

Universidade de Brasília

Instituto de Ciências Humanas- IH

Departamento de Serviço Social – SER

ÍRIS MARQUES PATRÍCIO DE OLIVEIRA

**Olhares em cena:** produções cinematográficas de mulheres negras  
brasileiras e o trabalho do / da assistente social.

Brasília – DF

2023



ÍRIS MARQUES PATRÍCIO DE OLIVEIRA

**Olhares em cena:** produções cinematográficas de mulheres negras  
brasileiras e o trabalho do / da assistente social.

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Departamento de Serviço  
Social da Universidade de Brasília como  
requisito para a obtenção do grau de  
bacharel em Serviço Social, sob a  
orientação do Prof. Dr. Leonardo Ortegal.

Brasília – DF

2023



ÍRIS MARQUES PATRÍCIO DE OLIVEIRA

**Olhares em cena:** produções cinematográficas de mulheres negras  
brasileiras e o trabalho do / da assistente social.

A banca examinadora, abaixo identificada, aprova o Trabalho de Conclusão de  
Curso de Serviço Social da Universidade de Brasília – UnB, da estudante Íris  
Marques Patrício de Oliveira.

---

Prof. Dr. Leonardo Rodrigues de Oliveira Ortegá  
Presidente

---

Profa. Dra. Maria Elaene Rodrigues Alves  
Membro Interno

---

Profa. Dra. Edileuza Penha de Souza  
Membro Externo



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus ancestrais, à Ifá e aos Orixás que me orientaram para o caminho que devo seguir em busca de ser viver bem na terra.

Aos meus avós, Antônio e Marlene, que pela sabedoria que têm conduziram conversas calorosas e afetivas.

Aos meus pais, Magna e Márcio, que me possibilitaram uma boa educação.

Aos meus irmãos, William, Iria e Samuel, que me proporcionaram o riso em dias de estresse.

Agradeço a minha companheira, Beatriz Maria, que se fez ouvir, me motivou a continuar, foi compreensiva, paciente e me apoiou nos dias mais difíceis.

Ao meu orientador Leonardo Ortegal, que teve interesse no meu tema de pesquisa e buscou referências a fim de contribuir para a conclusão da minha graduação.

Às professoras, Rosa Stein, Mariléia Goin, Maria Lúcia Pinto Leal, Isabela Ribeiro que pelo conhecimento transmitido foram inspiração para continuar o curso de Serviço Social.

Agradeço às professoras, Maria Elaene Rodrigues Alves por fazer parte da banca examinadora e também ser inspiração para continuar cursando Serviço Social na UnB, e a professora Edileuza Penha de Souza por também fazer parte da banca examinadora e por ter sido o portal que ansiou uma aspiração cinematográfica em mim.

E por fim, manifesto meus agradecimentos a todos que contribuíram direta ou indiretamente para o sonho de finalizar a graduação em uma universidade pública, a vocês meu muito obrigada.





## RESUMO

O cinema brasileiro desde sua gênese apresenta problemas explícitos de representação e compreensão da subjetividade da população negra na produção e finalização de suas obras, onde o público entra em contato com a mensagem cinematográfica. O objetivo deste trabalho é trazer para o debate a importância das mulheres negras cineastas, no movimento de desconstruir a percepção negativa e passar a transmitir ponto de vista humanizado e positivo da população negra a partir da atuação do Assistente Social e assim, suscitar através do debate na linguagem cinematográfica, maneiras de se desvelar o racismo. Para tal, fora utilizada a metodologia de pesquisa documental com natureza qualitativa a partir dos filmes: *Das Raízes às Pontas* (2016) de Flora Egécia, *Rainha* (2016) de Sabrina Fidalgo e *O dia de Jerusa* (2014) de Viviane Ferreira, como estímulo a discussão da subjetividade do indivíduo negro em instancias diferentes da vida, a infância, a juventude e a velhice. Desta forma, o Serviço Social pode se utilizar da produção cinematográfica de mulheres negras em seus diversos campos de atuação com os mais variados grupos de assistidos. Ademais, constata-se então que o cinema negro feito por mulheres contribui para o fortalecimento da identidade negra e da expansão de uma consciência racial positiva, não só para os negros, mas numa perspectiva macro social, pois analisar a representação negra e acompanhar suas particularidades é fundamental para a desmistificação de estereótipos construídos socialmente.

**Palavras-Chave:** Cinema Negro; Cinema Negro no Feminino; Mostras Cinematográficas de Mulheres Negras; Serviço Social e Cinema.



## ABSTRACT

The Brazilian cinema, since the beginning, presents explicit issues of representation and subjective understanding of black people in film productions and finalizations, where the public accesses the composition and is in contact with the films. This academic work has the objective to bring to discussion the importance of black women filmmakers, trying to deconstruct the negative perception and start to show a humanized and positive point of view about black communities, starting from the work of social workers and then, through a debate with the film language, propose ways to show the racism. For this purpose, the method of documentary and descriptive search with qualitative nature has been used, starting with the films: *Das Raízes às Pontas* (2016) by Flora Egécia, *Rainha* (2016) by Sabrina Fidalgo and *O dia de Jerusa* (2014) by Viviane Ferreira, with the stimulus of discussing the subjectivity of black people in different stages of life, in childhood, in youth and in old age. In this way, social work can be used in black women's film production in different fields of practice and with different groups of beneficiaries. Furthermore, it is demonstrated that black cinema made by black women contributes to strengthening, even more, the identity and expanding the positive racial conscience, not only for black people, but also from a macrosocial perspective, because analysing the representation of black people and following their specificity is essential to demystify socially constructed stereotypes.

**Keywords:** Black Cinema; Black Women's Cinema; Black Women Filmmakers; Black Women Film Exhibition; Social Work and Cinema.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>1 - CAMINHOS PARA UM CINEMA NEGRO</b> .....	20
1.1 – A Construção do Cinema Negro .....	36
<b>2 – MULHERES NEGRAS FAZENDO CINEMA, RACISMO E SERVIÇO SOCIAL.</b>	41
2.1 - Conquista da narrativa de mulheres negras .....	42
2.2 - Cineastas negras contemporâneas .....	46
2.3 - Mostras de Cinema Negro no Feminino .....	49
2.4 - Serviço Social e mulheres negras (re)construindo cinema: o que tem a ver?	52
<b>3 - REFLEXÕES A PARTIR DE PRODUÇÕES DE CINEASTAS NEGRAS: UMA VIA POSSÍVEL PARA O SERVIÇO SOCIAL</b> .....	58
3.1 - Das Raízes às Pontas (2016) .....	60
3.2 - Rainha (2016) .....	64
3.3 - O Dia de Jerusa (2014).....	68
<b>COSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	77
<b>ANEXO 1 – CARTA ESCRITA POR GRANDE OTELO EM 1953</b> .....	82
<b>ANEXO 2 – MOSTRAS CINEMATOGRAFICAS DE MULHERES NEGRAS</b> .....	83
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	89
<b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICA</b> .....	93



## INTRODUÇÃO

Em meados de 2016, quando estava em uma busca ativa pela discussão racial, por indicação de colegas de curso, me matriculei em uma disciplina ofertada pelo Decanato de Extensão da Universidade de Brasília de nome *Etnologia Visual da Imagem do Negro no Cinema*, ou para quem se tornava discente apenas Cinema Negro.

A disciplina era ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Edileuza Penha de Souza, nascida no Espírito Santo é doutora em Educação pela Universidade de Brasília (UnB), escritora e documentarista. “Ela tem uma trajetória de luta por um ensino que inclua narrativas e protagonismo da população negra” (G1 DF, 2021, p.1) e também é a diretora do curta-metragem *Filhas de Lavadeira* (2020), que foi “eleito o melhor filme pelo Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2021” (G1 DF, 2021, p.1). O Grande Prêmio do Cinema Brasileiro “é a maior e mais importante premiação para o audiovisual do país” (INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA, 2021, p.1).

As discussões feitas na disciplina sempre me fizeram refletir em como os meios midiáticos influenciavam a forma das pessoas de se compreenderem no mundo. Eram discussões que falavam da negritude, mas que traziam diversas reflexões também para os alunos não-negros da turma sobre a construção da identidade, das questões particulares e subjetivas de cada sujeito. Observando as discussões em sala percebi como o cinema negro poderia ser uma ferramenta usada no Serviço Social, tanto na formação quanto na práxis.

Assim, comecei a levar filmes dessa disciplina ou que conheci a partir das pesquisas feitas por esta influência, para as apresentações de trabalho que realizava no decorrer de outros semestres no curso de Serviço Social, essa paixão pelo cinema negro se tornou tão grande que depois de um tempo me aventurei como roteirista e diretora. Eu gostei e queria poder sempre fazer o link da minha formação primeira – Serviço Social – com a que eu fazia por simpatia e que era complementar – o Cinema.

Fui além da sala de aula, e no processo de estágio obrigatório também utilizei do cinema para discutir, com os socioeducandos da Unidade de Atendimento em

Meio Aberto Plano Piloto – que atende adolescentes das regiões administrativas do Plano Piloto, Cruzeiro, Lago Sul, Lago Norte, Sudoeste / Octogonal, SIA, Varjão – sobre identidade e as possibilidades de se tornar egresso do sistema a partir da compreensão da própria realidade.

Vejo que o cinema negro feito por mulheres pode ser uma ferramenta de pontapé inicial para debater a identidade negra em suas diversas nuances. Deve ser usado por Assistentes Sociais para, junto dos assistidos, desconstruir os estereótipos, para não (re)vitimizar pessoas negras, mas sim como protagonistas e detentores da própria história.

A questão racial é estrutural e estruturante para a formação social brasileira, visto que o país se constituiu a partir da escravização e marginalização dos povos negros. Assim, afirma-se que a produções de cineastas negras trazem intersecções que contribuem para temas que discutem, primordialmente, relações raciais.

Deste modo, percebendo uma lacuna dessa discussão dentro do curso e na atuação profissional trago o seguinte problema de pesquisa: *em que medida a produção cinematográfica de mulheres negras contribui para a discussão da questão racial em suas diversas particularidades?*

O debate desse trabalho objetiva-se de maneira geral a *analisar a produção cinematográfica de mulheres negras, à luz do Serviço Social, buscando compreender de que forma as obras contribuem para a discussão da questão racial e das intersecções que perpassam a construção social do negro. Para o alcance dessa meta, será esmiuçado especificamente o mapeamento de mostras cinematográficas no Distrito Federal com foco em produções de cineastas negras, mapeamento de filmes comuns nas mostras, serão apurados os filmes e bibliografia referente a cada tema em conjunto com a questão racial para ser trazido ao debate e por fim analisara-se o conteúdo dos filmes selecionados buscando elo que envolva os temas raciais e Serviço Social. Isto posto para perceber a contribuição de filmes de cineastas negras a argumentação antirracista e o combate do Assistente Social de maneira ética as opressões.*

Esta é uma pesquisa documental descritiva com natureza qualitativa, uma vez que tem como metodologia a análise de dados. Além disso, foi realizado um



levantamento bibliográfico para embasar a construção do referencial teórico do trabalho. A construção deste trabalho visa aproximar dois segmentos distintos: o cinema negro feito por mulheres e o Serviço Social, a fim de examinar a contribuição de ambos na formação da identidade negra.

Para confecção do capítulo de nome “*Caminhos para um Cinema Negro*” foi realizado um levantamento bibliográfico a partir da busca de artigos e livros e filmográfico a partir da análise minuciosa das obras que são citadas de maneira escrita. Com essa finalidade, utilizaram-se as seguintes palavras chaves “história do cinema”, “história do cinema brasileiro”, “cinema brasileiro”, “cinema como contracultura”, “cinema negro” e “cinema negro brasileiro”, o que resultou no primeiro capítulo deste trabalho.

Posteriormente, no capítulo de título “*Mulheres negras fazendo cinema, Racismo e Serviço Social*”, afinou-se mais as palavras chaves para levantamento bibliográfico, a pesquisa se baseou nas buscas a seguir: “mulheres no cinema”, “mulheres negra no cinema”, “ cinema negro no feminino”, “mostras de mulheres negras”, “mostras cinematográficas de mulheres negras”, “ mulheres negras no cinema nacional”, “racismo”, “serviço social no combate ao racismo”, “serviço social frente ao racismo”, “questão racial”, “relações raciais”, “questão social”, “relações sociais”.

Para a elaboração do terceiro capítulo, inicialmente, foi feito o levantamento das mostras cinematográficas *Diretoras Negras no Cinema Brasileiro* (2017), *Visionárias: o olhar da mulher negra* (2018) e as quatro primeiras edições da *Mostra Cinematográfica Adélia Sampaio* (2017, 2018, 2019) que fica explícito no Quadro 1.

Em seguida, foi necessário me debruçar e explorar meticulosamente seus respectivos catálogos, de maneira distinta com a intenção de eleger filmes em comum que estivessem presentes na curadoria de cada mostra. Dentre os eleitos estão *Das Raízes às Pontas* (2016) de Flora Egécia, *Rainha* (2016) de Sabrina Fidalgo e *O dia de Jerusa* (2014) de Viviane Ferreira, com descrições de suas nuances no Quadro 2.

As produções cinematográficas, respectivamente, perpassam temáticas de debate da relação racial na infância, na juventude e na velhice, o que torna ainda mais interessante à pesquisa, pois são instâncias distintas da vida e, de maneira bem explorada, faz-se um material valioso para discussões que podem ser exploradas no âmbito do trabalho realizado pelo Serviço Social.

Isto posto foi necessária outra busca bibliográfica, mas dessa vez tendo ligação com a trama que cada filme trazia, as palavras-chave para *Das Raízes às Pontas* (2016) foram “educação antirracista”, “autoestima de crianças negras”, “questão racial nas escolas”, “Lei 10.639/03”, “Lei 11.645/08”, “educação e relações raciais”. Para *Rainha* (2016) as palavras-chave caminharam para as temáticas de “religiosidade”, “carnaval de rua”, “carnaval na periferia”, “rainha de bateria”, “ideal de corpo perfeito”. E em *O dia de Jerusa* (2014) foram usadas as seguintes palavras-chave, “abandono na velhice”, “solidão na velhice”, “solidão de idosos negros”, “idosos que moram sozinhos”, “idosos em lares unipessoais”.

Por conseguinte, fiz as análises buscando elucidar sobre a representatividade do negro no cinema em conjunto com temáticas sociais latentes, e também em como o racismo se molda para atingir as diversas particularidades de pessoas negras. Nos diferentes subtópicos realizei o debate entre os filmes selecionados com a referência bibliográfica, visando (re)construir uma identidade positiva da população negra.

Ao final são apresentadas as conclusões finais da pesquisa, onde trago o resultado da pesquisa onde atesto que na formação em Serviço Social o cinema negro feito por mulheres é uma ferramenta que pode ser usada como mecanismo de sustentação para discussões pertinentes às temáticas diversas, pertinentes a cada disciplina, trazendo a realidade do fazer profissional para os formandos, aproximando eles das demandas a serem atendidas e facilitando a conexão entre profissional e assistido.

E no fazer profissional, enquanto Assistente Social, essa ferramenta elucidada o assistido da sua realidade. O fazendo ter conhecimento de seus direitos sociais e a independência decisória do caminho a ser tomado, trazendo daí um valor a autonomia do sujeito com o intuito de se tornar egresso do sistema de assistencial.

Logo, filmes produzidos por mulheres negras discutem temas que devem ser usados em diversas instancias dessa profissão, dado que o perfil da população assistida pelo Serviço Social é em grande maioria de negras e de classes C, D e E.

Seguido da conclusão o anexo têm os catálogos das mostras com capa, a apresentação e sumário – quando houver. Subsequente as referências bibliográficas e referências filmográficas.

## 1 - CAMINHOS PARA UM CINEMA NEGRO

“Até que os leões tenham seus próprios historiadores,  
as histórias de caçadas continuarão glorificando o caçador”  
(Provérbio Africano)<sup>1</sup>

O Brasil é um dos primeiros países a utilizar o cinema como forma de expressão artística. A adesão desse modelo foi um grande avanço “como forma de expansão cultural, como sinal na modernidade do país” (CALDAS, 2006, p. 26). Apenas um ano após sua criação, na França, o cinema é trazido por um empresário italiano, às terras brasileiras, “foi graças a homens como Vittorio Di Maio que o cinematógrafo se difundiu com extraordinária rapidez por todo o território brasileiro” (VIANY, 1993, p. 132). Aqui a cinematografia, ainda não estabelecida com essa nomenclatura, começa a tomar força no final do século XIX.

No período do cinema mudo (1898 – 1929) “a maioria das cópias e matrizes foi perdida entre os numerosos incêndios e a má qualidade de armazenamento” (CARVALHO, 2011, p.17), inclusive a primeira sala registrada na história do Brasil, o *Salão de Novidades*, posteriormente muda seu nome para *Salão de Paris no Rio* por conta de um incêndio.

Jean-Claude Bernardet (2004) afirma que a primeira filmagem brasileira, em 1898, foi feita pelos irmãos Afonso e Paschoal Segreto quando fazem registros, da Baía de Guanabara. Nesses registros iniciais

Encontramos representação do negro ainda nos primórdios do cinema no Brasil. No período mudo ele aparece em filmes como: *Dança de um baiano* (Afonso Segreto, 1899), *Dança de capoeira* (Afonso Segreto, 1905), *Carnaval na Avenida Central* (1906), *Pela vitória dos clubes carnavalescos* (1909) e *O carnaval cantado* (1918). (CARVALHO, 2011, p.17)

É possível constatar essas aparições nos documentários, que no período mudo eram chamados de “naturais” (CARVALHO, 2011, p. 17 *et. seq.*). A questão a ser levantada aqui é: como era feita a captação de imagem dos negros da época? Nos documentários do período silencioso se via o negro de maneira lateral

---

<sup>1</sup> Nesse capítulo busco desestereotipar a visão social negativa reforçada no período pós-abolicionista sobre a população negra.

(CARVALHO, 2011), o que se observa é que para encontrar os negros nesses registros deve-se direcionar o olhar ao terceiro plano de filmagem e considerar o fato de que essa posição demonstra a marginalização sofrida após a Abolição (CARVALHO, 2003), pois com o local que ocupam “a impressão que temos dessas imagens é a de que elas ‘escaparam’ ao controle dos cinegrafistas” (CARVALHO, 2011, p.18).

Na década de 1920 calha uma revitalização do cinema brasileiro (CALDAS, 2006), é a chamada “cavação” que tem como objetivo retratar de maneira natural a sociedade. Esse momento “pode ser considerado um movimento do cinema brasileiro, um despertar da consciência cinematográfica” (CALDAS, 2006, p. 37). Entretanto essa maneira natural de retratar a sociedade é “utilizada no cinema para produzir uma certa eugenia racial<sup>2</sup> à brasileira” (CARVALHO, 2005, p. 19). Classificar os filmes como naturais se dá pela intenção de filmar e enaltecer as atividades cotidianas do grupo que os financiava, “políticos, empresários e fazendeiros” (GOMES, 2013, p. 92).

Com o intuito de discutir sobre os primórdios e a inserção do negror no cinema brasileiro, serão abordados os filmes *Riqueza Paulista – Fazenda Santa Catarina – Pederneiras* (1927), *A Filha do Advogado* (1926) de Jota Soares, *Aitaré da Praia* (1925) de Gentil Roiz, *Tesouro Perdido* (1927) de Humberto Mauro, *O Segredo do Corcunda* (1924) Alberto Traversa e *Jurando Vingar* (1925).

---

<sup>2</sup>Uma análise detalhada de cada um desses filmes pode ser encontrada em: CARVALHO, Noel dos Santos. “O negro no cinema brasileiro: o período silencioso”. In: Plural – Revista de pós-graduação em sociologia, FFLCH-USP, São Paulo, n. 10, 2003, p. 155-179.

**FIGURA 1** – Filme *Riquezas Paulistas–Fazenda Santa Catharina – Pederneiras* (1927)



Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=f8gfvzzh0m4> >. Acesso em março/2021.

No filme *Riquezas Paulistas – Fazenda Santa Catharina – Pederneiras* (1927) pode-se notar resquícios da eugenia racial elucidada acima. Observa-se imagens da grandiosidade da brancura e de sua propriedade – a fazenda, os pomares, o cafezal e a grande área que ocupa. Vê-se também a família - branca - na varanda da casa sorrindo e se divertindo com um bebê de colo ao passo que a população negra ali estabelecida trabalha na colheita, isso incluindo crianças e também mães com bebês de colo.

No filme, há um momento em que, muitos dos negros que fazem a colheita estão descalços e que estão sendo comandados – em todos os postos da fazenda que ocupam – por homens brancos com terno de linho. Ao final do curto filme é mostrado uma escola que em sua maioria leciona e transfere seu conhecimento a crianças brancas, vê-se uma criança negra. Negros são vistos de maneira lateral, não são a peça central da trama, o principal é a fazenda, sua magnitude e seu mantenedor, o homem branco. Quando negros são postos à frente da câmera é para mostrar mais uma vez o sistema de funcionamento da fazenda – momento do cafezal, de dar comida aos porcos, e de colocar os cavalos para dentro do pasto.

Com o passar do tempo houve mudança desse cenário, de forma que o negro se torna a peça central da cena cinematográfica, entretanto essa centralidade pode ser considerada uma falácia, pois potencializa, mais uma vez, a marginalização, porém nesse momento através do uso de estereótipos (CARVALHO, 2011). Pode-se ver:

Representações estereotipadas aparecerem nos filmes *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926), *Aitaré da praia* (Gentil Ruiz, 1925), *Thesouro perdido* (Humberto Mauro, 1927), *O segredo do corcunda* (Alberto Traversa, 1924) e *Jurando Vingar* (Ary Severo, 1925)<sup>3</sup>. (CARVALHO, 2011, p. 19)

Os estereótipos dos filmes supracitados carregam consigo um ideário ao qual a população negra foi submetida – partindo da percepção da população branca –, então esse se torna o padrão socialmente instituído dos trejeitos da comunidade negra.

