.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

EVARISTO, Conceição Evaristo. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVINE, Naira. *Foto*: cineasta Naira Evine. Arquivo pessoal. Imagem cedida para esta pesquisa. 2021.

FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele Negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira Salvador: EDUFBA, 2008. ISBN 978-85-232-0483-9. Disponível em: <https://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/NEAB/Grupo%20de%20Estudos/3.%20FANON,%20Frantz%20-%20Pele%20negra,%20m%C3%A1scaras%20brancas.pdf>. Acesso em: 12 set. 2021.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Minas Gerais: Editora UFJF, 2010.

FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive. *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FESTIVAL DE CINEMA BAIANO. HOME Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fWPY7CoVBek>. Acesso em: 06 set. 2021.

FESTIVAL DE DOCUMENTÁRIOS. HOME Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y1WPwW2Wg30>. Acesso em: 06 set. 2021.

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*: curso no Collège de France. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREIRE, P. *Ação cultural para a liberdade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. Personalidades Negras – Zózimo Bulbul. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=31256>. Publicado em: 24 jan. 2014. Acesso em: 18 abr. 2021.

GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher e escrava*: uma introdução ao estudo da mulher negra no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. *O livro das religiões*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

GIDDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1984. 458p.

GILMAN, Sander. *Difference and pathology*: stereotypes of sexuality, race and madness. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

GODARD, Jean-Luc. *Imagem e Palavra*. Longa-metragem. França, Suíça: DCP, 2018. 84 min.

GODARD, Jean-Luc *Le Livre d'Image: Image et Parole*. França; Suíça. 2019.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. *In*: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (org.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 28 - 40.

GOMES, Christianne L. Lazer – Concepções. *In*: GOMES, Christianne L. (org.). *Dicionário Crítico do Lazer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004. p.119-126.

GOMES, Christianne L. O lazer como campo mobilizador de experiências interculturais revolucionárias e sua contribuição para uma educação transformadora. *In*: DALBEN, Ângela; DINIZ, Júlio; LEAL, Leiva; SANTOS, Lucíola (orgs.). *Convergências e tensões no campo da formação e do trabalho docente: currículo, ensino de Educação Física, ensino de Geografia; ensino de História; escola, família e comunidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 284 - 310. Disponível em: http://www.fae.ufmg.br/endipe/livros/Livro_6.PDF. Acesso em: 17 jan. 2019.

GOMES, Christianne L. Estudos do Lazer e geopolítica do conhecimento. *Licere*, Belo Horizonte, v. 14, p. 1-26, 2011.

GOMES, Christianne L. Estudos do Lazer e geopolítica do conhecimento. *Revista Licere*. Belo Horizonte, v.14, n.3, p.1-25, set./2011. Disponível em: <http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/sumario.html?ed=29> Acesso em: 10 jan. 2019.

GOMES, Christianne L. Lazer e cinema: representações das mulheres em filmes latinoamericanos contemporâneos. *Licere*, Belo Horizonte, v.19, n. 4, p.60-81, 2016.

GOMES, Christianne L.; PINTO, Leila. O lazer no Brasil: analisando práticas culturais, cotidianas, acadêmicas e políticas. *In*: GOMES, Christianne Luce. *Lazer na América Latina. Tiempo libre, ocio y recreación en Latinoamérica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 67-122.

GOMES, Christianne; ELIZALDE, Rodrigo. *Horizontes latino-americanos do lazer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOMES, Christianne; OSÓRIO, Esperança; PINTO, Leila; ELIZALDE, Rodrigo. *Lazer na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GOMES, Nilma Lino. *A mulher negra que vi de perto: o processo de construção da identidade racial de professoras negras*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995. 198p.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. 154 p.

GOMES, P. C. C. *O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, v. 1. 2013.

GOMES, Flávio dos Santos. *Experiências atlânticas: ensaios e pesquisas sobre a escravidão e pós-emancipação no Brasil*. Passo Fundo: UPF, 2003.

