

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA, SERVIÇO SOCIAL, SAÚDE E COMUNICAÇÃO  
HUMANA  
CURSO DE PSICOLOGIA**

**KATIANE BARCELOS DA COSTA**

**ÔRÍ EM TRAVESSIA:  
CINEMA NACIONAL E REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NEGRAS**

**Porto Alegre**

**2024**

**KATIANE BARCELOS DA COSTA**

**ÔRÍ EM TRAVESSIA:  
CINEMA NACIONAL E REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NEGRAS**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, sob orientação do  
Prof. Amadeu de Oliveira Weinmann.

**Porto Alegre**

**2024**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu companheiro Gabriel pela paciência e incentivo constantes durante todo o período de graduação e no processo de elaboração deste trabalho. À minha mãe Kátia, minha maior referência, pela dedicação e apoio incondicional. À minha irmã Carine, pelo suporte, cuidado e compreensão nos momentos desafiadores. Agradeço também aos meus amigos, que compartilharam conhecimentos e proporcionaram um ambiente motivador ao longo dessa jornada acadêmica.

## RESUMO

Este trabalho busca analisar o impacto das produções cinematográficas *Ôrí* (1989) e *Travessia* (2015) na representação das mulheres negras. Utilizando uma abordagem qualitativa, foi conduzida uma revisão bibliográfica baseada em conceitos de autores como Stuart Hall, bell hooks e Lélia Gonzalez. Como ferramenta de apoio, a análise fílmica examina elementos visuais, narrativos e simbólicos dos filmes. Os resultados indicam que os filmes desafiam representações estereotipadas e contribuem para a reconstrução de novos significados para papéis das mulheres negras no cinema nacional. Em conclusão, *Ôrí* e *Travessia* se mostram fundamentais para novos regimes representacionais da identidade negra, pelo ponto de vista das próprias mulheres negras.

**Palavras-chave:** Cinema Brasileiro, Representação Negra, Mulheres Negras, Memória Cultural, Análise Fílmica.

## ABSTRACT

The goal of this study is to analyze the impact of the movies *Ôrí* (1989) and *Travessia* (2015) on the representation of black women. Employing a qualitative approach, it includes a literature review based on concepts from scholars such as Stuart Hall, bell hooks, and Lélia Gonzalez. Film analysis serves as a supporting tool to examine visual, narrative, and symbolic elements of the movies. The findings suggest that these movies challenge stereotypical representations, and contribute to the reconstruction of new meanings for the roles of black women in Brazilian cinema. In conclusion, *Ôrí* and *Travessia* are pivotal in establishing new representational regimes of black identity from the perspective of black women themselves.

**Keywords:** Brazilian Cinema, Black Representation, Black Women, Cultural Memory, Film Analysis.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	6
1.1 PERGUNTA DE PESQUISA.....	7
<b>2. METODOLOGIA</b> .....	8
<b>3. REFERENCIAL TEÓRICO</b> .....	9
3.1 CRÍTICA AO MITO DA DEMOCRACIA RACIAL .....	10
3.2 CULTURA E REPRESENTAÇÃO .....	12
3.3 REPRESENTAÇÃO E O OUTRO .....	13
3.4 REPRESENTAÇÃO, MÍDIA E A CULTURA BRASILEIRA .....	15
3.5 CINEMA.....	16
3.6 CINEMA NACIONAL.....	17
3.7 CHANCHADAS .....	18
3.8 CINEMA NOVO.....	20
3.9 CONTESTANDO CULTURA .....	21
3.10 NEGRITUDE E O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO.....	21
3.11 CINEMA NEGRO .....	24
3.12 DOGMA FEIJOADA .....	26
3.13 O CINEMA, O FEMININO E A NEGRITUDE .....	27
<b>4. RESULTADOS E DISCUSSÃO</b> .....	31
4.1 ÔRÍEM TRAVESSIA: UMA JORNADA DO SER .....	31
4.2 ÔRÍ (1989).....	32
4.3 TRAVESSIA (2015).....	36
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	40
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	42

## 1. INTRODUÇÃO

Não sou o objeto, mas o sujeito (Kilomba, 2019, p. 27)

Neste trabalho, será realizada uma análise sobre o impacto das produções cinematográficas *Ôrí* (1989) e *Travessia* (2015) na representação das mulheres negras brasileiras. Com o objetivo de responder a essa indagação, busca-se fazer um apanhado histórico-cultural do Brasil, explorando como o audiovisual veicula questões relacionadas à representação de raça e gênero. Junto deste apanhado, será investigado como a representação e seus regimes podem influenciar a subjetividade das mulheres negras. Em apoio, será realizado um breve panorama do cinema brasileiro, que permite situar esses filmes no seu contexto, indicando a diferença que eles introduzem.

Neste panorama será apresentada a chegada do cinema ao Brasil e seus projetos/movimentos: Chanchadas, Cinema Novo, Cinema Negro, Dogma Feijoada e o Cinema Negro no Feminino. Para falar das influências que cooperaram para a reivindicação pelo espaço da negritude nas artes cênicas, será apresentado o Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento na década de 1940 (Nascimento, 2004).

Este exame visa contribuir para uma compreensão mais abrangente das experiências das mulheres negras no país, visto que as mulheres negras no Brasil não são retratadas como seres humanos, mas somente como projeção das repressões brancas. É importante entender o que é produzido subjetivamente nas mulheres negras com o consumo de produções de obras racializadas, como exercício desarticulador da imagem veiculada pelo dominador branco.

A produção da imagem do negro pelo branco vem causando feridas na identidade do negro e causando impactos negativos na representação feminina negra. Com este trabalho, desejo produzir algo que possa cooperar para descolonizar a mentalidade social a respeito das mulheres negras, desfazendo os estereótipos degradantes que contribuem para mantê-las à margem das sociedades racializadas e, com isso, possibilitar a restituição da humanidade apagada por séculos de colonização e ideais racistas.

Além de produzir conhecimento para meu povo, a intenção é preencher as lacunas da nossa história. Em suma, este trabalho tem como objetivo contribuir para o debate sobre a representação negra no cinema brasileiro, buscando preencher

lacunas históricas e promover uma reescrita da história pelo ponto de vista das próprias mulheres negras.

### 1.1 PERGUNTA DE PESQUISA

A representação cultural do cinema negro desempenha um papel crucial na formação da percepção social e da identidade cultural. Considerando o histórico social, cultural e audiovisual brasileiro apresentado, é necessária a reflexão acerca da visão racista que distorce a representação negra.

De que forma os filmes *Órí* e *Travessia* impactam na representação das mulheres negras na mídia brasileira e na preservação da memória cultural negra? Essa questão é crucial para entender o papel desses filmes nesse cenário cinematográfico e para compor com a luta pelo fim da violência de raça e de gênero e todos os tipos de discriminação presentes na nossa sociedade, que tornam vítimas a muitos de nós.

## 2. METODOLOGIA

Este estudo é qualitativo e exploratório, fundamentado em uma revisão bibliográfica conceitual baseada nos conceitos de representação, memória, negritude e democracia racial/neurose cultural brasileira. Abrange obras e artigos acadêmicos de autores reconhecidos, como Stuart Hall, bell hooks, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Kabengele Munanga, Noel dos Santos Carvalho, Grada Kilomba e Edileuza Penha de Souza. A análise fílmica, conforme definida por Vanoye e Goliot-Lété (1994), aplica conhecimentos técnicos e linguísticos cinematográficos para identificar elementos visuais, narrativos e simbólicos em filmes. Este trabalho investiga, nas produções cinematográficas brasileiras, o documentário *Órí* (1989), de Beatriz Nascimento e Raquel Gerber, e o curta-metragem *Travessia* (2015), de Safira Moreira, buscando entender como as narrativas estereotipadas da cultura dominante influenciam a representação negra, visando oferecer novas perspectivas para a representação de gênero e raça no audiovisual/mídia brasileira.

As fontes para esta pesquisa incluem o Google Acadêmico, Scielo, BVS-Psi e o acervo pessoal. O método de análise fílmica envolveu assistir aos filmes, selecionar dois para estudo, realizar anotações, consultar conceitos nas obras bibliográficas selecionadas e organizar o conteúdo por tópicos. O estudo articula conceitos com revisão bibliográfica, referencial teórico, resultados e discussão.

### 3. REFERENCIAL TEÓRICO

A cultura e a história brasileira, profundamente marcadas pelo racismo, definem as relações sociais e culturais no país. Baseadas em uma hierarquia racial e de gênero, são enraizadas na tradição patriarcal colonial. Dessa forma, o projeto colonial se tornou algo muito bem-sucedido e durou séculos, além de ter sido reconfigurado para caber em diversas situações, regiões e povos até o recente século XX. Em *Os condenados da terra*, Fanon (1968) descreve o sistema colonial em território africano, e destaco um pequeno trecho:

(...) para ilustrar o caráter totalitário da exploração colonial, o colono faz do colonizado uma espécie de quintessência do mal. A sociedade colonizada não é apenas descrita como uma sociedade sem valores.(...) O indígena é declarado impermeável à ética, ausência de valores, como também negação de valores. Neste sentido, é o mal absoluto. Elemento corrosivo que destrói tudo que dele se aproxima, elemento deformador, que desfigura tudo o que se refere à estética ou à moral, depositário de forças maléficas, instrumento inconsciente e irrecuperável de forças cegas. (p. 30–31).

Por meio desse trecho do texto é possível acessar não só o conteúdo de violência estrutural, mas o que esse sistema colonial provoca na subjetividade de modo coletivo. Essas relações tendem a favorecer ideais masculinos e brancos, ofuscando outras expressões culturais que desviem do discurso dominante. Diante disso, a representação das identidades negras no país sofre das mais diversas violências produzidas pela cultura dominante branca.

O *embranquecimento cultural* prevê a assimilação da cultura ocidental pelos sujeitos não brancos (Nascimento, 2017). A assimilação promove a perda de traços, tradições, idiomas, território e até mesmo de povos. No caso da escravidão moderna dos africanos nas Américas, trata-se de uma destituição de toda uma memória cultural de séculos como uma das tecnologias coloniais. Ao apagar esses traços culturais, foram perdidos diversos caminhos para acessar a ancestralidade, a história e as identidades de diversos povos negros.

Como parte do projeto colonial, no século XX, a negação do racismo no Brasil e a crença na superioridade branca deram origem à noção de *Democracia Racial*. Para Abdias Nascimento (2017), esse mito pode ser entendido como mais uma estratégia de embranquecimento cultural, visto que opera como uma metáfora para “o racismo estilo brasileiro” que, embora não seja constitucional, está penetrado no

tecido social. Essa concepção mítica social a respeito das relações raciais sugere que existiria uma convivência harmoniosa entre todas as raças no país.