**FIGURA 2** – Filme *A filha do Advogado* (1926)



Fonte: < <https://youtu.be/IPAeqxiZllg> >. Acesso em março/2021.

<sup>3</sup> Para aprofundamento no assunto ver (Carvalho, 2011, p.19).

Em *A filha do advogado* (1926), de Jota Soares, a confusão começa quando Helvecio apaixona-se por Heloísa - sua irmã, fruto de um relacionamento extraconjugal de seu pai. Helvecio esforça-se a todo custo para conseguir ficar a sós com a moça, isso custeia, inclusive, o corrompimento por meio de suborno do negro que trabalha na casa de Heloísa, Gerôncio - personagem interpretado por Ferreira Castro.

Com a ajuda de Gerôncio, Helvecio consegue entrar no quarto de Heloísa e faz uma tentativa de estupro, Heloísa consegue alcançar a arma que seu pai lhe deu e atira em Helvecio. Helvecio morre e Heloísa é detida por assassinato. No dia de seu julgamento, Heloísa está prestes a ser definitivamente presa, quando Gerôncio entra na corte e confessa ter sido peça principal para o desastre ocorrido.

Os estereótipos sobre o personagem Gerôncio nessa trama são de que ele se vende facilmente – ou seja, corrupto –, que é ganancioso, bisbilhoteiro, intrometido e que não tem outra aspiração de vida quando não está no lugar de servidão. Uma observação contundente sobre o filme é que em todas as cenas em que Gerôncio aparece ele está descalço fazendo trabalho braçal, isso diz muito sobre o preconceito racial formado pós escravização de que o trabalho braçal é destinado às classes inferiores, sobretudo negras. Ademais, pode-se notar também que todos os negros do filme usam roupas brancas simples e estão em posição de serventia com relação aos brancos que se vestem com roupas formais demonstrando poder.



**FIGURA 3** – Filme *Aitaré da Praia* (1925)



Fonte: < <https://youtu.be/ewFb7J4SZ9Q> >. Acesso em agosto/2021.

Em *Aitaré da Praia* (1925) a representação do personagem “negro” é delimitada em uma cena engraçada onde os músicos da banda se desentendem. Na cena o ator que está pintado de preto para fazer a representação negra utiliza *blackface* e reafirma o estereótipo de desajeitado, de sem limite/fora de controle/desrespeitoso, de pessoa com maus modos, e abobalhado. Após a discussão um dos músicos voltam a tocar e animar a festa.

*Blackface* é um termo estadunidense que nada mais é do que “atores brancos que se pintam de negro, colocam rolhas no nariz, para o nariz ficar mais abatado, e botam algodões por dentro da boca” (A negação do Brasil, 2000, min. 13), essa forma de caricatura negra exagerada conjuntamente com a encenação risível e de valor irrisório ajudam a potencializar estereótipos racistas atribuídos e contra os negros.

**FIGURA 4** – Filme *Thesouro Perdido* (1927)



Fonte: < <https://archive.org/details/TesouroPerdidoHumbertoMauro1927> >. Acesso em agosto/2021.

Em *Thesouro Perdido* (1927) logo na cena inicial aparece um menino branco que pisca e estende a mão - como quem pede algo -, em seguida avista-se um menino negro fumando cigarro. O menino negro acende outro cigarro e entrega ao menino branco.

A próxima cena se inicia mostrando algumas crianças agachadas colocando cigarro na boca de um sapo. Pedrinho assiste a façanha das crianças e chama Suzana para assistir também.

Na tomada seguinte vê-se uma tentativa de semelhança entre o sapo e o menino negro. Primeiramente usa-se o plano aberto e médio, depois usa-se o primeiro plano. Os planos se fecham com intuito de tornar igual o menino e o sapo. A estereotipia nesse filme se dá pela ridicularização através do riso, pela animalização, pela exotificação da fisionomia negra, pela “tendência” ao vício, pela má moralidade e pela falta de civilidade da população negra.

**FIGURA 5** – Filme *O Segredo do Corcunda* (1924)



Fonte: < <https://youtu.be/wJTzwMn2eYU> >. Acesso em agosto/2021.

Em *O segredo do corcunda* (1924) a história contada é de Marcos e João (pai e filho) que trabalham em uma fazenda de café, por um desentendimento com Pedro (capataz), são despejados da casa onde moram. Quando Marcos começa a passar mal no meio da estrada ele e João se sentam para descansar e acabam encontrando o fazendeiro. Numa debandada de touros João salva Rosa (a filha do fazendeiro) por esse motivo são readmitidos.

Nessa trama existem duas personagens negras Benedicto - representado por Benedito Ortiz - e Carolina – representada por Enne T. Traversas. Ela trabalha na venda do pai e Benedicto é charreteiro do dono da fazenda (CARVALHO, 2003).

Os pontos a serem tratados aqui com relação a representação do negro são que, nos momentos onde Benedicto aparece na cena ele está: assediando Carolina;

pedindo bebida na venda; bêbado; ajudando a expulsar Marcos e João da fazenda; sendo covarde – ao fugir do touro que ataca João -; contando mentiras – dizendo que iria matar o touro -; cambaleando após o consumo excessivo de álcool; desmaiando alcoolizado na charrete; sonhando com um macaco; trabalhando na charrete e dançando com Carolina.

Com Carolina as cenas são: dela cuidando da venda de seu pai enquanto Benedicto a assedia; lavando roupa e paquerando João; na casa de Marcos e João - contando a Marcos que o capataz estava vindo para matar João -; dançando com Benedicto e cuidando do filho de João e Rosa.

Os estereótipos sobre Benedicto aparecem logo no começo do filme com o letreiro “Benedicto, destemido bolieiro, que sente um fraco pelas moças e um fraco pela pinguinha” (O Segredo do Corcunda, 1924, min 2). Se repete aqui o estereótipo de “tendência ao vício” e de semelhança comportamental com animais de *Thesouro Perdido* (1927), o estereótipo de servidão mostrado em *A filha do advogado* (1926) complementados por dissimulação e depravação.

Carolina por sua vez carrega consigo os estereótipos de servente, dócil, assexuada, ridicularizada e infantil uma vez que tem intenções de casar-se com João, o herói da trama. Nos momentos em que aparece ela está trabalhando, seja na venda do pai, lavando as roupas com outras mulheres e cuidando da criança de seus patrões.

**FIGURA 6** – Filme *Jurando Vingar* (1925)



Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=volrhucfitk> >. Acesso em agosto/2021.

*Jurando Vingar* (1925) é um filme em estilo faroeste. Tem em seu enredo o herói e o vilão, perseguições a cavalo, luta corpo a corpo, armas de tiro, assassinato e rapto. Que conta a história de Julio, um típico herói - trabalhador, educado e respeitado por todos - que vive com sua irmã Maria – interpretada por Yara Alencar - em uma fazenda em Pernambuco.

O filme se trata de Julio contando os últimos acontecimentos do interior para seu amigo Luiz que mora na cidade grande. Julio diz sobre a irmã, sobre uma briga que venceu no café da povoação com o mal elemento do lugar conhecido como Aviador – interpretado por José Lyra.

Por conta da briga, Aviador se sente desonrado e aproveita os dias em que Julio está na cidade para vender a plantação de cana, para junto com seu companheiro Manoel Rato – Bernardo Ribeiro - ir até a fazenda e assassinar a irmã de Júlio. No momento que volta a fazenda e descobre o ocorrido Julio jura vingar a morte de sua irmã.

Não contente, Aviador e Manoel Rato fazem uma emboscada e sequestram Bertha – Rilda Fernandes – noiva de Julio. Julio chega ao local do sequestro no

momento oportuno e consegue segui-los, numa briga corporal ele consegue matar o Aviador e resgatar sua amada. No momento seguinte, após Julio levar sua noiva para casa, Manoel Rato chega e encontra o companheiro morto. Assim, Manoel jura vingar a morte do Aviador.

No dia do casamento de Julio e Betha uma criança negra observa toda a movimentação da porteira, em certo momento Julio busca a criança para se alimentar junto com todas as outras que ali estão. O menino negro tenta envenenar o vinho de Julio e Gustavo – amigo de Julio - vê a cena e começa a interrogar a criança buscando saber quem o mandou fazer aquilo.

A representação do negro aqui explicita a mesma sensação que se tem no filme *A filha do advogado* (1926). Em *Jurando Vingar* (1925) a criança negra é inocentada do envenenamento justamente por ser criança, entretanto o ponto a ser levantado aqui é que qualquer outra criança que já está na cena da festa de casamento de Julio poderia facilmente ser escolhida para o papel. Então por que a escolha do menino negro para esse ato? Dá se a entender que há uma facilidade para a corrupção de pessoas negras. Essa observação é feita, pois a única personagem negra – o menino que observa na porteira - só aparece no momento de ajudar a fazer o mal, a parte ruim. A mensagem aqui é nítida, a partir dessa representação se entende que a população negra é bisbilhoteira, corrompível e tem tendencia ao mau caratismo.

Os “estereótipos são valores, ideias, opiniões generalizadas sobre grupos sociais” (CARVALHO, 2005, p. 28), e a construção da imagem do negro baseada em estereótipos aqui nada mais é que o intuito ideológico de dominação e inferiorização.

Cabe salientar que essas imagens estão conectadas com o passado de escravização da população negra, isto é, a mensagem passada com essa representação é que os próprios descendentes dos grupos étnicos africanos não têm uma construção de ancestralidade e identidade anterior ao processo de escravização europeia.

Com essa representação, a população negra – cuja a origem é africana – são expressas como pessoas que detêm sua capacidade cognitiva e motora, apenas, com o intuito de prestar favores à população descendente de europeus.

O cinema de 1930 traz em sua construção ideológica o orgulho exacerbado pelo país (CARVALHO, 2005). O nacionalismo se encontra em voga, por conta da explosão da “Revolução Constitucionalista em São Paulo” (VIANY, 1993, p. 85). Trata-se do momento propício para produções sobre a reconstituição de fatos históricos do Brasil.

Por volta de 1936 e 1937, o filme *João Ninguém*, considerado o primeiro trabalho de Grande Otelo<sup>4</sup> no cinema (COUTINHO; LIRA GOME, 2017), subverte a proposta de tentar “captar um tipo carioca, o compositor popular irreconhecido” (VIANY, 1993, p. 86), trazendo o sambista, com a motricidade e malemolência negra para se sobressair das mazelas sociais, para tal feito é utilizado o gênero comédia dramática.

Em 1940 o cinema brasileiro voltou a dar um grande salto com o surgimento das Chanchadas, assim se desenvolve o estúdio responsável por fazer a distribuição das películas produzidas, dando sustentação para o cinema nacional.

[...] a firma que parece ter encontrado uma forma empresarial adaptada as possibilidades do mercado brasileiro, foi a Atlântida, que se tornou a principal produtora das chanchadas. A Atlântida,[...], investiu basicamente na produção, e só teve a infraestrutura mínima necessária para a realização e comercialização de sua produção. (BERNARDET, 1979, p. 90.)

Anterior a realização do gênero Chanchada “a Atlântida produziu filmes ‘sérios’, normalmente dramas sociais. O primeiro deles foi *Moleque Tião* (1943)” (CARVALHO, 2005, p.31), que será discutido mais à frente neste trabalho.

Pode-se dizer que a Chanchada tem como intuito ecoar a imagem de uma vivência equilibrada entre negros e brancos brasileiros, ou seja, esse gênero fílmico enfatizava o mito da democracia racial<sup>5</sup> vivida no Brasil da época.

---

<sup>4</sup> “Sebastião Bernardes de Souza Prata nasceu em Uberlândia em outubro de 1915, foi ator, comediante, cantor e compositor. Grande Otelo, como era conhecido, participou de mais de cem filmes dentre os quais se destacam as produções com Oscarito e com Vera Regina, uma negra alta com semelhanças com a famosa dançarina americana Josephine Baker, e Macunaíma, 1969. Faleceu em Paris, em novembro de 1993” (SOUZA, 2013, p.72).

<sup>5</sup>Este trabalho não fará discussão do mito da democracia racial, para saber mais sobre esse assunto ver: ARAÚJO, Joel Zito. O Negro na Dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 16(3): 424, p.979-985, setembro-dezembro/2008. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v16n3/16.pdf>>.



No entanto, a harmonia racial, como a maioria das histórias fantasiosas que formam os mitos nacionais, ficou restrita aos filmes. No cotidiano, mesmo onde o samba e os artistas negros brilhavam, a discriminação racial rolava solta (CARVALHO, 2005, p. 27)

Esse eco propagava mais estereótipos sobre o negro do que o representava. Consta-se que “a participação dos atores negros nos filmes da chanchada foi decisiva” (CARVALHO, 2005, p. 26) e o melhor exemplo para a pontuação supracitada é Grande Otelo.

Otelo nesse período teve bastante visibilidade, juntamente com Oscarito. Ele, Otelo, entra em cena interpretando figuras estereotipadas, caricaturadas e racializadas e, em contrapartida, tem-se o benquisto homem branco na figura de seu parceiro de tela Oscarito, porém no período da Chanchada

Os atores negros não são passivos diante dos estereótipos, e resistem subvertendo esses personagens a seu favor, diminuindo assim os prejuízos raciais que eles possam decorrer. [...] Ou seja, um ator negro como Grande Otelo [...], mesmo fazendo papéis subalternos ou cômicos pode “roubar a cena” e somar ao estereótipo seu talento, ultrapassando-o. (CARVALHO, 2005, p. 30)

Entretanto mesmo sendo um ator reconhecido na época da Chanchada

Otelo sempre se queixou do fato de, em alguns filmes da dupla, seu nome vir depois do de Oscarito. Queixava-se do salário menor e do status subordinado dos seus personagens em relação aos do parceiro branco, segundo ele uma forma de racismo. Recusava-se a ser ‘escada’ para as cenas cômicas e, em alguns filmes, passou a improvisar em cima do roteiro numa aberta disputa pela representação. (CARVALHO, 2005, p. 31)

Por roubar tantas cenas, Otelo se torna inspiração do filme *Moleque Tião* (1943), no qual também atua e, pela primeira vez na história vê-se um ator negro como protagonista, “o filme foi sucesso de público” (CARVALHO, 2005, p.32).

Grande Otelo [...] protagonizou os principais filmes do período. Quando visto na perspectiva das representações raciais ele é central. Percorrer sua carreira é entender uma parte substantiva das representações raciais produzidas sobre o negro. Ele trabalhou em quase todas as fases do cinema. Diferentes de outros atores da Chanchada, que faziam tipos e não



personagens, Otelo era um ator completo; dotado de um talento inesgotável, fez circo, revista, teatro, cinema e televisão. (CARVALHO, 2011, p. 22)

Para a época ter um ator negro como protagonista foi um grande avanço, pois mesmo com a presença de atores negros, havia ainda atores brancos que não se sentiam intimidados em fazer o *blackface*. Nesse momento histórico a população negra, em sua maioria, era coadjuvante ou substituída por atores brancos.

**FIGURA 7** – Filme *Também Somos Irmãos* (1949)



Fonte: < <https://youtu.be/HgeAOrt1FcU> >. Acesso em setembro/2021.

É em *Também Somos Irmãos* (1949) que ocorre o rompimento do tabu da democracia racial (CARVALHO, 2005), pois o debate feito traz a perspectiva do negro sobre a própria vivência, “o filme trata do preconceito racial diretamente e sem rodeios [...], a intenção era abordar o racismo ‘de frente’” (CARVALHO, 2005, p.32). O que torna o filme singular é a abordagem e a representação, onde toma essa forma graças ao Teatro Experimental do Negro (TEN) (CARVALHO, 2005, p. 33).

Nesse filme Otelo interpreta Miro, um homem negro, que quando criança foi adotado por uma família branca “grã-fina” (TAMBÉM SOMOS IRMÃOS, 1949, 5 min). Vivendo com essa família Miro e Renato, seu irmão de sangue – interpretado por Aguinaldo Camargo –, por serem negros sofreram maus tratos de seu pai adotivo. Preconceito e rejeição que perdura até suas vidas adultas. Devido a situação de desprezo vivida ambos se mudam da mansão e passam a morar em uma favela.

Os irmãos simbolizam extremos opostos, enquanto Renato supera a situação através do estudo acadêmico se formando em Direito e mantendo boa relação com os irmãos de criação Hélio - Agnaldo Rayol – e Marta – Vera Nunes –, jovem por quem é apaixonado, Miro demonstra rancor ao passado vivido, ele expressa sua revolta contra o pai adotivo e a inteligência que usa para se superar é baseada no conhecimento da rua, se tornando um malandro.

Ambos têm consciência racial e consciência das problemáticas do racismo na sociedade brasileira, cada um em seu espaço de atuação se opõem às dificuldades que enfrentam no decorrer de sua caminhada.

As cenas em que Renato demonstra consciência racial são: a) quando encontra Marta na igreja e menciona que o livro dado a ela anteriormente é de um dos maiores poetas negros da América; b) quando reconhece que Requião - pai adotivo – foi injusto na criação dele e de Miro; c) quando expõe a Marta que sabe que a ausência dela foi devido à má vontade de Requião; d) quando explicita as condições de marginalização social que levaram Miro a cometer crimes e faz sua defesa perante o juiz; e) quando desabafa com Miro sobre a conversa que teve ao expor Walter Mendes – namorado de Marta – para Requião; e f) quando conversa com Miro e explicita que Requião cometeu erro na criação deles, era injusto, tratava com diferença e os humilhava através desse tratamento ele descobre que a luta conta o racismo era muito maior.

Os momentos em que Miro demonstra consciência racial são: a) no primeiro diálogo com o irmão quando diz que Requião era um capitão do mato - isso é repetido em algumas outras cenas –; b) quando diz ao irmão que por mais que ele tenha se formado a corte branca e burguesa não reconhecerá o potencial que o irmão tem e só dará casos pequenos para ele resolver; c) quando conversa com o

irmão na porta da igreja e afirma que denunciará os brancos que fazem o mesmo que ele mas têm foro privilegiado; d) quando afirma que mesmo não tendo o diploma que Renato tem é um homem inteligente, que consegue se sobressair das mazelas; e) quando conversando com Renato remolda um dito popular e diante da situação desastrosa que se encontra Requião e os filhos brancos adotivos explana “ São brancos né? Eles que se entendam”; f) quando não aceita ser subalternizado por Walter Mendes; g) quando diz ao irmão sobre a armadilha que armou para Requião e que o que motivou ele a fazer tal coisa foi o nojo que Requião e Marta demonstram por ele e por Renato. Em seguida Miro diz que Renato se comporta como um negro de senzala, que pensa ser um negro livre e não é, ainda está preso as amarras subjetivas que Requião colocou nele; h) quando ele conversa com a baiana sobre a ideia de “preto de alma branca”; i) quando dá entrevista aos jornalistas na prisão e problematiza que era tratado “como se fosse” da família. Ele fala também da marginalização que enfrentou por ter sido uma criança em situação de rua, e o que foi necessário fazer para sobreviver em meio as dificuldades.

O TEN, criado por Abdias Nascimento, surge em 1945 e contribui para mudança do cenário cinematográfico, onde atores e atrizes negros e negras passam a atuar em papéis que não fossem subalternizados. No TEN os objetivos eram não só exaltar a população negra brasileira, através da arte, cultura e educação, mas o motivo de sua criação era

[...] voltado a utilizar o teatro como forma de resgatar a História e fortalecer a consciência política da população negra no Brasil. Ao longo de sua história, o TEN contribuiu para formar e revelar uma série de talentos do teatro, cinema e televisão (RODRIGUES, 1988, p. 119)

Esse é um grande passo para a concretização do que, hoje em dia, é conhecido como cinema negro. Dentro de um cenário de exclusão e subalternização ocorre uma mobilização do movimento negro no país e assim é idealizado o TEN.

Nota-se que as primeiras fases do cinema brasileiro passaram, majoritariamente, pelas mãos de homens brancos com alto *status* social. São estes

nomes<sup>6</sup> que consolidam e reproduzem imagens estereotipadas da população brasileira, majoritariamente negra.

E o negro tomando uso desse meio de comunicação, quando começa? A interpretação de Grande Otelo e o movimento de formação de atores negros de Abdias Nascimento já começam a dar a forma para o que mais a frente será conhecido e reconhecido como o cinema negro brasileiro.

No subtítulo a seguir discute-se o Cinema Negro de Fato, e não somente, da representação do negro no cinema.

### 1.1 – A Construção do Cinema Negro

Como dito anteriormente, ainda que houvesse atores negros em cena, isso não era impeditivo para que atores brancos pintassem a pele com tinta preta com o intuito de ridicularizar a população negra brasileira, entretanto esse cenário começa a mudar quando em meio à onda do *blackface* e da representação exacerbada de estereótipos os negros começam “a reivindicar e praticar a auto representação” (CARVALHO, 2011, p. 18)

Na década de 50, o meio cinematográfico estava polarizado. De um lado, estavam aqueles que advogavam um cinema comercial, realizado em estúdios e voltados para o mercado externo. [...] No outro polo, estavam os adeptos do que entendiam por cinema popular [que] [...] comungavam da crença de que para cooptar o público para os seus filmes, deveriam realizar um cinema que se aproximasse do povo<sup>7</sup> (CARVALHO, 2005, p. 46-47)

Assim nasce o Cinema Novo, onde de um lado “os ativistas negros chamam a atenção para a questão da raça e das desigualdades geradas pelo preconceito,

---

<sup>6</sup> Por fundamentar a crítica encontram-se os nomes de José Medina, Vittorio Capelaro, Henrique Moia, Afonso e Pascal Segretto, Vittorio Di Maio dentre outros, que formaram o perfil dos homens brancos cineastas abasileirados, porém estes eram de origem italiana, norte-americana e portuguesa.

<sup>7</sup> O que ao verificar os filmes se reduzem ao camponês, o trabalhador, o favelado, o imigrante, o nordestino e o sambista. (CARVALHO, 2005).

enquanto os ativistas de esquerda apontam na desigualdade e na luta de classes<sup>8</sup> (CARVALHO, 2011, p. 23).