GONZALEZ, L. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero Limitado, n.3, 1982.

GONZALEZ, L. Por um feminismo afrolatinoamericano. *Revista Isis Internacional*, n. 8, 1988a.

GONZALEZ, L. A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social. *Revista Raça e Classe*. Brasília, ano 2, n. 5, p.2, 1988b.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na cultura brasileira. *Revista de Ciências Sociais Hoje*. Anpocs, p. 223-244, 1984.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, v.19. São Paulo: Larousse e Nova Cultural Ltda. 1995 e 1998.

GROSGOUEL, Ramón. Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking and Global Coloniality. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*., v.1, n.1, p. 1-38, 2011.

GUIA DO ESTUDANTE. *Conheça a história do movimento negro no Brasil*. Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/blog/atualidades-vestibular/conheca-a-historia-do-movimento-negro-no-brasil/>. Publicado em: 30 ago. 2016. Atualizado em: 24 fev. 2017. Acesso em: 05 nov. 2020.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo; MACEDO, Márcio. Diário Trabalhista e democracia racial negra dos anos 1940. *Dados*, v. 51, n. 1, p. 143-182, 2008.

HAMILTON, Charles V; TURE, Kwame. *Black power: politics of liberation in America*. Vintage Books, 1992.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). In: Liv SOVIK, Liv. (org). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik: Tradução Adelaine La Guardia Resende 1. ed. atualiz. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1989.

HAZEL V., Carby. The multicultural wars: part two. In: *Cultures in Babylon: Black Britain and African America*. Nova York: Verso, 1989.

HEATH, S. From narrative space. In: EASTHOPE, A. (ed.). *Contemporary film theory*. Londres: Longman Group Ltd., 1993. p. 68-94.

HENRIQUES, Ricardo. *Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 90*. Brasília: Ipea, 2001.

HERÉTICA DIFUSÃO LESBOFEMINISTA INDEPENDENTE. *Textos escolhidos de Audre Lord*. p.6. Disponível em:

https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2m_sW7YgP28J:https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-da-populacao-lgbt/obras_digitalizadas/audre_lorde_-_textos_escolhidos_portu.pdf+&cd=1&hl=ptBR&ct=clnk&gl=br. Acesso em: 12 set. 2021.

HIRATA, Helena. Reestruturação produtiva, trabalho e relações de gênero. *Revista Latino-americana de Estudos do Trabalho*, v. 4, n. 7, p. 5-27, 1998.

HOOKS, Bel. *Talking back: thiking feminist and talking black*. Boston: South End Press, 1989.

HOOKS, Bel. The Oppositional Gaze. In: HOOKS, Bel. *Black looks: race and representation*. London: Turnaround, 1992. p. 115-131.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. *Revista de estudos feministas*, Florianópolis, v. 3, n.2, p. 464-478, ago./dez. 1995.

HOOKS, Bel. Alisando o nosso cabelo. *Revista Gazeta de Cuba – Unión de escritores y artistas de Cuba*, jan. /fev. 2005. Tradução do espanhol por: Lia Maria Santos. (mimeografado).

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

HOOKS, Bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019. 380 p.

IBGE. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua PNAD contínua - Características gerais dos domicílios e dos moradores 2019*. Brasília, 2019. p.9.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA (Inep). *Censo da Educação Superior 2018 - notas estatísticas*. Disponível em: https://download.inep.gov.br/educacao_superior/censo_superior/documentos/2019/censo_da_educacao_superior_2018-notas_estatisticas.pdf. Acesso em: 12 set. 2021.

JESUS, M. G. S. de. *A representação do negro nas revistas Veja e Isto É: Abdias Nascimento, o Movimento Negro e o Centenário da Abolição (1978-1988)*. 55 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Curso de História, Florianópolis, 2015.

