



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CARINE FIÚZA FERREIRA

SOU UMA CINEASTA!

Antônia Ágape e o Cinema Negro Paraibano no Feminino

JOÃO PESSOA

2024

CARINE FIÚZA FERREIRA

SOU UMA CINEASTA!

Antônia Ágape e o Cinema Negro Paraibano no Feminino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para titulação de Mestre em Comunicação.

Linha de pesquisa: Culturas midiáticas audiovisuais

Orientadora: Prof. Dra. Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle

Co-orientadora: Prof. Dra. Flávia Affonso Mayer

JOÃO PESSOA

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

F383e Ferreira, Carine Fiúza.

Eu sou uma cineasta! : Antônia Ágape e o cinema negro paraibano no feminino / Carine Fiúza Ferreira. - João Pessoa, 2024.

139 f. : il.

Orientação: Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle.

Coorientação: Flávia Affonso Mayer.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Cinema paraibano. 2. Cinema negro. 3. Mulheres negras. 4. Culturas midiáticas audiovisuais. I. Valle, Isabella Chianca Bessa Ribeiro do. II. Mayer, Flávia Affonso. III. Título.

UFPB/BC

CDU 791(813.3)(043)

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Oxum e Oxóssi, que iluminam minha mente e guiam meus passos com sabedoria, força e amor. Vocês são a essência da minha existência, e a vocês, rendo toda a minha gratidão. A Exú, que me conecta com o mundo, também deixo meu sincero agradecimento. Laroyê!

A escrita do texto que verã a seguir não representa um fim, mas um começo. Um começo que transcende o meu tempo, pois entendo que minha vida é apenas uma pequena parcela na vasta e necessária tarefa de reescrever a história da humanidade. Quando falo sobre Cinema Negro no Feminino, estou falando sobre humanidade, sobre a recuperação de nossa subjetividade que foi tantas vezes devastada pelo racismo. Esse cinema que nos permite especular o tempo passado, presente e futuro, tem sido um verdadeiro agente de transformação na minha vida. Por isso, agradeço profundamente a esse Cinema, que me moldou, e ao Tempo, que me deu a oportunidade de vivenciar pequenas e significativas revoluções ao lado de pessoas maravilhosas.

Sou eternamente grata à Coragem e à Ousadia da mulheridade negra, que me precede e me inspira. Se hoje sou ousada, curiosa e forte, é porque um panteão de mulheres negras extraordinárias permitiu que eu fosse assim, e a elas, dedico meu profundo respeito e amor.

À minha orientadora, Dra. Isabella Valle, minha eterna gratidão. Sua parceria e confiança em mim foram inestimáveis. Foi você quem me apresentou à micropolítica do cotidiano, fazendo-me perceber a potência que eu carregava. Agradeço também à Dra. Flávia Mayer, cujo compromisso em tornar o ambiente acadêmico mais acolhedor me tocou profundamente. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da UFPB, expresso minha gratidão pela generosidade com que compartilharam seus conhecimentos, ampliando meus horizontes e fortalecendo minha jornada.

Agradeço de coração à banca de qualificação e defesa, representada por Dra. Edileuza Penha, Dra. Mannuela Ramos, Dr. Bertrand Lira. Suas contribuições e orientações foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa, e sou imensamente grata por isso.

Aos meus colegas e amigos do Grupo de Estudo e Pesquisa em Comunicação TATO - Laboratório de Pesquisa em Imagens, Corpos e Afeições, meu muito obrigado.

As discussões ricas, as críticas construtivas e as trocas de ideias com vocês foram verdadeiros tesouros, que enriqueceram este trabalho de maneiras que nunca esquecerei.

Aos meus amigos e familiares, que estiveram ao meu lado nos momentos mais desafiadores, ofereço meu mais sincero e profundo agradecimento. O apoio emocional, as palavras de incentivo, e a paciência diante das minhas ausências foram fundamentais para que eu chegasse até aqui. Lembro com carinho e gratidão de Sophia Santos, Janaina Albuquerque, Bruna Dias, Carol Porto, Leyla Brito, Norma Goes, Fernanda Rocha, Lubova Trabo, Ana Claudia, Anne Galvão, Cristina Carneiro, Juan Correia, Lucas Mendes, Bernardo Souza. Cada um de vocês foi um pilar de suporte em minha vida.

Finalmente, dedico este trabalho à minha família, a base de tudo o que sou. Minha mãe, Elinalda Fiúza, e minha irmã, Carol Fiúza, são as mulheres que moldaram minha existência com sua coragem e ousadia. Tudo o que faço é reflexo da força e do amor delas. À minha filha, Elisa Fiúza, e à minha sobrinha, Mariah Fiúza, dedico meu carinho eterno, pois vocês são as projeções do nosso legado no tempo e no espaço. Ao meu pai, José Roberto Ferreira, e ao meu irmão, Bruno Alexandre Fiúza, expresso todo o meu amor e gratidão. Vocês me ensinaram os valores que sustentam minha vida e me deram o amor incondicional que me fortalece a cada dia. Vocês são a fundação de todas as minhas conquistas.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho, deixo aqui o meu mais profundo e sincero agradecimento. Vocês fazem parte deste início.

Não sei, mas afirmo que aquele que procurar nos meus olhos algo que não seja uma interrogação permanente, deverá perder a visão: nem reconhecimento nem ódio. E se dou um grande grito, ele não será nada negro. Não, na perspectiva adotada aqui, não existe problema negro. Ou pelo menos, se existe, os brancos não se interessam por ele, senão por acaso. É uma história que se passa na penumbra, e é preciso que o sol transumante que trago comigo clareie os mínimos recantos.

FRANTZ FANON

RESUMO

Esta dissertação, elaborada através de uma perspectiva antirracista e afrocentrada, tem o propósito de dar contornos historiográficos a um Cinema Negro Paraibano. A partir de um diagnóstico preliminar do estado da arte em relação à representação do corpo negro na cinematografia paraibana, de 1918 a 2023, a pesquisa dá um salto para questionar a representatividade - onde estão os profissionais negros no espaço/tempo? - no intuito de visibilizar as desigualdades e barreiras sistêmicas que ainda persistem, limitando oportunidades e contribuições para a solidificação de um Cinema Negro. Esta dissertação contribui para uma visão ampla e atualizada da presença da pessoa negra no cinema paraibano, passando, inevitavelmente, por suas ausências e silenciamentos. Para isso, faz um paralelo entre o marco promovido pelo documentário *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) - primeiro filme paraibano protagonizado por pessoas negras - e o marco invisibilizado de *As Cegas* (Maria Antônia Pereira Ágape, 1982) - primeiro filme realizado por uma mulher negra, sendo reconhecido, ainda pela pesquisa, como pioneiro no Cinema Negro Paraibano, obedecendo critérios que articulam representação, representatividade e um atravessamento cuidadoso entre os dois. Optou-se por trabalhar com duas vertentes metodológicas, no intuito de enfrentar o que foi silenciado pelo registro histórico e criar um mapa de memórias orientado no sentido contra-hegemônico: uma cartografia, que acopla uma revisão documental atenta à reformulação narrativa de histórias de cineastas negros; e uma escrevivência, baseada nas experiências de vida e encontros entre duas cineastas: Carine Fiúza (autora desta dissertação e realizadora audiovisual) e Maria Antônia Pereira, também chamada de Antônia Ágape (primeira mulher negra realizadora do Estado). Em diálogo com Antônia Ágape, o texto busca reafirmar o papel do eu criativo como expressão de autonomia, desejo e potência, superando as limitações impostas pelas narrativas hegemônicas e construindo narrativas negras no feminino que desafiam o discurso dominante de forma a tecer os saberes.

Palavras-chave: Cinema Paraibano. Cinema Negro. Mulheres Negras. Escrevivência.

ABSTRACT

This dissertation, developed from an antiracist and Afrocentric perspective, aims to outline the historiographical contours of Paraibano Black Cinema. Based on a preliminary diagnosis of the state of the art regarding the representation of Black bodies in Paraibano cinematography from 1918 to 2023, the research takes a leap to question representativity—where are Black professionals in space/time?—with the aim of highlighting the systemic inequalities and barriers that still persist, limiting opportunities and contributions to the establishment of Black Cinema. This dissertation contributes to a broad and updated view of the presence of Black people in Paraibano cinema, inevitably addressing its absences and silences. To achieve this, it draws a parallel between the landmark established by the documentary *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960)—the first Paraibano film featuring Black people—and the overlooked milestone of *As Cegas* (Maria Antônia Pereira Ágape, 1982)—the first film made by a Black person, which is recognized in this research as pioneering in Paraibano Black Cinema, adhering to criteria that articulate representation, representativity, and a careful intersection between the two. Two methodological approaches were chosen to address what has been silenced by historical records and to create a map of memories oriented toward a counter-hegemonic perspective: a cartography that combines a detailed documentary review with the reformulation of narratives about Black filmmakers; and an "escrivência", based on the life experiences and encounters between two filmmakers: Carine Fiúza (the author of this dissertation and audiovisual creator) and Maria Antônia Pereira, also known as Antônia Ágape (the first Black female filmmaker in the state). In dialogue with Antônia Ágape, this text seeks to reaffirm the role of the creative self as an expression of autonomy, desire, and potency, thereby transcending limitations imposed by hegemonic narratives. It aims to construct Black female narratives that actively challenge dominant discourses in order to interweave diverse forms of knowledge.

Keywords: Paraiban Cinema. Black Cinema. Black Women. Writexperience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Quadros (2'53", 3'37" e 4') do filme Aruanda, de Linduarte Noronha. Fotografia: Rucker Vieira.....	31
Figura 2 -	Quadros (0'53, 1'50" e 8'54") do filme As Cegas.....	35
Figura 3 -	Retrato fotográfico de Antônia Ágape no ano de lançamento do filme As Cegas, 1982.....	36
Figura 4 -	Fotografia de registro do processo de realização do filme Perequeté	38
Figura 5 -	Retrato fotográfico de Pedro Nunes.....	40
Figura 6 -	Retrato fotográfico de Lúcio César.....	42
Figura 7 -	Retrato fotográfico de Ana Bárbara Ramos.....	42
Figura 8 -	Retrato fotográfico de Carine Fiúza.....	44
Figura 9 -	Retrato fotográfico de Jaime Guimarães.....	45
Figura 10 -	Retrato fotográfico de Francisco Leite - Shiko.....	45
Figura 11 -	Retrato fotográfico de Luis Barbosa.....	46
Figura 12 -	Retrato fotográfico de Adriano Roberto.....	46
Figura 13 -	Retrato fotográfico de Valtynny C. Pires.....	48
Figura 14 -	Retrato fotográfico de Thiago Costa.....	49
Figura 15 -	Retrato fotográfico de Danny Barbosa.....	49
Figura 16 -	Retrato fotográfico de Luzia Costa.....	50
Figura 17 -	Retrato fotográfico de Mayara Valentim.....	50
Figura 18 -	Retrato fotográfico de Kalyne Almeida.....	51
Figura 19 -	Retrato fotográfico de Ismael Farias.....	51
Figura 20 -	Mosaico de quadros retirados dos filmes paraibanos com protagonismo de personagens negras, de 1960 a 2023.....	56
Figura 21 -	Logomarca oficial do Festival de cinema Fest Aruanda.....	65
Figura 22 -	Cartaz do 18º Fest Aruanda, 2023.....	66

Figura 23 -	Imagens de Érico e Antônio Carneiro, em homenagem no 18º Fest Aruanda, 2023.....	67
Figura 24 -	Érico e Antônio Carneiro recebendo os troféus de homenagem pelas mãos de Lúcio César e Norma Góes.....	68
Figura 25 -	Érico e Antônio Carneiro em entrevista para imprensa local.....	68
Figura 26 -	Equipe equipe do filme <i>Pedra polida</i>	72
Figura 27 -	Equipe de fotografia do filme <i>Pedra polida</i>	73
Figura 28 -	Making Of do filme <i>Preciso falar do futuro além mar</i>	74
Figura 29 -	Print dos créditos finais do filme <i>A pessoa é para o que nasce</i>	76
Figura 30 -	Quadros (2'13, 3'40, 4'40) do filme <i>Preciso falar do futuro além-mar</i>	90
Figura 31-	Encontro anual de Mulheres Ativismo Realização - MAR (Cachoeira-BA, 2018), ocasião bastante significativa na qual representei a União de Mulheres do Audiovisual Paraibano - U.M.A-PB.....	93
Figura 32 -	Turma de realizadores aprovado no Edital Curta universitário 2017 em visita ao Projac.....	96
Figura 33 -	Registro do Encontro de Cinema Negro Zozimo Bulbul, 2017...	97
Figura 34 -	Making of do filme <i>Odò Pupa</i> , lugar de Resistência. Elenco e equipe do filme.....	99
Figura 35 -	Maria Antônio Pereira Ágape.....	102
Figura 36 -	Flyer de divulgação do FESTINCINEJP 2024 com a imagem de Antônio Ágape, homenageada.....	113
Figura 37	Fotografias da mesa intitulada A contribuição de mulheres negras para o cinema brasileiro: Antônio Ágape e o Super-8 paraibano.....	114
Figura 38	Foto do momento em que assistimos a exibição de <i>As cegas</i> no FESTINCINEJP.....	118
Figura 39	Foto do encontro pós mesa A contribuição de mulheres negras para o cinema brasileiro: Antônio Ágape e o Super-8 paraibano.....	120
Figura 40	Antônia Ágape concedendo entrevista para o Canal Brasil após homenagem no FESTINCINEJP.....	121
Figura 41	Foto do dia em que Antônio e eu, Carine, nos conhecemos.....	122