Se na Chanchada o negro era totalmente racializado, no Cinema Novo a imagem do negro ideal “foi desracializado” e “idealizado como um universal (povo, proletário, explorado) e escolhido como guia dos destinos do povo oprimido”. (CARVALHO, 2011. p. 24).

Cabe salientar que o Cinema Novo não inaugura o Cinema Negro, pois, em meados da década de 50 e até os dias atuais, ainda se vê um cinema estereotipado e o negro em papéis folclorizados. O Cinema Negro no Brasil nasce com os primeiros escravizados, que mesmo aparecendo em filmagens de maneira lateral resistiram em meio às desigualdades e buscavam por humanidade.

Grande Otelo nesse período declara de maneira escrita como a representação e construção da imagem do negro na sociedade estava fadada ao fracasso, pois mais uma vez se tornava limitante ao estereótipo e a negatividade. Grande Otelo precede o que hoje conhecemos como Cinema Negro, assim

[...] a carta escrita pelo ator Grande Otelo<sup>9</sup>, em 1953. Atualmente, essa carta é reivindicada por um grupo de cineastas e atores negros como o primeiro manifesto da imprensa negra no Brasil; a carta denuncia a ausência dos negros nos comerciais de revista e aponta para a necessidade da visibilidade negra como elemento de diversidade.(SOUZA, 2013, p.74)

Grande Otelo então, para além de ator, compositor, cantor e produtor artístico, é quem prefacia normas que futuramente seria conhecido como Cinema Negro. É ele quem traz por conta das experiências vividas observações que fariam a diferença e trariam mais valor social para corpos negros brasileiros.

O primeiro diretor negro foi José Rodrigues Cajado Filho (CARVALHO, 2011), que desenvolveu carreira como cenógrafo, roteirista e diretor. Seu primeiro filme como diretor foi *Estou aí* (1949), logo após no mesmo ano *Todos por um*, e *O falso detetive* já em 1950. Entretanto, anteriormente já havia feito trabalho na produção cenográfica de *Astros em desfile* (1942). Entre o período de 1940 e 1950 “fez cenografia e roteiros para os principais diretores do período da Chanchada<sup>10</sup>”

---

<sup>8</sup> Como exemplo de um cinema popular endossado pela esquerda temos os filmes: *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957) (CARVALHO, 2005, p. 47).

<sup>9</sup> A íntegra da carta pode ser encontrar no Anexo 1 deste trabalho.

<sup>10</sup> Entre eles José Carlos Burle, Watson Macedo, Carlos Manga e Moacyr Fenelon.

(CARVALHO, 2011, p. 25.) José Rodrigues Cajado Filho abre portas aos que viriam em seguida.

Dentre eles está Haroldo Costa, que ingressa e se torna militante do TEN em 1948 e é outro negro que dirigiu filmes na década de 1950 (CARVALHO, 2011). “Em 1958, Haroldo escreveu e dirigiu o filme *Pista de Grama*” (CARVALHO, 2011, p. 25), filme no qual seria apenas roteirista, mas acaba sendo escolhido para assumir as rédeas da direção.

A partir de 1960, evidencia-se a

[...] iniciação de muitos atores negros no cinema. Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Lea Garcia, Luiza Maranhão, Zózimo Bulbul, Valdir Onofre, Eliezer Gomes, para ficar apenas com estes, iniciaram suas carreiras nos filmes do movimento. Alguns passariam para a direção (CARVALHO, 2011, p. 26)

Dentre os que passariam para direção está Valdir Onofre, com o longa metragem *As aventuras amorosas de um padeiro* (1976). Anos após vê-se Antônio Pitanga com o filme *Na boca do mundo* (1979), que

[...] conta a história de um triângulo amoroso entre duas mulheres e um homem, interpretado pelo próprio ator [Antônio Pitanga]. Reverbera uma temática recorrente nos filmes realizados a partir do final da década de 60: a presença de personagens femininas fortes dominando a narrativa e personagens masculino ambíguos e perplexos. (CARVALHO, 2011, et. Seq.)

Em *Na boca do mundo* Antônio Pitanga trabalha ao lado de Grande Otelo que “por força do seu talento como ator ajudou a definir os contornos do Cinema Novo” (CARVALHO, 2011, p. 26).

Nem Pitanga e nem Valdir Onofre seguiram carreira de direção cinematográfica. Entretanto em meio aos cineastas dessa geração Jorge da Silva, mais conhecido como Zózimo Bulbul é o diretor com mais filmes (CARVALHO, 2011).

Além da carreira como ator no cinema e no teatro, dirigiu seis filmes: *Alma no olho* (1973), *Artesanato do samba* (1974), *Músicos brasileiros em Paris* (1976), *Dia de alforria... (?)* (1981), *Abolição* (1988) e *Pequena África* (2001), a maioria, documentários de curta metragem. Já *Abolição* tem duas horas e meia de duração. (CARVALHO, 2011, p. 26-27)

O filme *Alma no Olho* (1973)<sup>11</sup>, traz a história do negro desde sua escravização até o momento do movimento *Black Power*, o que causa um incomodo no período da Ditadura Militar. Em seu blog, Jefferson De conta sobre as contravenções para a feitura desse filme

*Alma no Olho* fundou o que ‘conceitualmente’ chamo de Cinema Negro Brasileiro, foi dirigido por Zózimo Bulbul (com restos de negativo do filme *Compasso de Espera*, de Antunes Filho). Com este filme, Zó foi prestar contas na Censura e ficou em cana alguns dias. Os milicos queriam saber quem tinha mandado ele realizar o subversivo curta. Para os guardas era óbvio que um negão não poderia ser responsável pela sofisticada obra. Dias depois, veio a solução. Zó disse que tinha feito o curta sob ordens de seu amigo, o poeta (e diplomata) Vinicius de Moraes. Aí, obviamente, os fardados pegaram leve e liberaram o cineasta. Esta é apenas uma das centenas de histórias que cercam o filme. (DE, 2008)

Essa produção ao mesmo tempo que é “uma performance” é “um manifesto” (CARVALHO, 2011, p. 27).

Zózimo hoje é considerado o pai do Cinema Negro brasileiro, pois suas produções estão atreladas ao compromisso com seu povo, a população negra (SOUZA, 2016). Ele teve papel importantíssimo na construção da imagem – não estereotipada – da população negra, no teatro, na televisão, e também no cinema.

Com a influência de Zózimo a respeito do negro brasileiro “a partir da década de 90, jovens realizadores negros vêm se posicionando no campo cinematográfico através dos seus filmes e propondo novas formas de debater a questão racial na mídia” (CARVALHO, 2011, p. 27). A partir daí surgem

[...] 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 Jefferson De. O manifesto, [...] propunha sete mandamentos para o cinema negro brasileiro: 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) o filme tem que ter um cronograma exequível; 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. [...]

Em 2001, durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife, atores e realizadores negros assinaram o Manifesto do Recife. Este reivindicava: 1)

---

<sup>11</sup> O filme *Alma no Olho* (1973) foi inspirado no livro *Alma no Exílio*, escrito pelo ativista pelos direitos civis Eldridge Cleaver. O livro foi leitura mais que obrigatória para a intelectualidade negra da década de 70 (CARVALHO, 2011, p. 27).

O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) a criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) a ampliação do mercado de trabalho para atores, atrizes, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (CARVALHO, 2011, p. 27-28)

Movimentos esses que desencadearão produções de e para o povo negro com o debate da construção da identidade racial da população negra fora de uma perspectiva encadeada em estereótipos.

Até os anos 1970 somente se vê a criação de conteúdo cinematográfico por homens negros, é com a chegada dos anos 1980 que se vê a primeira mulher negra diretora de cinema. A produção de cineastas negras será melhor explanada no capítulo seguinte.



## 2 – MULHERES NEGRAS FAZENDO CINEMA, RACISMO E SERVIÇO SOCIAL.

*“[...] A voz de minha filha  
recolhe todas as nossas vozes  
recolhe em si  
as vozes mudas caladas  
engasgadas nas gargantas.*

*A voz de minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem – o hoje – o agora.  
Na voz de minha filha  
se fará ouvir a ressonância  
O eco da vida-liberdade.”  
(EVARISTO. 2017, p. 24-25).  
Trecho poema “Vozes-Mulheres”.<sup>12</sup>*

Neste capítulo, busca-se apresentar ao leitor um conteúdo com dimensão ímpar principalmente para o trabalho do assistente social, mas para compreensão de como as áreas das ciências humanas aplicadas podem se ancorar nas produções cinematográficas de cineastas negras contemporâneas e suas antecessoras. São produções que buscam ler, estar e transformar o mundo sob o aspecto não colonial da história, num movimento contracultural fomentado e recriado pelas mulheres negras que são a base do sistema societário atual.

O Serviço Social, por sua vez, tem campo fértil para produção teórico-metodológica e trabalho de base voltado para potencialização dos movimentos sociais que atuam frente às questões de raça atreladas ao gênero e à classe. Para a população negra de forma geral seja os jovens, as crianças ou as pessoas idosas, há uma perspectiva categórica no sentido da formulação do que se pensa ser a identidade para o povo negro.

Será feito um apanhado de quando o cinema foi submetido ao fato de que as mulheres negras fazem cinema e fazem com qualidade, na figura de Adélia Sampaio começam a surgir produções feitas pelas mãos de mulheres e as mulheres negras contemporâneas podem ter como referência sua mais velha num lugar jamais ocupado antes.

O capítulo é finalizado pontuando como o Serviço Social em sua origem é inserido neste contexto e de como os movimentos com a intenção de ruptura do

---

<sup>12</sup> Por ser um capítulo que trabalhará a narrativa negra feminina no cinema e sendo, também, o Serviço Social uma profissão majoritariamente exercida por mulheres faço uso dessa licença poética como inspiração.

caráter conservador e religioso da profissão foram importantes para a transformação do fazer profissional e da construção de um projeto Ético-Político comprometido com a sociedade.

De maneira pontual, porém não simplista, identifica-se a origem da profissão na Europa cristã com sua base ideológica pautada na preservação e manutenção do poder da burguesia. As damas de caridade eram mulheres casadas com homens da política e que davam à classe em situação de pobreza uma contribuição de curto-prazo e bons conselhos para que a pessoa saísse da situação em questão, nesse momento histórico presume-se a culpabilização do indivíduo, desse modo, eles eram a causa de sua própria situação (ESTEVÃO, 1999).

Ao chegar no Brasil, cria-se os grupos em uma sociedade de classes, aqueles que são explorados pelo trabalho e os que se beneficiam dele. Ainda que inserido num país onde a sua origem é escravagista, os primeiros passos para a consolidação do que é denominado como Serviço Social, ocorreu em 1960<sup>13</sup> e pelo histórico da luta pela democratização das relações no Brasil, o Serviço Social se tornou parte integrante e politicamente corresponsável pelo desenvolvimento de uma sociedade mais democrática e inclusiva.

## **2.1 - Conquista da narrativa de mulheres negras**

O primeiro filme a ser dirigido por uma mulher no Brasil foi em 1930, por Cléo de Verbena, uma mulher branca. Enquanto Cléo, logo nos anos 30, já havia escrito, produzido, atuado e financiado o filme *O Mistério do Dominó Preto* (SOUZA, 2016), Adélia Sampaio, a primeira mulher negra brasileira a dirigir um longa-metragem, só terá acesso a esse espaço quase quarenta anos depois. É próximo ao final dos anos 1960 que Adélia dá os primeiros passos em sua carreira, porém não como diretora de filmes.

Adélia Sampaio inicia sua trajetória na *Difilm*, onde trabalhou como telefonista e organizadora das sessões de 16 mm para cineclubistas (SOUZA, 2016). Após isso, nos anos 70, passou a atuar como produtora

---

<sup>13</sup> Esse século marca “na América Latina e no Brasil, o Desenvolvimentismo e o Serviço Social de Comunidade” (ESTEVÃO, 1999, p. 28)

[...] e foi responsável pela produção de três filmes importantes: *O segredo da rosa*, dirigido por Vanja Orico (1974), no qual, além da produção executiva, foi também roteirista; *Ele, ela, quem?* (1977) de Luiz de Barros (Lulu de Barros); [e] *O seminarista* (1977), de Geraldo Santos Pereira. (SOUZA, 2016, p. 487)

Houve até vezes em que, “em uma única produção que trabalhou, Adélia Sampaio passa a exercer múltiplas funções como: produtora, produtora-executiva, continuísta e maquiadora” (SOUZA, 2016, p. 487). Essa atuação mostra o encargo de desafios enfrentados enquanto mulher negra cineasta, mas, por outro lado, permitiu a ela explorar novas áreas e assim Adélia teve mais condições de se tornar cineasta.

Em virtude de ter trabalhado em produções alheias ela adquiriu certa experiência e já havia dirigido seus próprios curtas, *Denúncia Vazia* (1979), *Agora um Deus Dança em Mim* (1979), *Adulto não brinca* (1980) e os documentários: *Na poeira das ruas* (1982); e *Cotidiano* (1982). (SOUZA, 2016).

Adélia Sampaio traz em suas produções discussões antes não abordadas no cinema brasileiro, por esse motivo as temáticas são consideradas assuntos de grande força e impacto social. Em razão de usar esse espaço para fazer discussões desse cunho ela é considerada a precursora do cinema negro feminino. O cinema negro no feminino

[...] designa uma concepção de cinema que floresce da territorialidade e dos princípios de coletividade e de comunidade, redimensiona o fazer cinema e possibilita às diretoras negras recriar os espaços-territórios silenciados pelo racismo e pela heteronormatividade, por meio de ensinamentos ancestrais e do respeito às experiências de vida da comunidade onde estão inseridas, edificando, assim, formas plurais de abordar a diversidade. (FERREIRA; SOUZA, 2018, p.176)

Por isso cabe dizer que é o olhar da mulher negra para a população negra, construindo uma identidade positiva do negro brasileiro, mas também para o não negro buscando desmistificar os estereótipos já instaurados no imaginário social.

De acordo com Souza (2017, p.38) “a discussão de um cinema negro no feminino passa necessariamente por perfilhar a territorialidade perscrutada pela cineasta e produtora Adélia Sampaio”, isto é, ela abraça a ideia de investigar rigorosamente o acontecimento impulsionador da criatividade para fazer filmes, ao ponto de desvendar o segredo por trás das coisas.

Cabe aqui informar que para analisar a atuação de mulheres negras no cinema se faz necessário usar um parâmetro de busca “para além dos filmes de maior bilheteria, [deve-se] enxergar a relevância do cinema de curta-metragem, no qual o conceito de cinema negro no feminino toma a forma de diferenciada, múltiplas e complexas estratégias de produção e representação audiovisual” (FERREIRA; SOUZA, 2018, p. 178).

Oliveira (2017)<sup>14</sup>, pesquisadora da vida e obra de Adélia Sampaio, traz análises pertinentes sobre os filmes *Denúncias Vazias* (1979), *Agora um Deus Dança em Mim* (1979) e *Adulto não brinca* (1980).

Oliveira (2017) menciona que nas produções de curta-metragem ficcional como *Denúncia Vazia* (1979), Adélia se baseia em uma notícia de jornal sobre um casal de velhinhos que havia se suicidado após receber uma denúncia vazia<sup>15</sup>. Em *Agora um Deus Dança em Mim* (1979), a história contada é de uma moça que tem o sonho de trabalhar com dança, só que para isso ela tem de enfrentar seus pais que a querem em uma universidade. A moça com a ajuda de sua tia faz uma audição e passa na seleção para uma escola de balé, entretanto para ministrar aulas é exigida uma sapatilha que custa o dobro do salário que a moça ganharia pela companhia. O filme *Adulto não brinca* (1980) foi motivado pela história de uma empregada doméstica que é desviada da ida ao trabalho para a delegacia onde mantiveram seu filho por conta de uma brincadeira (OLIVEIRA, 2017).

No documentário *Na poeira das ruas* (1982), Adélia faz uma coleta de depoimentos sobre a população em situação de rua do Rio de Janeiro, os entrevistados contam que tinham casa e família, mas que, de alguma forma perderam tudo (OLIVEIRA, 2017). Sobre o outro documentário citado, *Cotidiano* (1982), não foi encontrado registros.

Com relação ao seu primeiro longa-metragem, *Amor Maldito* (1984), Adélia relata sobre a aceitação social do filme em entrevista realizada por Renata Martins e Juliana Gonçalves para o site *Blogueiras Negras*

---

<sup>14</sup> A autora Clarissa Sé de Oliveira (2017) realizou uma pesquisa, para a conclusão do curso de jornalismo, sobre a vida e a obra de Adélia Sampaio e é nessa pesquisa que me baseio para obter tais sínteses.

<sup>15</sup> A denúncia vazia ocorre quando dentro de um acordo, maior ou igual há 30 meses, entre locatário e locador, o locador finda o contrato sem que necessariamente haja aviso prévio ao locatário. É a retomada do imóvel pelo locador. Dessa maneira ao locatário é concedido 30 dias para a desocupação. BRASIL. 1991, Lei Nº 8.245. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8245.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8245.htm) ; Acesso em 03/11/20.

Já para começar a Embrafilme foi categórica em me dizer que esta temática era absurda, por isso não me daria financiamento. O filme foi rodado em sistema de cooperativa, todos receberam apenas uma ajuda de custo e atores como Emiliano Queiroz, Nildo Parente e Neusa Amaral abriram mão do pró-labore, ou seja, compraram a minha briga (no meu caminho de cinema fiz grandes amigos e aliados). Tivemos uma ajuda financeira de uma engenheira de Furnas, Edy Santos, que apostou no projeto. Terminamos o filme e na hora da exibição nenhum dono de cinema queria o filme. Até que o dono do Cine Paulista me propõe transvestir a divulgação da porta como se fosse um filme pornô. Pensei, discuti com a galera e topamos. Deu certo (GONÇALVES e MARTINS, 2016).

Entretanto *Amor Maldito* (1984) não é um filme que traz em sua composição o tema pornográfico, pelo contrário, é um filme que problematiza o tratamento social que associa promiscuidade aos casais lésbicos, também traz a mensagem que a exposição exacerbada à opressão leva ao adoecimento mental que, leva ou pode levar ao suicídio, ou seja, Adélia Sampaio, de forma revolucionária, fez apontamentos para temas que não eram discutidos na época.

Os filmes de Adélia Sampaio foram alicerçados em problemas sociais, buscando fatos como inspiração. E em suas realizações Adélia aborda temas como sexualidade, solidão do idoso, a criminalização da pobreza, a população em situação de rua e outros. Por serem filmes que perpassam diversos perfis, alcançaram um público considerável. Com o alcance extenso ela trouxe para as telas temáticas com afeto, cumplicidade, amor e violência, edificando um cinema brasileiro como espaço de pertencimento e de referência da história (SOUZA, 2016).

Nesse caso, Adélia em seus filmes, mostra a imposição direcionada aos grupos socialmente dominados onde, por mais que tomem consciência da situação que estão inseridos e expressem suas reivindicações sobre o espaço que ocupam, são mais uma vez negligenciados.

Mesmo sendo invisibilizada pelo circuito midiático Adélia é hoje conhecida pelo trabalho que exerce. Souza (2016, p. 488) explica com mais detalhes a realidade da cineasta, “filha de empregada doméstica, Adélia Sampaio, aos 76 anos, inspira uma geração de jovens que se firmam como diretoras e produtoras negras no cinema brasileiro”, assim ela se tornou referência à outras mulheres. Entretanto, após Adélia demorou um certo tempo para que cineastas negras contemporâneas adentrassem nas produções e direções fílmicas. Na pesquisa *A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-*

2012), Cândido destaca que “84% dos filmes foram dirigidos por homens brancos, 14% por mulheres brancas, 2% por homens negros, enquanto não houve filmes dirigidos por mulheres negras” (CANDIDO; CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2016, p.15).

Percebe-se que há discrepância entre o quantitativo de pessoas negras e brancas, e em maior destaque quando se fala da intersecção entre o gênero feminino e raça negra, entretanto as exclusões feitas a esses corpos não os impedem de permanecer tentando, já que

Historicamente, mulheres cineastas têm construído estratégias de luta por visibilidade, [e] produzem narrativas que são verdadeiros manifestos políticos e sociais; seus trabalhos apresentam responsabilidade histórica de combate a todo e qualquer tipo de violência, preconceito e discriminação, e nos possibilitam edificar um imaginário positivo do papel que as mulheres representam na história da humanidade. (SOUZA, 2017, p. 35)

Essa discrepância se dá a partir do momento em que não se valoriza a produção de curta e média metragem, que é onde o cinema negro no feminino mostra a que veio. Adiante veremos a influência no fazer cinema para cineastas negras contemporâneas.

## **2.2 - Cineastas negras contemporâneas**

Algumas das cineastas que se juntam a Adélia nessa jornada são elas: Lilian Santiago, Juliana Vicente, Jamile Coelho e Cíntia Maria, Larissa Fulana de Tal e Yasmin Thayná (FERREIRA; SOUZA, 2018), dentre inúmeras outras que estão alcançando ou em breve alcançarão as mostras cinematográficas e os festivais de cinema.

Lilian foi responsável pela concepção e curadoria da mostra “Espelho Atlântico: Mostra de Cinema da África e da Diáspora”, cuja terceira edição aconteceu no Rio de Janeiro, em maio de 2010. Em 2006, essa cineasta recebeu o prêmio Zumbi dos Palmares, honraria outorgada pela Assembléia Legislativa de São Paulo aos que se destacam por suas ações afirmativas em defesa da promoção da igualdade racial no estado de São Paulo. (FERREIRA; SOUZA, 2018, p. 179)

Para além disto, Lilian Solá Santiago é historiadora, cineasta e produtora cultural. Ela participou da produção de dezenas de filmes, esteve presente na direção dos documentários *Família Alcântara* (2005), *Balé de pé no chão, a dança*

*afro de Mercedes Baptista* (2006), e também no curta *Graffiti* (2008) (FERREIRA; SOUZA, 2018).