KANT AND THE CONCEPT OF RACE. Suny Series. Philosophy and Race. New York: State University of New York Press, 2013.

KANT, Immanuel. *Of the different human races*. [1777].

KECHICHE, Abdellatif (direção). *Vênus Negra (Venus Noire)*. Longa-metragem. Drama. França, Itália, Bélgica: Imovision Estúdio; MK2 Productions, 2010. 164min.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KERGOAT, Danièle. Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais. *Novos estudos CEBRAP*, n. 86, p. 93-103, 2010.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: episodes of everyday racism*. Munster: Unrast, 2012; 2019.

LABORATÓRIO DE DEMOGRAFIA E ESTUDOS POPULACIONAIS. *Taxa de gravidez adolescente no Brasil está acima da média latino-americana e caribenha*. Disponível em: <https://www.ufjf.br/ladem/2018/03/06/taxa-de-gravidez-adolescente-no-brasil-esta-acima-da-media-latino-americana-e-caribenha/>. Publicado em: 06 mar. 2018. Acesso em: 12 set. 2021.

LACAN, J. *Le séminaire, livre VI: le désir et son interpretation*. Associaton Freudienne Internationale, 1958-1959.

LACAN, J. *Le séminaire, livre VII: l'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.

LARA, Silvia Hunold. *Campos da violência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LEFEBVRE, Fernando; LEFEBVRE, Ana Maria Cavalcanti. *O discurso do sujeito coletivo: um novo enfoque em pesquisa qualitativa*. Caxias do Sul: Educs, 2003a.

LEFEBVRE, F; LEFEBVRE, AMC. *Pesquisa qualitativa levada a sério*. 2003b. Disponível em: http://www.fsp.usp.br/~flefbvre/Discurso_o_que_e.htm. Acesso em: 22 jun. 2018.

LEFEBVRE, Fernando; LEFEBVRE, Ana Maria Cavalcanti; MARQUES, MCC. Discurso do Sujeito Coletivo, complexidade e auto-organização. *Ciências e Saúde Coletiva*, v.14, n.4, p.1193-1204, 2009.

LEFEBVRE, Fernando; LEFEBVRE, Ana Maria Cavalcanti. *Pesquisa de Representação Social*. Brasília: Liberlivro; 2010.

LEFEBVRE, Fernando; LEFEBVRE, Ana Maria Cavalcanti. *Pesquisa de Representação Social: um enfoque qualiquantitativo*, 2 ed. Brasília: Liber Livro, 2012.

LIMA, Maria da Vitória B. *Liberdade Interditada, liberdade reavida: escravos e libertos na Paraíba escravista (século XIX)*. Brasília: FCP, 2013.

LIMA, Cynthia Rachel. *Foto: cineasta Cynthia Rachel*. Arquivo pessoal. Imagem cedida para esta pesquisa. 2021.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes de; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). *500 anos de educação no Brasil*. Coleção Historial, 6. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 608 p.

MATTOSO, Kátia. *Ser Escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense. 1982.

MATTOS, Hebe Maria. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista, Brasil século XIX*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

MIKKELSEN, Jon M. *Kant and the concept of race*. Suny Séries. Philosophy and Race. New York: State University of New York Press, 2013.

- MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003. 404 p.
- MOTTA, Luiz Gonzaga *Narratologia: teoria e análise da narrativa jornalística*. Brasília: Casa das Musas, 2005.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- MAGGIE, Yvonne; REZENDE, Claudia B. *Raça como retórica – a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- MARCELLINO, Nelson C. *Lazer e Educação*. Campinas, S.P.: Papirus, 1987.
- MARCELLINO, Nelson C. (Org.) *Lazer e Sociedade: múltiplas relações*. Campinas, São Paulo: Editora Alínea, 2008.
- MARQUES, Walter Ernesto Ude; CARRETEIRO, Maria Teresa. Juventude e virilidade: a construção social de um ethos guerreiro. *Pulsional. Revista de Psicanálise*, São Paulo, v. 191, p. 63-73, 2007.
- MASCARENHAS, Fernando, Lazer e utopia: limites e possibilidades de ação política. *Revista Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 155-182, setembro/dezembro de 2005.
- MARCELLINO, Nelson Carvalho. *Estudos do lazer: uma introdução*. 3. ed. São Paulo: Autores Associados, 2002. 100p.
- MARTIN, M. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MARTÍNEZ, A. S.; MOYA, J. M. R.; MUÑOZ, M. A. D. *Mujeres, espacio y sociedad*. Madri (Espanha): Editorial Síntesis, 2005.
- MATOS, Natalie. *Foto: cineasta Natalie Matos*. Arquivo pessoal. Imagem cedida para esta pesquisa. 2021.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. *In: Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.
- MARX, K.; ENGELS, F. *Werke (MEGA)*. v. 23. Berlin: Dietz, 1962.
- MCHUGH, M. C.; COSGROVE, L. Feminist research methods: Studying women and gender. *In: PALUDI, M. A. (org.). Praeger guide to the psychology of gender*. Westport: Praeger, 2004. p. 155- 182.
- MELO, Victor Andrade de; ALVES JUNIOR, Edmundo de Drummond. *Introdução ao lazer*. Barueri: Manole, 2003.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. R. Corbisier e M. Pinto Coelho. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MENDES, Maria Isabel B. S. Corpo, biologia e educação física. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v.24, n.1, p.9-22, set.2002.

MIGNOLO, W. La opción decolonial: desprendimiento y apertura. Um manifesto y un caso. *Tabula Rasa*, n. 8, p. 243-282, 2008.

MIGNOLO, W. Retos decoloniales, hoy, *In: BORSANI, M; QUINTERO, P. (Comps.) Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo*. Neuquén: EDUCO. Universidad Nacional del Comahue, 2014.

MINAYO, M. C.; SANCHES, O. Quantitativo-qualitativo: oposição ou complementaridade? *Caderno de Saúde Pública*. p. 239-262, 1993.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Edital Longa BO Afirmativo*. Disponível em: <http://cultura.gov.br/longa-bo-afirmativo-resultado-final-da-fase-de-habilitacao/>. Acesso em: 27 de fev. 2021.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria De Vigilância Em Saúde; Departamento De Vigilância De Doenças E Agravos Não Transmissíveis E Promoção Da Saúde. *Saúde Brasil 2017: uma análise da situação de saúde e os desafios para o alcance dos objetivos de desenvolvimento*. Brasília: Ministério da Saúde, 2018. Disponível em: http://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/saude_brasil_2017_analise_situacao_saude_desafios_objetivos_desenvolvimento_sustentavel.pdf. Acesso em: 16 de fev. 2021.

BRASIL. Ministério da Cultura. Fundação Cultural Palmares. *Conferência Mundial contra o racismo, discriminação racial, xenofobia e intolerância correlata. 2021*. Disponível em: Declaração e programa de ação. Disponível em: http://www.unfpa.org.br/Arquivos/declaracao_durban.pdf. Acesso em: 19 de jan. 2020.

MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Paris: Instituto Piaget. 1990.

MORIN, Edgar. *Educar na Era Planetária: o pensamento complexo como Método de aprendizagem no erro e na incerteza humana*. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

MORIN, Edgar. *A religação dos saberes: o desafio do Séc. XXI*. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. 5.ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro, Vozes, 2003. 404 p. (trad. Pedrinho A. Guareschi, a partir do original em língua inglesa Social representations: explorations in social psychology [Gerard Duveen (ed.), Nova York, Polity Press/Blackwell Publishers, 2000]).

MOSTRA ELAS. *Home*. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=745002939494200>. Acesso em: 06 set. 2021.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Editora Autêntica, 2009.

MUVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 1983. p. 435-453.