### 3.1 CRÍTICA AO MITO DA DEMOCRACIA RACIAL

Lélia Gonzalez (1984), buscando compreender o *mito*, aborda questões profundas relacionadas à situação das comunidades negras no país. Ela direcionou o seu olhar para as estruturas do inconsciente nacional, que são predominantemente brancas, o que é incompatível com a realidade cultural. Para compreender essa construção mitológica da cultura brasileira, precisamos entender como ela é vista e descrita no cotidiano *versus* a realidade concreta.

O *racismo à brasileira*<sup>1</sup> possui um caráter “recalcado” que dificulta seu reconhecimento e o combate de estereótipos e desigualdades raciais. Gonzalez (1988) explica que, embora a memória contenha as marcas culturais africanas, a consciência tende a excluí-las, refletindo os efeitos do discurso dominante. Isto é, apesar do papel central desempenhado pela cultura negra na formação da sociedade brasileira, essa influência é frequentemente afastada pela consciência. Como desfecho, a percepção predominante alimenta o imaginário social, configurando a *neurose cultural brasileira*.

Essa concepção do jogo entre a memória e a consciência é baseada na *Teoria da Memória* de Sigmund Freud. Nela compreende-se que a memória é regulada por um processo dinâmico que se pode modificar de acordo com as influências que a percepção sofre em determinado meio (Ferrarini; Magalhães, 2014). No texto *Uma nota sobre o Bloco Mágico*, Freud (1925/2011) usa o exemplo de um brinquedo de sua época para fazer uma analogia à estrutura do aparelho psíquico e, em consequência, da memória. O *Bloco Mágico* possui três camadas sobrepostas de materiais diferentes; para criar imagens e escritos nesse bloco, é necessária uma ferramenta que faça marcas.

O bloco possui um escudo protetor como primeira camada, que protege a segunda, que é onde as informações são gravadas na superfície, ao grudar-se à terceira e última camada, fina e feita de cera. Para apagar marcas feitas no bloco, basta levantar as duas primeiras camadas da superfície. No entanto, todas as gravações antigas podem ser acessadas sob uma luz ou ângulo especiais, uma vez

---

<sup>1</sup> Em referência à como Kabengele Munanga (2017) se refere ao racismo originado no Brasil.

que as informações apagadas permanecem em relevo, isto é, só são visíveis em certas condições, neste caso, pelas “mancadas” da memória.

Igualmente fundamentada nas concepções de memória de Freud, Grada Kilomba (2019) declara que o passado colonial não foi esquecido pelos sujeitos negros, mas sim desmentido pelos sujeitos brancos através do mecanismo da *negação*. A negação é um mecanismo de defesa em que o sujeito negro, ao enfrentar o racismo, expressa-se de forma negativa para evitar a ansiedade. Frases como “eu nunca vivenciei o racismo” substituem afirmações diretas de suas experiências, refletindo a linguagem imposta pelo opressor, como “Não existe racismo”, para proteger-se emocionalmente.

O racismo, sintoma da *neurose cultural* (Gonzalez, 1988), tem como objetivo manipular os registros reais da história, dando suporte para internalizar a superioridade branca patriarcal na sociedade. No entanto, a sociedade afirma que não é racista, mesmo quando suas ações expressam a discriminação racial. Como diz Kilomba (2019):

A teoria da memória de Freud é, na realidade, uma teoria do esquecimento. Ela pressupõe que todas as experiências, ou pelo menos todas as experiências significativas, são registradas, mas que em algumas ficam indisponíveis para a consciência, como resultado da repressão e para diminuir a ansiedade. Já outras, no entanto, como resultado do trauma, permanecem presentes de forma espantosa. Não se pode simplesmente esquecer e não se pode evitar lembrar. (p. 213)

Assim, nesse jogo entre consciência e memória, a cultura atualiza o *lugar* da mulher negra na sociedade pelo viés violento da ideologia branca da consciência. Segundo Gonzalez (1984), há pelo menos três formas pelas quais essas mulheres são vistas e representadas na cultura brasileira como objeto. As noções de *mulata*, de *doméstica* e de *mãe preta*. A mulata é a mulher negra hipersexualizada, popularmente exposta como a *mulata do Carnaval*. Ela desperta a admiração do público brasileiro, é objeto de desejo sexual e é um símbolo exportado para o exterior. Também é um personagem muito comum da TV e do cinema brasileiros. Idolatrada na avenida, no cotidiano encontramos a doméstica, que ocupa o lugar mais comum no imaginário social a respeito das mulheres negras.

Ela não é exaltada como a mulata, pois está presente no cotidiano e, por isso, passa despercebida. As telenovelas de sucesso no Brasil sempre têm a personagem doméstica bondosa, servil e até um pouco infantil que exerce o cuidado do lar. Já a última é a figura da mãe preta, considerada “a verdadeira mãe”, que desempenha

essa função em muitos lares brasileiros, cuidando e criando os filhos dos patrões (Gonzalez, 1984). Essa personagem aparece na TV sempre com a mesma identidade visual: uma mulher de meia-idade, corpo grande, de pele negra retinta, avental branco em torno da cintura e um lenço na cabeça.

### 3.2 CULTURA E REPRESENTAÇÃO

A *representação* é fundamental para compreender como a cultura molda nossa compreensão das identidades e das relações de poder. A prática representacional produz significados na cultura e efeitos na realidade. Stuart Hall foi um grande sociólogo e teórico dos estudos culturais do século XX. Intelectual negro jamaicano-britânico, é reconhecido pela sua respeitável carreira acadêmica de grande produção no campo dos estudos culturais no Ocidente (Procter, 2004).

Sua obra é fundamentada na tradição dos Estudos Culturais da Sociologia, especialmente sobre os efeitos da mídia na sociedade, a fim de compreender o mundo em que vivemos e como são produzidos nossos significados, princípios e identidades na cultura (Ituassu, 2016). Com o propósito de compreender como o sentido é associado a algo, o autor desenvolve uma noção de *representação*, cujas construções culturais são conduzidas pelos sentidos e significados produzidos na linguagem, com base na realidade e na construção social.

A cultura é onde os sentidos são processados pelas práticas sociais. Grupos dominantes utilizam seu poder de agência para classificar os grupos de acordo com classe, gênero, similaridades e diferenças. O sociólogo Ituassu (2016) articula que, para entender a constituição da nossa subjetividade diante das imagens disponibilizadas em nossa cultura, é necessário perceber as relações de poder nas disputas sócio-culturais da representação.

Essa prática da representação utiliza atitudes, sentimentos, percepções e ideias. Por meio dela também construímos o senso de pertencimento, capaz de construir atitudes de cooperação entre iguais ou de exclusão da diferença. Segundo Hall (2016), a maneira como descrevemos as imagens, como contamos as histórias e até mesmo como nos sentimos a respeito delas é crucial na formação dos valores e das percepções da cultura em que estamos inseridos. Essa construção de significados das imagens, em sociedades desiguais, é dada por classificação de tipos sociais.

### 3.3 REPRESENTAÇÃO E O OUTRO

Na cultura dominante, a diferença é construída em oposição ao universal: o homem branco, que utiliza as relações de poder para fixar as imagens cotidianas, o grau de importância e de beleza. Em *Memórias da Plantação*, a psicóloga Grada Kilomba (2019) examina a dinâmica histórica das representações nas sociedades de herança colonial que, fundamentadas na cultura Ocidental, têm sido um instrumento de produção e perpetuação de estereótipos negativos que atualizam a marginalização das identidades negras.

Para legitimar e perpetuar essas estruturas coloniais de dominação e exclusão racial, são utilizados mecanismos de defesa do ego pelo colonizador: o sujeito negro se torna o *Outro* na mente do sujeito branco. O *Outro*, constituído como antagonista do *eu (self)*, torna-se um depósito em que as fantasias brancas negativas sobre a negritude representam a imagem negra no imaginário branco (Kilomba, 2019). Logo, a representação de si, do branco, permanece positiva. A imagem do negro, criada pelo branco, torna-se ferramenta de opressão.

A marcação da *diferença* é essencial para o funcionamento da imagem, mas, dependendo do contexto cultural, os seus significados são confinados em um regime representacional, segundo Stuart Hall (2016). Ao longo dos últimos séculos, diversas práticas de representações populares foram utilizadas para a construção da diferença pela marca racial. As imagens veiculadas pela cultura e, mais especificamente, pela mídia de massa apresentam significados questionáveis associados à diferença. Uma imagem pode conter muitos significados, mas o que ela quer dizer exatamente está contido no sentido que vinculamos a ela.

Acontece que o trabalho de uma prática representacional, que tenta privilegiar um dos vários significados potenciais de uma imagem, é a tentativa de “fixação”. Porém, não há como manter o significado fixo, pois ele “flutua”. De acordo com Hall (2016), houve pelo menos três momentos de destaque, no contexto cultural ocidental, que moldaram as percepções sobre raça por meio da marcação da diferença racial no regime representacional.

O primeiro momento ocorreu no século XVI, com o contato entre europeus e reinos africanos no comércio transatlântico de sujeitos escravizados. O segundo momento foi marcado pela *partilha* do continente africano entre as potências europeias em busca de expansão territorial e comercial, no último quarto do século XIX. Como terceiro momento, o autor considera as migrações no pós-Segunda Guerra

de populações de países que foram colônias de exploração para as metrópoles europeias e americanas.

Foram pelo menos cinco séculos que resultaram nas atualizações dos ideais escravistas, imperialistas e nacionalistas sobre imagens da diferença racial. As práticas representacionais da diferença são formadas pelos vestígios de estereótipos raciais herdados desses momentos de encontro do Ocidente com o continente africano, constituindo um regime de representação baseado na hierarquização da raça.

O *regime racial das representações* a partir de estereótipos, na mídia, refere-se ao modo como diferentes grupos raciais são retratados nos meios de comunicação, como televisão, cinema, jornais e redes sociais. Conforme Hall (2016), os estereótipos relacionados aos negros surgiram durante a popularização da nova mídia de massa, a imprensa. As propagandas da imprensa britânica no fim do século XIX desempenharam um papel fundamental na formação das imagens das colônias, enquanto incentivaram a aquisição de *bens de consumo*.

No contexto contemporâneo, publicadas e transmitidas em diversos veículos, revistas e programas de TV, as imagens são fixadas em uma prática representacional conhecida como *Estereotipagem*, que, de acordo com Hall (2016), funciona a partir de vários aspectos, como a simplificação e redução das imagens negras a estereótipos. Essas construções simbólicas confinavam as imagens negras à natureza, e a branca à cultura. Considerando que a cultura é dinâmica e mutável, mas a natureza não, o *problema do negro* está ligado a sua origem, é imutável.