Juliana Vicente estudou cinema na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e na Escola Internacional de Cinema e TV (EITCTV), em Cuba. Produziu diversos curtas e é diretora da Preta Portê Filmes, onde atualmente trabalha em vários projetos e, em 2015, realizou o curta *Minas do rap* (2015), documentário que aborda o histórico feminino dentro do rap nacional (FERREIRA; SOUZA, 2018, p, 179).

Em um dos seus filmes mais conhecidos, Juliana traz a história de uma menina negra da década de 80 que sonhava em ser paqueta (assistente de palco) da apresentadora Xuxa. É no curta *Cores e Botas* (2010) que ela faz a discussão da imposição de um padrão estético que impede a protagonista de realizar seu sonho, pois a referência de beleza e sucesso na mídia brasileira era Xuxa (FERREIRA; SOUZA, 2018).

Larissa dos Santos Andrade, mais conhecida como Larissa Fulana de Tal é “natural de Salvador na Bahia. Optou pelo pseudônimo em referência aos inúmeros sujeitos comuns existentes no mundo [...] estreou como diretora com o documentário *Lápis de Cor* lançado em 2014” (OLIVEIRA, 2016, p. 651).

Em 2015, com seu segundo filme, *Cinzas*, uma adaptação do conto homônimo do escritor Davi Nunes, essa diretora aborda a história do protagonista Toni, um jovem negro, estudante universitário, operador de *telemarketing*, que enfrenta dificuldades de comunicação com sua companheira. Uma história comum à de muitos jovens negros pobres (FERREIRA; SOUZA, 2018, p, 180).

Larissa formou-se em cinema pela Universidade Federal do Recôncavo Baiano e atua no coletivo Tela Preta que surge com a intenção de potencializar o trabalho de profissionais negros da Bahia (FERREIRA; SOUZA, 2018).

A animação *Òrun Àiyé, a criação do mundo* (2016) que narra a vinda do *Òriṣà Oxalá* ao *àiyé –terra-* para criar os humanos, é uma obra das cineastas Jamile Coelho e Cíntia Maria. Juntas, as cineastas buscam criar dentro do cinema de animação um lugar de pertencimento e representatividade.

Com base na oralidade de matriz africana e usando a técnica de *stop motion*, constroem, na série *Òrun Àiyé* [...], suas próprias narrativas sobre o universo mítico do candomblé e as divindades afro-brasileiras, que, em suas paixões, seus interesses e emoções, muito se assemelham aos humanos (FERREIRA; SOUZA, 2018, p, 180).

Jamile Coelho tem formação em cinema e audiovisual pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Cíntia formou-se em produção executiva pela Academia Internacional de Cinema (FERREIRA; SOUZA, 2018).

Yasmin Thayná “diretora e roteirista do filme “Kbela” (2015) nasceu em 1992, no município de Nova Iguaçu, localizado na Baixada Fluminense do Estado do Rio de Janeiro” (OLIVEIRA, 2016, p.652), seu filme teve reconhecimento nacional e internacional e uma considerável difusão em mídia digital. Yasmin também participa de uma equipe de pesquisa sobre a temática audiovisual no Instituto de Tecnologia e Sociedade do Rio de Janeiro (ITS-Rio), (FERREIRA; SOUZA, 2018).

[...] o filme *Kbela* (2015) é uma experiência sobre ser mulher e tornar-se negra. Por meio do enfrentamento cotidiano do racismo [...], esse filme busca em valores civilizatórios afro-brasileiros as referências de beleza, força e subversão por meio das quais constrói regimes de visibilidade em que corpos femininos negros podem ser compreendidos com base no conceito de agência que [...] assum[em] a posição de sujeito e o exercício cotidiano de autoafirmação negra feminina na sociedade (FERREIRA; SOUZA, 2018, p, 181).

Essas são algumas cineastas que fazem o cinema negro no feminino, são “mulheres negras [que] transformam seus filmes em narrativas de identidades e memória” (FERREIRA; SOUZA, 2018, p. 180), pode-se dizer que o fazer cinema dessas mulheres pelo encargo de suas produções “é um compromisso político, um ato antirracista e contra hegemônico” (FERREIRA; SOUZA, 2018, p. 181).

As produções dessas mulheres têm a possibilidade de ressignificar os meios de comunicação, pois

É mais importante que as mulheres façam resistência ao racismo e ao sexismo que se dissemina pelos meios de comunicação, e tratem para que todo aspecto de nossa auto representação seja uma feroz resistência, uma celebração radical de nossa condição e nosso respeito por nós mesmas. (HOOKS, 2005, p. 8)

Mesmo que “a supremacia branca informa e trata de sabotar nossos esforços por construir uma individualidade e uma identidade” (HOOKS, 2005, p.7) o esforço feito pelo segmento de mulheres negras possibilita que seja materializada a construção dessa identidade, não somente para as mulheres negras, mas para a população negra em sua magnitude.



Em consequência de ser a mulher negra que está localizada na base da pirâmide social, e a partir da sua ascensão não somente ela alcança um novo status, mas a comunidade negra em geral.

Por trazer como proposta em seus filmes o debate de questões do cotidiano, sem que haja expressões estereotipadas, Adélia foi invisibilizada da cena de diretores do grande escalão brasileiro. Ao passo que foi invisibilizada do circuito midiático ela se manteve como referência para cineastas negras contemporâneas (SOUZA, 2016). Por ser a fonte de inspiração dessas mulheres Adélia se torna a sujeita influenciadora de uma mostra cinematográfica destinada, apenas, para filmes dirigidos ou produzidos por mulheres negras, a *Mostra de Cinema Negro Adélia Sampaio*.

### **2.3 - Mostras de Cinema Negro no Feminino**

No andamento dessa pesquisa, dentro do marco temporal estabelecido, observou-se a ausência seletiva de filmes de mulheres negras em mostras cinematográficas abertas ao público geral. Cabe lembrar que Cândido (2016) nos traz a discrepância entre atores, diretores e roteiristas brasileiros, onde homens brancos lideram em disparada o ranking, logo em seguida se tem mulheres brancas, homens negros com pouquíssimo reconhecimento enquanto sobre as mulheres negras não se têm nenhum registro das produções.

Dados que trazem a desigualdade representativa de forma tão radical instituíram que a busca tivesse como foco mostras onde se têm produções de mulheres negras notabilizadas e discutidas para um avanço social positivo. Assim nesse subtópico, serão tidas em consideração obras selecionadas para a *Mostra de Cinema Negro Adélia Sampaio* (2017, 2018, 2019), *Visionária: O Olhar da Mulher Negra* (2018) e *Diretoras Negras no Cinema Brasileiro* (2017) que fica explícito no Quadro 1.

**Quadro 1** – Mostras Cinematográficas com Produções de Mulheres Negras no Distrito Federal

Mostra Cinematográfica	Local de exibição	Ano	Período de exibição
Diretoras Negras no Cinema Brasileiro	Caixa Cultural	2017	04 e 11 de julho
Cine Curta Brasil - Visionária: o olhar da mulher negra	Caixa Cultural	2018	15 de maio a 10 de julho
I Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio	Universidade de Brasília	2017	21 a 25 de agosto
II Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio	Universidade de Brasília	2018	26 a 30 de novembro
III Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio	Universidade de Brasília	2019	02 a 6 de dezembro

Fonte: Elaboração Própria (2023)

A *Mostra de Cinema Negro Adélia Sampaio*, idealizada pela cineasta Edileuza Penha de Souza, foi iniciada em 2017 e já realizou cinco edições, nos anos 2017, 2018, 2019, 2021 e 2022, entretanto nesse trabalho será utilizado o catálogo dos três primeiros anos da mostra. Nela é feita a elucidação de que mulheres negras “demonstram que a territorialidade do fazer cinema é demarcada pelo respeito às experiências de vida da comunidade onde estão inseridas” (MOSTRA DE CINEMA NEGRO ADÉLIA SAMPAIO, 2017, p.2), pois do lugar de onde as mulheres negras se expressam “legítima e edifica um conjunto de informações e emoções trazidas pela diversidade; fundam um território onde cada uma delas se constitui como símbolo de empoderamento” (MOSTRA DE CINEMA NEGRO ADÉLIA SAMPAIO, 2017, p. 2). “Elas são responsáveis por construir-se um cinema de identidade entendido como espaço de pertencimento são agentes recriadoras de mundo” (MOSTRA DE CINEMA NEGRO ADÉLIA SAMPAIO, 2017, p. 2).

A mostra *Visionária: O Olhar da Mulher Negra*, teve sua primeira e única edição em 2018. Em sua programação apresentou 30 curtas-metragens que revelam narrativas construídas a partir do olhar de mulheres negras, seja na direção, roteiro,

produção e como protagonistas de suas próprias histórias. Crê-se que a cinematografia negra contemporânea é um cenário fértil e pulsante, que vem trazendo discursos potentes, rompendo silêncios seculares e exaltando a complexidade dos olhares. Os filmes selecionados para essa mostra evidenciam a “mulher negra diante e atrás das câmeras” (VISIONÁRIA, 2018, p.2), revelando que as mulheres negras discutem o cinema “como um templo de construção de símbolos, padrões estéticos e retransmissor de narrativas” (VISIONÁRIA, 2018, p. 02).

Ao expandir as perspectivas que vão para além da lógica colonial, branca e patriarcal, ainda perpetuada na produção audiovisual brasileira, criamos oportunidade de ampliar imaginários, questionar estigmas e diversificar os conteúdos. Nos interessa criar expansões de diálogo, dilatar os pontos de vista e honrar a nossa ancestralidade afro-brasileira. (VISIONÁRIA, 2018, p.2)

E a mostra *Diretoras Negras no Cinema Brasileiro*, foi realizada em 2017 com edição única. A mostra conduz histórias de resistência, uma vez que acreditam que cineastas negras enfrentam o machismo e o racismo da sociedade e da indústria cinematográfica que, as excluem e que as enxergam a partir de estereótipos ligados ou à pobreza, ou à marginalidade, ou ao sexo (DIRETORAS NEGRAS NO CINEMA BRASILEIRO, 2017).

Nesse contexto, nas franjas de um cinema hegemonicamente masculino e branco, diretoras negras encontraram espaço, com apoio de mecanismos federais ou estaduais de fomento, através da televisão ou por iniciativa própria, para expressar suas demandas e experiências de vida, antes negligenciadas: identidade étnica e de gênero, machismo, racismo, feminismo, cultura afro-brasileira, ancestralidade. São diretoras que vêm de todas as partes do país, Amazonas, Bahia, Distrito Federal, Espírito Santo, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro (DIRETORAS NEGRAS NO CINEMA BRASILEIRO, 2017, p. 5-6).

Assim posto, é de transparente percepção que a mulher negra no comando de suas histórias, por trás das câmeras conduzindo o enredo fílmico e criando novas histórias para retratar a realidade da população negra é considerado um ato de resistência política, estética e representativa.

Deste modo, pode-se dizer que há a necessidade de considerar a importância do movimento audiovisual de curtas e médias-metragens produzidos por cineastas negras. Visto que essas metragens partem da visão e experiência destas mulheres,

as realizações se tornam matéria-prima para o Serviço Social, uma vez que sua atuação e proposta nos seus vários campos de trabalho, tem como foco a grande “minoridade” social que é a população negra e parda que também é em sua grande maioria a população brasileira marginalizada.

Apesar de serem narrativas pequenas ou rápidas pode-se assim dizer, evocam histórias que envolvem a realidade do país, trazendo temas que debatem as questões de saúde mental, questão sobre envelhecimento e solidão do idoso, questões de gênero, tratam também sobre a construção da masculinidade brasileira, entre muitos outros temas.

#### **2.4 - Serviço Social e mulheres negras (re)construindo cinema: o que tem a ver?**

No desenrolar dos anos, o pensamento do período colonial escravocrata como um período desenvolvimentista cria “novas estruturas e novas práticas de formas de discriminação racial” (MARTINS, p.3, 2018). Dado o desenvolvimento social e econômico herdado deste cenário, a colonização acaba se isentando do aspecto cruel da violência e inferiorização direcionada ao povo negro.

Então, a partir do lugar imposto pela história, coloca-se no patamar da mediocridade, e até mesmo da subalternidade sem possibilidade de questionamento a massa social oriunda das periferias. Os alicerces para a construção social e cultural brasileira, foram os braços do trabalho escravizado da população negra africana. Assim, “o racismo permeia e conseqüentemente define as relações sociais no Brasil” (MARTINS, 2018).

A este respeito, o Serviço Social ao chegar no Brasil inserido num sistema de relações sociais consolidado através da hierarquização e inferiorização de pessoas pretas e do capitalismo tardio (pós - 1945), não entra neste contexto com a missão de erradicar a pobreza ou minimizar as mazelas sociais, pelo contrário, ele acaba se tornando uma ferramenta de poder para a elite brasileira que através da caridade e do assistencialismo, acaba por ser responsabilizado de “consertar” o rastro de miséria social causado pelas desigualdades.

Neste ponto, acaba por introjetar ao início da profissão, um veio conservador que mudaria não de maneira simples, mas através da luta constante dos

profissionais e dos movimentos sociais de base, para reformular o papel do assistente social e sua prática de maneira que este não estivesse “a serviço” das desigualdades, mas sim em defesa do acesso aos direitos da população.

A datar de 1967 inicia-se um movimento de reconceituação do Serviço Social, movimento esse que é instituído como “marco histórico” (CENTRO, 1986, p. 7), pois é onde faz-se um questionamento indispensável sobre a renovação profissional. É através dos documentos Araxá (1967), Teresópolis (1970) e Sumaré (1978) que assistentes sociais visam teorizar, metodologizar e cientificar a profissão dentro do contexto brasileiro. Os documentos citados são produtos dos estudos profissionais competentes reunidos em seminários promovidos pelo Centro Brasileiro de Cooperação e Intercâmbio de Serviços Sociais (CBCISS). O objetivo desses seminários é que

“[...] ao se defrontarem com os Documentos de Araxá, Teresópolis e Sumaré, as novas gerações poderão compreender o que eles representavam na época para o Serviço Social. Constituem o momento em que a profissão, ao refletir sobre a sua prática, resolveu examinar as bases, numa percepção maior da realidade, e ingressar, assim, no caminho da cientificidade” (CENTRO, 1986, p.9).

Buscando uma ruptura com o veio conservador da profissão, o Serviço Social se insere na divisão sociotécnica do trabalho compreendendo-se também enquanto parte do sistema de trabalhadores assalariados e por sua vez, a categoria também buscará melhores condições de trabalho e autonomia profissional.

Dito isto, o movimento de reconceituação da profissão trilhou um caminho de transformações no cotidiano da atuação do assistente social que delimitou parâmetros de atuação e posicionamento ético-político frente às investidas de retrocesso dos direitos sociais e políticos da categoria, bem como para a população usuária dos aparelhos de atuação do Serviço Social.

Não podendo ignorar a realidade latente, o Serviço Social hoje atua na linha de frente do que chamamos de reprodução das relações sociais, onde entende-se que, as relações sociais são as nuances da vida cotidiana em sua totalidade, a forma como os sujeitos se reproduz nas esferas da vida social, no trabalho, nas relações entre pessoas e desta forma, na totalidade da vida humana.

No sentido de reprodução da vida social e humana, há a população negra brasileira que possui desde o engatinhar da profissão, sua relação intrínseca com a

miséria social e estigmas. Buscando discorrer a este respeito, irei me munir de ferramentas próprias que sustentam o fazer profissional do Serviço Social tais como o Código de Ética do Assistente Social de 1993, a Lei de Regulamentação da Profissão nº8.662/93. Este é o conjunto de ferramentas que endossam o compromisso da profissão com a defesa de direitos e neste caso em específico, com o rompimento das práticas do racismo, das discriminações de qualquer natureza.

Ao suposto fim do regime escravocrata, as pessoas negras foram deixadas à própria sorte, dentro de uma lógica que sempre viu o trabalho imigrante livre feito por pessoas brancas como trabalho humanizado. Uma vez rompido o vínculo da pessoa negra escravizada com as terras do seu senhor, não havia outro lugar que ela sequer pudesse chamar de “seu”, uma vez que no Brasil, terra significa poder político e aquisitivo e certo status, então, não poderia a população negra deter qualquer sentido de poder porque até o presente momento, o poder sobre a própria vida lhe era impedido.

Este cenário mudou bastante desde os primeiros passos do Serviço Social para cá. Ao assistente social, atualmente, é atribuído o exercício de contribuir para que a população acesse seus direitos sociais, ser um elo eticamente comprometido com a desburocratização do sistema sendo assim um canal de conexão da população aos aparelhos de democratização, bem como combater as opressões sociais que cerceiam os indivíduos, sejam elas de qual origem for – religiosa, étnica, racial, oriunda de gênero, de orientação sexual, de classe, geracional e outras (DIAS, 2015).

[...] o que resulta de tais opressões são marcas profundas, alimentadas pelo sentimento de inferiori[zação] e subjugação do indivíduo, que contribuem para a solidificação das contradições existentes e necessárias aos interesses econômicos do capitalismo. (DIAS, 2015, p. 312)

No Brasil o Serviço Social se apresenta com ideais e moldes estrangeiros, entretanto pensando que o Brasil é um país de avanço capitalista escravocrata e, por isso, a população negra no período pós-abolicionista “*cria*” a categoria de desempregado (a) ou trabalhadores informais, se torna explícito que o perfil do grupamento que utilizou, e ainda hoje utiliza, esse serviço é majoritariamente negro.

Dado o histórico nefasto da sociedade brasileira, o Serviço Social se insere nesta dinâmica de reprodução da vida humana após seu histórico de rupturas e

reconceituação como mencionado nos parágrafos anteriores, o assistente social toma para si como parte fundamental da luta pela liberdade humana, contra o racismo, contra as discriminações de gênero e classe com o caráter ético-político da profissão.

O seu fazer profissional então pautado no Código de Ética de 1993 e na Lei de Regulamentação da Profissão nº8.662/93, lhe incute um compromisso social e uma responsabilidade fundamental de ser aliado da população negra, onde essa possa ser consciente e capaz de acessar seus direitos basilares, tornando possível também direção para a compreensão da interseccionalidade nas suas relações e exteriores a elas, sendo possível lutar para que a interseccionalidade que atravessa seus corpos possa ser suprimida.

Ademais, por cona da hierarquização racial ou supremacia racial, no contexto Brasil, a identidade de pessoas negras se tornou fragmentada, inclusive pela influência do que as telas reproduziam. É somente em 1950 que pequenos grupos de cineastas iniciam um movimento de valorização dessa identidade, mas cabe observar que mesmo com a formação do Cinema Novo, nos dias atuais pode-se ver que a reprodução de estereótipo é muito maior do que a reprodução de valor da população negra.

[...] a identidade surge do processo de vinculação consciente do sujeito, no caso da população pertencente ao grupo étnico de descendência africana [...] ocorre um intenso movimento de imitação, [por conta da escravização desse grupo...], uma maioria que não só negligencia sua origem, como também se coloca como pertencente a qualquer outro grupo, que não seja o de ascendência africana. (DIAS, 2015, p. 319)

Essa reprodução ideal do branco cria no imaginário da população negra um não lugar, um não pertencimento, sendo assim, o foco deste trabalho é a discussão do combate a opressão de raça, o racismo<sup>16</sup>.

Se o racismo encerra desigualdades, violação de direitos e violência; indiscutivelmente, ele não deixa de mediar a 'questão social'. Nesse sentido não dá para debater racismo sem minimamente buscar os seus nexos com a 'questão social' brasileira e com suas múltiplas expressões. (MARTINS, 2013, p. 11)

---

<sup>16</sup> O racismo se configura pela violência – verbal, psicológica, física – direcionada a pessoas a partir de seu compartilhamento étnico-racial.

Diante desse entendimento [...] cabe aqui [...] uma reflexão que ao tratar da 'questão social', apreenda as pistas necessárias para assinalar o quanto de violação de direitos foi efetivado contra a população negra neste país e, a partir daí, sinalizar um posicionamento do serviço social diante da barbárie que se constrói, nesta sociedade de classes, mediante um racismo histórica e cinicamente negado. (MARTINS, *et seq.*)

Desta maneira os resquícios de uma história longa de racismo é ver que na “esfera da vida social, a população negra [...] mais aparece em desvantagens socioeconômicas e de representação” (CONSELHO FEDERAL DE SERVIÇO SOCIAL, 2016, p.7), sendo essa representação algo importante para que o negro se compreenda e recrie em sua mente suas potencialidades, não sob a ótica do branco, mas sim dentro da ótica do próprio negro.

E o (a) assistente social seguindo o projeto ético-político profissional deve fazer uma “intervenção profissional comprometida com o “[...] enfrentamento ao racismo e de suas múltiplas expressões na vida social” (CONSELHO FEDERAL DE SERVIÇO SOCIAL, 2016, p. 8), desse modo o profissional de serviço social tem de lutar contra o racismo e enfrentar as desigualdades e barbáries produzidas a partir do mesmo, visando preservar a defesa da igualdade (CONSELHO FEDERAL DE SERVIÇO SOCIAL, 2016).

[...] esta categoria [assistentes sociais] atente-se para que a condição da população negra não seja subjugada ou secundarizada por quem se coloca como construtor de uma nova ordem societária, onde não cabem explorações e nem denominações seja elas de qual origem for (DIAS, 2015, p. 326)

Sob o aspecto constitutivo de uma análise positiva de uma referência para o imagético da população negra, com o arcabouço cinematográfico produzido pelas cineastas negras da contemporaneidade e anterior a elas, o trabalho do assistente social têm campo fértil na produção de material teórico-metodológico e de embasamento para sua formação acadêmica e posteriormente seu avanço nas frentes de atuação.

Nesse sentido as produções do cinema negro no feminino podem ser usadas por assistentes sociais seja nos seus campos de trabalho o em outros âmbitos da área, se tornando uma ferramenta potente para discutir a extensa diversidade de temas relacionados ao cotidiano das pessoas negras. Os filmes que serão apresentados no próximo capítulo discutem temas como a solidão do idoso,



representação de homens e mulheres negras, trata dos avanços do ensino da cultura e história afro-brasileira e africana nas escolas.