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 -	Lista de filmes paraibanos com protagonismo de personagens negras, de 1960 a 2023 - destaque (negrito) para realizadores negros e obras apagadas pela memória hegemônica.....	53
Tabela 2 -	Cineastas negros paraibanos, em ordem alfabética, e suas obras, de 1960 a 2023.....	58
Tabela 3 -	Filmografia do Cinema Negro Paraibano, de 1960 a 2023.....	70

SUMÁRIO

<u>1</u> UMA CINEASTA EM BUSCA DE SENTIDO PARA UMA INTERROGAÇÃO PERSISTENTE: E O CINEMA NEGRO NA PARAÍBA?	8
<u>2</u> DOS CAMINHOS DE ARUANDA AOS PASSOS DE ANTÔNIA	15
<u>2.1</u> O território do Cinema Negro no movimento da diáspora	25
<u>2.2</u> Reescrevendo memória na trilha do Cinema Negro Paraibano	30
<u>2.3</u> Panorama do Cinema Negro Paraibano	53
<u>3</u> VOZES-MULHERES: ESCRIVENDO COM ANTÔNIA ÁGAPE	77
<u>3.1</u> Voz-Carine	78
<u>3.2</u> O encontro	101
<u>3.3</u> Voz-Antônia	105
<u>3.4</u> Escrevivências do Cinema Negro Paraibano no Feminino	116
<u>4</u> CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	127
APÊNDICE A	135

1 UMA CINEASTA EM BUSCA DE SENTIDO PARA UMA INTERROGAÇÃO PERSISTENTE: E O CINEMA NEGRO NA PARAÍBA?

Começo esta dissertação me apresentando: sou Carine Fiúza, pesquisadora e realizadora. Ocupo um lugar de produção e articulação ativos do pensamento artístico e acadêmico também enquanto lugar político e comprometido socialmente. Sou mulher, mãe, filha, comunicadora, perdi meu irmão - um jovem negro - para o racismo estrutural. Fiz Radialismo, faço fotografias, filmes, textos e me envolvo politicamente contra as facetas do colonialismo. Sou uma cineasta negra.

É deste lugar que apresento esta pesquisa, movida pelo desejo inicial de catalogar uma filmografia paraibana no intuito de localizar e entender a presença do corpo negro nessas produções: seja enquanto figura enunciada nas obras audiovisuais - a representação -, seja enquanto mão de obra técnica e criativa - a representatividade.

Nessa dissertação abordo, então, a questão da representação e da representatividade da pessoa negra no cinema paraibano, compreendendo que a representação não consiste simplesmente em reproduzir a realidade, mas sim em um processo ativo de enunciação (Fanon, 2008), de construção de significados, influenciado por sistemas simbólicos e relações de poder, silenciamento e apagamento sistemático dos corpos negros que constroem uma história (Hall, 2016; Bento, 2022). E que a representatividade é a análise das relações de poder, dos discursos dominantes e das formas de resistência de diversos grupos sociais (Hall, 2016). Conforme observa o teórico Silvio Almeida (2019, p.109), o termo "representatividade" refere-se, em última instância, à participação de maiorias minorizadas em espaços de poder e prestígio social, inclusive dentro dos centros de disseminação ideológica, como os meios de comunicação.

Assim, ao falarmos neste texto de representação do corpo negro no cinema paraibano, focamos na presença enunciativa da pessoa negra nas narrativas audiovisuais produzidas no Estado; e ao falarmos em representatividade neste contexto, estamos nos referindo à participação de certo grupo de pessoas que trabalham na produção das referidas obras. Abordaremos criticamente as duas noções sempre de modo interligado e complexo.

Inicialmente o projeto deste mestrado se tratava de um plano de amplitude analítica ousada para uma dissertação: ir de um levantamento da memória e acervo de um Estado inteiro - a Paraíba, de onde falo -, desde quando se faz cinema por aqui (1918), à análise fílmica, localizando e analisando de forma quanti-qualitativa essas presenças negras. Para chegar a um *corpus* representativo de análise seria preciso um mergulho profundo de leitura das obras para a escolha dos filmes, além do contato direto com muitos profissionais do audiovisual paraibano, buscando o que foi silenciado pelo registro histórico, para criar um mapa de memórias orientado no sentido contra-hegemônico. Foi assim que comecei este mestrado, que foi, como toda pesquisa, tomando vida própria e moldando novos percursos.

O mergulho profundo aconteceu, assim como uma constante interlocução com colegas de profissão. Mas a análise fílmica ou mesmo uma catalogação filmográfica mais formal foi deixando de ser o foco para dar lugar a uma cartografia¹ do Cinema Negro Paraibano, no Feminino², que, por fim, me levou com ainda mais força ao mapa de memórias contra-hegemônico almejado.

Em um primeiro momento, desenvolvi um trabalho de documentação com base no critério da representação, categorizando filmes paraibanos nos quais personagens negros, identificados por características físicas como a cor da pele, protagonizam as narrativas. Para essa categorização, considerei o tempo de tela e a complexidade narrativa, critérios que explicarei em detalhes adiante. Contudo, um giro metodológico me lançou em um processo de pesquisa mais dinâmico e ativo, a partir do encontro com uma cineasta negra invisibilizada pelos registros documentais: Maria Antônia Pereira (seu nome original), aqui também chamada de Antônia Ágape (seu nome “recebido”, como ela se refere) - precursora do Cinema Negro na Paraíba. O encontro com Antônia e os estudos de Cinema Negro, colocaram a pesquisa diante de outros métodos,

¹ A cartografia, neste contexto, é entendida como uma prática não apenas de mapeamento geográfico, mas de construção de significados. A cartografia, nesse sentido, envolve a criação de mapas simbólicos que reconfiguram territórios a partir de experiências culturais, políticas e sociais, permitindo a emergência de novas leituras e interpretações sobre espaços e identidades (Fuini, 2014).

² A expressão "no Feminino" adotada neste contexto, é proposta por Souza (2013, 2020) para delinear um recorte específico no Cinema Negro, que privilegia uma perspectiva construída a partir das experiências e do olhar das mulheres. Essa abordagem busca enfatizar a importância das vivências femininas na construção de narrativas e representações, o que será explorado em maior profundidade ao longo deste trabalho.

incluindo a escrevivência (Evaristo, 2020). Por fim, o que esta dissertação apresenta, sem perder o objetivo inicial, é uma proposta de olhar cartograficamente para o Cinema Negro Paraibano, no Feminino (Souza, 2020).

Os dados da Agência Nacional de Cinema - ANCINE³ (2018) revelam que em 2016 a grande maioria dos longas brasileiros foi dirigida por pessoas brancas. Foram 97,2% de pessoas brancas para 2,19% de pessoas negras, sem que houvesse intersecção entre esses quantitativos e o de mulheres realizadoras - responsáveis por 19,7% da produção de filmes no país, nenhuma delas são pessoas autodeclaradas negras. Uma análise detalhada por gênero e tipo de obra revelou que as mulheres têm maior presença na direção de documentários, com 29,5% desses filmes sendo assinados por elas, enquanto na ficção esse número cai para apenas 15,5%. O estudo também apontou o domínio de homens brancos não apenas na direção, mas também nas demais principais funções no cinema, tais como roteiro, produção executiva, direção de fotografia e direção de arte. Isso evidencia que as histórias retratadas nas telas do País, produzidas por brasileiros, têm sido predominantemente contadas sob uma perspectiva hegemônica da masculinidade e da branquitude⁴, com as quais inevitavelmente nos encontramos ao pensar nos dispositivos de acesso aos meios de produção, difusão e memória.

Esse diagnóstico não é novo e vem, justamente, sendo foco de discussões políticas e revisões históricas, inclusive no campo acadêmico. Contudo, ainda assim há uma dificuldade de acesso a informações que se destinem à memória da participação da pessoa negra (sobretudo da mulher negra) no cinema, inclusive no cenário paraibano, o que indica que o debate da questão racial no setor está longe de se esgotar e ainda carece de maior atenção e complexificação. É fato que as discussões com recortes de classe e gênero são predominantes no cinema paraibano, como veremos adiante, o que não justifica a negligência, apagamento ou substituição do enfoque racial, o que tentamos reparar parcialmente com esta pesquisa, ao centralizarmos seu campo de

³ Disponível em:

<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/Estudo%20genero%20e%20raca%20no%20setor%20audiovisual.pdf> Acesso em: 15 de fevereiro de 2024.

⁴ Nos referimos à masculinidade como reflexo do patriarcado e à branquitude como reflexo do pacto narcísico da cultura branca (Bento, 2022), ambas consolidadas hegemonicamente em sua versão moderna de poder sob a perspectiva colonial.

estudo no Cinema Negro, em uma abordagem afrocentrada (Asante, 2009) sensível às perspectivas interseccionais em questão: classe e, principalmente, gênero.

De acordo com o Estatuto da Igualdade Racial⁵ (2010), produções veiculadas pelos meios de comunicação de massa devem valorizar a herança cultural e participação da população negra na história do País. Além disso, a produção de filmes deve dar oportunidades para atores, figurantes e técnicos negros, sem discriminação de qualquer natureza, na compreensão de uma reparação histórica⁶ como método para promoção de oportunidades.

No que diz respeito ao Cinema Negro Brasileiro, é valioso a essa pesquisa o conhecimento de dois marcos em movimentos sociais do próprio Cinema Negro, que se vinculam conceitualmente às questões da representação e da representatividade da pessoa negra. O primeiro é o Dogma Feijoada⁷, que estabelece que:

1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o **negro comum** (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (Carvalho, 2005, p. 96)

O segundo é o Manifesto de Recife⁸, que propõe:

⁵ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112288.htm Acessado em: 10 de março 2024.

⁶ No contexto brasileiro, a ideia de reparação histórica abrange um conjunto de políticas e medidas voltadas para mitigar as desigualdades e injustiças históricas sofridas pela população negra no país. Essas políticas buscam corrigir os efeitos duradouros do passado escravocrata, que resultaram em uma série de desvantagens e exclusões sociais, como falta de acesso à educação, moradia, emprego digno, representação política, além de repressão cultural/religiosa. Dentre as ações de reparação adotadas estão as cotas raciais, o Estatuto da Igualdade Racial, a inclusão da História e Cultura Afro-Brasileira no currículo escolar, ações afirmativas e o reconhecimento de comunidades quilombolas. Essas iniciativas visam promover a inclusão, valorização da cultura afro-brasileira e combate ao racismo estrutural. No entanto, é importante ressaltar que a luta por igualdade racial e justiça social é contínua e demanda um esforço constante para promover oportunidades, efetivar a reparação histórica e construir uma sociedade mais equitativa e inclusiva.

⁷ O manifesto Dogma feijoada foi lançado no ano 2000, na cidade de São Paulo, por jovens cineastas e pesquisadores negros como forma de enfrentamento à representação estereotipada e negativa da pessoa negra no cinema nacional. Dentre os que assinam o manifesto estão: Jefferson De, Noel Carvalho, Ari Candido, Rogério Moura, Lílían Santiago, Daniel Santiago e Billy Castilho.

⁸ O Manifesto do Recife, foi lançado no ano 2001, na cidade de Recife e reclamava a inserção do negro em toda a cadeia audiovisual. Para efetivar tal projeto, exigia sanções legais às emissoras de televisão, produtoras de cinema e agências de publicidade – que insistiam na prática da discriminação racial – e evocava uma “aliança ampla, geral e irrestrita” entre todos os produtores de audiovisual de todas as

1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afros-descendentes. 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (Carvalho, 2005, p.98)

Para esta dissertação, então, nossa compreensão de Cinema Negro Paraibano estará centrada em um recorte assentado sobretudo nos três primeiros pontos apresentados pelo Dogma Feijoadado, com foco na representação do negro pelo negro (articulação entre representação e representatividade). Nesta cartografia, consideraremos como Cinema Negro, então, apenas filmes dirigidos por realizadores negros e cujas narrativas são protagonizadas por personagens negros, em contextos que escapam às simplificações e estereotípias. Com isso, esta pesquisa almeja promover os pontos destacados pelo Manifesto do Recife, como sendo também objetivos na construção de um Cinema Negro.