Foram identificados, no cinema norte-americano, segundo Bogle (1973, apud Hall, 2016), cinco principais estereótipos: *pai Tomás, os malandros (coons), a mulata trágica, as mães pretas e os mal-encarados (bad bucks)*. O *pai Tomás* é retratado como um escravo idoso, dócil e submisso, leal aos seus mestres brancos. Similar ao personagem Tio Barnabé de Monteiro Lobato, este estereótipo retrata a submissão como uma virtude e ignora a brutalidade da escravidão. Em contrapartida, o estereótipo dos mal-encarados apresenta homens negros como violentos e sexualmente predatórios, especialmente em relação às mulheres brancas, e foi usado para justificar a segregação racial e o linchamento de homens negros, a exemplo do filme de David Griffith "O nascimento de uma nação" de (1915).

Já o *Malandro* retrata homens negros como preguiçosos, inaptos, frequentemente alegres e irresponsáveis; também é um personagem comum no Brasil, principalmente durante as *Chanchadas*. A *mulata trágica* é o estereótipo que

retrata mulheres de ascendência africana e europeia como objetos de desejo e exóticas, mas tragicamente condenadas devido à sua *mestiçagem*, e, em alguns aspectos, lembra a noção de mulata. Por fim, a *mãe preta*, bem parecida com o estereótipo brasileiro, é uma versão feminina do *pai Tomás*, em que mulheres negras são retratadas como maternalistas, fortes e leais, mas também como submissas às famílias brancas (Hall, 2016).

### 3.4 REPRESENTAÇÃO, MÍDIA E A CULTURA BRASILEIRA

A veiculação das imagens racializadas e estereotipadas pela mídia de massa, na época jornais e revistas, fortaleceu o projeto colonial imperial no imaginário social. Esses estereótipos contribuem para a perpetuação de uma ordem social racial hierarquizada em que todo um grupo racial pode ser alocado dentro de estereótipos reducionistas que naturalizam a violência racial (Hall, 2016).

Na mídia brasileira, a representação negra é veiculada pela ótica da marginalização e dos estereótipos. A narrativa dominante privilegia a imagem branca enquanto enfatiza a harmonia racial. Fundada na *neurose cultural brasileira*, essa mídia tem uma larga produção que oculta as tensões raciais com a narrativa da desigualdade social. Embora o Brasil seja reconhecido internacionalmente por sua diversidade racial, em território nacional obedece aos ideais eugênicos de associar modernidade, beleza e saúde à branquidão (Carvalho, N. 2013).

A televisão é um meio de comunicação de grande influência na cultura brasileira; é o tipo de mídia de massa que mais se destaca em termos de consumo. Segundo a historiadora e crítica de cinema Beatriz Nascimento (2022), a mídia, especialmente a TV e o cinema, influencia significativamente o imaginário social, muitas vezes distorcendo ou reforçando estereótipos culturais existentes.

A representação do negro foi construída por meio de estereótipos seculares, parecidos com os do cinema norte-americano, contribuindo para uma visão distorcida e redutora de um tema que não foi devidamente estudado e apresentado para a população. A mídia brasileira, obedecendo ao desejo de embranquecer, apoia-se na estereotipagem como prática para representar a imagem do negro ao público da TV brasileira. Para Carvalho e Domingues (2017):

(...) a telenovela não retrata fielmente a composição racial do Brasil. De 98 novelas produzidas pela Rede Globo, apenas em 29 o número de atores negros contratados ultrapassou a marca de 10% do total do elenco; as

imagens predominantes em todas elas carregam, como subtexto, o elogio dos traços brancos como o ideal de beleza para todos os brasileiros; em poucas novelas, os atores negros interpretam os papéis principais, de protagonistas ou antagonistas. (p. 8)

Esses dados demonstram em números a perpetuação da desumanização do fenótipo negro e o reforço das oposições binárias raciais de hierarquia, na qual o branco está no topo da humanidade. Segundo Matos (2022), para além do fenótipo, a moralidade dos personagens não brancos aponta para o privilégio simbólico branco nas produções visuais brasileiras. “Os atores negros/pardos são os mais representados em vinculações profissionais com o crime (43%) (...) e os menos representados em profissões prestigiosas, apenas (4,8%)”. (p. 98)

Baseado nas construções de Hall (2016) dos sistemas de representação racial, bell hooks (2019) articula essas ideias como *regime de representação dominante*. Segundo a autora, a mídia e a cultura popular influenciam a percepção pública das questões raciais e de gênero, perpetuando estereótipos por meio de sua essencialização. Isso contribui para a fixação de significados racistas. A contribuição da mídia ocidental para a percepção social e representação visual de gênero e raça em determinada cultura pode ser devastadora, bem como potente para contestação dessas imagens.

Muniz Sodré (2002) diz que a mídia se articula claramente com o mercado dentro da globalização. Por isso, sua influência nas práticas representacionais não ocorre de forma natural ou voltada para os direitos civis: ela modula e é modulada pelos consumos culturais. O poder de influência da mídia pode ser moldado para desafiar e transformar normas discriminatórias, visando uma sociedade mais inclusiva e igualitária.

Além disso, a mídia poderia desafiar esse regime de representação, promovendo diversidade e crítica, capazes de refletir as experiências variadas em uma sociedade. Esta perspectiva de possibilidade de contestação dos regimes é de grande relevância para pensar grupos historicamente marginalizados no Brasil. Ao analisar as representações no cinema brasileiro, torna-se essencial discutir períodos significativos para a representação visual no país. Importante também é a representação na mídia, com destaque para a televisão, um meio de grande penetração nos lares brasileiros.

### 3.5 CINEMA

A técnica do cinema possui um grande poder de influência sobre nossas subjetividades, sendo capaz tanto de moldá-las quanto de ser moldada pelo contexto em que está inserida. Segundo Stuart Hall (2016), a linguagem é um sistema de representação que transporta, por meio de códigos, os sentidos que formamos em nossas mentes para a vida social. Assim como a linguagem oral utiliza sons para transmitir informações, o cinema é uma forma de linguagem que consiste na comunicação pela transmissão de imagens e sons, em determinado espaço de tempo e empregando técnicas específicas.

A psicanalista Tania Rivera (2008), em seu ensaio *Cinema, imagem e psicanálise*, nos apresenta o ponto de vista de que somos sujeitos cinematográficos. Ela sugere que a técnica do cinema se parece, em certa medida, com nossas faculdades mentais de representação. Essa característica possibilita inúmeras analogias entre filmes e nosso aparelho psíquico, como também fazem muitos pesquisadores do campo psicanalítico. Essa característica torna o cinema uma parte importante da cultura, proporcionando ferramentas únicas para pensar o sujeito, da mesma maneira que é capaz de construir formas para o sujeito pensar a si mesmo.

Em concordância, Beatriz Nascimento (2022) diz que o cinema pode ser um agente de transformação social sem precedentes, pois ele é capaz de aprofundar a percepção do sujeito ampliando o mundo dos objetos na ordem visual. Realmente, o cinema nos dá acesso a uma quantidade incontável de imagens e de realidades. Desse modo, o cinema pode alterar os significados que constituem o imaginário de determinada cultura. Como disse Luis Buñuel (1983) acerca da capacidade *hipnótica* do cinema:

bastaria à branca pupila da tela de cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo. Mas, por ora, podemos dormir em paz, porque a luz cinematográfica encontra-se convenientemente dosada e aprisionada. Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização" (p. 334).

### 3.6 CINEMA NACIONAL

O cinema no Brasil, mais do que uma fonte de entretenimento, é um reflexo profundo da sociedade e da cultura. De acordo com Carvalho (2003), o cinema chegou ao Brasil apenas seis meses após a estreia mundial pelos irmãos Lumière, em 1896. A produção cinematográfica no país, embora tenha começado lentamente, enfrentou desafios significativos, como a falta de capital para competir com os mercados

européu e americano e a inacessibilidade para a maior parte da população durante a fase inicial da industrialização brasileira.

Desde os seus primórdios, no contexto de um projeto de branqueamento da população, o cinema tem sido um reflexo das complexidades sociais e culturais do país, particularmente no que tange à representação das comunidades negras. Abdias Nascimento (2017) aponta que os meios de controle social e cultural, incluindo a imprensa, a literatura, a televisão e a educação, estavam nas mãos da classe branca dominante. Isso influenciou profundamente a representação na mídia, em que o branco frequentemente desempenhava o papel de protagonista, enquanto o negro era frequentemente invisível ou marginalizado.

Este domínio narrativo do homem branco no cinema se reflete na construção da identidade e da representação negra na ficção. Essa mídia, que alcançou um sucesso sem precedentes no país, oferece um campo fértil para a disseminação de narrativas que refletem o legado de um regime de representação racial que, por muito tempo, privilegiou as visões e experiências da classe branca dominante. Independentemente das mudanças políticas e culturais, e mesmo das fases do cinema nacional, o homem branco permanece como protagonista na frente e atrás das câmeras.

### 3.7 CHANCHADAS

Desde a introdução do cinema no Brasil até os anos 1940, houve uma ausência notável de representação negra enquanto sujeitos e agentes sociais. A presença negra na sociedade era uma realidade raramente refletida nas telas. De acordo com Noel de Carvalho (2013), em seu texto *Imagens do negro no cinema brasileiro: o período das chanchadas*, as representações da negritude brasileira neste período do cinema eram compostas por estereótipos negativos e personagens subalternos e decorativos atribuídos aos atores negros, como relata o autor neste trecho:

No período das chanchadas, nas décadas de 1940 e 1950, era encenada a união entre classes e etnias nessas produções. Porém, um olhar mais detido identifica o modo estereotipado como os negros são representados, quase sempre silenciosos e segregados a espaços distintos. (p. 83).

Essa dinâmica de estereotipagem no cinema brasileiro nas chanchadas reflete o olhar branco das classes dominantes. Em um texto mais recente, Noel de Carvalho (2022) nos informa que, mesmo em menor número, o negro tem sua participação no

cinema desde o *Período Silencioso*<sup>2</sup>, porém com sua representação reduzida aos estereótipos populares “como infantil, cômico, bondoso, marginal, acomodado, irracional, assexuado ou hipersexualizado” (Carvalho, N. 2013, p. 85).

O texto de Joel Zito Araújo (2008) discute a representação dos negros na dramaturgia brasileira, principalmente nas telenovelas, e como isso reflete o mito da democracia racial. Araújo analisa como os negros foram representados ao longo dos anos, destacando a predominância de estereótipos negativos e a subalternidade dos papéis oferecidos.