NWABASILI, Mariana Queen. “Por que Brasil rejeitou filme negro?” Disponível em: <http://www.geledes.org.br/mariana-queen-por-que-brasil-rejeitoufilmenegro/#axzz3Xx64khNA> Acesso em: 22 de abr. 2017.

OLIVEIRA, Vaneza; RODRIGUES, Carol. *Mãe Não Chora*. Ficção. 20 minutos.

OLIVEIRA, Vaneza. *Foto*: atriz Vaneza Oliveira. Arquivo pessoal. Imagem cedida para esta pesquisa. 2021.

PEDRO, E.R. Análise crítica do discurso: aspectos teóricos, metodológicos e analíticos. In: _____ (Org.). *Análise crítica do discurso*. Lisboa: Caminho, 1998.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PEREIRA, Amílcar Araújo. *Influências externas, circulação de referências e a constituição do Movimento Negro contemporâneo no Brasil: idas e vindas no Atlântico Negro*. Porto Alegre: Ciências e Letras, 2008.

PIRES, Rosane de Almeida. *Narrativas quilombolas: negros em contos, de Cuti e Mayombe, de Pepetela*. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

PROJETO PETRANCA- UMA. Perfil. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/projetopretanca/>. Acesso em: 06 abr. 2021.

RAMOS, Fernando Pessoa. O Novo Godard. *Jornal da UNICAMP*. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/05/29/o-novo-godard>. Acesso em: 12 set. 2021.

RAMOS, Silvia (org). *Mídia e racismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

RAMOS, Alberto Guerreiro. O negro no Brasil e um exame de consciência. In: NASCIMENTO, Abdias *et al.* (org.) *Relações de raça no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Quilombo, 1950. p. 33-46.

RATTS, Alecsandro J. P. *Eu sou atlântica: a trajetória intelectual de Beatriz Nascimento em direção ao quilombo*. Comunicação. Gramado: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 23, 2002.

RATTS, Alecsandro J. P. A geografia entre as aldeias e os quilombos: territórios etnicamente diferenciados. In: ALMEIDA, M. G. de. RATTS, A. J. P. (orgs.). *Geografia: leituras culturais*. Goiânia: Alternativa, 2003.

RATTS, A.; RIOS, F. *Lélia Gonzalez*. 1 ed. São Paulo: Selo Negro, 2010.

REIS, João. J. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

REY, Fernando. *O social na psicologia e a psicologia social: a emergência do sujeito*. Petrópolis. RJ: Vozes, 2004.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017a. Feminismos Plurais. 112 p.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017b.

RÍOS, Maiara Moreira de; LAGARDE, Marcela. Sororidad. *In: GAMBA, Susana Beatriz. Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires, 2009.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RUGENDAS, Jonhan Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1972. p.93-94.

SAHLINS, Marshall. D. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SAID, E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. p. 43.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTOS, B. S. *Globalização: fatalidade ou utopia*. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

SANTOS, Boaventura de S. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista crítica de ciências sociais*, v. 63, p.237-280, outubro 2002.

SANTOS, B. de S. *Do pós-Moderno ao pós-Colonial... E para além de um e outro*. Braga: Centro de Estudos Sociais da Universidade do Minho, 2004.

SANTOS, Boaventura de S., MENEZES, Maria Paula (org.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. Os estudos feministas e o racismo epistêmico. *Revista GÊNERO*, Niterói, v.16, n.2, p. 7 – 32, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Construindo as Epistemologias do Sul: antologia essencial*. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SILVA, Joseli Maria. Análise do espaço sob a perspectiva do gênero: um desafio para a geografia cultural brasileira. *In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (Orgs.). Geografia: temas sobre cultura e espaço*. Rio de Janeiro; EdUERJ, 2005. p. 173-189.