E todo esse movimento de ressignificação, leva às pessoas negras uma outra possibilidade de narrativa, uma narrativa enquanto sujeito de sua história. São mulheres que viram no cinema, a possibilidade de comunicar para seu povo caminhos antes desconhecidos e que hoje são possíveis, elas estão rompendo com a lógica do colonizador e fomentando para o Serviço Social um campo ímpar de produção de conhecimento e de atuação, elas estão ressignificando a imagem.

No próximo capítulo, serão feitas análises dessas obras, apontando como o Serviço Social pode utilizar essas narrativas de maneira positiva e potente em suas áreas de conhecimento.

Essa afirmação se dá, pois essa ferramenta foi implementada em campo durante o Estágio Obrigatório em Serviço Social, feito na Unidade de Meio Aberto do Plano Piloto. Até o momento da intervenção no campo de estágio, os socioeducandos não tinham olhos atentos ao reconhecimento construtivo da própria identidade racial dado através das telas.

Uma vez que no cinema comercial as expressões preconizam a animalização, a depreciação e a violência direcionada aos corpos negros.

A mudança de perspectiva, através da avaliação da atividade, tornou a experiência dos socioeducandos num momento de aproximação e reconhecimento de uma identidade negra positiva.

### **3 - REFLEXÕES A PARTIR DE PRODUÇÕES DE CINEASTAS NEGRAS: UMA VIA POSSÍVEL PARA O SERVIÇO SOCIAL**

A construção positiva da identidade negra brasileira representa socialmente uma ameaça para a classe e o grupo racial em posições de poder socioeconômico. Para tratar deste tema, será discutida essa incitação respaldando-se no simbolismo, na interpretação de três filmes a partir da ótica de uma assistente social em formação. Partindo do pressuposto que mulheres negras fazem cinema pensando o avanço sociocultural da população negra, principalmente, mas não só, será feita uma observação pessoal analisando o conteúdo de filmes produzidos por essas mulheres. Cada obra traz temáticas distintas, entretanto todas perpassam o corpo negro e o povo negro brasileiro.

Primeiramente será debatido o filme *Das Raízes as Pontas* (2016) de Flora Egécia, que traz em sua temática o cabelo crespo como um dos elementos fundamentais da identidade negra atrelada a aplicabilidade da Lei 10.639/03, discutindo a construção indenitária na infância e a sociabilidade da criança a partir da identidade no período escolar.

Em sequência será mencionada a obra *Rainha* (2016) de Sabrina Fidalgo, a qual faz diálogo com o início da idade adulta, o momento da vida em que se defronta com as ambições, mudanças, sonhos e enfrentamentos para alcançar o que se almeja.

E por fim será trabalhado a realização *O Dia de Jerusa* (2014) de Viviane Ferreira, onde se discute sobre a velhice, a troca, as lembranças e a experiência vivenciada por uma mulher negra.

As sinopses explicitando as nuances dos filmes supracitados no Quadro 2.

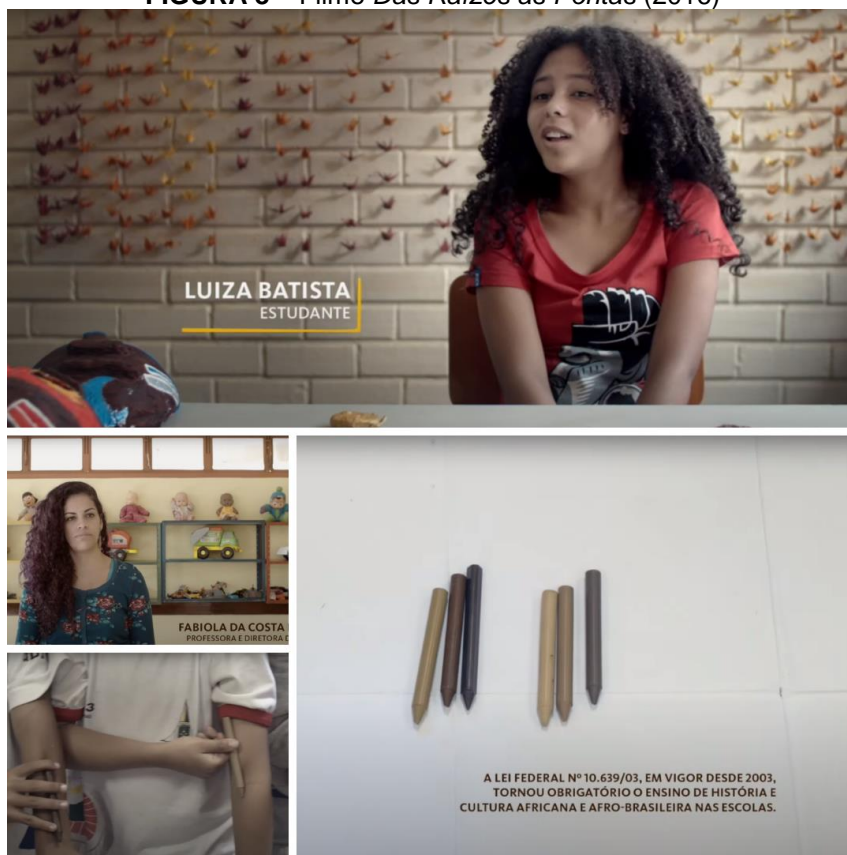
**Quadro 2** – Filmes em comum nas Mostras Cinematográficas

Filme	Direção	Gênero	Sinopse	Ano
Das Raízes às Pontas	Flora Egécia	Documentário	Luiza tem 12 anos e fala com orgulho do seu cabelo crespo e sua ancestralidade. A história de Luiza é uma exceção. O cabelo crespo como elemento do tornar-se negro e ato político. Os entrevistados, dos mais diversos perfis falam sobre o papel do cabelo crespo como elemento do tornar-se negro e como ato político contra imposições estéticas. Questionar os padrões de beleza, que são impostos cada vez mais cedo, além de tratar a afirmação do cabelo crespo como um dos elementos fundamentais da identidade negra são as principais temáticas do filme, que também avalia a aplicação da Lei 10.639/03 que regulamenta o ensino da História Afro-Brasileira e Africana nas escolas brasileiras.	2016
Rainha	Sabrina Fidalgo	Ficção	Rita finalmente realiza o sonho de se tornar a rainha de bateria da escola de samba de sua comunidade, todavia ela terá que lutar contra forças obscuras, internas e externas.	2016
O dia de Jerusa	Viviane Ferreira	Ficção	Bixiga, coração de São Paulo. Em um dia especial, Jerusa, moradora de um sobrado envelhecido pelo tempo, recebe Silvia, uma pesquisadora de opinião que circula pelo bairro convencendo as pessoas à responderem questionários para uma pesquisa de sabão em pó. No momento em que conhece Silvia, Jerusa a proporciona uma tarde inusitada repleta de memórias, convidando-a à compartilhar momentos de felicidade com uma “desconhecida”.	2014

Fonte: Elaboração Própria (2023)

### 3.1 - Das Raízes às Pontas (2016)

FIGURA 8 – Filme *Das Raízes às Pontas* (2016)



Fonte: < <https://youtu.be/kCER75y0ESI> >. Acesso em setembro/2022.

A ideia para construir a realização *Das Raízes às Pontas* (2016) parte do incomodo de como as crianças negras – no ensino infantil – se relacionam com a própria imagem (CINEMA EM BRASÍLIA COM FLORA EGÉCIA, 2019), percebe-se a discussão da identidade negra, desde a infância, nascidas antes e depois da Lei 10.639/2003.

No filme documental *Das Raízes às Pontas* (2016), a entrevistada Fabiola da Costa Faria que é professora e diretora da SEEDF diz que, ao chegar para trabalhar na escola percebeu a ausência de materiais didáticos com a temática racial. Por um levantamento na Secretaria de Educação do DF percebeu que o que se via era a temática da diversidade (o dia da família, e festas culturais), mas a aplicação da Lei 10.639/03 que fala sobre a História e Cultura Afro-brasileira e Africana “não estava sendo feita de maneira planejada e dentro da proposta pedagógica das escolas” (DAS RAÍZES ÀS PONTAS, 2017, 4 min.).

Para debater esta lei é necessário explicar antes a sua trajetória. Sua aprovação foi incentivada pela III Conferência Internacional contra o Racismo, Xenofobia e Intolerâncias Correlatas, realizada em Durban, África do Sul, em 2001 (LUCINDO, 2014, p. 10). O movimento negro se organizou e

[...] houve encontros entre acadêmicos e militantes que elaboraram as diretrizes de discussão a serem levadas pela comitiva brasileira – o Brasil foi representado por 41 delegados e 5 assessores técnicos –, também colocaram nos meios de comunicação a brutal desigualdade racial existente entre brancos e negros no Brasil (LUCINDO, 2014, p. 10).

[...] em Durban, o empenho pessoal do presidente levou a chancelaria brasileira a aposentar definitivamente a doutrina da “democracia racial”, reconhecendo, em fórum internacional, as desigualdades raciais do país e se comprometendo a revertê-las pela adoção de políticas afirmativas. Como consequência, depois de Durban, vários segmentos da administração pública brasileira passaram a adotar cotas de emprego para negros, tais como os ministérios da Justiça e da Reforma Agrária. No entanto, no setor crucial, a educação, tudo que se logrou foi a criação de uma comissão de trabalho (GUIMARÃES, 2003, p. 255-256).

A longo prazo o que se percebe é que, mesmo tendo respaldo no âmbito da lei é dada pouca relevância aos direitos da a população negra. Não há reconhecimento social desse grupo, mesmo após 20 anos do vigor da lei. Independentemente de existirem dados concretos que digam que há um tratamento discrepante entre brancos e negros brasileiros, e ainda, por intermédio da lei as medidas tomadas não são fiscalizadas para, de fato, disseminar tais desigualdades. Parafraseando Darcy Ribeiro "a crise da educação no Brasil não é uma crise; é um projeto"<sup>17</sup>.

Dois anos após a Conferência de Durban é sancionada a Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003, que posteriormente se transforma em 11.645 de 2008 e que altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação 9.394 de 1996. A Lei 10.639 em seus artigos 26-A e 79-B explicitam

Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

---

<sup>17</sup> Referência bibliográfica não encontrada por se tratar de uma frase não publicada que se popularizou.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o **caput** deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como 'Dia Nacional da Consciência Negra' (BRASIL, 2003).

É de significativa importância trazer a elucidação de que a população negra não somente fez uma breve contribuição na construção do país, mas o que de fato ocorreu foi a formação da nação brasileira sobre as costas de homens e mulheres negros/as.

Passaram-se 20 anos desde que a Lei 10.639/2003 está em vigor, e com isso pode-se ver avanços nos métodos educacionais como, por exemplo, a alteração da representação do negro em livros didáticos, que buscam valorizar sua participação na formação da construção sociocultural, econômica e intelectual do Brasil. Geralmente no mês de novembro é feita a semana da consciência negra ou uma atividade temática no dia 20 de novembro, e também é feita constantemente a capacitação profissional de professores “com apoio de uma cartilha e um curso a distância para os profissionais das escolas” (CARTA CAPITAL, p. 1, 12 de julho de 2018) para tratar de tal assunto sem que se recaia em estereótipos e situações vexatórias com alunas e alunos negros. E ao trazer a questão racial para a sala de aula “todos ganham com esses conteúdos, alunos negros e não-negros aprendem a diversidade que constitui a História” (CARTA CAPITAL, p. 1, 20 de novembro de 2017).

Desde o fim oficial da escravidão até a virada do século XXI, o movimento negro se mobilizou com manifestações em prol da educação para negros e somente na conferência de Durban que puderam levar a questão a âmbito internacional e, somente dessa forma teve visibilização nacional.

Os livros sobre a temática racial se tornaram um auxílio ao debate nas escolas e ferramentas de ensino e aprendizagem para os profissionais da educação, uma vez que os mesmos endossam o debate assim como o ensino das relações étnico-raciais, possibilitando acesso à temática aos alunos. O movimento de

resistência de educadores negros deixou um rico caminho de possibilidades de aprendizado e de vivência na construção positiva de uma educação libertadora e consciente para crianças negras, pois como afirma Inaldete Pinheiro de Andrade – pesquisadora e uma das fundadoras do movimento negro no Rio Grande do Norte –, a busca e o resgate da identidade e memória afro-brasileira e africana são pensados para si, mas também para que as crianças negras tenham referenciais positivos em sua construção social.

É a ausência de referência positiva na vida da criança e da família, no livro didático e nos demais espaços [...] que esgarça os fragmentos de identidade da criança negra, que muitas vezes chega à fase adulta com total rejeição à sua origem racial, trazendo-lhe prejuízo à sua vida cotidiana. (ANDRADE, 2005, p.120)

A maneira de representação negra conseqüentemente atingiria a identidade da criança negra brasileira, onde essa criança não se veria como algo considerado socialmente bom, em nenhum aspecto.

Os entrevistados têm perfis diversos: crianças, professores, psicanalistas, historiadores, artistas, de pessoas pouco conhecidas a pessoas famosas, e de ambientes escolares diferente (CINEMA EM BRASÍLIA COM FLORA EGÉCIA, 2019), entretanto mesmo que cada entrevistado tenha sua singularidade, no filme acaba mostrando que a construção de identidade negra se dá de maneiras semelhantes.

*Das Raízes às Pontas* tem como objetivo mostrar pessoas que se relacionam bem com seu corpo com sua identidade, e que para isso, tiveram que passar por um momento de superação. Essa relação corpo e identidade traz a questão da aceitação negra dos traços fenotípicos, incluindo o cabelo, que faz com que na infância esse traço sofra uma pressão social, onde meninos negros devem raspar o cabelo e as meninas negras devem alisar em busca de uma aceitação (CINEMA EM BRASÍLIA COM FLORA EGÉCIA, 2019).

Flora Egécia teve, na infância, sua primeira referência externa em Taís Araújo. Foi através da novela *Chica da Silva*, ela via Tais como uma mulher empoderada mesmo antes de saber o que isso significava. Por ter tido uma criação

que considera atípica, onde a família fazia discussões de racismo e a representação negra nos espaços, desde pequena observou que havia ausência ou representações negativas. Entretanto, quando Flora sabia de alguma referência ela mesmo fazia questão de exaltar no ambiente escolar (TAIS ARAUJO POR FLORA EGÉCIA # MULHERES QUE INSPIRAM, 2015).

### 3.2 - Rainha (2016)

FIGURA 9 – Filme *Rainha* (2016)



Fonte: < <https://youtu.be/G1XZygF6jhs> >. Acesso em setembro/2022.

O filme *Rainha* (2016) tem como proposta central tratar sobre as subjetividades de uma mulher negra periférica enquanto rainha de bateria do carnaval carioca. As observações secundárias são os temas que se atribuem a busca pelo corpo perfeito, a inveja, o sonho dos jovens de fazerem parte da escola



de samba da comunidade e como isso pode abrir portas para realização de novos sonhos.

Ao se iniciar ouve-se uma voz em off rezando por Rita, a personagem principal. A obra é toda em preto e branco, em momento algum a colorimetria sofre alguma alteração, o que pode ser interpretado como um ar de seriedade, denotando diferença ao que se refere a interpretação do senso comum com relação a essa festividade.

Em comunidades periféricas “os brincantes são pessoas com rendimentos modestos, que moram nos bairros periféricos da cidade e se reúnem num lugar de trabalho denominado sede, no qual, ao longo do ano, confeccionam as fantasias para o carnaval” (BARALDI, 2021, p.998). São esses trabalhos que mantêm ou ajudam a manter, direta ou indiretamente, o povo da comunidade durante todo o ano ou parte dele.

Logo vê-se o rosto sério de Rita, em preto e branco, prestando atenção na reza. A reza termina e Rita beija as mãos da Iyalorisa e segue.

Para brincar o carnaval sem arriscar a própria saúde é necessário fechar os olhos dos invejosos, mas também é preciso fechar o próprio corpo, fisiológica, simbólica e esteticamente. A expressão corpo fechado, nesse contexto, é sinônimo de corpo protegido, poderoso, saudável, invencível, enquanto corpo aberto o é de corpo vulnerável, susceptível aos ataques das entidades negativas despertadas pelo olho grande de rivais e inimigos (BARALDI, p.1015, 2021)

Enquanto Rita segue para o carnaval a Iyalorisa continua o ritual festivo com sua intercessão através da dança feita para o orixá Ewa. A reza consiste em proteger e fechar o corpo de Rita do olhar maldoso e das negatividades que ela possa encontrar no caminho, “fecha-se o corpo ao sair no carnaval para impedir a entrada de entidades invisíveis consideradas perigosas para a saúde e a integridade física do brincante” (BARALDI, 2021, p. 1013).

Rita, dançando, avança por uma rua onde é bem recepcionada pelos membros da comunidade, as crianças dançam e cantarolam seu mais novo cargo, o de rainha de bateria. As pessoas festejam, tocam, dançam e observam. Ao se afastar da multidão ela se depara com algo surpreendente.

O filme retrocede dois anos. Em 2014 Rita é uma moça jovens que só tem como preocupação realizar o próprio sonho, de ser rainha de bateria, em dado momento do filme a mãe orienta Rita a procurar um emprego, pois para ser rainha de bateria e ganhar dinheiro com essa função precisa ser “artista famosa” (RAINHA, 6min, 2017). Nota-se que Rita enquanto passista competidora está dentro do perfil de jovens que é sustentada pela mãe, e que por esse motivo não se preocupa tanto com a própria sustentabilidade (HERSCHMANN, 2013).

Enquanto “os músicos tocam no carnaval, o dia todo, pra ganhar de 100 reais a 200 reais, [...] a prefeitura e os empresários estão enchendo os cofres (HERSCHMANN, 2013, p.272). Essa é exatamente a cena que sucede, vê-se pessoas negras e periféricas animando o barracão da escola e tocando o carnaval, enquanto o presidente, podendo ser interpretado como um empresário que não tem ligação com a comunidade, permanece em sua sala esbanjando o dinheiro que “trouxe” para a comunidade.

Durante dois anos Rita se esforça, e segue em busca do corpo perfeito. E por isso ela “normaliza a alimentação restritiva, a culpa baseada em alimentos, os comportamentos de exercícios exagerados, a objetificação do corpo, a estigmatização do excesso de peso e o elogio ao corpo magro idealizado” (LUCENA; SEIXAS; FERREIRA, 2020, p. 2). São os exercícios em uma academia, a comparação cotidiana com outros corpos magros e iniciar uma dieta radical que indicam essa observação.

[...] a imagem do corpo dito perfeito assume a forma de uma mercadoria cujo valor de uso se encontra subordinado ao valor de troca, fazendo as relações sociais que subjazem a ela serem obscurecidas. A ideologia da estética corporal, propagadora do ideal de corpo perfeito, não só não escapa a essa dimensão fetichista – na qual as relações entre pessoas aparecem como a relação entre coisas – como a evidencia.” (LUCENA; SEIXAS; FERREIRA, 2020, p. 5)

Deste modo, Rita está à procura da sua realização ideal de obter o corpo perfeito e se tornar rainha de bateria, e por se comportar enquanto um produto ela almeja cativar os olhares dos jurados da escola pelo encantamento que a parte exterior de si, a estática, o rótulo, possa causar neles.

Então, o corpo passa a cumprir a uma imagem fetichista

“Na teoria marxista, ao ser analisado o modo capitalista de produção, o conceito de fetiche aparece associado a três entidades: a mercadoria, o dinheiro e o capital. [...] A mercadoria teria em si um duplo valor, tanto de troca como de uso, sendo o valor de uso aquele que se agrega ao produto por ser desejado e atender a uma necessidade, mesmo que esta seja uma fantasia. O valor de troca de determinada mercadoria, por outro lado, pode aparecer incorporado no dinheiro ou, ainda, em outra mercadoria. Pode, assim, ser percebido em características creditadas como propriedades inerentes aos objetos materiais e determinadas pelas relações sociais em vigor, como se o valor de certo objeto ou mercadoria fossem valores naturalmente pertencentes a eles.” (MARX, 1867 *apud* LUCENA; SEIXAS; FERREIRA, 2020, p. 4)

Rita dentro da situação tem seus interesses, fazer uso, com esse corpo fetichizado, dos atributos de ser a rainha de bateria. A partir dessa conquista a troca que recebe é visar oportunidades que possibilitem uma educação melhor, e até prover financeiramente a família. De forma que, o capital mais importante para ela seria o social, onde teria reconhecimento na comunidade onde vive, sendo esse de curto, médio e longo prazo, enquanto ela for moradora dessa comunidade.

Finalmente, em 2016, após dois anos perdendo para a mesma passista, Ivone, Rita consegue a posição de rainha de bateria. Logo ela inicia seus estudos, e começa a buscar um futuro melhor para si, como a mãe dela havia sugerido.

Entretanto, é a partir desse momento que ela começa a sofrer atropelos vindos de um grupo de mulheres que insistem em perseguir e deslegitimar seu posto de rainha de bateria. Essas perseguições causam certa dicotomia diatópica<sup>18</sup> no espectador, uma vez que, não se sabe se esse grupo está atrelado à realidade ou se são situações vividas por Rita em processos de crises que estão dentro da sua cabeça.

Enquanto Rita dança sendo ovacionada pela comunidade e vivendo o auge de sua conquista esse grupo de mulheres consegue alcança-la. É em um pequeno deslize de Rita, ao se afastar da multidão, que o grupo a agride fisicamente,

---

<sup>18</sup> Aqui o termo está relacionado ao tom linguístico da obra *Rainha* (2016). O objetivo é destacar como apesar de estar se tratando de um momento de alegria nacional, como é tratado o carnaval, se tem o tom de seriedade, competitividade e até mesmo infelicidade na mesma época.