No caso da chanchada, a realidade era distorcida para encenar o mito da democracia racial. Para isso, o privilégio branco era reforçado com personagens protagonistas, sinônimos de beleza, intelectualidade e pureza (Carvalho, N. 2013). Esse movimento era sustentado pela prática representacional da estereotipagem. Os artistas negros, como Grande Otelo, eram frequentemente confinados a papéis que reforçavam estereótipos. Um dos maiores atores do cinema nacional, Otelo atuou em uma variedade de papéis, tanto no cinema quanto no teatro.

Sua habilidade de interpretar personagens cômicos e dramáticos com a mesma aptidão era impressionante, difícil de ignorar. O pesquisador Hirano (2022) conta que Otelo participou de inúmeras produções cinematográficas, em especial no gênero das chanchadas. Seu talento foi reconhecido internacionalmente, levando a uma parceria e interlocução com o diretor Orson Welles na produção do documentário *It's all true*, de 1942, no Brasil. O episódio chamado *Carnaval* contou com a atuação, interpretação musical e consultoria do ator.

O ator também era conhecido por seu ativismo e compromisso com questões sociais, dentro e fora dos estúdios de cinema. Ele lutou contra o racismo e a discriminação, numa época em que a miscigenação era mantida em silêncio, principalmente nas mídias de massa. Segundo Hirano (2022), não era comum aos atores o poder de interferir nas obras; essa era uma função reservada aos produtores e diretores, mas Otelo causou rupturas nessa configuração, escrevendo, adicionando falas marcantes aos roteiros e construindo personagens mais complexos do que era visto nesse gênero de filmes.

Mesmo sendo um gênero de sucesso na cultura popular, as chanchadas foram perdendo seu espaço no cenário cinematográfico. Noel Carvalho (2017) conta que, principalmente na década de 1960, à medida que o cinema brasileiro passava por

---

<sup>2</sup> Período Silencioso é como o sociólogo e estudioso das relações raciais na mídia Noel dos Santos Carvalho (2003) chama o período em que o cinema não possuía películas com áudio embutido.

transformações e inaugurava outros movimentos, esse tipo de produção mais cômica saía de cena, como na chegada do Cinema Novo, cujo objetivo era expor a realidade social e política do país.

### 3.8 CINEMA NOVO

A partir dos anos 1950, os cineastas buscaram romper com as imagens das chanchadas que, na visão crítica, era um cinema de baixa qualidade e de narrativas simples. Os cineastas do Cinema Novo tinham como projeto trabalhar com o realismo e com narrativas experimentais (Silva, 2022). No entanto, neste projeto de cinema, assim como nos anteriores, a representação racial seguiu essa tradição cultural brasileira, rumo à invisibilização do fenótipo negro ou à associação da população negra aos velhos e conhecidos estereótipos.

Nomes como Glauber Rocha, David Neves e Carlos Diegues aparecem em destaque como os principais articuladores e produtores do Cinema Novo, já que foram os primeiros diretores a produzir filmes sob este projeto, de acordo com Maria do Socorro Carvalho (2006). Influenciados pelos grandes movimentos de contestação dos anos 1960, os cenários para estes filmes buscavam se distanciar do eixo Sudeste, na intenção de contestar a configuração na qual o cinema ignorava o restante do país.

No entanto, de acordo com Beatriz Nascimento (2022), a realidade era outra: além da dificuldade de financiamento governamental, foi necessário recorrer a financiamentos complementares da *burguesia nacional*, que passou a ter certo poder de demanda/encomenda das obras. Além disso, as produções continuavam a ser executadas a partir do olhar dos homens brancos. Diante de mudanças bruscas no cenário político, cultural e social, foi um momento de grande produção intelectual e musical brasileira (em busca/produção da identidade brasileira), logo, os cineastas tentaram acompanhá-las ao mesmo passo.

O *Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa* (GEMAA, 2017), em seu boletim *Raça e gênero no cinema brasileiro de 1970–2016*, fez uma análise temporal e quantitativa de papéis de destaque nas produções e atuações em filmes de grandes bilheterias no país. O boletim constatou que, durante esse período, o gênero masculino estava no centro dessas práticas cinematográficas; 98% desses filmes foram dirigidos por homens e 85% por homens brancos. Quanto aos 2% dos filmes dirigidos por mulheres, não foram encontradas produções de mulheres negras.

### 3.9 CONTESTANDO CULTURA

Segundo Hall (2016), os significados não são fixos, e essa é a característica que permite as práticas para contestar os regimes racializados. Ele se apoia na prática de *transcodificação* de Bakhtin e Voloshinov, que propõe a possibilidade de colagem de um novo significado a um já existente, modificando-o.

A exemplo disso, o cineasta negro Jeferson De (2022) comenta que, ao analisar da Chanchada ao Cinema Novo, percebia negros sempre presentes, mas nas margens da produção. No entanto, mesmo desvalorizados e invisibilizados, era impossível não perceber os grandes talentos como Ruth de Souza, Grande Otelo, Antônio Pitanga, Zezé Motta, entre outros. E esses foram momentos marcantes que alimentaram seu imaginário para dirigir seus filmes e projetar uma *gênese do cinema negro*<sup>3</sup>.

### 3.10 NEGRITUDE E O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

A *negritude* é um conceito que abraça as culturas negras. Rosânia Nascimento (2016) nos informa que este conceito nasceu nas articulações de intelectuais e escritores negros no contexto dos movimentos políticos e culturais do início do século XX, pela libertação africana dos domínios coloniais europeus. Poeta, escritor, dramaturgo e ativista político, Aimé Césaire foi um dos idealizadores do conceito da negritude, que tem como objetivo promover a identidade e consciência negra positiva e orgulhosa no mundo.

Em seus princípios, a Negritude, de acordo com Munanga (2019), busca promover a representação positiva e o combate dos estereótipos raciais. Sua influência, desde sua criação aos tempos atuais, tem um papel central nas discussões sobre identidade, cultura e igualdade racial em muitas partes do mundo, especialmente nas comunidades negras da diáspora africana. No entanto, embora contemplasse a luta negra brasileira, esse conceito foi pensado de acordo com os atravessamentos coloniais das sociedades anglo-saxãs.

A África negra (atualmente chamada de África Subsaariana, a sul do Deserto do Saara, ao centro e ao sul do continente africano) foi erroneamente considerada um “deserto cultural”, e seus habitantes foram reduzidos ao *status* de selvagens. Por isso,

---

<sup>3</sup> Referência ao Dogma Feijoadá (Carvalho; Domingues, 2018).

o que reúne esses povos de culturas diversas, sob o nome “negro”, é o olhar branco ocidental, que agrupa a identidade negra pela marca fenotípica.

Em outro texto, Munanga (2012) nos ensina que a identidade negra brasileira se apoia na negritude como uma categoria sócio-histórica, porque não se trata de uma questão biológica, e sim da situação social dos negros em um contexto marcado pelo racismo. No Brasil, o conceito de negritude, como defendido por Abdias Nascimento e outros intelectuais negros, impulsionou os movimentos negros na busca da identidade negra brasileira e do combate à neurose cultural. Em seu texto sobre as trajetórias para a criação do Teatro Experimental do Negro, Abdias Nascimento (2004) diz:

A négritude<sup>4</sup> proporcionara ao movimento de libertação dos países africanos grande impulso histórico e fonte de inspiração. Ao mesmo tempo, influenciou profundamente a busca de caminhos de libertação dos povos de origem africana em todas as Américas, prisioneiros de um racismo cruel de múltiplas dimensões. No Brasil, enfrentando o tabu da “democracia racial”, o Teatro Experimental do Negro era a única voz a encampar consistentemente a linguagem e a postura política da négritude, no sentido de priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo. (p. 218)

O Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento, nasceu na década de 1940 como uma resposta ao contexto de marginalização e invisibilidade dos negros na sociedade brasileira (Nascimento, A. 2004). Foi o primeiro espaço teatral criado por negros e voltado para negros brasileiros. Um de seus objetivos era combater as narrativas dominantes que sustentavam o mito da democracia racial, dentro e fora dos palcos. Na época, não era comum ver atores negros desempenhando papéis de destaque nas peças teatrais, assim como em posições de destaque social.

Abdias foi uma das personalidades intelectuais de maior destaque no Brasil. Atuou na cultura, na política e na academia como vetor de visibilidade para a situação de marginalização que foi imposta à população negra desde a colonização (IPEAFRO [s.d.]). Precursor e engajado, um de seus maiores projetos se deu pela construção do primeiro teatro racializado do país: o Teatro Experimental do Negro (TEN).

Para Abdias (2004), a denúncia da violência do estado brasileiro e da alienação dos chamados estudos afro-brasileiros, definidos por Beatriz Nascimento em *Órí* como “o eterno estudo do escravo”, eram os condutores do TEN para a tomada de

---

<sup>4</sup> Aqui Abdias utiliza a grafia francesa da palavra.

consciência do negro sobre ele mesmo na sociedade brasileira para que, conseqüentemente, o próprio negro tomasse consciência da situação objetiva e subjetiva em que estava inserido.

No contexto das artes cênicas, personagens negros em cenas de destaque eram interpretados por atores brancos usando *blackface* (Morriesen [s.d.]). O *blackface* é uma prática de representação caricatural e ofensiva do negro, surgida em contextos de ódio e opressão racial. Seus primeiros registros no cinema ocorreram no início do século XX, na primeira versão adaptada do *best-seller A Cabana do Pai Tomás* (1852), de Harriet Stowe, pelo diretor Edwin S. Porter, em 1903. Nessa prática, atores brancos eram pintados com tinta preta para interpretar um personagem negro, no teatro e no cinema. Abdias Nascimento (2004) faz uma descrição dessa prática comum nos palcos brasileiros:

(...) em papéis destinados especificamente a atores negros se teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural. Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas. (p. 209)

Os negros, quando estavam presentes nessas produções artísticas, eram utilizados como cenário, assim como eram colocados na sociedade, reforçando estereótipos e imagens de desumanização. Por isso, Abdias Nascimento (2004) via no teatro, além da possibilidade de uma representação da realidade, uma ferramenta poderosa para a educação e a conscientização, tanto para o público negro quanto para a sociedade em geral, sobre a riqueza e a diversidade da cultura afro-brasileira.

Para dar vida a este projeto, outras grandes personalidades estiveram lado a lado com Abdias Nascimento, como a talentosa e inesquecível atriz Ruth de Souza<sup>5</sup>, que em 1945, aos 17 anos, ingressou no TEN. Pioneira no teatro e no cinema, foi a primeira atriz negra formada pela Escola de Teatro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Sua trajetória inclui atuações no teatro, no cinema e na televisão. Além de sua ilustre e corajosa carreira, ela também se destacou pelo engajamento na luta contra o racismo no país. (IPEAFRO [s.d.]).