SILVA, Leonardo Dantas da. A instituição do Rei do Congo e sua presença nos maracatus. *In: SILVA, Leonardo Dantas da (org.). Estudos sobre a Escravidão Negra*. v.2. Recife: FUNDAJ/Ed. Massangana. 1988.

SILVA, S. Maria; LAN, Diana. Estudios de geografia del género en América Latina: un estado de la cuestión a partir de los casos de Brasil y Argentina. *Documents d'Anàlisi Geogràfica, Bellaterra* (Barcelona), n. 49, p. 99-119, 2007.

SILVA, A. C. P. de O. da. *É preciso estar atento: a ética no pensamento expresso dos líderes de bibliotecas comunitárias*. Curitiba: Appris, 2014.

SILVA, Eduardo; REIS, João José. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista São Paulo: Companhia das Letras, 1989.*

SCHWARTZ, Stuart B. *Escravos, roceiros e rebeldes*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v. 16, n.2, Porto Alegre, jul./dez. 1998.

SOARES, Alessandro; BARBOSA, Renato. Negar direitos ao coletivo LGBT não é um ato de poder de traços patriarcais? *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. São Leopoldo, ano 6, n.199, p.8., out. 2006.

SOUZA, A. L.S. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip hop*. 1. ed. v. 1. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. 176p.

SOUZA, Edileuza. Penha de. *Negritude, cinema e educação: caminhos para implementação da Lei 10.639/2003*. v.1., 1. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006. 182p .

SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres Negras no Cinema Brasileiro – estratégias de afeto, amor e identidade. In: *Fazendo Gênero 8: corpo, violência e poder*. Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Edileuza_Penha_de_Souza_69.pdf. Acesso em 22 de abr. 2016.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SUDBRACK, M. F. O. O trabalho comunitário e a construção de redes sociais. In: SECRETARIA NACIONAL ANTIDROGAS (SENAD). *Curso de prevenção do uso indevido de drogas para educadores de escolas públicas*. Brasília: Editora UnB, 2006.

SUDRÉ, Lu. *"I can't breathe"*- Morte de homem negro asfixiado por policial nos EUA gera indignação internacional. *Brasil de Fato*. Publicado em: 28 maio 2020. Acesso em: 12 set. 2021.

SZYMANSKI, Heloisa. A entrevista reflexiva. *Revista Psicologia da Educação*, v.10, n.11, p.193-215. 2001.

TEDESCO, M. C. Da esfera privada à realização cinematográfica: a chegada das mulheres latino-americanas ao posto de diretoras de cinema. *Extraprensa*, ano VI, n.10. USP.

TEIXEIRA, F. E. *Cinemas "não narrativos": experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda, 2012

TELLES, Lorena Féres da Silva. *Libertas entre sobrados: mulheres negras e trabalho doméstico em São Paulo*. São Paulo: Alameda, 2013.

UNFPA BRASIL. *Gravidez na adolescência*. Disponível em: <https://brazil.unfpa.org/pt-br/gravidez-na-adolesc%C3%Aancia>. Acesso em: 15 de fev. 2021.

VAN DIJK, T.A. *Cognição, discurso e interação*. Ed. Contexto, 1992.

VAN DIJK, T.A. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2012.

VAN DIJK, T.A. Terrorism, sexism, racism and other lethal –isms. Submitted to (but rejected by) *ZNet*, on the occasion of the terrorist attacks in Madrid on March 11, 2004.

VIEIRAH, Beatriz; ROCHA, Bruna. *Por uma comunicação negra e feminista*. Disponível em: <https://marchamulheres.wordpress.com/2014/07/23/por-uma-comunicacao-negra-feminista/em2014>. Acesso em: 22 de out. 2017.

VYGOTSKY, L. S. Igra i ee rol' v psikhicheskom razvitti rebenka. *Voprosy Psikhologii*, v.6, p.62-76, 1966.

VILLAVERDE, S. *Da natureza do espaço ao espaço da natureza: reflexões sobre a relação corpo-natureza em parques públicos urbanos*. 1999. Dissertação (Mestrado) - UNICAMP, Campinas, 1999.