Nesse contexto, busco contribuir para o fortalecimento da compreensão sobre a presença da pessoa negra na cinematografia paraibana, promovendo uma discussão sobre a consolidação do Cinema Negro na Paraíba. Esse movimento não apenas avança na produção de filmes, mas também se expande na teoria, crítica e formação acadêmica, com cineastas, professores, pesquisadores e críticos unindo forças para solidificá-lo (Souza, 2013). Esta dissertação é, portanto, politicamente comprometida com seu objeto e objetivo, além de se fundamentar teoricamente em pensamentos predominantemente elaborados por pessoas negras. Eu, Carine Fiúza, enquanto realizadora e pesquisadora negra, produzo Cinema Negro, em forma de obra e de pensamento.

Deste modo, a pesquisa realizou-se na busca por articular os dados e informações obtidos para compreender o cenário do cinema local sob a perspectiva de uma abordagem teórica afrocentrada, que destaca a importância de considerar o

etnias, a fim de criar uma “nova estética” para o Brasil, tendo em vista promover a sua “multirracialidade”.

deslocamento cultural, psicológico, econômico e histórico da população africana e sua diáspora⁹ (Asante, 2009).

Destaco a importância da memória como elemento central para a retomada de narrativas e discursos. A partir, então, do meu enfrentamento crítico à documentação hegemônica e do encontro com realizadores negros, incluindo principalmente as minhas conversas com Antônia Ágape, e da história de vida dela e da minha, das nossas memórias entrelaçadas, busco reafirmar o papel do eu criativo como expressão de autonomia, desejo e potência, superando as limitações impostas pelas narrativas da branquitude e da masculinidade e construindo novas representações e narrativas negras que desafiam o discurso dominante. Afinal, não somos nós cineastas?¹⁰

Para isso, a dissertação está dividida em duas grandes partes. Para além desta introdução, a primeira parte ocupa o segundo capítulo, intitulado *Dos caminhos de Aruanda aos passos de Antônia*, onde dou contorno a uma elaboração do Cinema Negro Paraibano. Em *O território do Cinema Negro no movimento da diáspora*, fundamento esta pesquisa e seu objeto enquanto exercício diaspórico e de assentamento de territórios; em *Reescrevendo memória na trilha do Cinema Negro Paraibano*, confronto os registros documentais, no intuito de desvelar apagamentos historiográficos de pessoas negras no Cinema Paraibano; e em *Panorama do Cinema Negro Paraibano* desenvolvo uma proposta organizada de visualização daquilo que podemos chamar de Cinema Negro na Paraíba.

A segunda parte ocupa o terceiro capítulo, *Vozes-Mulheres: escrevivendo com Antônia Ágape*, em que apresento, através do exercício de escrevivência (Evaristo, 2020), uma narrativa em primeira pessoa junto à primeira cineasta negra da Paraíba, Maria Antônia Pereira Ágape, na articulação crítica de nossas trajetórias. O capítulo é dividido em quatro tópicos: *Voz-Carine*, em que ofereço meu relato como mulher negra

⁹ A diáspora africana pode ser entendida como o resultado de um processo histórico marcado pela imigração forçada de homens e mulheres do continente africano para outras regiões do mundo de forma violenta. Esse movimento se deu pelo fluxo, através do oceano Atlântico, de pessoas e culturas e pelo encontro de diversas sociedades e demarcadores sociais.

¹⁰ Esta pergunta, que inspira o título da dissertação, se baseia no discurso proferido por Sojourner Truth, mulher negra nascida e escravizada nos Estados Unidos, ativista abolicionista e defensora dos direitos das mulheres, proferido na Women's Rights Convention de 1851 em Akron/Ohio, em que questionava: "Não sou eu uma mulher?", ao elencar as diferentes perspectivas entre as mulheres negras e as mulheres brancas, estabelecendo marcadores raciais indispensáveis às reivindicações (hooks, 2019).

e realizadora no Cinema Negro; *O encontro*, onde apresento a experiência de troca junto a Antônia; *Voz-Antônia*, em que a cineasta pioneira do Cinema Negro Paraibano oferece seu relato de experiência, também em primeira pessoa; e *Escrevivências do Cinema Negro Paraibano no Feminino*, em que, a partir desse encontro, elaboramos o Cinema Negro Paraibano no Feminino. O quarto capítulo aponta para as considerações finais dos processos e resultados da pesquisa.

2 DOS CAMINHOS DE ARUANDA AOS PASSOS DE ANTÔNIA

Metodologicamente, a ideia inicial desta pesquisa previa três etapas: a primeira estaria relacionada à revisão bibliográfica e ao levantamento dos filmes; a segunda trataria da aplicação de questionário aos diretores/produtores e outros profissionais; e a terceira, então, discutiria o cenário do cinema local apresentado, à luz de uma base teórica afrocentrada com vistas na construção de novas narrativas sobre a presença da pessoa negra no cinema paraibano. Percebemos, ao final da primeira etapa, que seria preciso tomar outros rumos. Então, começamos pelo início.

A narrativa histórica hegemônica do cinema brasileiro destaca, na inauguração de uma estética que se consolidava sob um movimento chamado de Cinema Novo¹¹, a importância do documentário *Aruanda* (1960), dirigido pelo cineasta paraibano Linduarte Noronha. O filme coloca a Paraíba na vanguarda do cinema nacional e se torna referência obrigatória de cinema no Estado (Nascimento, 2018). A obra também inaugura a imagem da pessoa negra como protagonista no cinema paraibano.

Aruanda destaca-se ao retratar a vida de uma família em uma comunidade quilombola na Paraíba, explorando as complexidades da resistência cultural e social no Quilombo do Talhado. Além disso, a palavra *Aruanda* faz referência à origem africana do termo, evocando a memória dos povos de Luanda e simbolizando a visão da terra natal dos povos negros escravizados no Brasil. No contexto dos quilombos, essa referência remete à busca pela liberdade e pela restituição da herança cultural (Flores, 2015). Porém, se o título de *Aruanda* se relaciona a um movimento de afirmação do território de pessoas negras brasileiras em diáspora, o filme não produz o mesmo efeito de pertencimento no cinema paraibano. E por isso, sempre me afetou profundamente o fato desta obra ser confundida com cinema negro no discurso de alguns professores com quais tive acesso durante minha graduação.

Apesar do corpo negro ter presença visual frequente em obras cinematográficas produzidas na Paraíba, é relevante apontar que a importância inaugural produzida por

¹¹ A práxis do Cinema Novo se pautava, acima de tudo, pela necessidade de afirmação cultural, estética e existencial do artista e do povo brasileiros. Desde o início, estava implícita no movimento cinemanovista uma teoria crítica da sociedade, um projeto de transformação política, uma palavra de ordem que virou manifesto artístico: a ‘estética da fome’ (Monteiro, 2011, p.77).

Aruanda - ao trazer o negro como protagonista - não solidifica, a partir dele, um crescimento da presença de atores e atrizes negros e negras em papéis de destaque e/ou em narrativas com personagens mais complexos (representação), nem tampouco prevê um aumento da presença de pessoas negras ocupando outras funções criativas¹² nas produções audiovisuais do Estado (representatividade), aspectos relevantes ao cinema negro, como descrito no Dogma Feijoadá e Manifesto do Recife. Nesse sentido, é importante, destituir o título de “princesa Isabel”¹³ atribuído à obra e reposicioná-la no discurso acadêmico. É apenas 40 anos depois, já no início do século XXI, que podemos observar um movimento, de fato, ascendente no desenvolvimento do Cinema Negro no Estado com mais profissionais negros a frente das narrativas em funções criativas e técnicas.

Para chegar a essa visão geral sobre a representação do negro no cinema paraibano, tomei como base quatro gerações do cinema local: a primeira de 1918 a 1970, durante o qual foram estabelecidos os primeiros experimentos com o cinema no Estado; a segunda, que se desenvolve entre o final da década 70 e início de 80, caracterizada pelo ciclo de Super 8 e narrativas marcadas por um cunho social muito forte; a era digital, de 2007 a 2017, quando o acesso a equipamentos digitais de alta tecnologia e baixo custo tornou possível a realização em massa de filmes; e a atual fase, de 2018 a 2023, na qual perspectivas desenvolvidas por grupos de maioria minorizada¹⁴

¹² Neste sentido, nos referimos, para além da atuação, às funções de roteiro, direção, direção de fotografia, direção de som, direção de arte, entre outras funções de liderança e autoria legitimadas - cargos que, por exemplo, concorrem a premiações e assumem destaque nos circuitos cinematográficos. Vale destacar que sempre foi frequente a presença de profissionais negros em funções mais estritamente consideradas técnicas - Edgar Moura (2005) vai chamar o profissional de maquinaria e elétrica, por exemplo, de “turma da pesada”.

¹³ A referência à “princesa Isabel” neste contexto carrega uma conotação irônica, aludindo à forma como a figura histórica da princesa, associada à assinatura da Lei Áurea, é frequentemente utilizada para simbolizar a abolição da escravidão e a luta contra o racismo. Ao aplicar essa associação ao filme *Aruanda*, sugiro que a obra, assim como a princesa Isabel, é apresentada como um símbolo de progresso e luta antirracista, quando na verdade suas representações podem reforçar estereótipos e visões colonialistas sobre a comunidade negra. Essa ironia serve para questionar a maneira como a história do cinema brasileiro e a produção de conhecimento sobre o cinema negro são construídas, muitas vezes, a partir de simplificações e generalizações.

¹⁴ O termo *maioria minorizada* refere-se a grupos sociais que, apesar de serem numericamente significativos, enfrentam marginalização e exclusão nas esferas social, política e econômica. Essa concepção, desenvolvida por autores como Santos (2021), desafia a dicotomia tradicional entre maiorias e minorias, ressaltando que a quantidade não garante poder ou representação. Assim, a maioria minorizada inclui, por exemplo, mulheres, negros e populações de classes trabalhadoras, que, mesmo sendo uma

(população negra, indígena, LGBTQIAPN+¹⁵ e mulheres, por exemplo) podem ser amplamente consideradas.

A opção de abordagem por gerações demarca hiatos temporais que se definem com base em mudanças significativas na indústria cinematográfica, como a popularização de novas tecnologias e a implementação de políticas públicas específicas. Ao delimitar esses períodos, é possível identificar padrões, tendências, continuidades e rupturas na representação negra ao longo do tempo.

O avanço tecnológico, com a popularização do acesso a equipamentos de filmagem e edição, desempenhou um papel crucial na ampliação da participação de pessoas negras na produção cinematográfica. A redução dos custos e a facilidade de uso dessas ferramentas permitiram que mais pessoas negras pudessem contar suas próprias histórias, contribuindo para uma maior diversidade de narrativas e perspectivas.

Paralelamente, as políticas públicas de incentivo à diversidade e à inclusão também tiveram um impacto significativo na representação negra no cinema. Editais e programas de fomento à produção audiovisual destinados a maiorias minorizadas criaram oportunidades para que novos talentos pudessem emergir e suas histórias pudessem ser contadas.

É importante ressaltar que a interseccionalidade da raça com outros marcadores sociais, como gênero, classe e orientação sexual, afeta de forma complexa as experiências e as representações das pessoas negras no cinema. Mulheres negras, por exemplo, enfrentam desafios específicos relacionados ao racismo e ao sexismo, e suas histórias são frequentemente sub-representadas, como é o caso de Maria Antônia Pereira Ágape, sobre o qual nos debruçamos com maior atenção, adiante.

Já na primeira fase de desenvolvimento da pesquisa entendemos que seria inviável catalogar a totalidade dos filmes que trazem a pessoa negra no cinema paraibano, tanto pelo fato de que sempre nos escapará alguma referência diante dos bancos de dados (listas de festivais, salas de exibição, contemplados em premiações

parte significativa da população, frequentemente se deparam com barreiras sistêmicas que limitam suas oportunidades, direito e, sobretudo, representatividade.