Ruth foi um divisor de águas na representação da mulher negra brasileira, contestando estereótipos nas artes cênicas e na sociedade e promovendo a produção de vida e imagem positiva dessas mulheres. O Teatro Experimental do Negro

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/ruth-de-souza/>

constituiu um palco, real e simbólico, para a expressão da realidade negra, livre dos estereótipos e das limitações impostas pela classe dominante branca patriarcal.

Dessa forma, o TEN fundou a representação do negro interpretada pelo negro no país, buscando enfrentar a desumanização e transformar as imagens e representações dos negros. O TEN não era apenas um espaço de cultura e arte; era um lugar para debater ideias, propor mudanças e lutar contra as estruturas de dominação (Nascimento, A. 2004). Assim, a *negritude* e o *Teatro Experimental do Negro* eram uma busca conjunta por dignidade, reconhecimento e igualdade. Esse projeto proporcionou um espaço onde a negritude não era apenas reconhecida, mas exaltada como uma identidade positiva das populações negras.

Esse movimento teatral foi essencial na luta contra o racismo e em prol da valorização da cultura negra. Contribuindo significativamente para a transformação das representações dos negros na sociedade brasileira, o TEN nutriu o campo das representações visuais de referências e de novas perspectivas. Deparamo-nos com isso nos esforços e nas produções ao longo dos anos que se seguiram e na popularização do cinema nas décadas seguintes.

### 3.11 CINEMA NEGRO

No contexto brasileiro, marcado por uma hierarquia de classe, gênero e raça profundamente enraizada, na qual o homem branco está no topo, a representação torna-se uma ferramenta poderosa para a reafirmação da identidade e da história das comunidades marginalizadas, especialmente a comunidade negra.

No *Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas*, Noel Carvalho (2023) define o verbete *Cinema Negro* não como um marco temporal ou um movimento específico, como nos casos das chanchadas ou do Cinema Novo, que tinham apoio de estúdios e entidades financiadoras, mas como uma expressão popularizada entre os profissionais do meio cinematográfico em referência às realizações de artistas negros. Os filmes dessa categoria são produto dos esforços intelectuais, históricos e culturais de décadas, muitos deles solitários, em busca de uma *outra* imagem negra.

Na década de 1970, o movimento negro estava em várias frentes pela luta do reconhecimento da humanidade da população negra brasileira (Carvalho, N.; Domingues, 2017). Este era um momento de ebulição de diversas questões políticas, em contexto de ditadura. Com a aproximação do centenário da abolição (1988),

começou a crescer a pressão por políticas contra o racismo, compondo a busca por representações positivas, usando o teatro, a literatura e o cinema para promover essa afirmação da sua identidade.

Com o objetivo de contestar o regime de representação racial brasileiro, essas produções negras funcionaram como estratégia de contestação do regime, visando a transformação dessas imagens e a transcodificação de novos significados. bell hooks (2019) argumenta sobre a necessidade de transformar essas imagens, criando alternativas e questionando estereótipos. O cinema deve abrir espaço para visões transgressoras e rebeldes, fundamentais para a transformação social.

Uma figura marcante desse movimento, na posição de produtor e diretor, foi Zózimo Bulbul, considerado o pai do cinema negro brasileiro. Ele foi o primeiro diretor negro de cinema do país (Carvalho N., 2003), destacado ator e ativista negro brasileiro. Bulbul teve um papel fundamental na transformação da imagem e representação dos negros em suas obras. Uma das mais marcantes, o curta-metragem *Alma no olho* (1973), retrata a experiência temporal negra desde os reinos africanos até a realidade da diáspora, com trilha sonora de Coltrane. O personagem de Zózimo não enuncia uma palavra sequer, sua comunicação se dá de maneira quase que estritamente visual, exceto pelo *jazz* (Borges; Oliveira, 2022).

Zózimo lutou a vida inteira pela humanização e representação negra; deixou uma marca significativa no cinema e na sociedade brasileira, num espaço de território físico com um centro de cinema voltado para as artes visuais negras: fundado em 2007, o *Centro Afro-carioca de Cinema no RJ*, considerado um *quilombo urbano* por Borges e Oliveira (2022), é uma entidade dedicada à promoção e produção cinematográfica negra, reforçando a representatividade e diversidade na indústria audiovisual. Esse espaço reflete um esforço consciente para contestar e reverter as narrativas negativas historicamente associadas aos negros.

O quilombo é memória que não acontece só para os negros, acontece para a nação. Ele aparece, ele surge nos momentos de crise da nacionalidade. A nós não nos cabe valorizar a história. A nós cabe ver o continuum dessa história. Porque Zumbi queria fazer a nação brasileira, já com índios e negros integrados dentro dele. Ele queria empreender um projeto nacional de uma forma traumática. Mas não tão traumática quanto os ocidentais fizeram, destruindo culturas, destruindo a história dos povos dominados (Transcrição do filme *Ôr*).

Trata-se de um legado imensurável que continua a influenciar e inspirar artistas e ativistas na luta pela igualdade racial e diversidade cultural, em suas atuações na

direção e com um espaço de filmes negros, feitos pelo ponto de vista negro e que abordam temas raciais e sociais a partir da realidade concreta.

### 3.12 DOGMA FEIJOADA

O Dogma Feijoada, por sua vez, representou o contínuo da tentativa de reverter a tendência de representação cinematográfica dominante. Segundo Carvalho, N. e Domingues (2018), esse foi um movimento que buscava autenticidade e profundidade na retratação da experiência negra. Desafiou as convenções e trouxe à tona a necessidade de uma representação mais realista e diversificada da população negra, contribuindo para a construção de uma identidade cultural e um sentimento de pertencimento mais saudável e inclusivo.

Um coletivo de jovens produtores e diretores de cinema passou a questionar as imagens e representações do negro no cinema brasileiro. Noel Carvalho e Domingues (2017) destacam os esforços dos artistas negros nos anos 1990, período de retomada do cinema nacional e de maior atenção às desigualdades raciais no audiovisual. Eventos para discutir um cinema negro como conceito tiveram início com um debate sobre a representação dos negros no cinema nacional, seguido pela exibição de filmes. *Dogma Feijoada — Gênese do Cinema Negro Brasileiro* é um manifesto que propõe sete mandamentos essenciais para a criação de um cinema negro:

(1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (Noel Carvalho e Domingues, (2017, p. 4)

O cinema negro, portanto, atua como um contestador de regimes de representações racistas, pensando, propondo e oferecendo uma representação diversificada da negritude brasileira. Assim, constrói-se *um novo lugar do negro*, especialmente através de iniciativas como o Dogma Feijoada. Contudo, é preciso observar que, apesar da importância imensurável, é um movimento majoritariamente masculino.

### 3.13 O CINEMA, O FEMININO E A NEGRITUDE

Historicamente, as imagens das mulheres negras estão vinculadas ao *status* de coisa ou objeto. Segundo Rosane Borges (2022), na atualidade somos constituídos como sujeitos da *Era do tele-ver*, em que os significados das coisas e da vida são efetivados diante das telas. Com base nisso, o cinema torna-se um lugar de transmissão de imagens negras marcadas pelo imaginário social racista e sexista.

Em apontamentos a respeito da influência da classe branca dominante na regulação da cultura, bell hooks (2019) diz que a cultura negra, suas tradições, raça e memória têm sido assimiladas e exploradas, desencadeando o processo de perda da identidade. Consequentemente, as imagens da negritude são atualizadas e confinadas a noções estereotipadas. De acordo com Gonzalez (1984), a neurose cultural reforça a noção de mucama/mulata ao descrever uma personagem negra e livre que foi capaz de superar diversos aspectos da estrutura do poder colonial. A narrativa dominante inscreve e transmite no tecido social uma estória como realidade.

Essa percepção, decorrente do tráfico negreiro e da escravidão racial, atualiza-se na contemporaneidade pelo regimes de representação raciais. Em *Olhares negros: raça e representação*, bell hooks (2019) aponta que as formas como a mídia de massa representa as pessoas negras, apoiando ideias de superioridade branca e masculina, ajudam a mantê-las em situações de injustiça e desvantagem social. É importante ter em vista que a cultura nacional, calcada na neurose cultural brasileira (Gonzalez, 1988), articula uma representação traumática da mulher negra, a exemplo de Xica da Silva.

Uma das representações racializadas de maior destaque do Cinema Novo, com primeira aparição cinematográfica em 1976, Xica da Silva é uma personagem que gerou marcas traumáticas na subjetividade da mulher negra (Nascimento, B. 2022). A personagem *Xica da Silva*, protagonista do longa-metragem do diretor Cacá Diegues<sup>6</sup>, é baseada na história de uma mulher negra alforriada, que viveu no Brasil (na época, colônia portuguesa), no século XVIII. De acordo com a historiadora Júnia Furtado (2017), Chica da Silva foi transformada em um mito brasileiro.

Em sua história real, foi uma mulher de destaque na sociedade colonial do vilarejo de Tijuco, território que hoje é a cidade de Diamantina (MG). Viveu uma relação pública, não oficializada pelo impedimento legal da época, com o contratador

---

<sup>6</sup> Carlos (Cacá) Diegues é um diretor de cinema brasileiro e um dos fundadores do Cinema Novo. Disponível em <https://www.academia.org.br/academicos/carlos-diegues/biografia>

de diamantes João Fernandes de Oliveira, o homem mais poderoso da região. No entanto, o mito de Xica da Silva, fundado na literatura, foi representado conforme o *mito da sexualidade aberrante*<sup>7</sup> no imaginário social popular. Este exemplo demonstra a complexidade das relações de poder na representação negra. Em consequência, a história real de Chica foi transformada e esquecida.

Segundo Jurema Werneck (2016), as mulheres negras brasileiras desempenharam papéis cruciais na resistência à escravidão e na luta por direitos ao longo dos séculos. Os movimentos das mulheres negras vêm lutando desde a chegada africana no território, hoje brasileiro, contra a *violência do aniquilamento*, com suas estratégias de resistência chegando à esfera política e das reivindicações culturais, impactando as produções visuais. Esses movimentos moldaram profundamente a imagem da mulher negra na cultura popular.

Edileuza de Souza (2020) observa que a representação de homens e mulheres negras no cinema historicamente ocupou uma posição marginal, mas destaca que as mulheres negras na produção cinematográfica têm o poder de mudar essas representações. “No Brasil, ainda que ocorra atuação de negros e negras desde o primeiro período do cinema, já nos tempos do cinema mudo a representação de homens e mulheres negras ocupa uma posição marginal em relação a sua imagem” (p. 177). Adélia Sampaio, cineasta negra brasileira, destaca-se como uma das pioneiras do cinema negro feminino no Brasil (Souza; Ferreira, 2022).