VILLAVERDE, S. *Modernidade, Formas de Subjetividade e Amizade: potencialidades das experiências de lazer e aventura na natureza*. 2003. Tese. (Doutorado) - UNICAMP, Campinas, 2003.

YURI. Transfeminismos: ciranda das mulheridades. *NOHS Somos*. Disponível em: <https://nohssomos.com.br/2021/05/15/transfeminismos-ciranda-das-mulheridades/>. Publicado em: 15 maio 2021. Acesso em: maio 2021.

WIEVIORKA, Michel. *O racismo, uma introdução*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

(3%) @ InSTAR SHOW. HOME. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n2BDTYS98-E>. Acesso em: 06 set. 2021.

APÊNDICE- ROTEIRO GERAL DAS ENTREVISTAS

A entrevista foi conduzida a partir das respostas das cineastas negras, em alguns momentos mais aprofundada, em outros mais superficial (por se tratar de entrevista em profundidade com roteiro semi-estruturado).

1- Perfil básico

Idade, escolaridade, local onde mora, composição familiar, pertencimento étnico-racial e de gênero.

2 – Rotina

A cineasta será indagada de como é sua rotina diária em sua comunidade. O que faz quando acorda, se está fazendo algum Curso de Cinema, se não, quais os motivos, se tem trabalhado com audiovisual, etc.

3 – Histórias de Vida

A entrevistada será indagada sobre a sua história. Onde nasceu, como foi sua infância, quando decidiu ser cineasta, com quem mora (atualmente), como é sua rotina atualmente, e como se vê enquanto mulher negra ou como/quando se tornou mulher negra.

4 – Trajetórias Socioespaciais

Trataremos aqui de aspectos relacionados ao percurso de vida, identidade familiar, construção da negritude. A entrevistada será indagada de como é se tornar mulher negra cineasta e conviver atualmente como espectadora das histórias de suas vivências – contada por outros? Como foi/é seu percurso escolar e acadêmico?

5 – Racismo Epistêmico

Investigaremos aqui a existência (ou não) do racismo epistêmico na vida das cineastas pesquisadas. Indagaremos sobre a existência de autoras (es) negras que tenham sido apresentadas a ela na universidade. Existindo o racismo epistêmico, quais seriam os possíveis impactos na sua vida pessoal/profissional enquanto cineasta negra? Teriam ocorrido influências do racismo epistêmico nas suas produções fílmicas? Se sim, pode identificar esses momentos?

6 – Visão de lazer

Trabalharemos aqui perguntas chaves: qual seu entendimento sobre o cinema como possibilidade de lazer? Saber se, ao produzir um material, preocupa-se com a dimensão/fruição do lazer para o público. Tem alguma memória do lazer cinematográfico em sua trajetória? Está produzindo lazer cinematográfico para quais públicos?

7 – Ser/Tornar-se Mulher Negra cineasta

Como você se vê hoje? Qual a sua reação diante de uma prática sexista/racista? Tem conhecimento sobre a vertente do feminismo negro? Como somos representadas, de que forma “não negros (as)” falam e se expressam sobre nós? O que significa para você a expressão “você me representa”?

8 – Grupo/Coletivos/ Movimentos sociais do qual participa

Qual mercado audiovisual as cineastas negras estão acessando? Tem sido possível viver da sua produção cinematográfica?