¹⁵ LGBTQIAPN+ é uma sigla que representa as comunidades de pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queers, Intersexuais, Assexuais, Panssexuais e Não-Binárias, entre outras identidades de gênero e sexualidades contra-hegemônicas diversas.

e/ou editais públicos, etc.), quanto porque classificar quem é e quem não é um corpo negro, em algumas obras ou créditos, ou mesmo circuitos, exigiria outras camadas (e tempo) de pesquisa. De todo modo, persistimos, neste momento inicial, em alcançar uma amostragem significativa de obras que, ao longo da história, nos permitiria compreender rupturas e continuidades nas formas e contextos de enunciação da pessoa negra¹⁶, a representação, para depois podermos articulá-la com a representatividade.

Para chegar a uma lista de filmes que nos permitissem o entendimento de como pessoas negras foram representadas historicamente no cinema paraibano, consultamos os livros *Cinema na paraíba* (Leal, 2007), *Cinema e Memória - O Super-8 na Paraíba nos anos de 1970 e 1980* (Amorim e Falcone, 2013), *De gadanho a Closes* (Gomes e Nunes, 2022); o site *Paraíba Criativa*¹⁷, plataforma destinada ao registro de arte e cultura no Estado que supre uma demanda de documentação muitas vezes negligenciada pela Academia e pelo Estado; o projeto *Panorama do curta-metragem paraibano*¹⁸; e a dissertação de Cristhine Lucena Rolim, *Estratégias Alternativas de Produção no Cinema Brasileiro Contemporâneo: O Caso da Cooperativa Filmes a Granel* (2017)¹⁹.

Após essa pesquisa, identificamos quase 250 filmes, entre curtas, médias e longas metragens, ficcionais e documentais, produzidos na Paraíba entre 1918 e 2023. Desses, chegamos a uma lista de 29 filmes (Apêndice A) nos quais figuram a pessoa

¹⁶ A identificação de raça e as nuances do “ser negro” podem ser entendidas a partir de metodologias como a adotada pelo GEMMA (Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa), que utiliza a autodeclaração e a heteroclassificação. A autodeclaração permite que os próprios indivíduos se identifiquem dentro das categorias raciais oficiais, refletindo uma dimensão subjetiva da identidade racial. Em contrapartida, a heteroclassificação, realizada pelos pesquisadores, oferece uma análise externa baseada em critérios visuais, permitindo uma abordagem mais objetiva que busca mitigar vieses e assegurar a precisão na categorização. Dessa forma, a combinação dessas metodologias possibilita uma análise mais aprofundada das complexidades e variabilidades inerentes à construção da identidade negra, revelando as dinâmicas sociais, históricas e culturais que permeiam a identificação racial no Brasil.

¹⁷ Disponível em: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/historia-do-cinema-paraibano/>. Acesso em 16 de novembro de 2023.

¹⁸ Box de DVDs de filmes paraibanos categorizados por décadas de produção, lançado pela ABD-PB (Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas da Paraíba) entidade sem fins lucrativos que representa e apoia os profissionais do audiovisual na Paraíba. Com foco especial no documentário e no curta-metragem.

¹⁹ A dissertação de Cristhine Lucena Rolim analisa as estratégias alternativas de produção no cinema brasileiro contemporâneo, focando no estudo de caso da Cooperativa Filmes a Granel. A pesquisa investiga como essa cooperativa de cineastas independentes busca superar desafios e viabilizar a produção de filmes fora dos circuitos tradicionais, promovendo uma abordagem colaborativa e horizontal na criação cinematográfica.

negra com alguma relevância, segundo os critérios de maior complexidade das personagens em questão e o tempo de tela que elas ocupam.

Neste primeiro momento de triagem, foquei apenas no critério de representação. Ou seja, esta lista preliminar (Apêndice A), não sendo atravessada ainda por critérios de representatividade, inclui a presença de realizadores negros e não negros - o que, assim, não a configura como uma listagem de Cinema Negro. A identificação dos personagens negros se deu, a priori, pela identificação de um tom de pele escuro, que na maioria dos casos, mas não exclusivamente, se soma a outros traços como lábios carnudos, nariz largo e cabelo crespo. É sabido que esses critérios não são determinantes para uma identificação racial - já que a raça é, na verdade, uma forma de representação primária, uma ficção útil (MBEMBE, 2014), sobretudo quando a vinculamos exclusivamente a um fenótipo padronizável - , mas eles certamente atravessam a negritude de forma marcante, compondo leituras menos dúbias em relação contrastante ao padrão facilmente reconhecível da branquitude hegemônica. Isso não significa que desconsideramos a diversidade negra nos nossos critérios de heteroidentificação, sobretudo considerando a realidade do colorismo à brasileira (DEVULSKY, 2021), sendo importante para nós a presença de um reconhecimento partilhado publicamente. Ao tratar, neste momento, do nível de complexidade das personagens, entendemos que nem toda representação do negro é de fato significativa em termos narrativos a ponto de destacar atravessamentos suficientemente relevantes à análise em questão. Por exemplo, representações figurativas, na qual a pessoa negra aparece somente com um corpo que passa ou breves participações que não catalisam nenhum agente narrativo têm pouca relevância representativa para esta pesquisa. Reconheço que os silêncios e ausências de personagens também falam muito sobre essas questões, mas não foram os indícios escolhidos pelo meu caminho metodológico. Foquei nas presenças de destaque de personagens publicamente facilmente lidos como negros.

Não posso deixar de mencionar que, ao catalogar brevemente a vasta filmografia paraibana pesquisada, foi possível perceber que a maioria das narrativas representam a pessoa negra de maneira superficial e/ou estereotipada, o que diminuiu significativamente a quantidade de obras na listagem final sob o recorte de

complexidade escolhido a esta dissertação, apesar de compor um *corpus* extremamente relevante para outras possíveis análises críticas também afrocentradas.

O tempo de tela, como segundo elemento de relevância na seleção da amostragem inicial, aborda a quantidade de tempo que uma personagem é destacada na narrativa cinematográfica, seja por meio de sua presença visual ou pela atenção que recebe dos outros personagens, por exemplo: se uma personagem aparece em mais de cinquenta por cento do tempo do filme, ela é relevante. Bordwell (1987) destaca a importância desse aspecto ao examinar como os cineastas distribuem o tempo de exposição dos personagens para criar significados específicos na tela.

Autores da área da comunicação, como Stuart Hall (2016) e Robert Stam (2000), discutem o tempo de tela como uma medida da importância e centralidade das personagens na narrativa. Eles argumentam que essa métrica pode ser utilizada para medir a visibilidade e representatividade de grupos sociais na mídia, incluindo raça, gênero e classe, além de identificar padrões de estereótipos e discriminação em relação a grupos minorizados.

Assim, esta primeira triagem de filmes foi desenvolvida como uma abordagem preliminar para se ter uma visão inicial do cenário da representação e nos conduzir aos próximos passos e recortes. A partir dela, a etapa seguinte previa uma articulação desses filmes com a representatividade. A princípio, aplicaríamos um questionário aos realizadores no intuito de obter uma classificação de raça e gênero baseada em autodeclaração e, assim, seria possível obter dados mais precisos e embasados para futuras análises, tanto em relação às obras que seriam escolhidas, como em relação à composição dos demais membros das equipes dos filmes selecionados.

Para a autoidentificação racial seguiríamos as categorias estabelecidas pelo IBGE: preto, pardo, branco, indígena e amarelo, sendo negros aqueles classificados como pretos ou pardos. Assim, a lista dos filmes seria organizada em duas categorias principais: filmes de realizadores não negros e filmes de realizadores negros. Adicionalmente, os realizadores seriam classificados de acordo com seu gênero, considerando tanto autodeclarações dentro das classificações binárias (homens e mulheres, sejam cisgênero ou transgênero), como não-binárias.

A seguir, eu procuraria compreender a presença do corpo negro de forma interseccional, considerando as categorias de gênero e raça, tanto a dimensão técnica quanto a criativa na produção cinematográfica selecionada, identificando os profissionais envolvidos em ambas as esferas de trabalho. Nesse contexto, compreendo a esfera técnica como aquela que engloba o uso de equipamentos e recursos necessários para a captura de som e imagem, constituindo atividades complementares ao processo criativo. A dimensão criativa, por sua vez, está mais intrinsecamente ligada à fabulação, imaginação e à delimitação de uma realidade que se torna materializável pela aplicação da técnica.

Àquela altura eu já compreendia que a análise da dimensão técnica desenvolvida por profissionais negros do cinema paraibano seria demasiadamente ampla para as delimitações possíveis a este trabalho, mas reconhecendo sua importância fundamental na viabilização das produções, havia o intuito de citá-los nominalmente na filmografia selecionada como forma de registro, garantindo a presença desses créditos na memória audiovisual que destacamos aqui, mesmo sabendo que a questão careceria de maior atenção analítica por outros trabalhos.

Cheguei a iniciar a aplicação dos questionários aos realizadores quando esta dissertação foi submetida ao exame de qualificação, ocasião que mudou os rumos da pesquisa. Entre as contribuições da banca avaliadora, duas foram fundamentais para redefinirmos a metodologia: a compreensão da importância de posicionar este texto dentro do campo do Cinema Negro, observação trazida pela professora Edileuza Penha de Souza; e a menção feita pelo professor Bertrand Lira do nome de Maria Antônia Pereira (Antônia Ágape), sendo ela uma realizadora negra pioneira no cinema paraibano que não constava na minha lista preliminar. As duas observações se entrelaçam para compor o que veio a ser a continuidade deste trabalho de pesquisa.

O ponto de inflexão metodológica se dá, principalmente, no movimento de entender que o entrelaçamento representação-representatividade não se daria de forma simplificada, partindo da listagem dos filmes protagonizados por corpos negros para, dela, subselecionar aqueles cujas autorias são negras. O entrelaçamento acontece de forma complexa, orgânica e implicada com diversos fatores, que desdobramos aqui. É

preciso estabelecer uma revisão historiográfica, feita pela crítica aos próprios documentos, discursos, narrativas e memórias vinculados a filmes de personagens e autores negros, e, paralelamente, dialogar com os próprios autores negros no recosturar desta cinematografia.

Dos 29 filmes que eu tinha elencado preliminarmente (Apêndice A), a partir de documentos bibliográficos e bancos de dados acessíveis e legitimados, mesmo que apenas sob o critério da representação do corpo negro, somente quatro foram realizados no século XX e os demais vinte e cinco foram realizados no século XXI. Consciente de possíveis limitações documentais dos registros da história hegemônica - que se comprovaram nas fontes desta primeira triagem -, é possível afirmar que isso já aponta, de todo modo, que há uma transformação contemporânea, que marca uma mudança significativa no cenário sociocultural, evidenciando a força de um movimento nacional de transformação na construção discursiva das pessoas negras, destacada especialmente pela consolidação do Cinema Negro Brasileiro.

Foi, então, no contato mais direto que tive com minha categorização inicial da filmografia paraibana, relacionada à revisão bibliográfica da pesquisa (histórico-documental e teórica-conceitual), que passei a entender, conduzida pelo pensamento afrocentrado com que me comprometi e sob o reforço de Edileuza Penha de Souza na banca de qualificação, que seria importante assentar o lugar desta dissertação na afirmação do Cinema Negro Paraibano. Isso significaria partir inegociavelmente do diálogo com autores negros para entender mecanismos de invisibilidade (tanto de representatividade como de representação), ao mesmo tempo que nossas potências.

O termo Cinema Negro Brasileiro refere-se a um movimento cinematográfico que surge a partir da produção de filmes por cineastas negros que abordam temáticas relacionadas à experiência negra no Brasil. Este movimento nasce em meados de 1970, impulsionado pelo movimento negro e pela busca por representatividade e visibilidade das questões raciais na sociedade brasileira (Carvalho, 2005).

Sobre a origem do Cinema Negro é importante destacar as publicações dos pesquisadores Noel dos Santos Carvalho (2005, 2018), na perspectiva cronológica e os marcos de fundação, e da própria Edileuza Penha de Souza (2013, 2020) que especula a

respeito do conceito de “Cinema Negro no Feminino” como uma expressão cinematográfica moldada por cineastas negras. Esta terminologia refere-se a uma abordagem específica desenvolvida por mulheres negras que utilizam o audiovisual como um meio para abordar e combater questões como racismo, machismo, homofobia e outras formas de discriminação. Essas cineastas, que frequentemente são ativistas sociais, buscam não apenas representar suas próprias experiências, mas também desafiar e transformar as narrativas predominantes que perpetuam preconceitos e exclusão.

Souza destaca que, apesar do crescimento no número de mulheres negras atuando em diversas funções dentro da indústria cinematográfica - como produtoras, realizadoras, montadoras, cenógrafas, roteiristas, câmeras e diretoras - sua presença ainda é relativamente pequena e frequentemente invisibilizada. Trabalhos de cineastas como Sampaio e Maria Dealves ilustram o potencial revolucionário do “Cinema Negro no Feminino”, mas também evidenciam o desafio contínuo de garantir que essas vozes recebam o reconhecimento e a visibilidade que merecem (Souza, 2020, pp. 180-181).