Ela luta contra o regime de representação, trazendo uma perspectiva mais aprofundada e realista das mulheres negras. Reconhecida por promover a representatividade das mulheres negras e abordar questões de raça e gênero em suas obras, obteve notoriedade especialmente por seu filme *Amor Maldito* (1984). Este filme, que foi o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra no Brasil, é um marco na história do cinema brasileiro. Seu trabalho deu voz às experiências das mulheres negras e desafiou estereótipos raciais, de gênero e de sexualidade, ao visibilizar o amor entre mulheres, movimentando a produção cinematográfica nacional. Porém, sua luta muitas vezes foi solitária e invisibilizada. Infelizmente, Adélia tem seu nome ignorado enquanto diretora, na história do cinema feminino, de acordo com Souza e Oliveira (2022).

Para a pesquisadora Rosane Borges (2022), a imagem faz parte do legado histórico da humanidade. Baseada num *patrimônio visual* de fluxo contínuo, ela vai

---

<sup>7</sup> Como Beatriz Nascimento (2022) descreve a hiperssexualização da personagem Xica da Silva, que usa dos seus impulsos sexuais incontroláveis para conseguir o que quer.

além dos sistemas midiáticos contemporâneos. Essa afirmação sugere que as imagens de determinados grupos, tal como as conhecemos atualmente, são parte de uma narrativa construída. Pensando nisso, para deslocar o legado histórico, o ponto de vista feminino busca subverter a mulher veiculada no cinema, que está sempre subordinada ao desejo masculino; de acordo com Laura Mulvey em *Prazer visual e cinema narrativo* (1973/1983), o olhar masculino é o que controla o que olhamos e como olhamos na figura feminina.

Segundo Candido e Feres Júnior (2019), a representação das mulheres negras na mídia brasileira também passou por uma evolução significativa. Nas décadas de 1990 e 2000, houve um aumento na representação dessas mulheres, embora muitas vezes ainda submetidas a estereótipos e papéis limitados. O poder quase absoluto dos homens quanto às tecnologias cinematográficas produz, em grande escala, os papéis que reduzem a mulher à beleza, sexualidade, fragilidade, etc.

Edileuza Souza (2019), numa reivindicação pelo espaço das mulheres negras na cinematografia nacional, propõe o termo *Cinema negro no feminino* para reivindicar o espaço legítimo de mulheres negras. Em outras palavras, trata-se do fazer fílmico focado na afirmação da identidade, nas narrativas negras audiovisuais, que ensine, como disse hooks (2019), a amar a negritude como resistência política para transformar nossas formas de ver e ser. (p. 63)

Para amar a negritude, nesse contexto, é necessária a produção de uma outra representação para combater os estereótipos de subalternidade e hipersexualização, já que, de acordo com Ferreira e Souza (2023), a ficção e a fabulação alimentam horizontes possíveis, ao mesmo tempo em que trazem para as telas um cinema do cotidiano, representando narrativas reais das mulheres negras, visto que, como afirma bell hooks (2019):

A crítica de cinema feminista dominante de modo algum reconhece a experiência das espectadoras negras. Sequer considera a possibilidade de que as mulheres possam construir um olhar opositor através do entendimento e da consciência das políticas de raça e racismo. (p. 227)

Essas mulheres negras seguem na vanguarda dessa transformação, desafiando os estereótipos e enriquecendo a representação das mulheres negras no cinema brasileiro. Contam histórias comuns de seus cotidianos, num processo que reflete a mudança na indústria cinematográfica, mesmo que lenta, mas também é um passo importante na luta contra o racismo e o sexismo, contribuindo para um

entendimento mais profundo e uma maior valorização da identidade e cultura das mulheres negras.

## 4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa. (Gonzalez, 1984, p. 225)

Esta seção visa analisar o impacto das produções cinematográficas *Ôrí* (1989), de Raquel Gerber, e *Travessia* (2015), de Safira Moreira, na representação das mulheres negras brasileiras, principalmente no que tange aos aspectos sócio-culturais. Foram coletadas informações descritivas e de análise dos filmes de acordo com os objetivos apresentados e trabalhados a partir dos conceitos da revisão bibliográfica.

### 4.1 ÔRÍ EM TRAVESSIA: UMA JORNADA DO SER

Os filmes *Ôrí* e *Travessia* são marcos para a representação de mulheres negras no cinema nacional brasileiro. Para a discussão, serão utilizados os resultados vinculados aos materiais bibliográficos trabalhados sobre a temática do cinema nacional e a representação das mulheres negras, a partir dos objetivos propostos no estudo. Para falar do objeto empírico, filmes *Ôrí* e *Travessia*, foi utilizada a análise fílmica como ferramenta de apoio, a fim de transcodificar elementos visuais para uma produção de texto.

A referência aos filmes é enfatizada porque, mais do que em qualquer outra experiência de mídia, eles determinam como a negritude e as pessoas negras são vistas e como outros grupos responderão a nós com base nas suas relações com a construção e o consumo de imagens (hooks, 2019, p. 38)

No contexto brasileiro, a representação midiática e cinematográfica da população negra brasileira sofre transformações em suas narrativas e suas imagens de acordo com o imaginário social racista. E, refletindo mudanças culturais, sociais e políticas, o trabalho de Beatriz Nascimento, na década de 1970, foi pioneiro ao mostrar o processo de representação negra na mídia da época e vislumbrar o futuro dessa representação (Ratts, 2022).

Era um tempo de representações limitadas e estereotipadas, no qual a diversidade e as experiências negras não eram reconhecidas. Como era retratada a negritude na mídia brasileira naquele período? Para responder, seria necessária uma série de trabalhos que discutissem como a mídia influencia a construção da identidade dos povos marginalizados.

Avançando um pouco mais no tempo, *Travessia* apresenta questionamentos similares ao de *Ôrí* e ressalta a importância de coletar fragmentos da memória, neste momento do processo de conscientização e transformação, enquanto pauta secular de muitos grupos negros, em busca da visibilidade e do acesso a tecnologias e apoiadores financeiros.

É importante destacar que as obras escolhidas contam histórias da ancestralidade africana habitando o Novo Mundo, em diferentes momentos da história. Elas também falam da preservação de vida e da cultura, da busca pela identidade e humanidade. O protagonismo negro nas narrativas é essencial para marcar um novo lugar, para transcodificar os significados das produções dominantes. Essas atitudes fazem com que a prática da estereotipagem não seja mais sustentada. Considerando o contexto das comunidades diaspóricas, a memória coletiva reflete experiências traumáticas, como a escravidão, a colonização e o racismo.

#### 4.2 Ôrí (1989)

O documentário *Ôrí* (1989), dirigido por Raquel Gerber, produtora e diretora de cinema, com o texto e protagonismo de Beatriz Nascimento, historiadora e crítica de cinema, explora a trajetória dos descendentes da diáspora africana dispersos no continente americano. Lançado na cidade de Salvador (BA) em 1989, o filme é fruto da colaboração entre duas mulheres, que se uniram para dar vida a esse projeto, que levou 10 anos para ser finalizado.

*Ôrí* é um elo conectando passado, presente e futuro, e demonstra como os elos históricos e culturais unem os fragmentos da diáspora negra. Palavra de origem iorubá, “orí”, de acordo com o *Dictionnaire usuel yorùbá-français: suivi d'un index français-yorùbá* (1997, p. 211), pode significar cabeça, topo, capítulo ou a duplicata de uma pessoa que controlaria o seu destino (em tradução livre). Na cosmologia iorubá, a cabeça é considerada a sede da consciência e da personalidade individual. Segundo Sobrinho (2020), isso ocorre em contextos afro-brasileiros, especialmente em religiões de matriz africana como o Candomblé e a Umbanda, em que a cabeça é vista como uma parte sagrada e importante do corpo, ligada à espiritualidade e à conexão com divindades.

Beatriz Nascimento transita por esses diversos sentidos de *Ôrí*, mas, principalmente, enquanto iniciação ou novo estágio da vida, uma metáfora poderosa

para o renascimento e a reavaliação da história e cultura negra brasileira, para a constituição do Eu negro. O filme trata de um processo de recriação da identidade nacional, elaborado através da narrativa de uma mulher brasileira, que amava o Brasil, mas teve sua identidade fragmentada. Desde muito cedo, foi imposta a ela uma cisão: negra e brasileira, negra ou brasileira? Como no jogo entre a memória e a consciência, de Gonzalez (1984), a identidade negra brasileira sofre a influência dos padrões ocidentais brancos, que negligenciam as contribuições das culturas negras pelo discurso da memória. A posição central na narrativa cinematográfica de *Órí* explora profundamente a identidade e memória negra. Pressupondo que a África está latente no inconsciente, pronta para emergir, *Órí* traz para a consciência o que a cultura recalca.

É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. (Ferreira, 2012)

Seguindo pela película, logo nos primeiros minutos, ocorre uma mudança do plano para imagens aéreas do oceano, de um azul profundo, simbolizando o convite para uma jornada rumo ao inexplorado, ou melhor, para o que está coberto pelas narrativas dominantes dos exploradores. Ela descreve o Atlântico como um *e/o*, que conecta o hemisfério sul (Brasil e países africanos).

Na narração, Beatriz Nascimento fala do Oceano Atlântico como um *vetor*, território livre e físico que possibilitou o encontro entre povos europeus, africanos e americanos: “com todo descontínuo há um contínuo histórico memorável na história entre povos dominadores e subordinados, que eleva sempre a dignidade e a singularidade humanas” (Nascimento, B. 2022, p. 86). Essa jornada oferece uma *outra* perspectiva sobre a experiência histórica negra através da linguagem do cinema. As cenas iniciais do filme capturam imagens do velho continente e do vasto Atlântico, com a narração de Beatriz Nascimento.

Retomamos o entendimento da *prática representacional* como produtora dos significados na cultura e efeitos na realidade (Hall, 2016). A maneira como a autora descreve as imagens do cotidiano coopera com a reformulação dos valores culturais. O objetivo do filme, entre outros, é a reinscrição da representação negra no imaginário social, contestando os estereótipos raciais das décadas de 70 e 80, nas quais os mitos vividos do cinema expressavam a suposta democracia racial, que não condizia com a formação étnica da população brasileira.

Essa obra é também o testemunho e o registro do período que antecedeu o Centenário da Abolição da Escravatura no Brasil, que tinha como crítica, por parte da população negra, o fato de ter sido uma “libertação encenada”. Em contextos variados, a película exhibe o enfrentamento acadêmico, político e artístico do Carnaval e da música *soul*, da população negra do Brasil em busca da reconstrução de sua identidade fragmentada. Assim, foram retratados eventos históricos e culturais, como a *Quinzena do Negro*<sup>8</sup> na USP, em 1977, organizada pelo sociólogo Eduardo de Oliveira e Oliveira, e o *III Congresso de Culturas Negras das Américas* em 1982, cujo tema central era a Diáspora Africana: Consciência Política e Cultura de Libertação.