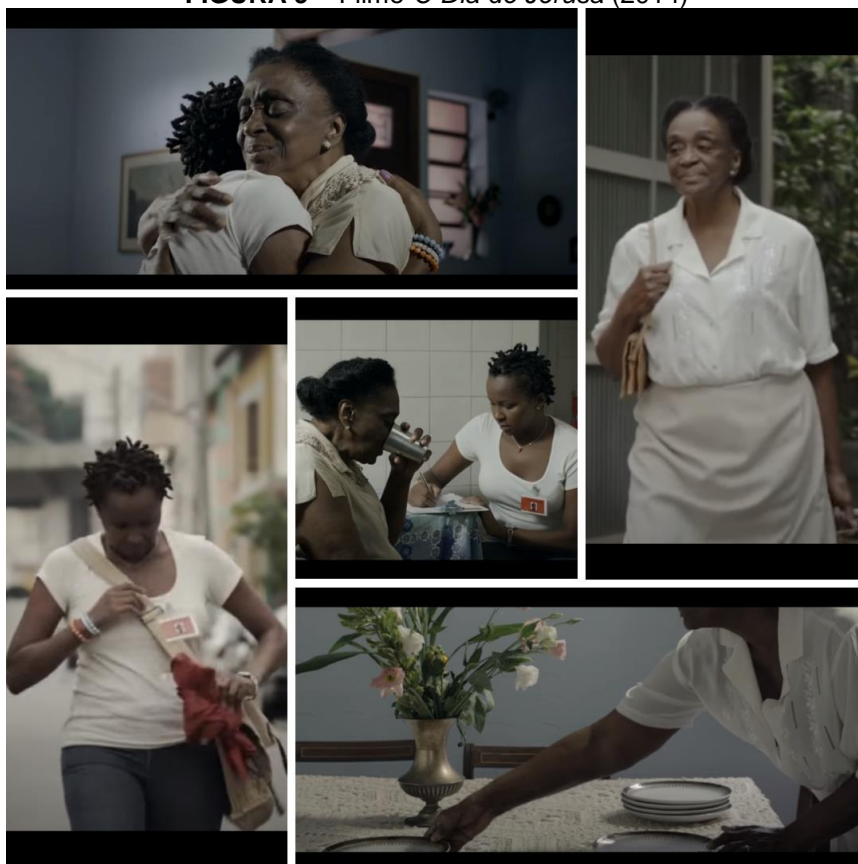
desmontando toda sua paramentação, fazendo Rita perder o encanto por ser rainha de bateria. Assim,

O corpo carnavalesco é, portanto, um corpo revestido, e não simplesmente travestido. Esse revestimento, que a palavra calço exprime de maneira bem explícita, é o que fecha o corpo, protegendo-o das “balas perdidas”, das “facadas” e dos “malefícios” que poderiam chegar em consequência do olho grande dos invejosos. (BARALDI, 2021, p. 1014).

Rita após ver Ivone no local do desfile com um sorriso no rosto, faz a reflexão sobre as palavras de sua mãe, que também é Iyalorisa sobre como esse lugar só é permissivo sem retaliações às artistas famosas. Ao voltar para casa, Rita entende que ser rainha não deve passar pelo crivo dos jurados da escola de samba, mas que é no quesito da vida, de viver bem consigo.

### 3.3 - O Dia de Jerusa (2014)

FIGURA 9 – Filme *O Dia de Jerusa* (2014)



Fonte: < <https://youtu.be/0RY3pkRcPiQ> >. Acesso em setembro/2022.

Em uma sociedade capitalista ocidental onde a crença social diz que ao alcançar a velhice a pessoa não tem mais serventia para a nação, *O dia de Jerusa* (2014) vem para contradizer essa crença social. O filme traz a ideia de que o ser humano não é importante somente quando pode produzir riqueza, o filme mostra que existem coisas mais valiosas que o dinheiro.

O filme inicia com a “presença de diversos transeuntes, todos pretos, que caminham pela rua da Abolição, no Bairro do Bexiga, cidade de São Paulo.” (COSTA, 2020, p. 91).

Jerusa (Léa Garcia) é a primeira que aparece na tela, ela caminha observando a movimentação da rua com seu carrinho de compras. Em seguida vê-se um senhor, Sebastião (João Acaiabe), de cabelos brancos e boné preto que está empurrando uma carroça de recicláveis. “A voz em off, de alguém imitando uma sirene de polícia seguida da fala ‘Mãos pro alto, vagabundo!’, acompanha a descida da idosa pela rua.” (COSTA, 2020, p. 92). Logo após identifica-se o dono da voz, Kléber (Majó Sesan), um jovem negro que declama “Minha Mãe”, de Luiz Gama. Kleber inicia sua performance enquanto Sebastião segue seu destino

“(…) Éramos dois — seus cuidados,  
Sonhos de sua alma bela (…)”

Silvia é a terceira a ser apresentada ao espectador, ela vem apressada arrumando a bolsa enquanto Kléber continua a declamação

“(…) Ela a palmeira singela,  
Na fulva areia nascida.  
Nos roliços braços de ébano (…)”

Kléber com sua interpretação chama a atenção de Sebastião, que caminha com vagar, e Silvia (Débora Marçal), andando a passos ligeiros. Silvia e Sebastião tomados pela interpretação do poeta se esbarram, pois nesse contato inicial com a obra é Kléber quem indica o caminho que os personagens devem seguir, “é a subjetividade do poeta que dá o tom a cena, que dirige nosso olhar” (COSTA, 2020, p.92).

Enquanto está de joelhos com as mãos para cima Kléber declama

“(...) De amor o fruto apertava,

E à nossa boca juntava

Um beijo seu, que era vida (...)”

Enquanto o trecho narra a relação carinhosa de um jovem com sua mãe no poema de Luiz Gama, a imagem corta, e a câmera acompanha os movimentos dos corpos de um casal em situação de rua (Dirce Thomaz e Edson Montenegro), que namoram embaixo de um cobertor (Figura 4), imagem que surpreende, pois, as representações hegemônicas não costumam associar o amor à experiência das pessoas em situação de rua. (COSTA, , 2022 p. 92-93)

Quando se vê a representação do amor na sociedade a construção que se tem é de que somente famílias em seus lares são capazes de tal reprodução afetiva, entretanto quando é nas calçadas que acontece essa representação pode-se considerar “o amor como símbolo de luta diante das violências impostas” (SANTOS; SOUZA, 2016, p. 71). Em voice off segue a diretiva de Kléber

“(...) Quando o prazer entreabria

Seus lábios de roixo lírio,

Ela fingia o martírio

Nas trevas da solidão.”

Nesse momento Sebastião passa empurrando sua carroça, ainda vazia, direciona o olhar para o casal, abre um sorriso que é retribuído pela senhora e segue seu caminho. O foco da câmera agora é o casal que voltam a namorar embaixo do cobertor com o seguinte verso

“Os alvos dentes nevados

Da liberdade eram mito,

No rosto a dor do aflito (...)”

O objeto da cena volta a ser Kléber, deitado com o rosto contra o asfalto como quem clama por humanidade

*“Negra a cor da escravidão”*

O filme cria camadas que trazem analogias e anunciam que “solidão e amizade; loucura e lucidez; amor e empobrecimento; liberdade e opressão; passado e futuro convivem no encontro entre Jerusa e Silvia” (COSTA, 2020, p. 95).

Segue a cena e se vê Silvia sendo recebida no trabalho com bastante hostilidade das colegas de trabalho e da chefe. Silvia é pesquisadora de opiniões de sabão em pó. Um dos entrevistados, também negro, a assedia sexualmente. Como bem se sabe, é normalizada a violência sexual contra mulheres, entretanto Lélia Gonzalez (2018) nos lembra que sobre as mulheres negras foi criada uma dinâmica de exploração econômico-sexual que cristalizou a ideia de um corpo violável e hipersexualizado através da reprodução dos estereótipos da mulata e da dificuldade de acesso ao ensino e ao trabalho formal, experiências cotidianas, como a que Silvia é submetida no filme, são comuns.

Em seguida Jerusa está arrumando os preparativos para seu aniversário de 77 anos e Silvia toca a campainha, causando euforia e esperança em Jerusa de ser a chegada de seus convidados.

Na casa de Jerusa próximo a porta de entrada pode-se notar um copo e um altar com 5 esculturas que apresentam espiritualidades distintas, tanto do segmento judaico-cristão como de religiões de matriz africana. O que pode ser entendido como uma expressão da sua religiosidade.

Em formação de domicílio unipessoal por idosos “a televisão, o rádio, a Bíblia, o livro e a ida a igreja aparecem como estratégias de enfrentamento dos sentimentos de solidão” (ALMEIDA; SENA; JÚNIOR; DANTAS; TRIGUEIRO; NASCIMENTO, 2020, p.5). Percebe-se através desse detalhe que Jerusa por viver sozinha toma da religião um sentido de pertencimento e socialização.

Ao abrir a porta Jerusa se apresenta à Silvia e a convida para entrar em sua casa demonstrando ser uma mulher acolhedora. Em meios as perguntas de Silvia, é possível notar que Jerusa, por ser idosa e viver em uma residência unipessoal, carece de socialização e necessidade de expressar sua visão de mundo com pessoas que não sejam do seu convívio religioso, que no decorrer da trama dá a entender que é o único ciclo de socialização que Jerusa tem.

Então, em meio as perguntas de Silvia, Jerusa sempre vê a oportunidade para lembrar um assunto e trazer uma história de sua mocidade, e por fim acaba não respondendo às perguntas feitas por Silvia. De acordo com a pesquisa de Almeida, Sena, Júnior, Dantas, Trigueiro e Nascimento os idosos dizem “que morar em ambiente unipessoal é difícil, mas têm buscado meios para interagir constantemente com outras pessoas” (ALMEIDA; SENA; JÚNIOR; DANTAS, TRIGUEIRO; NASCIMENTO, 2020, p. 4). Jerusa mora só e durante a entrevista está pulando de assunto em assunto para que Silvia fique mais um pouco e converse com ela, demonstrando que isso para ela é uma forma de afeto e carinho.

Nos primeiros minutos de conversa Silvia explica à Jerusa que o questionário será bem rápido e Jerusa aproveita o ensejo para avisar que está aguardando suas visitas, filhos e netos, para o seu almoço de aniversário. Silvia dá as devidas felicitações e, por se sentir querida, Jerusa envolve Silvia em um abraço tão



enternecido que demonstra como a “solidão é um sentimento penoso e angustiante, que conduz a um mal-estar em que a pessoa se sente só, ainda que rodeada de pessoas, por pensar que lhe falta suporte, sobretudo de natureza afetiva” (AZEREDO; AFONSO, 2016, p.314).

No desenrolar da trama “Jerusa oscila entre olhares vibrantes e olhares cabisbaixos, e vai aos poucos nos apresentando a complexidade de suas emoções” (COSTA, p.97, 2020). Jerusa é uma idosa em situação de isolamento, uma vez que Jerusa insiste em manter Silvia, uma pessoa que inicialmente dá importância à sua vivência, em sua casa. Para idosos que vivem isolamento a pessoas nas quais eles mais têm consideração, geralmente, são pessoas com quem eles podem conversar e têm interesse em escutar suas histórias. (AZEREDO; AFONSO, 2016).

No enfrentamento dos contextos de alta vulnerabilidade a que estão expostas, as mulheres negras são apoiadas pelas experiências coletivas e transgeracionais, isto é, suas experiências e instâncias de pertencimento, suas trajetórias, suas redes, comunidades e territórios. A transmissão psíquica transgeracional dos laços de coesão entre mulheres negras, da rede de suporte social e os movimentos de resistência na superação do racismo contribuem para a construção de uma identidade coletiva positiva e afirmativa. (PRESTES, & PAIVA, 2016 *apud* RABELO; SILVA; ROCHA; GOMES; ARAÚJO, 2018, p.205)

Jerusa, por uma questão transgeracional, pode ver Silvia como um reflexo de si mais jovem, tanto pela semelhança fenotípica, quanto pela desenvoltura para deter as rédeas de sua vida. Esse afeto confinante pode se dar também por efeito de Jerusa enxergar Silvia como alguém que poderia ser um de seus filhos. Jerusa pode ver de maneira que mentalmente torne Silvia uma figura familiar, um par, através do afeto, por dedicar um pouco de tempo, pelos traços e características.

No contexto brasileiro vê-se que a responsável pelo cuidado ao outro é atribuído a mulher, por esse motivo, mulheres tendem a se ver umas nas outras independente da época da vida. Quando se trata de mulheres negras esse espelhamento se torna ainda mais forte, pois mulheres negras em situações transgeracionais são os suportes umas das outras, mães têm o cuidado com as filhas e ao envelhecerem, o papel se torna o oposto, filhas cuidam de mães.

Sabe-se que o racismo resulta em desigualdades raciais que colocam a população negra em condições de vulnerabilidades. As práticas discriminatórias revelam-se nas relações interpessoais, na família, na distribuição geográfica dos espaços urbanos, na formação de círculos sociais e nas instituições. Relacionam-se a um conjunto de fatores socioeconômicos e culturais que afetam a saúde física e psicológica, bem como a integridade individual e coletiva. (RABELO; SILVA; ROCHA; GOMES; ARAÚJO, 2018, p.196)

São essas desigualdades que fazem Jerusa querer Silvia perto e Silvia querer terminar o questionário depressa. Enquanto uma demonstra necessidade de atenção a outra depende da emergência que o capitalismo propõe para ter um reconhecimento de produtividade em seu trabalho, uma credibilidade. Por isso “Silvia continua preocupada com o tempo, com o futuro, pretende finalizar o questionário o quanto antes, enquanto Jerusa posterga e encontra a cada fala da jovem, uma oportunidade para falar sobre si mesma.” (COSTA, 2020, p. 97).

Quando Silvia faz a pergunta sobre a quantidade de pessoas que moram com Jerusa ela desvia o assunto e diz que deve ter se confundido sobre o horário que marcou com os filhos e os netos para fazerem a visita, é nesse momento que “temos pistas de que provavelmente sua família não aparecerá e o único presente que receberá será a visita de Silvia” (COSTA, 2020, p. 97).

Como forma de trazer para perto seus familiares ausentes Jerusa passa a descreve-los. Fala sobre quais implicações teve Carlos Alberto no acidente do metrô em Pinheiros e de como ela, enquanto mãe, teve o zelo de entrar em contato com o local no qual ele estava hospedado para passar orientações de quais tipos de comida ele tinha preferência, descreve o cuidado que tem ao enrolar os doces caseiros para o neto Marcelinho que tem tanto gosto em come-los, e fala a respeito de como a filha Ana Rita “deixava tudo pela metade”. A descrição de cada um mostra que todas as interações e lembranças dos membros da família de Jerusa estão o passado (COSTA, 2020).

Enquanto Jerusa dá voltas e voltas para contar sua história, a ansiedade de Silvia fica cada vez mais latente, até que encontra em um jornal no banheiro seu nome na lista de aprovados no vestibular da USP, seu semblante se alegre e nos faz lembrar que o ingresso de negros na universidade pública é uma conquista coletiva. (COSTA, 2020, p.97)

Ingressar em universidades para pessoas negras tem sido uma forma de superar mazelas sociais e raciais impostas. Essa é considerada uma das formas de reparação histórica, que se têm para dar possibilidade de bem-estar social à esse segmento. Para negros brasileiros, estar na universidade se torna uma oportunidade de não ter que conformar-se a um lugar de submissão, situação na qual Silvia vive. A exclusão social é que a faz ter que se submeter a um trabalho precarizado e insubordinado.

Diante disso “Silvia rende-se ao acolhimento que Jerusa lhe oferta desde o começo e se entrega ao dividir com a senhora a forma baiana, aprendida na infância, de cantar parabéns” (SANTOS, SOUZA; 2016).

Durante todo o desenrolar do filme “Jerusa, que estava rememorando suas vivências do passado e Silvia, que vivia ansiosamente esperando pelo futuro, contemplam aquele encontro e se olham com afeto e cumplicidade” (COSTA, 2020, p. 98), onde finalmente ambas, Silvia e Jerusa passam, a se conectar e se reconhecer uma na outra.

Após muita comemoração chega à noite e elas se despedem em frente à casa de Jerusa, “o carroceiro do início passa em frente da casa de Jerusa, como se, mesmo com o escurecer, o tempo tivesse sido suspenso para que aquele encontro pudesse acontecer” (COSTA, 2020, p. 98).

Perante a solidão e amizade, loucura e lucidez, o amor e empobrecimento, liberdade e opressão, passado e futuro, a “opressão e dor de uma realidade social aniquiladora, o filme constrói uma narrativa de amizade, afeto, fortalecimento, memória e esperança” (COSTA, 2020, p. 98).

A luz do Serviço Social em *Das Raízes às Pontas* (2016), compreende-se um debate sólido entre sua ação na política social de educação e o combate as desigualdades raciais impostas socialmente. *Rainha* (2016) traz uma discussão rica sobre padrões estéticos, sobre as aspirações de jovens negros periféricos, e até mesmo sobre a limitação de empregabilidade para esses jovens. Já em *O Dia de Jerusa* (2014) a solidão do idoso fica explícita, a discussão sobre subempregos para jovens negros aqui também são feitas e a memória aparece como perpetuação de uma identidade.



## **COSIDERAÇÕES FINAIS**

É cabível dizer que, desde a promoção das primeiras manifestações culturais cinematográficas no Brasil, nota-se a debilidade de conteúdos que englobassem a população negra. Pelo fato do cinema ser utilizado inicialmente para reproduzir os olhares dos homens brancos, este se apresentou como uma ferramenta de registros cotidianos que buscava incluir as belezas por eles captadas de forma 'natural'.

Deste modo, a imagem de pedestres circulando pelo centro da cidade era algo acolhido por essa estética e desejo de mostrar a outros olhares, que existia um lugar tropical e bonito onde todas as pessoas eram bem vindas. Entretanto, quando o registro fílmico fugia ao controle do cinegrafista, os perfis captados pelas câmeras recebiam um tratamento de separação daquele contexto.

Nas gravações desse cotidiano natural, quando figuras negras eram registradas, a movimentação de câmera mudava, pois o perfil negro era tido como intruso ao que era compreendido como naturalmente brasileiro. Isto é, a arquitetura fílmica e social desprezava e negava a imagem do negro brasileiro.

Por mais que essa manifestação cultural de gravar o cotidiano possibilite apresentar a população brasileira de maneira heterogênea, ela, porém, propaga o estereótipo de uma imagem que busca mostrar um Brasil difundido e construído com a imagem da pessoa negra de forma negativa, apartando-a do trânsito cultural que compõe o país.

O pioneirismo do cinema brasileiro, além de se apresentar junto à marginalização dos corpos de pessoas pretas, também propagava estereótipos, que até os dias atuais buscamos extinguir do bojo das relações sociais e culturais.

Estereótipos esses que se propagam até os dias atuais, algumas camufladas com outros aspectos, outras se mantêm da mesma maneira, mas que tiveram seu extremo impulsionamento de 1920 a 1970.

Os valores aferidos, desde a chegada do cinema ao Brasil, à população negra são de trabalhadores com atribuições e aptidões voltadas apenas para a servidão, esta era apresentada então, como corrompível, gananciosa, intrometida, desrespeitosa, infantilizada, animalizada, com "tendência" ao vício e sem caráter.

Os "estereótipos são valores, ideias, opiniões generalizadas sobre grupos sociais" (CARVALHO, 2005, p. 28). Então, esses estigmas estão enraizados nas

camadas sociais mais profundas do Brasil, pois é sabido que na história erroneamente contada a respeito da população negra, não se fazia paridade com sua imagem a humanidade.

Nas chanchadas o negro supera as aparições das décadas anteriores e é visto um pouco mais nas produções fílmicas, isto porque a chanchada teve como intuito democratizar racialmente o Brasil.

Apesar de mostrar uma harmonia entre pretos e brancos nas telas de cinema, a desenvoltura de atores negros serviu para alcançar duas finalidades: 1) para reforçar o aspecto de servente, onde os negros eram coadjuvantes e faziam o papel de “escadas” de atores brancos; e 2) para reforçar o pouco valor social que tinham para a época, pois, negros recebiam salários inferiores dos que os colegas de elenco brancos recebiam.

Atores negros e aliados diante dessa situação exibem o primeiro filme com um protagonista negro, *Moleque Tião* (1943), que foi um sucesso de público. Embora essa produção cinematográfica tenha sido um manifesto contra o padrão comportamental dos contratantes em relação aos negros, ainda existiam brancos que faziam *blackface* para descategorizar a vivência e os valores da população negra.

Com a produção de *Também Somos Irmãos* (1949) vê-se um rompimento com a ideologia de que o Brasil vivia uma democracia racial, pois “o filme trata do preconceito racial diretamente e sem rodeios [...], a intenção era abordar o racismo ‘de frente’” (CARVALHO, 2005, p.32).

Com a chegada do Cinema Novo, cresce uma dicotomia no cinema nacional. Cineastas brancos endossam a discussão de que os problemas sociais são oriundos da classe, então trazem a figura negra de maneira generalizada, como classe trabalhadora explorada, desracializando o negro e descaracterizando sua subjetividade coletiva. Em contrapartida homens negros asseguram que o principal objeto da exclusão e negligência social é a raça, e essa discussão é fundamental para popularizar suas maneiras de existir e seus pontos de vista do que era o Brasil.

A partir daí um manifesto, criado por homens negros, define uma estrutura fílmica construtiva para o Cinema Negro, que nasce em forma de combate a credices e falácias sobre o que é ser negro no Brasil.

Mulheres negras por serem, por sua vez, são as últimas a ocuparem funções de primor dentro de produções fílmicas, e acredito que, por ter uma visão externa dos caminhos que levaram até esse momento traçam seus enredos fílmicos discussões raciais e sociais latentes que popularmente, eram e ainda hoje, são veladas.

A discussão tem como foco a produção cinematográfica de mulheres negras em cargos de liderança, pois são elas que ocupam a base da pirâmide social, então “quando uma mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”<sup>19</sup>. A final de contas, essas produções são não só uma intervenção social, mas também reflexiva comportamental.

O Assistente Social respaldado pelo Código de Ética 1993 e pela Lei de Regulamentação da Profissão 8662/1993, tem compromissos com a população negra e dever de executar intervenções através do seu fazer profissional. Esse compromisso se estende da formação até a atuação.