Ainda na sua contribuição a esta pesquisa durante a qualificação, Penha também falou da importância para o trabalho de considerar os atravessamentos da minha jornada enquanto mulher negra, realizadora e pesquisadora. E tudo isso casou com meu conhecimento da existência de Maria Antônia Pereira (Antônia Ágape), que também reconfigurou esta pesquisa.

Assim, não adentramos mais nas obras em busca dos silêncios na representação, nem mergulhamos em análises filmicas específicas sobre estereótipos e/ou outras representações violentas da pessoa negra, pois entendemos que isso é reflexo de um silenciamento anterior articulado, que precisamos sanar. Ao nos depararmos com o apagamento da presença de uma pessoa negra importante da memória documentada da cinematografia paraibana, seguimos esta pesquisa nos meandros da representatividade - que, ao pensar conforme o Cinema Negro, reflete diretamente na representação.

Abrimos mão da ideia dos questionários para adentrarmos em uma outra metodologia, estabelecida cartograficamente a partir dos encontros com cineastas negros, sobretudo do meu diálogo com Antônia Ágape. Conhecê-la, uma pioneira do Cinema Negro no movimento de Super 8 do Estado, alterou as rotas (mas não o eixo)

desta dissertação, por entender que o (des)conhecimento em relação à sua existência era sintoma importante de um lugar que precisava prioritariamente ser olhado. Seu histórico no cinema local era muito importante para a pesquisa e seu apagamento nas minhas fontes documentais retratava exatamente como a estrutura racista e misógina do sistema de registro histórico do audiovisual paraibano invisibilizou²⁰ uma mulher negra e sua produção, quando ela deveria ser uma das principais referências de realização cinematográfica no Estado.

Antônia é minha antecessora, representa meus desejos de presença que não foram palpáveis durante a minha formação acadêmica e durante a minha formação enquanto profissional do cinema e do audiovisual na Paraíba. Encontrá-la se vinculava completamente ao que me movia na realização desta pesquisa: pensar representação e representatividade, sob uma perspectiva afrocentrada e interseccional.

No final da graduação, quando estava desenvolvendo meu trabalho de conclusão de curso de Comunicação Social (com habilitação em Radialismo) - um relato sobre o curta-metragem documental que dirigi chamado *Odô Pupa, lugar de resistência* (2018) - fiquei com a impressão de que eu era a primeira mulher negra cineasta da Paraíba, o que foi discutido nos meus processos de orientação, mas deixado de lado, por não haver naquele momento informações e dados, ou mesmo tempo suficiente ou contexto adequado para se verificar.

De todo modo, eu seguia não pacificando dentro de mim aquela constatação de que, em aproximadamente nove décadas de realização cinematográfica no Estado, eu deveria ser, apenas em 2018, a primeira cineasta negra local. Conhecer Antônia Ágape foi como encontrar a peça mais importante que faltava no quebra-cabeça que eu me propus a montar durante este mestrado. Desta forma, ela e seus conhecimentos compartilhados comigo se tornaram protagonistas da memória e análise críticas que esta dissertação busca demarcar sobre Cinema Negro. Unimos, em diálogo, uma cineasta negra realizadora no século XX (e além) com uma cineasta negra realizadora no século

²⁰ O termo *invisibilizar* refere-se ao processo pelo qual determinadas identidades e experiências são sistematicamente ocultadas ou desvalorizadas na sociedade (Carneiro, 2021). Falarei mais sobre esse mecanismo adiante.

XXI, para falar das nossas vivências e potências, do Cinema Negro Paraibano, no Feminino.

Assim, a ideia de representatividade, neste trabalho, não vai mais ocupar um lugar classificatório de raça e gênero dos diretores daqueles filmes pré-selecionados, nem adentrar nas composições detalhadas dos demais membros das equipes criativas deles - trabalho que deixo aberto para outras pesquisas. Tanto a análise fílmica como os questionários deixaram de ser a principal ferramenta que nos levaria a compreender a presença do corpo negro e atuação de profissionais negros no setor audiovisual da Paraíba. Traço, agora, um difícil percurso arqueológico de diáspora, como explicarei a seguir, tateando os terrenos em que circulo e me conformo, na proposição de uma possível cartografia filmográfica do Cinema Negro da Paraíba.

Conduzo uma reflexão sobre representação e representatividade no Cinema Negro Paraibano por outros caminhos e diálogos, que permitirão uma compreensão mais aprofundada dos desafios e oportunidades enfrentados pela pessoa negra e toda nossa potência, com foco na narrativa da mulher negra, a partir da troca, de memórias, de territórios e de conexões compartilhadas com alguns autores e realizadores, ainda neste capítulo, e, no capítulo seguinte, com Maria Antônia Pereira Ágape, contribuindo para uma reflexão ampliada.

2.1 O território do Cinema Negro no movimento da diáspora

Antes de propor uma revisão crítica da história da cinematografia paraibana, no assentamento do nosso Cinema Negro, apresento algumas fundamentações teóricas e conceituais necessárias à construção do pensamento desta dissertação.

O cinema negro no Brasil, como apontado por Janaína Oliveira (2016), é um projeto em constante construção, cuja missão central é buscar autonomia na representação das culturas negras no campo das imagens. Esse projeto, que historicamente se estabelece em relação direta com as lutas dos movimentos negros, enfrenta obstáculos em todas as esferas da produção audiovisual. Oliveira observa que o

cinema negro, como gênero cinematográfico²¹, alinha-se aos principais temas das lutas antirracistas no país, e que no contexto brasileiro o debate centraliza-se nos conflitos em torno da consolidação hegemônica da identidade nacional, que historicamente coloca o negro em uma posição de subalternidade ao invés de reconhecê-lo como elemento fundamental na formação cultural do país.

Heitor Augusto, pesquisador e curador, ao dissertar sobre o Cinema Negro e seu processo de curadoria, destaca a importância de se adotar uma postura política ao definir “cinema negro” como uma forma de existir frente ao hegemônico “cinema”. Segundo Augusto,

falamos de um campo que ainda necessita adotar o gesto político de fazer uma demarcação especial – ‘cinema negro’ – como forma de existir frente ao hegemônico – ‘cinema’; porque lidamos com a frustração constante da falta de informações consistentes, organizadas e acessíveis acerca da existência do negro não como objeto do olhar, mas como sujeito dessa construção; porque, como pessoas de cinema, na formação do olhar estão entrepostas inúmeras violências, entre elas a epistemológica, que relega uma imensidão de obras ao depósito onde se enfiavam os ‘filmes menores’, detalhes episódicos na História do Cinema Brasileiro; porque falar – não seria o ato de olhar também uma forma discursiva? – e ter nossa fala apreciada ainda não é algo garantido (Augusto, 2018, p.149).

Assim, torna-se imprescindível abordar conceitos de cinema decoloniais²², considerando que o cinema tem uma função que vai além de criar imagens. Bamba (2007, p.170) argumenta que “a teoria do cinema se tornou mais pragmática e mais interessada nas experiências cinematográficas que, além das inovações narrativas e semiológicas, põem em jogo relações sociais e culturais”. Em consonância, Naficy explica que, se o cinema dominante é considerado universal e sem sotaque, os filmes realizados por cineastas da diáspora (dentre os quais se incluem cineastas negros brasileiros) e em exílio têm sotaque.

O conceito de “sotaque”, conforme discutido por Naficy (*apud* Bamba, 2007, p.171), refere-se a uma série de características transculturais e transfronteiriças

²¹ Janaina Oliveira, ao citar o cinema negro como gênero cinematográfico, fundamenta-se nas obras de Carvalho (2006, p. 18) e Souza (2013, p. 68), que discutem as especificidades e a importância do Cinema Negro na construção de uma identidade visual e narrativa das experiências negras.

²² Decolonialidade é entendida como um meio de resistência e recusa das estruturas coloniais de poder, saber e ser, promovendo uma reconfiguração das epistemologias e práticas culturais (Grosfogel e Costa 2016).

modernas, como as manifestações da diáspora apontadas por Hall (2016)²³, que se evidenciam nos filmes de cineastas independentes fora da grande indústria. Isso está diretamente relacionado ao Cinema Negro Brasileiro, que, ao adotar uma abordagem diaspórica e decolonial, busca construir uma compreensão mais abrangente e respeitosa da experiência dos povos negros na diáspora, promovendo uma visão mais inclusiva e plural da história e cultura dessas comunidades.

Muniz Sodré (2017) reflete sobre o legado simbólico africano no Brasil, destacando que sua reinterpretação sempre foi ético-religiosa:

[...] Quando consegue, por intermédio de elaborações intelectuais e afirmativas, a tradição negra insere-se historicamente na formação social brasileira para oferecer, em termos éticos ou religiosos, outra cosmovisão da vicissitude civilizatória do escravo e seus descendentes. Dos símbolos, dos desdobramentos culturais de um paradigma (a *Arkhé* africana, manifestada num sistema axiológico em que se articulam valores éticos, cerimônias, sacrifícios e hierarquia), emergem representações capazes de atuar como instrumentos dinâmicos no jogo social de estratos historicamente à margem da cidadania plena (SODRÉ, 2017, pp.171-172).

Desta forma, o Cinema Negro Brasileiro pode ser entendido como um movimento transcultural e transfronteiriço, profundamente enraizado nas lutas políticas e nas experiências diaspóricas da população negra. Este movimento se propõe a desafiar a hegemonia cultural ao reivindicar um espaço próprio, tanto como uma forma de expressão artística quanto como um ato de resistência política. Assim, ele reflete e reconfigura as narrativas sobre a identidade negra no Brasil e no mundo.

Ao refletir sobre o Cinema Negro Paraibano, é essencial considerar diversas nuances da contribuição dos cineastas negros locais. O percurso histórico da pessoa negra na cinematografia paraibana – suas ausências e presenças, tanto em telas quanto nos bastidores – enriquece o cinema local, oferecendo uma perspectiva diferente do cinema hegemônico e dando corpo a um Cinema Negro Paraibano.

²³ Stuart Hall (2003) destaca que a diáspora africana resulta em identidades múltiplas e híbridas, que refletem as experiências e a diversidade cultural dos africanos e seus descendentes ao redor do mundo. Exemplos disso incluem a música, a dança, a culinária, a religiosidade e outras expressões culturais de matriz africana que se manifestam na sociedade brasileira. Hall argumenta que essas identidades são construídas pelo encontro e entrelaçamento de diversas culturas, línguas, religiões e tradições. Nesse processo, a comunicação desempenha um papel crucial na formação das subjetividades dos indivíduos em diáspora, podendo influenciar a criação de uma sensação de pertencimento no imaginário social do povo negro.

Relacionando o Cinema Negro à compreensão de cinema diaspórico, fica evidente o quanto o percurso histórico da pessoa negra na cinematografia paraibana tem a contribuir narrativamente para o cinema local. Esse processo de construção de uma perspectiva alternativa ao cinema hegemônico enriquece o cinema paraibano como um todo, fortalecendo a existência de um Cinema Negro Paraibano. Desse modo, elaboro uma cartografia diaspórica que parte da articulação entre representação e representatividade, focando na construção crítica de novas visibilidades da documentação, alinhando trocas e análises com as referências deste trabalho, com o objetivo de garantir a (r)existência de uma memória documentada paraibana de obras em que a pessoa negra ganha destaque, sobretudo na representatividade do negro pelo negro.

Para adentrar ainda mais as camadas diaspóricas que percorrem a questão do negro no cinema, busquei entender também sobre o território e suas territorialidades. Essas particularidades do território aparecem como um dos conceitos fundamentais da ciência geográfica. Sendo conceito, ou seja, uma abstração a designar um conjunto de relações e processos, o território também apresentou, no desenrolar da história do pensamento geográfico crítico, diferentes designações, conforme o contexto histórico ou o referencial filosófico e ideológico a tratá-lo (Fuini, 2014).

Entretanto a necessidade de uma revalidação dos conceitos empregou o uso da camada de território como parte fundamental na análise da realidade socioespacial, ocupando o posto de destaque que no passado estava associado a outros conceitos e categorias fundamentais, como região, espaço e paisagem, principalmente a partir do geógrafo Milton Santos (2002) e sua explicação do território usado - “território usado são os objetos e ações, sinônimo de espaço humano e espaço habitado” (Santos, 2002, p. 16) -, onde se encontram as horizontalidades (lugares vizinhos, continuidade territorial, espaço banal) e as verticalidades (pontos distantes uns dos outros ligados por formas de processos sociais, redes).