Estabelecendo a luta pelo reconhecimento e valorização da cultura negra, denunciavam o Mito da Democracia Racial e demandavam a construção de políticas públicas efetivas. Grandes figuras negras estavam à frente desses movimentos, como a própria Beatriz Nascimento, denunciando o “eterno estudo do escravo” na academia, e Abdias Nascimento, um dos maiores nomes da intelectualidade negra, que propagou o Pan-africanismo<sup>9</sup> e o conceito de Negritude no Brasil.

Diante disso, destaca-se na obra a proximidade com os países africanos, na década de 1970, no contexto das guerras de libertação colonial. Na medida em que os países africanos se tornaram independentes, o Brasil via uma oportunidade para expansão comercial, em um momento em que o Movimento Negro buscava estabelecer elos com fragmentos da história em comum, um mapa para uma nova travessia das identidades negras. É importante considerar que esse período é o momento das reivindicações da representação negra na produção e direção cinematográfica, por um novo regime de representação social e cultural.

O cinema é essencial como ferramenta na construção de novos significados culturais e identidades sociais na tomada de consciência negra no país acerca da neurose cultural. Segundo bell hooks (2019), o cinema é determinante na forma como a negritude e as pessoas negras são vistas na sociedade, e isso influencia as reações de outros grupos raciais no que tange à construção e ao consumo de imagens.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.geledes.org.br/eduardo-de-oliveira-e-oliveira-sobre-usp-nos-temos-direito-essa-instituicao/>. Acesso: 06 jan. 2024.

<sup>9</sup> A ideologia Pan-africanista surgiu de um sentimento de solidariedade e consciência de uma origem comum entre os negros do Caribe e dos Estados Unidos. Ambos estavam envolvidos numa luta semelhante contra a violenta segregação racial. Essa solidariedade que marcou a segunda metade do séc. XIX propôs a união de todos os povos da África como forma de potencializar a voz do continente no contexto internacional. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/pan-africanismo-o-conceito-que-mudou-a-historia-do-negro-no-mundo-contemporaneo>. Acesso: 05 jan, 2024.

Capaz de reconstruir a autoestima, a identidade e o senso de pertencimento negro brasileiro, esse movimento desafiava a narrativa da neurose cultural brasileira. *Ôrí* também captura os bailes *soul*, um fenômeno dos anos 1970 nas comunidades negras brasileiras, que buscavam referências de expressões positivas da identidade negra. É importante considerar que, diante do contexto de ditadura militar, esses espaços eram monitorados pelo regime. Sofreram acusações e repressões do Estado, desconfiado de uma possível implantação de um Movimento Panteras Negras no Brasil por meio do *soul*, ritmo originalmente norte-americano. (Lima, 2018)

Diretores e artistas negros, por meio de suas obras, buscam apresentar representações mais autênticas, complexas e diversificadas da experiência negra, incluindo a das mulheres negras. A narrativa faz a travessia de um período de conhecimentos aniquiladores acerca da população negra rumo à fundação de uma nova forma de pensar, produzir e visibilizar o negro.

O Carnaval, retratado como mais do que uma celebração, é um ato de resistência cujas expressões culturais reproduzem modos de vida africanos. Para Beatriz, em *Ôrí*, o Carnaval expressa a instituição africana, de forma ritualística, nos desfiles das Escolas de Samba. Próximo à conclusão, Gerber documenta o estabelecimento do Memorial Zumbi dos Palmares, em 1982, na Serra da Barriga, no estado de Alagoas, território onde foi fundado o Quilombo de Palmares, sociedade em paralelo ao Brasil-Império. (Nascimento, B. 2022)

O documentário *Ôrí*, ao abordar a representação das mulheres negras, rompe com as convenções tradicionais impostas pela cultura. O filme também explora a representação do Carnaval e a simbologia do Quilombo, destacando o papel vital das mulheres na sustentação da resistência negra. Os persistentes estereótipos na representação das mulheres negras no cinema brasileiro, como a “mulata” hipersexualizada, a “doméstica” e a “mãe preta”, são reconhecidos como limitados e redutores.

Essas representações são desafiadas no filme, que busca uma nova maneira de retratar as mulheres negras, mais alinhada com suas experiências reais e sua diversidade cultural e histórica. As mulheres negras são veiculadas livres, não confinadas aos papéis estereotipados, o que é evidenciado pela inclusão de um concurso de beleza, desafiando a noção previamente vista de que a beleza e a imagem negra são conceitos distantes e quase inconcebíveis no mesmo corpo.

Segundo Stuart Hall (2016), na década de 1960, no contexto norte-americano, houve um aumento notável no volume e na normalização da representação racializada

na mídia, marcando um ponto de virada na maneira como as diferenças raciais são apresentadas. A contestação dos regimes de representação tradicionais (seja da imagem, da história ancestral ou da cultura), é evidente e impacta significativamente na marca da diferença e na travessia dos regimes redutores para os potencializadores.

Ôrí contribui significativamente de forma positiva para o cinema negro e para a representação das mulheres negras na mídia brasileira. Além disso, é um exemplo do elemento transformador da presença de cineastas mulheres negras na indústria cinematográfica. Através de suas lentes, elas estão oferecendo novas narrativas, reivindicando seu espaço e voz, construindo o *Cinema Negro no Feminino*.

É um grande filme que desafia a concepção de que a cultura é algo exclusivamente nobre e europeu. Essa abordagem pelo ponto de vista de Beatriz Nascimento e Raquel Gerber é significativa, especialmente no contexto histórico de sub-representação da população negra no cinema brasileiro.

#### 4.3 TRAVESSIA (2015)

O curta-metragem *Travessia*, da diretora Safira Moreira, fala da memória cultural das famílias negras brasileiras. Trabalha a experiência da perda da imagem e aborda a ausência de memória visual da população negra no país. No início, ouve-se ao fundo a narração da artista Inaê Moreira, declamando o poema *Vozes-Mulheres* (2017), de Conceição Evaristo:

A voz de minha bisavó  
 ecoou criança  
 nos porões do navio.  
 Ecoou lamentos  
 de uma infância perdida.

A voz de minha avó  
 ecoou obediência  
 aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe  
 ecoou baixinho revolta  
 no fundo das cozinhas alheias  
 debaixo das trouxas  
 roupagens sujas dos brancos

pelo caminho empoeirado  
rumo à favela

A minha voz ainda  
ecoa versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.

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)

Enquanto o poema é declamado, vemos uma sucessão de planos com pedaços de uma imagem, que gradualmente formam uma imagem completa. Finalmente, vemos a imagem por inteiro: uma foto impressa, em preto e branco, de uma jovem mulher negra com um bebê branco em seus braços. Parece uma imagem espontânea em que ambos estão sorrindo, num local externo, cercados por algumas árvores, arbustos e alguns muros, provavelmente das residências vizinhas ao fundo.

Depois de a foto se completar no plano, ela permanece na tela por algum tempo, o bastante para captar todas as informações apresentadas: ano de 1963, Dias D'Ávila, provavelmente se referindo ao município do estado da Bahia. No plano seguinte, está a imagem do verso da foto com algumas anotações em letra cursiva: “Tarsinho e sua babá”, “Dias D'Ávila, 15.11.63” e só. O avesso dessa foto pode nos remeter a uma das noções que é constituída pelos efeitos violentos da *neurose cultural brasileira* sobre a mulher negra: a noção de doméstica/mãe preta.

O curta retoma as ideias de Lélia Gonzalez sobre a representação da mulher negra no espaço familiar, temática pouco abordada na mídia brasileira. Como já

desenvolvido em *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984/2020), Lélia Gonzalez descreve a noção de doméstica como “a mucama permitida, a da prestação de serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas” (Gonzalez, 2020, p. 82). A mulher na foto, segurando o menino Tarsinho, é nomeada *babá*, sem nome, anônima e um símbolo fortemente associado às mulheres negras brasileiras, é a ótica pela qual são vistas e lidas.

A perda da imagem se explica pela ausência histórica da representação da mulher negra como mãe e figura central de uma família negra, apontada por Conceição Evaristo (2005) como um reflexo da deturpação e da simplificação da imagem da mulher negra na sociedade. Nunca fica muito claro se as atividades que a mãe exerce são do seu emprego ou se ela vive ali em troca de trabalho, como a tia Nastácia, de Monteiro Lobato. Além disso, é abordada a história das relações raciais no Brasil, com um foco particular no contexto do serviço doméstico e na experiência das mulheres negras, invisibilizada ou estereotipada na mídia tradicional.

Mais adiante, outra voz feminina começa a narrar a respeito do acesso às fotografias pelas famílias negras; segundo a narradora, era muito raro o hábito de fazer fotos para essas famílias. O acesso limitado aos meios de registro, especialmente no que se refere às memórias, ilustra como a memória familiar negra é muitas vezes ignorada ou sub-representada.

Embora fosse comum em muitas famílias brancas ter álbuns de fotos, mesmo que simples, a situação era muito diferente com as famílias negras. Este motivo coopera na escassez de registros visuais das famílias negras. O contraste entre a abundância de registros fotográficos em famílias brancas e a escassez nas famílias negras ressalta as disparidades socioeconômicas e raciais. A diretora do filme faz esse movimento de expressar a dificuldade de acesso a essas memórias do cotidiano familiar negro enquanto mais um elo da memória.

Finalizando a película, em legenda, Safira comunica que o curta é uma homenagem “às suas mais velhas”. Essa obra expressa a busca pela memória das famílias negras, utilizando uma linguagem poética e assumindo uma postura crítica e afirmativa diante de sua ausência e da estigmatização na representação do negro.

*Travessia* não apenas junta os fragmentos da memória, mas também coloca as mulheres negras como sujeitos individuais e diversificados, longe dos estereótipos reducionistas. Apresenta mulheres como mães e como indivíduos reais, com suas próprias histórias e experiências. Como conclusão da obra, são expostos curtos vídeos de famílias negras sorrindo; famílias diversas em sua composição, tipos físicos

e tons de peles negras, representando identidades diversas que compõem a comunidade negra brasileira.

Safira busca por sua memória, pelo seu passado e pelo registro de suas raízes, por meio da documentação dessas famílias negras, e também coopera com mais peças para as lacunas da memória do negro.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar da posição do negro e do branco não se trata de um dualismo cartesiano *nós e eles*. Também não se trata de uma competição por menos ou mais privilégios, mas uma forma de explicitar a teia de domínio que o branco tramou e na qual manteve o negro preso numa ficção de hierarquia racial. Os filmes *Ôrí* e *Travessia* apresentam significativas semelhanças que expõem essa teia e que propõem uma outra representação negra, com foco particular nos fragmentos da memória.