Na formação em Serviço Social essa ferramenta pode ser usada como mecanismo de sustentação para discussões pertinentes à temática de cada disciplina, trazendo a realidade do fazer profissional para os formandos, aproximando eles das demandas a serem atendidas e facilitando a conexão entre profissional e assistido.

Enquanto Assistente Social essa ferramenta pode elucidar o assistido da sua realidade. O fazendo ter conhecimento de seus direitos sociais e poder decidir sobre o caminho a ser tomado, trazendo daí um valor a autonomia do sujeito com o intuito de se tornar egresso do sistema de assistência social.

Logo, filmes produzidos por mulheres negras discutem temas que podem ser usados em diversas instancias dessa profissão, dado que o perfil da população assistida pelo Serviço Social é em grande maioria de negras e de classes C, D e E.

Com os filmes citados podemos fazer uma breve discussão do que pode ser tratado tanto na formação quanto no fazer profissional.

Através do curta-metragem *Das Raízes às Pontas* (2016) é cabível trazer a reflexão que o espaço escolar é o segundo espaço onde a pessoa vai afinar o contato social. Então, acredito que seja o espaço onde deve ser feita a discussão de uma identidade negra positiva. O filme traz a reflexão de como anteriormente a Lei

---

<sup>19</sup> Referência bibliográfica não encontrada por se tratar de uma frase não publicada de Angela Davis que se popularizou.

10.639/03 essa discussão não era feita e como isso alterou a relação de pessoas negras adultas com a construção de sua própria identidade e subjetividade. E ainda hoje, 20 anos após o vigor da lei não se tem fiscalização de sua aplicabilidade que não sejam dos próprios docentes e trabalhadores escolares, tão pouco os impactos que causou em pessoas negras e não negras.

Mediante a obra *Rainha* (2016) é possível pensar as sonhos e ambições de jovens negros, o direito a prática religiosa, a idealização do padrão de corpo, o alcance do cúmulo para atender às cobranças sociais e vulnerabilidades sociais impostas que colocam o negro em um lugar permanente de subserviência.

E por meio da produção *O dia de Jerusa* (2014) é apropriado trazer para a discussão a solidão do idoso, o sistema capitalista, o exército industrial de reserva e a exclusão desse segmento da população, a emergência de trabalho rápido, o isolamento de pessoas no período da velhice.

Esse trabalho de conclusão de curso seguiu o percurso de evidenciar por meio do cinema como se deu a construção de um consciente social sobre a negritude na produção de conteúdo nacional. O cinema traçou um caminho denso e perigoso sobre o negro.

Mas para contrapor esse cenário de barbárie contra o povo negro, as mulheres negras cineastas, traçam um caminho de resistência na feitura e contação de histórias através da imagem. Elas constroem um novo olhar e uma memória imaterial do povo negro sobre si, para si e também aos não-negros.

As produções dessas mulheres são capazes de recriar no imaginário de crianças, adolescentes, adultos e idosos novas possibilidades, uma vez que trazem elementos para desconstruir o imagético estereotipado do negro.

Essa memória e essa construção feita para o povo negro é um legado que a muito foi perdido, esse dito lugar de submissão é como uma roupa velha num armário novo, ela não nos serve e não desemboca novidades. O importante agora é pensar o que está sendo construído através da resistência dessas mulheres que fazem cinema negro no feminino.

São filmes potentes, são discussões contundentes. São utilizáveis dos período de formação em sala de aula e no próprio fazer profissional dentro de instituições.



O cinema feito por mulheres negras hoje é uma ferramenta que agrega um debate construtivo da população negra para si e da população negra para os outros conjuntos raciais do Brasil.

Os filmes idealizados por mulheres negras são sim ferramentas potenciais para a discussão da questão racial em sua diversa pluralidade e subjetividade para o Assistente Social e os sujeitos os quais utilizam serviços assistenciais.

## ANEXO 1 – CARTA ESCRITA POR GRANDE OTELO EM 1953

In: **CABRAL**, Sergio. **Grande Otelô**: uma biografia. São Paulo: Editora 34, 2007.

*“Estranho à primeira vista o título. Acontece que lendo um volume de Seleções do Reader’s Digest, uma ideia antiga tirou-me violentamente da cama e fez com que eu resolvesse escrever o que escrevo. Se você não leu, procure ler o livro Fronteiras Perdidas, de W. L. White. É muito interessante. Li o resumo em Seleções e gostei. Depois, resolvi ler os anúncios dos diversos produtos americanos. Formidáveis como sempre, pecando num só ponto, que há muitos anos me chama a atenção, não só em Seleções como em todos os jornais e revistas de qualquer parte do mundo. As figuras de homens, mulheres e crianças são todas brancas. Por quê? Não me lembro de ter visto um anúncio de geladeira, perfume, aviação, interiores de casa, móveis etc., figuras negras. Qual o motivo, meu Deus? Só me lembro de ter visto, anunciando sabão, uma gorda negra ou, nos anúncios de pasta de graxa, vagões de estrada de ferro com negros encarregados de botar os banquinhos para os brancos subirem, automóveis com motoristas negros. Nunca passageiros de avião, bicicleta, ou seja lá o que for, de confortável. Será que o negro não tem direito a ter uma casa, comprar bons móveis? Os garotos negros, os homens negros e as mulheres negras querem tudo quanto os brancos querem, senhores anunciantes! Se às vezes não compram ou não usam é porque não foram influenciados pelos anúncios, que poderiam ter negros sorridente, com seu charuto ou cigarros Hollywood ou uma geladeira, tomando um refrigerante ou uma mulher negra vestida com um belo maiô e também um senhor negro com seus filhos dentro de um belo automóvel. O negro, nos anúncios, além de uma providência de fundo social, poderia até despertar a atenção pelo pitoresco, pois seria algo nunca visto. O negro, quando veste uma boa roupa (não falo do privilegiado) ou vai para o meio dos seus ou torna-se arrogante, cheio de si, como se tivesse feito uma grande coisa. Por quê? Porque não estão acostumados com a ideia de que podem usar boas roupas. Muitos deles gostariam de usar o que está nos jornais e revistas usados por figuras brancas. Não é direito, minha gente. Acostumemos os nossos negros a serem bem vestidos nas revistas. Mostremos os garotos negros saindo das escolas, jogando futebol graças ao Toddy ou bebês negros reclamando talco Johnson, e estaremos ajudando também a democracia na aproximação dos povos sem recorrer a doutrinas terroristas. Viva a Light, que botou a figura de um negrinho nos anúncios de racionamento. É verdade que de uma maneira discutível, mas não chegou a ofender ninguém. E é sempre um negrinho”.*

## ANEXO 2 – MOSTRAS CINEMATOGRAFICAS DE MULHERES NEGRAS

### Catálogo Mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro (2017)



A mostra **Diretoras Negras no Cinema Brasileiro** conta uma história de resistência. Desde que Adélia Sampaio, a primeira diretora negra a realizar um longa-metragem no Brasil, teve o financiamento para "Amor Maldito" negado pela então Embrafilme, devido ao teor lésbico da narrativa (ou seria também por que ela era mulher e negra?), cineastas negras enfrentam o machismo e o racismo de uma sociedade e de uma indústria cinematográfica que as excluem e que as enxergam a partir de estereótipos ligados ou à pobreza, ou à marginalidade, ou ao sexo.

De acordo com a pesquisa "A Cara do Cinema Nacional: o perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros", realizada pelo GEEMA – Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa – da UERJ, dos 218 objetos analisados no período de 2002 a 2012, nenhum foi dirigido ou roteirizado por mulheres negras.

Realizada pelas pesquisadoras Gabriela Moratelli e Márcia Cândido, sob coordenação de Verônica Toste e João Feres Júnior, "A Cara do Cinema Nacional: o perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros" analisou as vinte maiores bilheterias (e, por conseguinte, os vinte filmes mais vistos) do cinema brasileiro em cada ano, de 2002 a 2012, segundo os dados disponíveis no site da Ancine – Agência Nacional de Cinema.

Os resultados são alarmantes, e mostram a ausência de diversidade de cor e de identidade de gênero no cinema comercial brasileiro. Os filmes produzidos e distribuídos por nossa incipiente indústria cinematográfica, que recebem massivos recursos públicos via Fundo Setorial do Audiovisual, administrado pela Ancine, que chegam às salas do circuito para serem vistos pelo grande público, apresentam uma visão de mundo hegemonicamente masculina e branca, e praticamente excluem do processo de criação as mulheres e, sobretudo, o negro, rebaixado a estereótipos associados à pobreza e ao crime.

Embora, segundo o último censo do IBGE, de 2010, 27% da população brasileira se identifique como mulher e negra – nosso grupo mais predominante –, as mulheres negras, como já dito, são as mais sub-representadas dentro do cinema hegemônico nacional: exatamente 0 (ZERO) diretoras e 0 (ZERO) roteiristas (há 13% de diretoras brancas, e 26% de roteiristas brancas, para comparação), e 4% de atrizes (contra 36% de atrizes brancas).

Mas não se trata de opor mulheres brancas contra mulheres negras, já que 84% dos filmes do período analisado foram dirigidos por homens brancos. Embora a pesquisa abarque os anos entre 2002 e 2012, e não se estenda até 2017, ela já registra o começo da explosão das comédias, produzidas ou distribuídas principalmente pela Globo Filmes, que invadiram as salas de cinema brasileiras: "Se Eu Fosse Você" (2006), "Se Eu Fosse Você 2" (2009), "De Pernas pro Ar" (2010), "De Pernas pro Ar 2" (2012), "Até que a Sorte nos Separe" (2012), aos que se seguiram "Minha Mãe É Uma Peça: O Filme" (2013), "Minha Mãe É Uma Peça 2" (2016), "Loucas para Casar" (2015), "TOC: Transornada Obsessiva Compulsiva" (2017). São comédias baseadas em estereótipos do gênero feminino, e todas com direção de homens brancos. E nenhum tem personagens negros principais.

Reconhecendo o quadro machista e racista do cinema nacional, a ANCINE, em seu Planejamento Estratégico para o quadriênio 2017-2020, tem como uma das metas "promover a diversidade de gênero e raça na produção das obras audiovisuais brasileiras". Em 2016, ela lançou o Edital de Longa Afirmativo, através do qual serão realizados três filmes de ficção de diretores negros. O Edital segue a linha do Curta-Afirmativo que, em 2012 e 2014, financiou mais de 60 obras audiovisuais, entre curtas e médias-metragens, de diretores e produtores negros.

Nesse contexto, nas franjas de um cinema hegemonicamente masculino e branco, diretoras negras encontraram espaço, com apoio de mecanismos

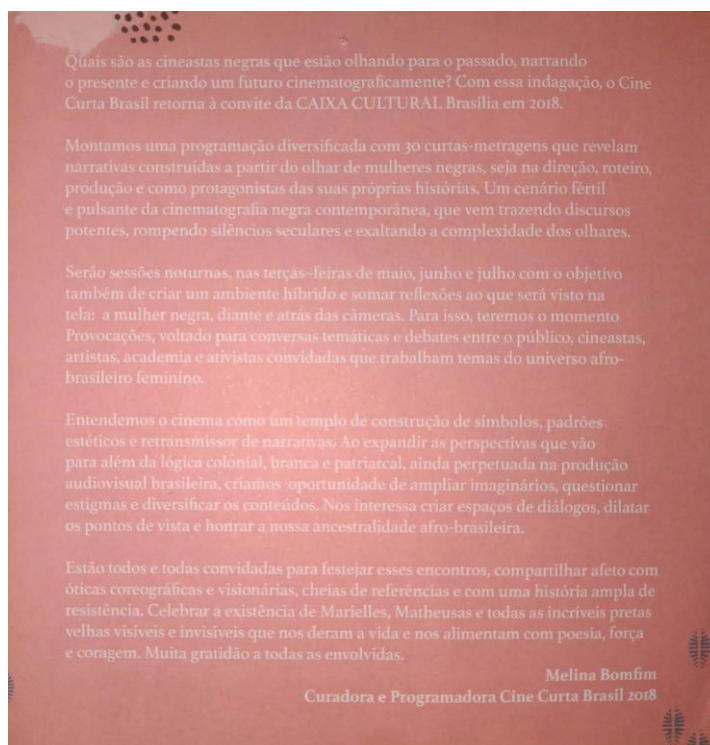
federais ou estaduais de fomento, através da televisão ou por iniciativa própria, para expressar suas demandas e experiências de vida, antes negligenciadas: identidade étnica e de gênero, machismo, racismo, feminismo, cultura afro-brasileira, ancestralidade. São diretoras que vêm de todas as partes do país, Amazonas, Bahia, Distrito Federal, Espírito Santo, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro.

Reunimos 46 filmes, e agradecemos às diretoras Adélia Sampaio, Carmen Luz, Carol Rodrigues, Ceci Alves, Danddara, Edileuza Penha de Souza, Elen Linth, Eliçiana Nascimento, Everlane Moraes, Flora Egécia, Janaína Oliveira, Juliana Vicente, Keila Serruya, Larissa Fulana de Tal, Lillian Solá Santiago, Sabrina Fidalgo, Renata Martins, Tainá Rei, Tatyana dos Prazeres, Viviane Ferreira, Yasmin Thayná, Coletivo Nós, Madalenas e Coletivo Revisitando Zóximo Bulbul + Mulheres de Pedra por compartilharem conosco seus filmes e nos darem a oportunidade de conhecer e aprender com suas lutas.

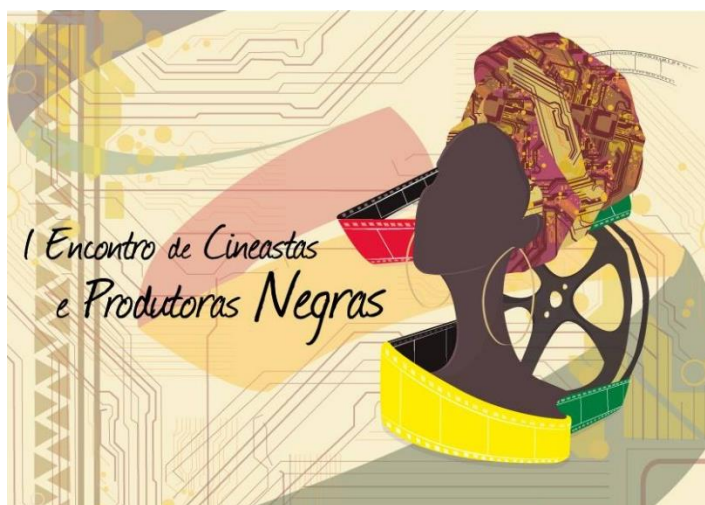
No contexto atual, em que observamos no curta-metragem independente o surgimento de uma nova e potente geração de diretoras negras no Brasil, acreditamos que uma mostra que exhiba e celebre o cinema das diretoras negras se faz urgente.

Kénia de Freiras e Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida  
[Curadores]

## Catálogo Mostra Cine Curta Brasil Visionária : o olhar da mulher negra (2018)



## Catálogos I, II e III Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio



I Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio –  
Quando as mulheres fazem cinema  
Quando: 21 a 25 de Agosto de 2017  
Onde: Universidade de Brasília

A iniciativa busca dar visibilidade e impulsionar a produção audiovisual de mulheres negras. Nesse sentido, o evento pela primeira vez em Brasília vai premiar cineastas e produtoras negras, de diferentes localizações e gerações para exibir e fortalecer suas produções, a fim de discutir e possibilitar novas narrativas audiovisuais que valorizem a identidade, o protagonismo, a memória e a cultura negra.

Resgatar a atuação das mulheres negras em diferentes instâncias é importante para que possamos compreender a nossa trajetória de luta e resistência. O sexismo e o racismo são deformações que, historicamente, têm excluído mulheres negras da atividade cinematográfica. Por isso, celebrar o pioneirismo e o talento da diretora e produtora Adélia Sampaio, significa reconhecer a importância da atuação das mulheres negras para a história do cinema. Adélia Sampaio trabalhou em diversos segmentos do teatro e do cinema, foi a primeira mulher negra a dirigir um filme. Iniciou sua vida profissional muito cedo, como comerciária. Em 1969, conseguiu um trabalho como telefonista na DIFILM — distribuidora criada por expoentes do Cinema Novo, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Luiz Carlos Barret —, e já em 1972, passou a frequentar um set de filmagens, exercendo várias atividades, até assinar produção, roteiro e direção de seus próprios filmes. Hoje, aos 74 anos, Adélia continua produzindo.

Ao homenagear a primeira diretora negra brasileira, a "I Mostra Competitiva de Cineastas e Produtoras Negras Adélia Sampaio — Quando as Mulheres fazem cinema", busca pautar um Cinema Negro Feminino sedimentado de experiências de ancestralidade, herança, memória, territorialidade e comunalidade, identidade e amor, como patrimônio negro feminino. Um cinema negro, que floresce a partir desses fatores, possibilita ressignificar os espaços-territórios do racismo e da heteronormatividade.

Adélia e todas as diretoras que fazem parte da I Mostra, trazem para seus filmes os ensinamentos ancestrais demonstrando que a territorialidade do fazer cinema é demarcada pelo respeito às experiências de vida da comunidade onde estão inseridas. Seus filmes irradiam o reconhecimento de domínio das técnicas, representam cultura e mundo nos quais a comunicação em diferentes circunstâncias legítima e edifica um conjunto de informações e emoções trazidas pela diversidade, fundam um território onde cada uma delas se constitui como símbolo de resistência. Desse modo, a territorialidade pode ser percebida como espaço de práticas culturais e sociais, mais que isso, apesar de todas as tentativas de silenciamento, diretoras e produtoras negras produzem um cinema de arte com temas plurais, que compõem a diversidade humana, colhidos nas experiências individuais ou coletivas.

Muitas delas foram discípulas de Mestre Zózimo Bulbul, participaram dos Encontros de Cinema Negro Brasil, África e Caribe, onde aprenderam que fazer Cinema Negro é dominar as linguagens, técnicas e estéticas do audiovisual, tanto quanto criar referência sobre a história e a cultura do povo negro na diáspora. Essas cineastas e produtoras configuram um marco do cinema brasileiro

Muitas delas foram discípulas de Mestre Zózimo Bulbul, participaram dos Encontros de Cinema Negro Brasil, África e Caribe, onde aprenderam que fazer Cinema Negro é dominar as linguagens, técnicas e estéticas do audiovisual, tanto quanto criar referência sobre a história e a cultura do povo negro na diáspora. Essas cineastas e produtoras configuram um marco do cinema brasileiro da contemporaneidade, complementam lacunas e omissões da cinematografia brasileira e criam um cinema negro no feminino. Elas são responsáveis por construir um cinema de identidade entendido como espaço de pertencimento, são agentes(re)criadoras de mundos e de possibilidades de amor e afetos.



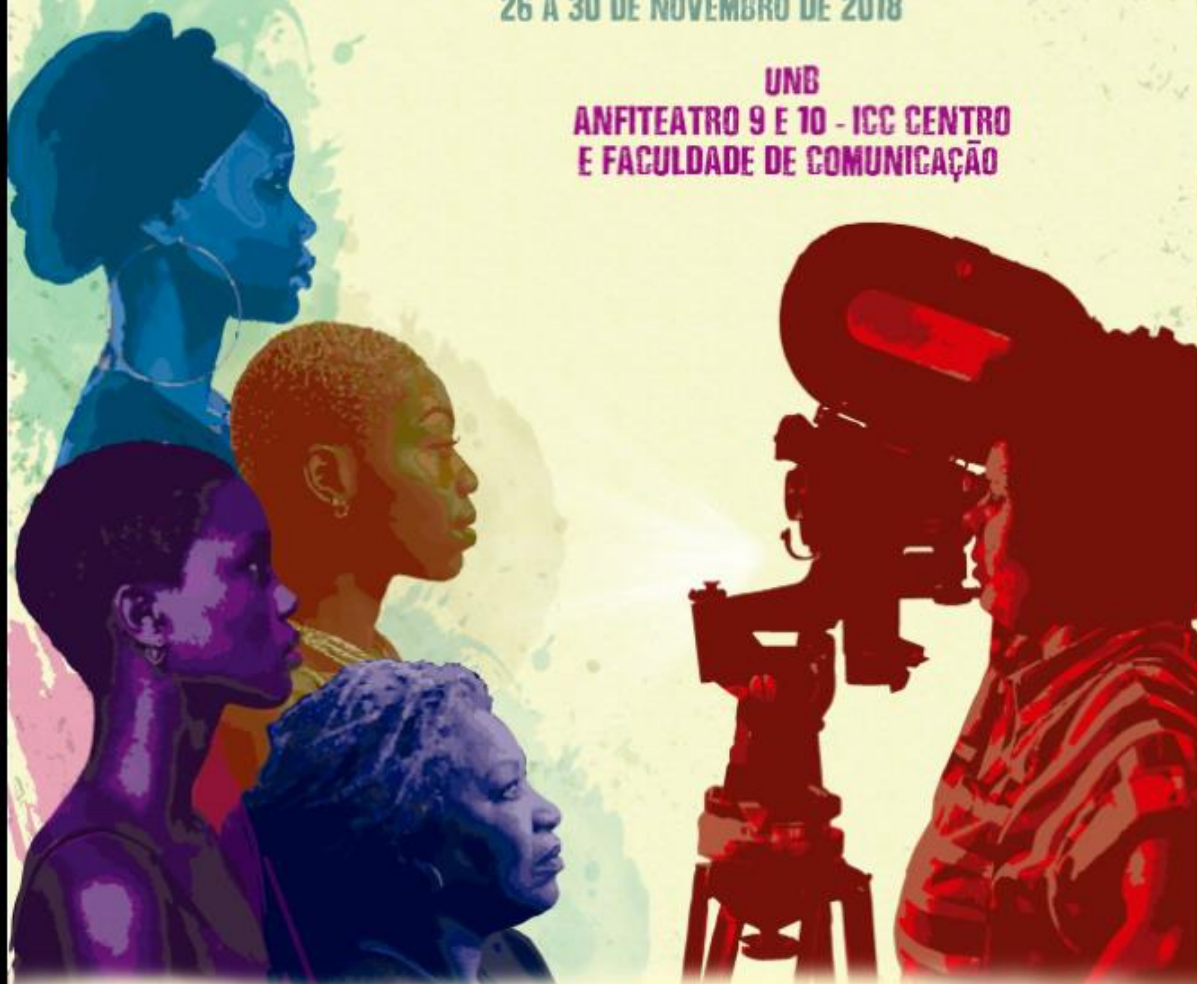
# II MOSTRA COMPETITIVA DE CINEMA NEGRO ADÉLIA SAMPAIO



MOSTRA INDEPENDENTE DE FILMES PRODUZIDOS  
POR DIRETORAS NEGRAS

26 A 30 DE NOVEMBRO DE 2018

UNB  
ANFITEATRO 9 E 10 - ICC CENTRO  
E FACULDADE DE COMUNICAÇÃO



VEJA A PROGRAMAÇÃO EM: [facebook.com/cinemanegro/](https://www.facebook.com/cinemanegro/)

REALIZAÇÃO: ETNOVIS - DEX/UnB

APOIO: UnB



BAZAFRO



Sigmas UnB

UnB Negro





#### Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio

O Brasil atravessa um momento de intimidação à soberania e à democracia que ameaça a educação, a cultura, enfim, toda produção intelectual. Nesse sentido, a realização da III Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio se constitui como um espaço de resistência e divulgação da produção cinematográfica realizada por cineastas negras.