[...] pode ser equacionado como uma construção simbólica, vinculado a um imaginário territorial. Contudo, trata-se também de uma materialidade, produzida pela apropriação material de espaços e dominação efetiva destes. Assim, a formação territorial articula uma dialética entre a construção material e a construção simbólica do espaço, que unifica num mesmo movimento processos econômicos, políticos e culturais. O território material

é referência para formas de consciência e representação, cujos discursos retroagem no processo de produção material do espaço, com o imaginário territorial comandando a apropriação e exploração dos lugares (MORAES, 2002, p. 74).

O imaginário territorial, por sua vez, está mais intrinsecamente ligado à fabulação, imaginação e à delimitação de uma realidade que se torna materializável pela aplicação da técnica já que existe uma importância em se pensar o território, também, como uma política de permanência que proporcionará, sobretudo, um ambiente afetivo para as pessoas negras. Sendo assim, a cartografia será usada para entender o processo de pensar os corpos, territórios, potências, afetos e pertencimentos que atravessam as imagens e os sujeitos (Mendes, 2023) nas telas do cinema paraibano.

Mais que mapeamento físico, trata de movimentos, relações, jogos de poder, enfrentamentos entre forças, lutas, jogos de verdade, enunciações, modos de objetivação, de subjetivação, de estetização de si mesmo, práticas de resistência e de liberdade. Não se refere a método como proposição de regras, procedimentos ou protocolos de pesquisa, mas, sim, como estratégia de análise crítica e ação política, olhar crítico que acompanha e descreve relações, trajetórias, formações rizomáticas, a composição de dispositivos, apontando linhas de fuga, ruptura e resistência (Prado Filho; Teti, 2013, p.47).

Pensamos, então, em um território para além do espaço, a produção a partir do espaço usado saindo do material para o imaterial, a construção de atividades e de dimensões de ideologias. Qual é o território do Cinema Negro na Paraíba?

Assim, para construir novos mundos, abracei, primeiramente, a missão de delimitar um território em movimento de realizadores negros invisibilizados, demarcando, assim, nossa presença relevante, em diversos aspectos, na cinematografia paraibana. Deixei de lado a pretensão de dar conta da totalidade de realizadores negros no cinema paraibano, e, ao mesmo tempo, proponho-me a pensar junto com eles os nossos trabalhos e as nossas obras de diáspora, para assim cartografar o Cinema Negro Paraibano. Segui no intuito de apresentar uma visualização significativa dos realizadores negros paraibanos a partir de uma cartografia de afetos em que passamos a nos entender como comunidade, um se integrando ao outro a esta pesquisa, como veremos no próximo tópico. Vamos, paulatinamente, tecer criticamente algumas discussões, em companhia de realizadores negros, assentando alguns territórios em diáspora até chegarmos em minha escrivência no feminino com Antônia Ágape.

2.2 Reescrevendo memória na trilha do Cinema Negro Paraibano

As primeiras experiências do cinema na Paraíba remontam a 1897, quando o cinema foi introduzido no Estado. No entanto, as produções cinematográficas genuinamente paraibanas começaram a surgir apenas a partir de 1918 (Leal, 2007).

Em sua análise, Lara Amorim e Fernando Falcone (2013) classificaram três ciclos cinematográficos iniciais na Paraíba, que duraram até meados dos anos 1980. No primeiro ciclo, iniciado pelo jornalista e cineasta Walfredo Rodriguez²⁴, a produção cinematográfica estava centrada no jornalismo e no documentário, destacando-se pelos cinejornais exibidos na sala de cinema que ele possuía (Amorim e Falcone, 2013, p.14). No geral, os filmes de Rodrigues traziam o registro do desenvolvimento urbano e algumas manifestações da cultura popular da época. Dentre eles destacam-se as obras *Sob o Céu Nordestino* (Walfredo Rodriguez, 1928) e *Reminiscência de 30* (Walfredo Rodriguez, 1931).

Após as realizações pioneiras desse cineasta, que não era negro, as décadas subsequentes (30, 40 e 50) na Paraíba testemunharam a descontinuidade das filmagens, com poucas exceções representadas por produções esporádicas de equipes pernambucanas (Leal, 2007).

O segundo ciclo do cinema paraibano tem como destaque o cineasta Linduarte Noronha²⁵ e sua obra *Aruanda* (1960). Como vimos, este documentário é o estopim de uma retomada significativa em que a Paraíba ganha destaque na cena cinematográfica nacional, e é a partir dele que começo a delinear brevemente a presença da pessoa negra no cinema do Estado. Da mesma geração de Linduarte, emergiram cineastas como Vladimir Carvalho (*O País de São Saruê*, 1971), João Ramiro de Melo (*Romeiros da Guia*, 1962) e Ipojuca Pontes (*Os Homens do Caranguejo*, 1968), entre outros. Durante

²⁴ Walfredo Rodrigues (1894-1973) foi um cineasta, fotógrafo e escritor paraibano, reconhecido por suas contribuições significativas ao cinema nordestino. Sua produção inclui cerca de 20 filmes-jornais em apenas três anos, consolidando sua posição no cenário cultural local e nacional.

²⁵ Linduarte Noronha (1930-2012) foi um cineasta, jornalista e advogado, nascido em Fagundes, Paraíba. Sua carreira é marcada por grande interesse em questões sociais e uma visão crítica da realidade brasileira, o que fica evidente em suas produções (LEAL, 2007). Além de *Aruanda*, Linduarte Noronha dirigiu outras obras significativas, como *O Cajueiro Nordestino* (curta-metragem, documentário, 1962) e *O Salário da Morte* (longa-metragem, ficção, 1971).

essa fase houve uma diversificação temática e estilística que deixou um legado duradouro na representação da realidade nordestina, influenciando gerações de cineastas com uma abordagem humanista e documental. No entanto, essa abordagem partiu predominantemente do ponto de vista da masculinidade e da branquitude²⁶.

Embora a imagem da pessoa negra já estivesse presente na cinematografia paraibana desde o princípio, quando o Walfredo Rodrigues elaborou as primeiras narrativas locais abordando a pessoa negra como parte da população, é com Linduarte Noronha em *Aruanda* (1960) que esses corpos encontram protagonismo na tela (Figuras 1).



Figura 1 - Quadros (2'53'', 3'37'' e 4') do filme *Aruanda*, de Linduarte Noronha.

Ao longo dos anos, *Aruanda* (1960) tornou-se um ponto de referência essencial para estudos de cinema no Brasil, sendo amplamente citado na literatura acadêmica. Segundo Amorim:

Aruanda oferece uma identidade ao cinema paraibano, com sua proposta social de denúncia. O filme é resultado do contexto que possibilitou reflexões e diálogos estimulados pela participação em cineclube local, bem como articulações e apoios junto à instituições culturais como: Instituto Nacional de Cinema Educativo (no Rio de Janeiro), Instituto Joaquim Nabuco (em Recife) e Governo Estadual da Paraíba. Assim, *Aruanda* insere-se como um dos marcos do movimento nacional conhecido como Cinema Novo (1955-1972), ao lado de produções como *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos. (AMORIM, 2013 *apud* LIMA e NUNES, 2022, p.288).

A análise crítica de *Aruanda* revela um paradoxo significativo: apesar de ser uma obra seminal no cinema nacional, o filme perpetua visões problemáticas sobre a negritude e o papel dos negros na narrativa cinematográfica. A questão fundamental que surge é: por que, mesmo em uma obra tão relevante, a subjetividade dos personagens

²⁶ Aqui adotamos a perspectiva de Bento (2022), no qual podemos definir branquitude como “traços da identidade racial do branco brasileiro a partir das ideias sobre branqueamento”, ou seja, um lugar-território em que incidem privilégios materiais e simbólicos aproveitados pelos sujeitos tidos como brancos em nossa hierarquia racial político-social

negros é tão superficialmente abordada? Por que, estando eu dentro da Academia e do circuito de cinema local, tive pouquíssimo acesso a discussões que abordassem esse tema? *Aruanda* não é Cinema Negro.

Frantz Fanon, em suas obras, critica como “os brancos desenharam para os negros um papel: o de selvagem, de primitivo, de ser inferior, sem cultura e sem história” (Fanon, 2008, p. 14). Ele também destaca o impacto destrutivo do colonialismo: “O colonialismo não apenas nos impôs a servidão, mas tentou deformar nossas culturas, nossas linguagens e nossas almas” (Fanon, 2008, p. 39). Essa perspectiva ajuda a entender por que a representação no filme *Aruanda* falha em captar a riqueza e complexidade da experiência negra.

Elio Chaves Flores observa que o filme adota uma abordagem externa e superficial, ignorando a rica tradição oral das comunidades quilombolas: “O narrador onisciente - a locução é do próprio Linduarte Noronha - é quem fala por eles, num evidente contraste com as tradições africanas, cujo traço cultural mais significativo é a oralidade” (Flores, 2015, p. 90). Em vez de dar voz aos próprios quilombolas, o filme opta por uma visão distorcida, destacando a pobreza e o primitivismo, enquanto silencia a verdadeira voz da comunidade. João Batista de Brito também critica o filme, argumentando que ele se distancia da verdadeira representação dos moradores do quilombo, sendo mais um “discurso de um estranho sobre esse povo” (Flores, 2015, p. 93). A narrativa é dividida entre uma representação ficcional e uma abordagem realista, mas o “realismo” é frequentemente eclipsado por uma montagem estética que prioriza o impacto visual em detrimento da autenticidade.

Essa visão crítica é apoiada por Chimamanda Ngozi Adichie, que em sua análise da “história única” afirma que o poder não está apenas em contar uma história, mas em moldá-la como a narrativa definitiva de um povo: “É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna” (Adichie, 2019, p. 9). O poder de contar histórias molda a percepção e perpetua estereótipos.

A importância de *Aruanda* é inegável ao Cinema Novo e ao Cinema Paraibano. Contudo, é essencial reconhecer suas limitações na representação da negritude que o

protagoniza. Janaína Oliveira (2016) aponta que o Cinema Novo no Brasil foi um marco na história cinematográfica do País, destacando a inclusão de homens e mulheres negras como protagonistas. Embora tenha desafiado estereótipos anteriores, o Cinema Novo não abordou de maneira profunda as questões raciais enfrentadas pelo povo negro brasileiro. O foco principal dessas narrativas era a representação das condições sociais, como pobreza, desigualdade e injustiça. Embora muitos personagens centrais fossem negros, sua representação frequentemente refletia as condições sociais de forma geral, sem explorar as complexidades individuais da experiência negra.

Aruanda, é marco inaugurador do protagonismo do corpo negro no cinema da Paraíba, mas não pode ser confundido com o Cinema Negro, que se distingue por narrar as experiências negras a partir da perspectiva dos próprios negros. *Aruanda* é, com todos os seus méritos, mais uma expressão do negro como “outro”.

Após esse período inicial de representação da negritude nas telas locais, observamos uma transição significativa no cenário cinematográfico paraibano, com a chegada do Super-8 e do Cinema Direto. Essa transição representa não apenas uma mudança estética, mas também uma transformação profunda na abordagem e na autoria das narrativas. A convergência entre tecnologia e linguagem possibilitou o surgimento de novas formas de representação.

Embora a tentativa seja seguir uma ordem cronológica, é importante ressaltar que, a partir desse momento, o tempo linear deixa de ser o elemento central da evolução do cinema negro paraibano. Outros fatores, como o surgimento de novas tecnologias de captação de imagem e som, novas linguagens cinematográficas e novos olhares, passam a ser cruciais para compreender essa trajetória.

Avançando para o final da década de 70, testemunhamos um ponto de inflexão crucial com a criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB (Nudoc) e a parceria com o Comitê de Filme Etnográfico de Paris e o cineasta Jean Rouch. Essa colaboração, aliada à popularização da câmera Super 8, impulsionou uma transformação intensa na produção cinematográfica local.

O Cinema Direto, com sua busca por uma representação mais objetiva e realista, encontrou no Super 8 um aliado fundamental. A portabilidade, o baixo custo e a

facilidade de operação da câmera tornaram o cinema acessível a um público mais amplo, estimulando a produção de filmes independentes e experimentais. O formato Super 8, com sua imagem característica e seus limites técnicos, influenciou profundamente o estilo visual dos filmes produzidos nesse período, conferindo-lhes um caráter mais íntimo e pessoal.