Ambos abordam a experiência da perda da imagem, ao mesmo tempo que incentivam amar a negritude. Como falado por Beatriz Nascimento em *Ôrí*: “É preciso a imagem para se tornar subjetividade”. É preciso ver a si mesmo no reflexo do outro e amar a imagem refletida. Segundo Stuart Hall (2003), a África que cultivamos na diáspora não é uma África inalterada ou parada no tempo, mas sim o que a África significa no contexto da diáspora. Pensando nisso, esses filmes atuam como um testemunho poderoso da jornada das mulheres negras na sociedade brasileira, marcando uma virada tanto discursiva quanto imagética.

A presença crescente de cineastas mulheres negras é destacada como um elemento transformador na indústria cinematográfica. Essas artistas estão reivindicando seu lugar, desafiando estereótipos e enriquecendo a representação das mulheres negras no cinema brasileiro. E a escolha dos filmes *Ôrí* e *Travessia* decorre da proposta de construir uma dimensão humana da negritude por meio da expressão artística de mulheres da diáspora.

Afinal, segundo Nascimento, B. (2022), *Ôrí* é quando o homem vence uma grande etapa, um longo trabalho. É o reencontro do eu em meio à travessia. É o início de uma nova etapa na jornada. Pensado através da história brasileira, é a saída de um lugar de repressão. Reposiciona a travessia do Atlântico. *Ôrí* nos mostra que negros existem enquanto agentes na sociedade, no Carnaval, nas ruas, nos bailes, na academia, na música e no ser. *Ôrí* nos ensina a enxergar a beleza negra e a beleza em ser negro. Além disso, traz para a superfície a rica cultura, que nunca foi um deserto, apesar da tentativa de desmatar o que cultivamos.

Junto de *Ôrí*, *Travessia* coloca as mulheres negras no lugar de sujeitos individuais diversos, de mães, de mulheres reais. É como sair da Senzala e ir para o Quilombo. *Ôrí* é o ser, o fio que nos conecta mesmo em diáspora. A partir dessas evidências, pode-se considerar que o cinema é capaz de contribuir para a construção

de uma sociedade mais inclusiva e representativa, com a substituição de imagens negativas por positivas.

Movimentos culturais e políticos, como o Teatro Experimental do Negro (TEN), Dogma Feijoadá e o Cinema Negro no Feminino, têm desempenhado um papel crucial ao trazer as imagens negras para a consciência do cinema nacional, influenciando a forma como as mulheres negras são retratadas. *Ôrí* e *Travessia*, ao abordarem temáticas relativas à identidade negra e, em particular, à experiência das mulheres negras, contribuem para a diversificação e aprofundamento da representação das mulheres negras no cinema nacional, desafiando estereótipos degradantes. O *Ôrí* está em travessia.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, J. Z. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**, v. 16, n. 3, p. 979–985, dez. 2008.

BORGES, R. C. DA S.; OLIVEIRA, S. S. R. DE. Centro afro carioca de cinema: a construção de um “quilombo urbano” na cidade do Rio de Janeiro (2007–2017). In: CARVALHO, N. DOS S. (Org.). **Cinema negro brasileiro**. Coleção Campo Imagético. 1. ed. Campinas: Papyrus, 2022. p. 217–232.

BORGES, R. Cinema, imagem e imaginário: por outros regimes de visibilidade das mulheres negras. In: CARVALHO, N. DOS S. (Org.). **Cinema negro brasileiro**. Coleção Campo Imagético. 1. ed. Campinas: Papyrus, 2022. p. 119–136.

BUÑUEL, L. Cinema: instrumento de poesia. In: Xavier, I. (Org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 333–337.

CANDIDO, M. R. et al. **Boletim GEMAA 2: Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970–2016)**. 2017. Disponível em: <https://gemaa.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/>. Acesso em: 21 jan. 2024.

CANDIDO, M. R.; FERES JÚNIOR, J. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. **Revista Estudos Feministas**, v. 27, n. 2, 2019.

CARVALHO, M. DO S. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Coleção Campo imagético. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

CARVALHO, N. DOS S. Cinema negro. In: RIOS, F.; Santos, M. A. DOS; Ratts, A. (Orgs.). **Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

CARVALHO, N. DOS S. Imagens do negro no cinema brasileiro: o período das chanchadas. **Cambiassu: Estudos em Comunicação**, v. 8, n. 11, p. 81–94, 2013.

CARVALHO, N. DOS S. Introdução. In: CARVALHO, N. DOS S. (Org.). **Cinema negro brasileiro**. Coleção Campo Imagético. 1. ed. Campinas: Papyrus, 2022. p. 11–22.

CARVALHO, N. DOS S. O negro no cinema brasileiro: O período silencioso. **Plural (São Paulo. Online)**, v. 10, p. 155–179, 2 jan. 2003.

CARVALHO, N. DOS S.; DOMINGUES, P. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 89, p. 377–394, abr. 2017.

CARVALHO, N.; DOMINGUES, P. Dogma feijoada: a invenção do cinema negro brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 33, n. 96, 5 fev. 2018.

DE, J. Apresentação. In: CARVALHO, N. DOS S. (Org.). **Cinema negro brasileiro**. Coleção Campo Imagético. 1. ed. Campinas: Papyrus, 2022. p. 9–10.

DIEGUES, C. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/carlos-diegues/biografia>. Acesso em: 21 jan. 2024.

EVARISTO, C. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERRARINI, P. P. F. L.; MAGALHÃES, L. D. R. O conceito de memória na obra freudiana: Breves explanações. **Estudos Interdisciplinares em Psicologia**, v. 5, n. 1, p. 109–118, 15 jun. 2014.

FERREIRA FURTADO, J. Chica da Silva. In: FERREIRA FURTADO, J. (Org.). **African American Studies Center**. [s.l.] Oxford University Press, 2016.

FERREIRA, C. **Ôrí: À procura de uma imagem**. Geledés, 2012. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ori-a-procura-de-uma-imagem/>. Acesso em: 21 jan. 2024.

FERREIRA, C.; SOUZA, E. P. DE. Sobre cinema, amor e cuidado: mulheres negras na direção e na curadoria. **Comunicação & Inovação**, v. 24, 8 maio 2023.

FREUD, S. Uma nota sobre o Bloco Mágico (1925). In: **Obras completas V. 16 : O eu e o id. “Autobiografia” e outros textos (1923–1925)**. São Paulo: Companhia Digital, 2011.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo brasileiro**, n. 92/93 (jan.–jun.), p. 69–82, 1988.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Rev. Ciências Sociais Hoje**, p. 223–244, 1984.

GONZALEZ, L.; RIOS, F.; LIMA, M. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar : Editora Schwarcz, 2020.

HALL, S. **Cultura e representação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HIRANO, L. F. K. Grande Otelo: ator, autor — pistas para um cinema negro no Brasil. In: CARVALHO, N. DOS S. (Org.). **Cinema negro brasileiro**. Coleção Campo Imagético. 1. ed. Campinas: Papyrus, 2022. p. 23–44.

HOOKS, B. **Olhares negros: raça e representação**. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2019.

ITUASSU, A. Hall, comunicação e a política do real. In: HALL, S. (Org.). **Cultura e representação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016. p. 9–15.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, L. P. **Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.

MATOS, C. Em tela e do ponto de vista negro. In: CARVALHO, N. DOS S. (Org.). **Cinema negro brasileiro**. Coleção Campo Imagético. 1. ed. Campinas: Papyrus, 2022. p. 95–118.

MORRIESEN, C. **Blackface no cinema — Uma história de racismo**. Geledés, 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/blackface-no-cinema-uma-historia-de-racismo/>. Acesso em: 21 jan. 2024.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Ed.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MUNANGA, K. As ambiguidades do racismo à brasileira. In: KON, N. M.; SILVA, M. L. DA; ABUD, C. C. (Orgs.). **O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 33–44.

MUNANGA, K. **Negritude — Usos e sentidos**. 4. ed. São Paulo: Autêntica, 2019.

NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NASCIMENTO, A. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 50, p. 209–224, abr. 2004.

NASCIMENTO, M. B.; RATTS, A. **O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa**. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2022.

NASCIMENTO, R. O. DO. Femmes en Négritude: Intelectuais Negras Silenciadas. **Entre-Lugar**, v. 7, n. 13, 2016.

ÔRÍ. Raquel Gerber, 1989. Disponível em: <https://www.facebook.com/100068003666998/videos/document%C3%A1rio-or%C3%AD/677188599155700/>. Acesso em: 21 jan. 2024.

**Pan-africanismo: o conceito que mudou a história do negro no mundo contemporâneo**. Fundação Cultural Palmares, 2013. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/pan-africanismo-o-conceito-que-mudou-a-historia-do-negro-no-mundo-contemporaneo>. Acesso em: 21 jan. 2024.

PROCTER, J. **Stuart Hall**. London ; New York: Routledge, 2004.

RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

**Ruth de Souza**. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/ruth-de-souza/>. Acesso em: 21 jan. 2024.

SACHNINE, M.; AKINYEMI, A. **Dictionnaire yorùba–français: suivi d'un index français–yorùba**. Paris: Karthala, 1997.

SILVA, C. M. DA. Antônio Pitanga: a *persona* revolucionária no Cinema Novo. In: CARVALHO, N. DOS S. (Org.). **Cinema negro brasileiro**. Coleção Campo Imagético. 1. ed. Campinas: Papyrus, 2022. p. 45–72.

SOBRINHO, G. A. Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas\*. **Cadernos Pagu**, 21 dez. 2020.

SODRÉ, M. A forma de vida da mídia. **Revista Pesquisa**, n. 78, Ago 2012.

SOUZA, E. P. DE. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. **Aniki : Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 7, n. 1, p. 171–188, 23 jan. 2020.

SOUZA, E. P. DE; OLIVEIRA, C. C. DE. Adelia Sampaio e o cinema negro no feminino: “nossos passos vêm de longe”. In: CARVALHO, N. DOS S. (Org.). **Cinema negro brasileiro**. Coleção Campo Imagético. 1. ed. Campinas: Papyrus, 2022. p. 137–158.

TRAPP, R. P. **Eduardo de Oliveira e Oliveira sobre a USP: “nós temos direito a essa instituição”**. Geledés, 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/eduardo-de-oliveira-e-oliveira-sobre-usp-nos-temos-direito-essa-instituicao/>. Acesso em: 21 jan. 2024.

**Travessia**. Safira Moreira, 2015. Disponível em: <https://www.portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=travessia>. Acesso em: 21 jan. 2024.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. 5. ed. Campinas: Papyrus, 1994.

WERNECK, J. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. In: VERSCHUUR, C. (Org.). **Vents d’Est, vents d’Ouest**. [s.l.] Graduate Institute Publications, 2009. p. 151–163.