Nossas produções ainda fazem parte de um circuito alternativo, composto principalmente por curtas-metragens, ainda que possamos a cada dia nos orgulhar de nomes que, trilhando os caminhos de nossa homenageada, já realizaram longas-metragens.

A Pesquisa "Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016", realizada pela Ancine sobre filmes lançados no Brasil, em 2016, mostra a total ausência de diretoras negras. "De cada quatro longas lançados no País naquele ano, três tiveram como diretores homens brancos". No entanto, apesar dessa invisibilidade, cineastas negras como Camilla de Moraes, Carmem Luz, Cida Reis, Falani Afrika, Glenda Nicácio, Mariana Campos (somente para citar participantes da I e II Mostra Adélia, nos anos de 2017 e 2018) têm realizado seus filmes utilizando as mais diversas línguas. Essas cineastas têm trazido para a tela novas histórias e formas de retratar a realidade da população negra.

A Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio é um dos frutos da disciplina Etnologia Visual da Imagem do Negro no Cinema (ETNOVIS) da Universidade de Brasília e nasceu a partir do EDITAL MAIS CULTURA NAS UNIVERSIDADES MEC/MINC (2014/2015), para se concretizar somente em 2017, ao nos reunirmos na I Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio - Quando as mulheres fazem cinema. No ano de 2018 aconteceu a II Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio, e junto realizamos mostra paralela, palestras e minicursos. Foram cinco dias de troca de conhecimento entre diversos grupos.

A consolidação da III Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio no calendário nacional de Cinema do país, ainda como a única Mostra Competitiva de Cinema Negro, denota o lugar e a importância de homenagear a primeira cineasta negra brasileira.

Adélia Sampaio, nasceu em Minas Gerais. Filha de empregada doméstica, iniciou sua vida profissional muito cedo, como comerciária. Em 1969, conseguiu um trabalho como telefonista na DIFILM - distribuidora criada por expoentes do Cinema Novo, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Luiz Carlos Barreto -, e já em 1972, consegue frequentar um set de filmagens exercendo continuidade, atuando como claquetista, assistente de produção e maquiadora. Antes de dirigir seu primeiro filme - "Denúncia Vazia" (1980) -, Adélia já havia assinado a produção e roteiro de vários trabalhos.

4

O primeiro filme que Adélia produziu foi A Cartomante, dirigido e roteirizado por Marcos Farias e lançado em 1974. Neste mesmo ano, roteirizou O Segredo da Rosa, de Vanja Orico. Em 1975 produziu O Monstro de Santa Teresa, dirigido por William Cobbett, e O Ibraim do Subúrbio (1976), dirigido por Astolfo Araujo e Cecil Thiré. Depois foi contratada para produzir O Seminarista (1977), de Geraldo Santos Pereira, o filme foi rodado em cinco cidades em Minas Gerais. Em 1979, produziu os longas-metragem O Coronel e o Lobisomem (1979), dirigido por Alcino Diniz, e Parteiros da Aventura, do seu grande amigo e parceiro de muitos trabalhos José Medeiros, premiado no Festival de Gramado. Em 1980, Adélia produziu dois filmes: O Grande Palhaço, novamente dirigido pelo seu marido William Cobbett, e um memine - uma mulher, dirigido por Roberto Mauro. [...] Em 1984, estreou seu primeiro longa-metragem Amor Maldito. Além de ser a primeira cineasta negra brasileira, o filme é considerado pioneiro na América Latina, por se tratar da temática lésboafetividade. Para entrar nas salas de exibição, o filme precisou ser publicizado como pornochanchada. Em 1987, Adélia dirigiu o documentário Fugindo do passado: um drink para teteia e história banal. Em 2004, codirigiu o filme AI-5 - o dia que não existiu, para a televisão. Atualmente com 76 anos, Sampaio viveu diversos momentos do cinema e da política do país, como o Cinema Novo, a instauração do Ato Institucional Número 5, a abertura do regime militar, o fim da Embrafilme, e a retomada do cinema nacional nos anos 1990. Após 16 anos sem dirigir e roteirizar, Adélia passou novamente por um processo criativo: o curta-metragem Mundo de Dentro. O filme estreou no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, em agosto de 2018\*.

Ao projetar a produção cinematográfica de cineastas negras, apesar de todas as dificuldades que atravessa o audiovisual no Brasil no momento, queremos agradecer a todas as pessoas que, direta ou indiretamente trabalharam e/ou apoiaram de alguma forma a III Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio, que hoje consolida o nosso compromisso com o cinema negro brasileiro, em especial, o cinema realizado por Mulheres Negras.

Edileuzza Penha de Souza  
Idealizadora e Organizadora

\* Trecho retirado do texto: "Adélia Sampaio e o cinema negro no feminino - 'Nossos Passos vêm de longe'" de Edileuzza Penha de Souza e Clarissa Cé de Oliveira

5





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ALMEIDA**, Priscilla Kelly Pereira de; **SENA**, Rômulo Mágnus de Castro; **JÚNIOR**, João Mário Pessoa; **DANTAS**, Juliana Leilany de Lima; **TRIGUEIRO**, Jaira Gonçalves; **NASCIMENTO**, Ellany Gurgel Cosme do. **Vivências de pessoas idosas que moram sozinhas : arranjos, escolhas e desafios**. Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia, Rio de Janeiro, 2020; 23 (5):e200225. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1981-22562020023.200225>>. Acesso em: agosto de 2022.

**ANDRADE**, Inaldete Pinheiro de. **Construindo a Auto-Estima da Criança Negra**. In: Superando o Racismo na Escola. 2º Edição Revisada / Kabengele Munanga, organizador. – [Brasília]: Ministério Da Educação, Secretaria De Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. 204p.;ll.

**AZEREDO**, Zaida de Aguiar Sá; **AFONSO**, Maria Alcina Neto. **Solidão na perspectiva do idoso**. Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia, Rio de Janeiro, 2016; 19 (2): 313-324. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1809-98232016019.150085>>. Acesso em: agosto de 2022.

**BARALDI**, Filippo Bonini. **Inveja e corpo fechado no maracatu de baque solto pernambuco**. Sociologia & Antropologia (PPGSA) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) | rio de janeiro, v.11.03: 995–1023, set.–dez., 2021. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752021v11311>>. Acesso em outubro de 2022.

**BERNARDET**, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Annablume, 2004. In: CALDAS, Ricardo Wahrendorff. A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX / Ricardo Wahrendorff Caldas e Tânia Montoro (Coord.).- Brasília: Casa das Musas, 2006.

**CABRAL**, Sergio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo: Editora 34, 2007.

**CALDAS**, Ricardo Wahrendorff. **A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX** / Ricardo Wahrendorff Caldas e Tânia Montoro (Coord.).- Brasília: Casa das Musas, 2006.

**CANDIDO**, Marcia Rangel; **MORATELLI**, Gabriella; **DAFLON**, Verônica Toste; **FERES JÚNIOR**, João. **A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)**. Textos para discussão GEMAA, Rio de Janeiro, n.6, p. 1-26, 2014. Disponível em:<[https://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2014/10/images\\_publicacoes\\_TpD\\_TpD6\\_Gemaa.pdf](https://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2014/10/images_publicacoes_TpD_TpD6_Gemaa.pdf)>. Acesso em : 13 mai. 2019.

**CARTA CAPITAL**, 12 de julho de 2018. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/educacao/quinze-anos-depois-lei-10-639-ainda-esbarra-em-desconhecimento-e-resistencia/>>. Acesso em: 16 set. 2019.

**CARTA CAPITAL**, p. 1, 20 de novembro de 2017 <<https://www.cartacapital.com.br/opiniaio/representacao-do-negro-no-material-didatico/>>. Acesso em: 16 set. 2019.

**CARVALHO**, Noel dos Santos. **Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro**, 2005. In: DE, Jeferson. Dogma Feijoado o Cinema Negro Brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

**CARVALHO**, Noel dos Santos. **O Cinema em Negro e Branco**, 2011. In: SOUZA, Edileuza Penha de. Negritude, Cinema e Educação: caminhos para a

implementação da Lei 10.639/2003 / organizado por Edileuza Penha de Souza. - 2. ed. - Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

**CARVALHO**, Noel dos Santos. **O Negro no Cinema Brasileiro Período Silencioso**. Plural; Sociologia, USP, São Paulo, 10 155-179, 2º sem. 2003.

**CENTRO** Brasileiro de Cooperação e Intercâmbio de Serviços Sociais - CBCISS. **Teorização do serviço social** / Centro Brasileiro de Cooperação 2. ed. e Intercâmbio de Serviços Sociais. — 2. ed. — Rio de Janeiro: Agir :1986.

**CONSELHO FEDERAL DE SERVIÇO SOCIAL**. Série assistente social no combate ao preconceito. Caderno 3 - Racismo, Brasília - DF, 2016.

**COSTA**, Lygia Pereira dos Santos. **Direções do olhar : um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras no cinema brasileiro** / Lygia Pereira dos Santos Costa ; orientador, Almir Antônio Rosa. Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo. 176p. 2020.

**COUTINHO**, Angélica; LIRA GOMES, Breno (orgs.). **Grande Othelo o Maior Ator do Brasil**. Brasília: BRB - Banco de Brasília, 2ª edição, 2017.

**DE**, Jeferson. **Alma no olho**. Blogspot Jeferson De Minhas anotações digitais. 29 de dezembro de 2008. Disponível <<https://jefersonde.blogspot.com/2008/12/alma-no-olho.html>>. Acesso em junho 2023.

**DIAS**, Sheila Almeida. **Serviço social e relações raciais: caminho para uma sociedade sem classes**. Temporalis, Brasília - DF, ano 15, n.29, jan./ jun., p. 311-333. 2015.

**DIRETORAS NEGRAS NO CINEMA BRASILEIRO**. Teatro da Caixa, Caixa Cultural Brasília - DF, 2017.

**ESTEVÃO**, Ana Maria Ramos. **O que é serviço social**. São Paulo : Brasiliense, Coleção primeiros passos, 1999.

**EVARISTO**, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, p. 24-25, 2017.

**FERREIRA**, Ceiza; **SOUZA**, Edileuza Penha de. **Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras**. P. 175-186, 2018. In: **HOLANDA**, Karla; **TEDESCO**, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e Plural mulheres no cinema brasileiro**. 1ed. São Paulo: Papyrus Editora. 2018.

**G1 DF**. **Curta brasiliense 'Filhas de Lavadeira' é eleito melhor filme pelo Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2021**. G1 Distrito Federal. 2021. Disponível em : <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2021/12/08/curta-brasiliense-filhas-de-lavadeira-e-eleito-melhor-filme-pelo-grande-premio-do-cinema-brasileiro-2021.ghtml>>. Acesso em 16 ago. 2023.

**GOMES**, Cleber Fernando. **Os primeiros tempos do Cinema Silencioso no Brasil**. São Paulo: Ícone Revista Brasileira de História da Arte. UNESP, Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, p. 89-99, 2013.

**GONÇALVES**, Juliana; **MARTINS**, Renata. **O racismo apaga, a gente reescreve: conheça a cineasta negra que fez história no cinema nacional**. Blogueiras Negras. 9 de março de 2016. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineasta-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/>> Acesso em: 2018.

**GUIMARAES**, Antônio Sérgio Alfredo. **Acesso de negros às universidades públicas**. Cad. Pesquisa [online]. 2003, n.118, pp. 247-268. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742003000100010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742003000100010&script=sci_arttext)>. Acesso em 2020.

**HERSCHMANN**, Micael. **Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21**. Intercom – RBCC, São Paulo, v.36, n.2, p. 267-289, jul./dez. 2013.

**HOOKS**, Bell. **Alisando o nosso cabelo**. Revista Gazeta de Cuba - Unión de escritores y artistas de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos. Disponível em: <<https://coletivomarias.blogspot.com/2008/05/alisando-o-nosso-cabelo.html>> Acessado em: 2017.

**INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA**. **Nossas histórias devem ser contadas por nós mesmas, professora Edileuza de Souza**. IFB Campus Recanto das Emas – DF. 9 de dezembro de 2021. Disponível em: <<https://www.ifb.edu.br/recantodasemas/29077-valeu-ifb-nossas-historias-devem-ser-contadas-por-nos-mesmas-professora-edileuza-penha-de-souza>>. Acesso em 16 ago. 2023.

**LUCENA**, Bianca Bulcão; **SEIXAS**, Cristiane Marques; **FERREIRA**, Francisco Romão. **Ninguém é tão perfeito que não preciso ser editado: fetiche e busca do corpo ideal**. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, *Psicologia USP*, 2020, volume 31, e190113. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0103-6564e190113>> Acesso em 2022.

**LUCINDO**, William Robson Soares. **Histórico do Movimento Negro no Brasil, luta e resistencia da militância às Políticas de Ação Afirmativa, a Declaração de Durban até a Lei 10.639/03 : a dívida social do Brasil com a população negra após o 13 de maio**. Revista UNIAFRO, 2014

**MARTINS**, Mireili Silva. **Educação para as relações etnico-raciais no processo de formação em serviço social**. Congresso brasileiro de pesquisadores negros: (re) existência intelectual negra e ancestral, Uberlândia - MG, 2018.

**MARTINS**, Tereza Cristina Santos. **Racismo, questão social e serviço social : elementos para pensar a violação de direitos no Brasil**. Revista Inscrita, ano 10, número 14, Conselho Federal de Serviço Social - DF, p. 10-17, dezembro de 2013.

**MOSTRA DE CINEMA NEGRO ADÉLIA SAMPAIO**. Universidade de Brasília. Brasília – DF, 2017.

**OLIVEIRA**, Clarissa Cé de. **As trajetórias de Adélia Sampaio na História do Cinema Brasileiro**. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação de Jornalismo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2017.

**OLIVEIRA**, Janaína. **“Kbela” e “Cinza”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje**. AVANCA Cinema, Portugal. Edições Cine-Clube de Avanca, Capítulo II, p. 646-654, 2016.

**RABELO**, Dóris Firmino; **SILVA**, Josevânia da; **ROCHA**, Nara Maria Forte Diogo; **GOMES**, Hiago Veras; **ARAUJO**, Ludgleydson Fernandes de. **Racismo e envelhecimento da população negra**. *Revista Kairós-Gerontologia*, 21(3), 193-215. ISSN 2176-901X. São Paulo (SP), Brasil: FACHS/NEPE/PEPGG/PUC-SP, 2018. Disponível em: <doi:<http://dx.doi.org/10.23925/2176-901X.2018v21i3p193-215>>. Acesso em 2022

**RODRIGUES**, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema** / João Carlos Rodrigues. - Rio de Janeiro: Globo: Fundação do Cinema Brasileiro - MINC, 1988.

**SOUZA, Edileuza Penha de. Ancestralidade e Memória a animação Órun Áiyé - O cinema negro feminino e as tessituras da identidade. 2017.**

**SOUZA, Edileuza Penha de. Contando nossas próprias histórias: mulheres negras arquitetando o cinema brasileiro. AVANCA Cinema, Portugal. Edições Cine-Clube de Avanca, p. 485-495, 2016.**

**SOUZA, Edileuza Penha de; SANTOS, Elen Ramos dos. O dia de Jerusa : representações de gênero, identidade, memórias e afetos. Revista Gênero, Niterói - Rio de Janeiro, v. 17, n. 1 p. 67-81, w. sem. 2016. Acesso em: 2020**

**VIANY, Alex. Introdução ao Cinema Brasileiro / Alex Viany. Rio de Janeiro: Revan, 1993.**

**VISIONÁRIA: O olhar da mulher negra. Programa Mostra Cine Curta Brasil, Caixa Cultural Brasília - DF, 2018.**

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICA

**A FILHA** do Advogado. **Jota Soares**. Aurora Film. Brasil. 1926. (92 min). Disponível em: <<https://youtu.be/IPAeqxjZllg>>. Acessado em: março de 2021.

**ADULTO** não brinca. **Adélia Sampaio**. A. F. Sampaio Produções. Brasil. 1980. (8 min). Disponível em: <<https://youtu.be/A3OMBSZM5ul>>. Acessado em: maio de 2022.

**AITARE** da Praia. **Gentil Roiz**. Aurora Film. Recife – PE. 1925. (60 min). Disponível em: <<https://youtu.be/ewFb7J4SZ9Q>>. Acessado em: março de 2021.

**ALMA** no Olho. **Zózimo Bulbul**. Embrafilme. Brasil. 1973. (11 min). Disponível em: <<https://youtu.be/PFDBtH7AHWo>>. Acesso em: setembro de 2021.

**AMOR** Maldito. **Adélia Sampaio**. A. F. Sampaio Produções e Gaivota Filmes. Brasil. 1984. (75 min) Disponível em: <[https://youtu.be/Z4\\_3RumxJ-Q](https://youtu.be/Z4_3RumxJ-Q)>. Acessado em: maio de 2022.

**CINEMA EM BRASÍLIA COM FLORA EGÉCIA**. Rede TV. Programa Por Brasília. Brasília – DF. 2019. (3 min.). Disponível em: < <https://youtu.be/bJHTK5YC6OA> >. Acessado em: setembro de 2022.

**CORES** e Botas. **Juliana Vicente**. Preta Portê Filmes. Brasil. 2010. (15 min). Disponível em: <<https://youtu.be/LI8EYEygU0o>>. Acessado em: setembro de 2022.

**DAS RAÍZES** às Pontas. **Flora Egécia**. Estúdio Cajuína. Brasil. 2016. (20 min). Disponível em: <<https://youtu.be/kCER75y0ESI>>. Acessado em: setembro de 2022.

**DENÚNCIAS** Vazias. **Adélia Sampaio**. A. F. Sampaio Produções. Brasil. 1979. (7 min). Disponível em: <<https://youtu.be/PmqAygsLkyA>>. Acessado em: maio de 2022.

**FAMÍLIA** Alcântara. **Lilian Solá Santiago**. Terra Firme Digital. Brasil. 2005. (56 min). Disponível em: < <https://youtu.be/cRiBiGzIsYA> >. Acessado em: setembro de 2022.

**JURANDO** Vingar. **Ary Severo**. Aurora Film. Brasil. 1925. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=volrhucfitk>>. Acessado em: março de 2021.

**KBELA**. **Yasmin Thayná**. Mc Kbelá. Brasil. 2015. (21 min). Disponível em: <<https://youtu.be/LGNln5v-3cE>>. Acessado em: setembro de 2022.

**LÁPIS** de Cor. **Larissa Santos**. Canal Futura. Brasil. 2014. (13 min). Disponível em: <<https://youtu.be/Dp-LxZ3Ck7c>>. Acessado em: setembro de 2022.

**O DIA** de Jerusa. **Viviane Ferreira**. Odun Formação & Produção. Brasil. 2014. (20 min). Disponível em: < <https://youtu.be/0RY3pkRcPiQ> >. Acessado em: setembro de 2022.

**O SEGREDO** do Corcunda. **Alberto Traversa**. João Cypriano e Francisco Garcia. Brasil. Rossi Film. 1924. (48 min). Disponível em: <<https://youtu.be/wJTzwMn2eYU>>. Acessado em: março de 2021.

**ÒRUN** Àiyé, a criação do mundo. **Jamile Coelho** e **Cíntia Maria**. Estandarte. Brasil. 2016. (12 min). Disponível em: < <https://youtu.be/l47kvPXwYNE> >. Acessado em: setembro de 2022.

**RAINHA**. **Sabrina Fidalgo**. Fidalgo Produções. Brasil. 2016. (31 min). Disponível em: <<https://youtu.be/G1XZygF6jhs>>. Acessado em: setembro de 2022.

**RIQUEZAS** Paulistas – Fazenda Santa Catharina – Pederneiras. **Autor desconhecido**. Brasil. 1927. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f8gfvzzh0m4>>. Acessado em: março de 2021.

**TAIS** ARAUJO POR FLORA EGÉCIA. **EBC Agência Brasil**. Programa #Mulheres Que Inspiram. Brasil. 2015. (2 min.). Disponível em: < <https://youtu.be/LHFA8PwtUH4> >. Acessado em: setembro de 2022.

**TAMBÉM** somos irmãos. **José Carlos Burle**. Atlântida. Brasil. 1949. (88 min). Disponível em: <<https://youtu.be/HgeAOrt1FcU>>. Acessado em: maio de 2021.

**THE SOURO** Perdido. **Humberto Mauro**. Febo Filme Do Brasil S.A. Cataguazes – MG. 1927. (79 min). Disponível em: <<https://archive.org/details/TesouroPerdidoHumbertoMauro1927>>. março de 2021.