Esse ciclo, embora marcado por recursos limitados, evidencia a persistência e criatividade dos cineastas paraibanos na busca por expressão artística que acompanha profundas transformações sociais e políticas no Brasil, com o fim da ditadura militar e a redemocratização do país. Com 92 títulos, a filmografia da época é majoritariamente constituída por produções na bitola Super-8, que estavam distantes dos circuitos exibidores convencionais, mesmo os mais alternativos (Lima e Nunes, 2022).

Ao analisar as características desse ciclo, Falcone afirma:

Uma característica que me parece determinante, além da manutenção de uma preocupação com questões sociais em um Estado pobre (apesar das suas imensas potencialidades), é o surgimento de temas que são próximos da vida cotidiana dos seus realizadores. Nos anos 1960 e 1970, de modo geral, os realizadores paraibanos debruçam-se sobre questões distantes das suas realidades sociais, e até geográficas. Já nos anos 1980, os jovens realizadores filmam o seu entorno — é o caso de *Gadanhô* (1979), muito distante em termos de perfil socioeconômico, mas muito próximo de onde moram, estudam e trabalham os seus realizadores. E também novos e provocantes temas, como sexualidade, enfrentando tabus e a Censura em plena Ditadura Militar — caso de *Closes* (1982), *Perequeté* (1981) e *Baltazar da Lomba* (1982) (*apud* Lima e Nunes, 2022, pp.329-330)

Embora a revisão histórica do cinema paraibano revele aspectos importantes da produção cinematográfica local, é crucial perceber criticamente a invisibilização das mulheres negras nesse contexto, uma vez que suas contribuições foram sistematicamente sub-representadas e excluídas das narrativas predominantes. Analisaremos isso com mais detalhes adiante, mas, por ora, é importante oferecer uma breve visão sobre essa questão, que evidencia as estruturas de apagamento que permeiam o registro histórico do cinema paraibano, especialmente no que diz respeito à mulher negra. A escolha por destacar as obras realizadas por homens e contextualizar o cinema local a partir das perspectivas e interesses hegemônicos perpetua uma narrativa parcial e limitada da história cinematográfica. Bento (2022) sublinha esse mecanismo como Amnésia coletiva:

Essa omissão da resistência negra e indígena na historiografia oficial nos mostra que precisamos entender sobre memória coletiva, mas também sobre amnésia coletiva, como nos ensina Charles W. Mills, intelectual que trabalhou com o conceito de ignorância branca, salientando que o óbvio precisa ser lembrado, já que interesses podem moldar a cognição - e as sociedades escolhem o que querem lembrar e o que querem esquecer. A Ignorância moral que implica julgamentos incorretos sobre o que é certo e o que é errado está incluída nessa abordagem, assim como a crença falsa (Bento, 2022. p.39)

Segundo Sueli Carneiro (2021), “A mulher negra é invisibilizada na medida em que a sua condição de mulher e de negra a coloca em uma dupla discriminação que a invisibiliza no seio da sociedade”. Esta invisibilidade é um reflexo de uma estrutura cultural e acadêmica que frequentemente marginaliza as contribuições de grupos minoritários. A ausência de uma abordagem que considere o contexto das mulheres negras e suas produções cinematográficas é indicativa de uma estrutura mais ampla de invisibilização, onde as contribuições de grupos minorizados são frequentemente subestimadas ou ignoradas. Como afirma Djamila Ribeiro (2017), “A invisibilidade não é uma característica intrínseca das pessoas que estão invisibilizadas, mas uma consequência de sistemas que as silenciam e marginalizam”.

No contexto das representações cinematográficas predominantes à época em questão (cinema paraibano dos anos 80), destaca-se uma obra que subverte essas tendências: *As Cegas* (Maria Antônia Pereira, 1982, 10'; Super-8; Cor; Sonoro) (figura 2), que passou por esse mecanismo de apagamento.



Figura 2 - Quadros (0'53, 1'50" e 8'54") do filme *As Cegas*. Direção e Fotografia: Maria Antônia Pereira Ágape.

As Cegas é particularmente notável por ter sido dirigido por uma mulher negra, o que é relevante quando sua interseccionalidade de raça e gênero implica em desfavorecimentos em termos de oportunidades e legitimação. A realização de Antônia Ágape (figura 3) oferece uma nova perspectiva ao cinema local, desafiando as normas

estabelecidas e promovendo uma reavaliação das narrativas sobre a negritude na filmografia da região. Esse fenômeno pode ser interpretado como um avanço no processo de representação e representatividade.



Figura 3 - Retrato fotográfico de Antônia Ágape no ano de lançamento do filme *As Cegas*, 1982. Fonte: Arquivo pessoal

A fim de compreender melhor a invisibilização de Antônia como realizadora negra e sua inserção no cenário do Super-8 na Paraíba, após conhecê-la para além dos registros documentais, revisei o acervo historiográfico da época que eu já havia lido. Isso incluiu uma análise crítica das abordagens de renomados pesquisadores contemporâneos à Antônia Ágape, que documentaram e abordaram a produção de cinema na Paraíba e nas representações culturais e experiências negras.

Para este momento, selecionei dois volumes importantes que exploram a produção cinematográfica regional nas décadas de 70 e 80: *Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980* (AMORIM e FALCONE, 2013) e *De Gadanho a Closes: memória, cinema Super-8, apagamentos, resistência cultural na Paraíba* (GOMES e NUNES, 2022).

A coletânea intitulada *Cinema e Memória: O Super-8 na Paraíba nos Anos 1970 e 1980* oferece uma análise abrangente da produção cinematográfica amadora na

Paraíba durante as décadas de 1970 e 1980. O livro, organizado por Lara Santos Amorim e Fernando Trevas Falcone, aborda a relação entre a produção audiovisual e questões de identidade, destacando a possibilidade de se pensar o produto audiovisual como um “bem patrimonial” e um “dispositivo de memória coletiva” (Amorim e Falcone, 2013, p. 8). É nele que encontro a primeira menção à Maria Antônia Pereira, no capítulo que aborda o ressurgimento da produção cinematográfica na Paraíba a partir de 1979. Nesta menção não há análise da obra, tampouco uma contextualização a respeito da realizadora, cuja citação é reduzida apenas a seu primeiro nome. O filme é citado como parte de um grupo de filmes que abordam as más condições de vida da população marginalizada em contexto urbano. O texto diz:

A reflexão em torno das condições de vida do ser humano é um traço muito marcante nos **demais** filmes produzidos pelo NUDOC. ***As Cegas* (1982), de Maria Antônia, Bernadete** (1983), de Maria Graça Lira e ***O Menor* (1983)**, de João Galvínio Jr., são filmes de crítica social explícita. Em todos os trabalhos as **precariedades técnicas são bem visíveis. O primeiro destaca a convivência de três deficientes visuais pedintes na cidade de Campina Grande.** (NUNES, 2013, p.71, grifo nosso).

Uma segunda menção no livro supracitado é encontrada em um capítulo de análise de um dos filmes realizados durante o ciclo de Super-8, *Perequeté* (Bertrand Lira, 1981). O texto cita novamente a presença de Antônia, mas de forma vaga, sem complexificar sua presença, inclusive sem mencionar seu nome completo, o que deixa dúvidas de que se trata de Maria Antônia Pereira (ou Antônia Ágape), de fato. Segue o texto no qual supomos haver uma menção à cineasta:

No filme *Perequeté*, há sete momentos onde as situações foram criadas para o filme, embora três delas façam parte do cotidiano do personagem que foi solicitado por mim a encená-las na “circunstância do mundo” onde o personagem (ator social) vive sua vida. O encontro de Francisco Marto com **Antônia** e Galvínio Jr., que lhe fazem perguntas sugeridas pelo diretor como pretexto para que o personagem falasse de sua vida, seus descontentamentos com o que as pessoas pensam da profissão de ator e dançarino, seus anseios e sonhos. (Lira, 2013, pp. 95-96)

Para me certificar de que se tratava da mesma pessoa, recorri a ela. Ao ler o texto, Antônia lembrou de que participou da produção do filme e, ao estendermos um pouco mais a busca, encontramos um registro fotográfico (Figura 4) do momento de sua realização (*making of*).



Figura 4 - Fotografia de registro do processo de realização do filme *Perequeté* (Bertrand Lira, 1981). Na imagem estão Galvêncio Jr., Francisco Marto e Antônia Ágape. Fonte: arquivo pessoal de Bertrand Lira.

A terceira vez que Antônia Ágape é mencionada no referido livro está no seu capítulo final, que descreve a filmografia abordada. Há uma breve descrição do filme, destacando o enredo da narrativa e uma ficha técnica incompleta:

As Cegas

Em bairro pobre de Campina Grande, três irmãs cegas cantam e contam as dificuldades de sobrevivência. Relatam que pedem esmola desde a infância e que com a morte do pai a vida tornou-se ainda mais difícil. Graças à ajuda de pessoas que documentam a vida destas irmãs, elas compraram uma casa modesta. Levadas pela mãe, elas vão a uma rua movimentada cantar e pedir esmolas.

Dir: Maria Antônia; P: NUDOC; AP: 1982; D: 10'; Super-8; Cor; Sonoro. (Amorim e Falcone., 2013, p.162)

O livro *De Gadanho a Closes: memória, cinema Super-8, apagamentos e resistência cultural na Paraíba* (2022) destaca a importância do cinema Super-8 como forma de resistência cultural na Paraíba. Organizado por João de Lima Gomes e Pedro Nunes - pesquisadores, professores e diretores de *Gadanho* (1972) - o livro aborda a memória e os depoimentos relacionados à produção cinematográfica na região.

No que tange à discussão de raça, o registro de realizadores negros de culturas e experiências negras, o livro se restringe a poucas observações. Na contextualização do período histórico, assinalam a eclosão de movimentos sociais, dentre eles o movimento negro, e cita o registro que alguns filmes fazem sobre as condições de precariedade da população marginalizada, formada em sua maioria por pessoas negras.

Há, ainda, nesse novo contexto (de conscientização, lutas sociais e ampliação da consciência pública) interessantes convergências: o Partido dos Trabalhadores, o Movimento das Mulheres, o Movimento Negro e o Movimento Gay. Guardadas as particularidades de cada grupo, que geram disjunções e dissidências, há vastos encontros e convergências nesse complexo processo de luta, que incluem classe social, gênero, etnia e orientação sexual. (Lima e Nunes, 2022, p.48)

“Acho que a luta pela livre sexualidade está inserida no direito ao corpo, pelo direito ao prazer, prazer este que não tem zonas geográficas [...] Nós temos que andar de mãos dadas, as feministas, os homossexuais, os negros, os índios e todos aqueles que, nesta luta, fazem de seu cotidiano uma luta pela tomada de consciência que é a partir do cotidiano, no dia a dia.” (texto do filme *Closes* apud Lima e Nunes, 2022, p.389)

Em um dos capítulos do livro, intitulado *GADANHO: nosso Parasita em Super-8 e outras considerações*, de autoria de Vânia Perazzo, são discutidas manifestações religiosas e diversas profissões desempenhadas por pessoas negras:

Relação personagens-realizador — No tocante a esta relação, faz-se oportuno comparar os catadores com os personagens dos documentários dos ciclos do cinema paraibano, que guardamos na memória: estes últimos, mesmo que na pobreza extrema determinada por fatores externos, ou pela exploração da mão de obra, não se envergonhavam do seu trabalho (mesmo na lama de *Os Homens do Caranguejo*, de Ipojuca Pontes, 1968), ou da falta dele, na condição de flagelados (de *Aruanda*, de Linduarte Noronha, 1960, a *O Homem de Areia*, de Vladimir Carvalho, 1981); enquanto não se pode dizer o mesmo dos catadores do *Lixão do Varadouro*, o que é evidente e demonstrado pelo olhar cinematográfico de João de Lima e Pedro Nunes. (Perazzo, 2022, pp.166-167)

Quanto à identificação de raça dos realizadores há somente uma indicação:

Pedro Nunes Filho [...] uma figura esguia, **morena**, cabelos pretos, longos e sempre em desalinho. Correndo pelos corredores do Departamento de Artes e Comunicação da UFPB, atarefado com os muitos afazeres da Oficina de Comunicação, que coordena. Ou às voltas pelo “campus”, ou nas ruas da cidade, com sua câmera Super-8 a tiracolo. (Pinheiro²⁷ apud Lima e Nunes, 2022, p.423, grifo nosso).

Essa indicação me chamou atenção para um fato importante: Pedro Nunes Filho é um homem negro que fez seus primeiros filmes no ciclo de super-8 na Paraíba, apesar de *Gadanhô* (1972), assim como *Aruanda* (1960), não se enquadrar como Cinema

²⁷ Em nota, no livro, os autores referenciam a descrição textual a uma citação direta da coletânea *Mestre da UTOPIA: fragmentos de uma caminhada polifônica* (2021), organizada por Elton Bruno Pinheiro e supervisionada por Pedro Nunes.