ANEXO AQUARELAS NOS MUSEUS

Figura 1 - Dia d'entrudo (sic) (Carnaval) (Jean-Baptiste Debret, 1823).
Aquarela sobre papel (18 cm x 23 cm)



Fonte: Museu Castro Maya, Rio de Janeiro⁸⁷

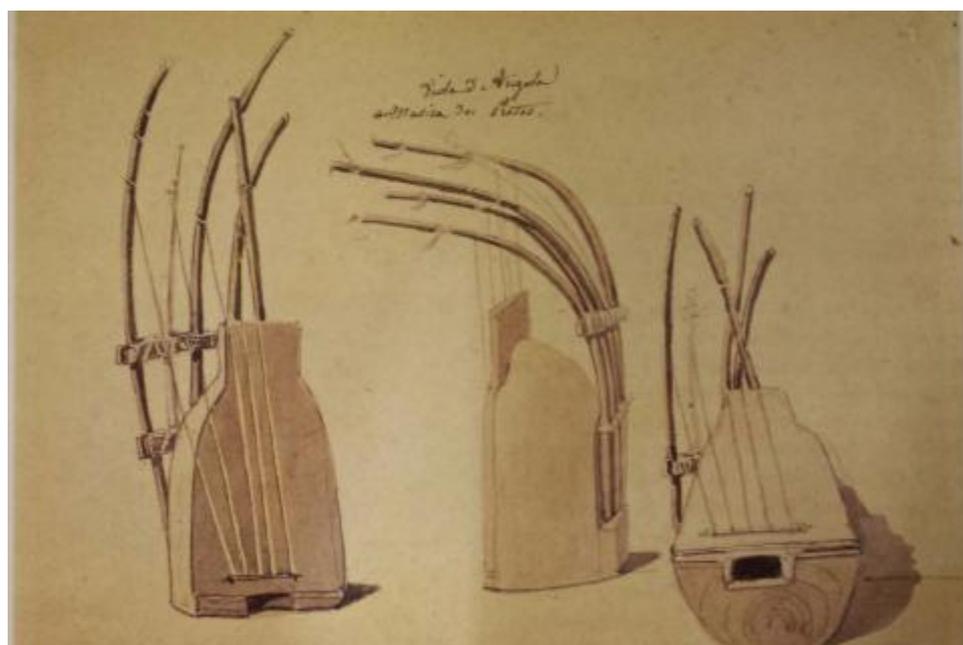
Figura 2 - Marimba. Promenade du Dimanche Après Midi (Passeio de domingo à tarde)
(Jean Baptiste Debret, 1826). Aquarela sobre papel (17,5 cm x 22,6 cm)

⁸⁷ Item da coleção do acervo dos Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC. Dados referentes à obra que constam no acervo dos Museus Castro Maya, ao qual tive acesso em uma pesquisa de campo realizada no período de 25 e 27 de setembro de 2019 (no Simpósio Temático ST 06: História Oral, Culturas Visuais e Memória Pública, que integrou a programação do XIII Encontro Regional Sudeste de História Oral: Narrativas de (Re)Existências: Corporalidades, Antirracismo e Educação). Imagem fotográfica: VIANA (2019).



Fonte: Museu Castro Maya, Rio de Janeiro⁸⁸

Figura 3 - Viola d'Angola. Música dos pretos (Jean-Baptiste Debret, 1820-1830 C).
Aquarela (14,4 cm x 21 cm)



Fonte: Museu Castro Maya, Rio de Janeiro⁸⁹

⁸⁸ Observamos as mãos (em posição de bater palmas ritmadas) do primeiro homem negro no canto esquerdo, que parece guiar o passeio musical. Pode-se perceber a harmonia do som que possibilita a sincronicidade dos pés e do movimento dos corpos num sentido de obedecer ao toque dos instrumentos. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009, p. 165. Imagem fotográfica: VIANA (2019).

⁸⁹ Em relação à aquarela de Jean-Baptiste Debret: Viola d'Angola. Música dos pretos, a qual não fora incluída em Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, cuja datação é de 1820-1830, é válido frisar que embora seja um período prolongado (de 10 anos) para se realizar uma aquarela, estes são dados referentes à obra que constam no acervo dos Museus Castro Maya, ao qual tive acesso em uma pesquisa de campo. Imagem fotográfica: VIANA, Iara Pires, 2019