Negro²⁸. Se *Aruanda* inaugurou a presença do corpo negro como protagonista, *Gadanh* parece inaugurar a afirmação documentada²⁹ de um cineasta paraibano como pessoa negra. Em conversa com Pedro, o realizador afirma que está registrado como pardo e se autodeclara como negro, tendo também ascendência indígena. Mais de quinze anos depois de *Gadanh*, Pedro vai realizar o que entendemos como seu primeiro filme de Cinema Negro, *Passos, espaços e corpo e linguagens* (1989).



Figura 5 - Retrato fotográfico de Pedro Nunes. Fonte: Arquivo pessoal.

A primeira vez que Antônia é citada no livro está no subcapítulo “O protagonismo das mulheres na Paraíba”, escrito por João Carlos Massarolo.

Desse elenco de mulheres realizadoras, citamos Vânia Perazzo, diretora de *Celso após Milagre* (1982), que fez o curso de formação de cinema no Brasil e na França; Elisa Cabral, que dirigiu *Visões do Mangue* (1982) e se destacou com a produção de vários filmes em uma linhagem mais experimental;

²⁸ Neste caso, a obra trata da vulnerabilidade social em um lugar genérico de discussão da pobreza. Os corpos negros são, na narrativa do filme, parte de uma massa social em situação de miséria. Não há um personagem negro central ou mesmo a abordagem de questões que complexifiquem as pessoas negras.

²⁹ O termo “moreno” vem da palavra “mouro”, que se refere a como os europeus chamavam os povos de origem islâmica provenientes do norte de África, na região entre a Argélia e o Marrocos, que ora foi chamada de Mauritânia, onde havia um povo berbere chamado Mauri. O termo passou a ser usado de modo pejorativo, fundamentando práticas institucionais racistas contra pessoas de pele escura desde a Idade Média. O termo “pardo” surge na Idade Moderna, no contato do europeu com os povos indígenas americanos, como forma de diferenciação dos corpos de pele escura: aos pardos cabia o processo de conversão, enquanto os mouros estavam consolidados como inimigos da fé cristã hegemônica. Ver Aureliano (2021).

Maria Antônia Pereira Ágape, que dirigiu *As Cegas* (1982) e, ainda, Maria das Graças Lira, Maria Aparecida e Luzinalda Tavares. Vania Perazzo e Elisa Cabral, ambas professoras da UFPB, prosseguiram no campo da produção fílmica e videográfica, além de construírem um perfil acadêmico com pesquisas na área. (Massarolo *et al*, 2022, p.504, grifo nosso)

A segunda e última vez que a cineasta é citada no livro está na filmografia/videografia que compõe anexo:

CEGAS, As. Direção: **Maria Antônia Ágape.** Produção: NUDOC- UFPB. João Pessoa: 1982. Super-8 (10 min), color. (Lima e Nunes, 2022, p.525, grifo nosso)

Além das citações pontuais aportadas, nenhum outro documento literário consultado cita Antônia ou faz menção à raça dos realizadores paraibanos.

Apresentados os fatos de como a historiografia negligenciou uma pioneira do Cinema Negro na Paraíba, voltamos à cronologia para entender brevemente como o avanço tecnológico e aplicação de políticas públicas influenciaram na formação de novos realizadores negros.

Após os anos 80, o cenário do cinema paraibano enfrentou mais um declínio, caracterizado pela redução no número de produções e pela ausência de incentivos governamentais. Conforme a catalogação elaborada por Vilar (2015), desde o final da década 80 ao início dos anos 2000, aproximadamente 15 filmes, englobando curtas e longas-metragens, foram produzidos no Estado.

Não consta na catalogação de Vilar (2015) três filmes realizados por dois cineastas negros que iniciaram suas carreiras nesse período, eles são: *A última Sala* (ficção, 2001), dirigido por Lúcio Cesar (Figura 6); e *Inesperada presença de uma bailarina* (ficção, 2001) e *Desejo Citrullus* (documentário experimental, 2003), dirigidos por Ana Bárbara Ramos (Figura 7). A partir de agora, seguindo os passos de Antônia e reforçando os propósitos de promover a nossa visibilidade, esta dissertação dará nome e imagem aos realizadores negros do Cinema Paraibano. Além disso, incluirei um novo item na descrição dos filmes — documentário, ficção, experimental, etc. — para que possamos visualizar a crescente diversificação de gêneros narrativos no Cinema Negro Paraibano.



Figura 6 - Retrato fotográfico de Lúcio Cesar. Autoria: Carine Fiúza.



Figura 7 - Retrato fotográfico de Ana Bárbara Ramos. Fonte: Arquivo pessoal.

A partir dos anos 2000, a produção de filmes no Estado se reconfigurou com a utilização das mídias digitais e a popularização da internet. Rolim (2017), denomina essa nova forma de realização cinematográfica como Fase Digital do cinema paraibano, destacando a diversificação do perfil dos realizadores a partir uma série de fatores como: desenvolvimento de políticas nacionais de incentivo à produção e regionalização

do cinema, a criação de coletivos locais como o Filmes a Granel, de cursos de nível superior com foco em narrativas audiovisuais e ações de interiorização do cinema no Estado. Segundo Rolim (2017), foram realizados 139 filmes na Paraíba de 2005 a 2015. Destes 128 curta-metragens e 11 longa-metragens. Em relação à fase digital do cinema paraibano, Rolim destaca:

A realidade atual de produção audiovisual no Estado tem se mostrado diversificada e descentralizada, apresentando uma renovação do cinema feito na Paraíba, com representantes em diversas cidades e não apenas na capital. Destacamos a predominância do formato digital nas produções e a variedade temática (Rolim, 2017, pp.64-65)

Em nível nacional, o movimento negro emergia no campo da comunicação, trazendo à tona uma discussão antiga sobre a necessidade de ampliar os processos de representação e representatividade negra no audiovisual, conforme estipulado no Estatuto da Igualdade Racial (Lei 12.288/10). Paralelamente, o governo federal investia cada vez mais em políticas públicas voltadas para ações afirmativas com o lançamento de editais específicos para a população negra como o Curta Afirmativo³⁰ e regras de pontuação diferenciada, com o acréscimo de pontos para projetos liderados por pessoas negros, indígenas, mulheres, pessoas LGBTQIAPN+ e PCDs³¹.

Esta mobilização reflete-se também na cinematografia local, com o desenvolvimento de projetos que abordam temáticas relacionadas à negritude e promovem a maior inclusão de profissionais negros em diversas produções. Observa-se, a partir dessa movimentação, um aumento no número de obras realizadas por cineastas negros e abrangendo uma maior diversidade de gêneros narrativos. No entanto, vale salientar que nem todos os filmes de realizadores negros se encaixam no conceito de

³⁰ Em 2012, o governo federal lança o primeiro Edital Curta Afirmativo (Edital nº 03, de 20 de novembro de 2012 – Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual), uma parte significativa de um conjunto de cinco editais promovidos pela Secretaria do audiovisual (SAv), Fundação Biblioteca Nacional (FBN), e Fundação Nacional das Artes (Funarte), em colaboração com a Fundação Cultural Palmares e a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR/PR). Estes editais foram apresentados no Dia da Consciência Negra, em 20 de novembro de 2012, e diferenciavam-se por serem exclusivamente voltados para artistas e produtores negros (AQUINO, 2018, p.28).

³¹ Pessoa Com Deficiência. O termo é utilizado para se referir a indivíduos que possuem algum tipo de deficiência, seja ela física, sensorial, intelectual ou múltipla, que possa gerar barreiras na participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=E&source=gmail&q=http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm

Cinema Negro abordado neste estudo a partir das categorias anteriormente mencionadas.

Com base na listagem de Rolim (2017), que, assim como os outros registros da historiografia do cinema paraibano, não faz menção à raça dos realizadores, foi possível identificar, através dos critérios de etnoidentificação adotados nesta pesquisa (autodeclaração e heteroidentificação baseadas em critérios visuais de feótipos negroides), os filmes realizados por cineastas negros: *Cabaceiras* (Ana Bárbara Ramos, documentário, 2007), *Sweet Karolynne* (Ana Bárbara Ramos, documentário, 2009), *No escuro* [Carine Fiúza (Figura 8), experimental, 2009], *Borboletas Azuis* (Ana Bárbara Ramos, documentário, 2010), *Oferenda* (Ana Bárbara Ramos, documentário, 2011), *Concreto* [Jaime Guimarães (Figura 9), documentário, 2011], *Lavagem* [Francisco Leite - Shiko (Figura 10), ficção, 2011], *Leprosário* [Luis Barbosa (Figura 11), documentário, 2012], *O som do aboio* [Adriano Roberto (Figura 12), doc-fic, 2012], *A alma das Ruas* (Jaime Guimarães, documentário, 2014), *Sociedade do Cloro* (Ana Bárbara Ramos, documentário, 2015).



Figura 8 - Retrato fotográfico de Carine Fiúza. Autoria: Ana Lira. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 9 - Retrato fotográfico de Jaime Guimarães Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 10 - Retrato fotográfico de Francisco Leite - Shiko Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 11 - Retrato fotográfico de Luis Barbosa. Autoria: Carine Fiúza.

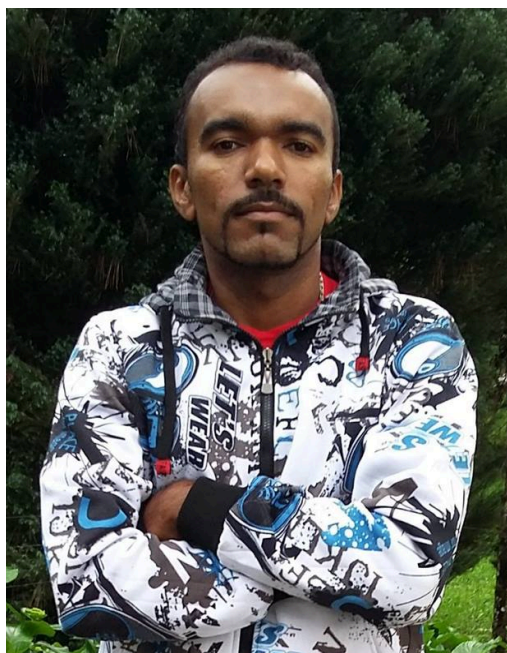


Figura 12 - Retrato fotográfico de Adriano Roberto. Fonte: Arquivo pessoal.

Observo que após o período delimitado por Rolim (2017), não há registros de publicações relacionadas à produção cinematográfica geral no Estado, especificamente no que diz respeito à catalogação da filmografia. Reconheço que atender a essa demanda está além do escopo desta pesquisa. Por isso, considerando a contextualização

desta dissertação no Cinema Negro Paraibano, concentrei-me a partir daí na catalogação direcionada dos filmes realizados por cineastas negros do Estado, através de sua circulação em festivais e mostras temáticas, tais como: Encontro de Cinema Negro Zozismo Bulbul, Egbé - Mostra de cinema negro, Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio, Pilão – Mostra de Cinema Negro Itinerante na Paraíba, Aquilomba – Seminário de Cinema Negra do Nordeste, Seminário e Mostra do Audiovisual Negro – APAN.

Além disso, também levei em consideração informações obtidas oralmente, nas interlocuções que tive com colegas cineastas negros. Essa abordagem permitiu uma ampliação significativa da quantidade de filmes levantados, uma vez que nem todos os cineastas negros do Estado estão necessariamente envolvidos no movimento nacional de difusão do cinema negro, já que muitos deles não tinha consciência da existência desse circuito específico.

Ademais, é importante ressaltar que várias obras circulam em diferentes janelas de exibição, como televisão, internet, circuito universitário, e em mostras e festivais que não são exclusivamente voltados para a temática da negritude. Esse circuito diversificado de exibição contribui para uma compreensão mais ampla e abrangente da produção cinematográfica realizada por cineastas negros no Estado.

Considerando esse cenário, é importante eleger os seguintes filmes: *Entoado Negro* [Valtyennya C. Pires (figura 13), curta-metragem, documentário, 2017], *Odô Pupa, lugar de resistência* (Carine Fiúza, curta-metragem, documentário, 2018), *Ando feito nuvem tempestiva* (Carine Fiúza, curta-metragem, experimental, 2018), *Santos Imigrantes* [Thiago Costa (figura 14), curta-metragem, ficção, 2018], *Faixa de Gaza* (Lúcio César, curta-metragem, ficção, 2019), *Margaridas* (Valtyennya C. Pires, curta-metragem, documentário, 2019), *Pranto* (Jaime Guimarães, curta-metragem, ficção, 2019), *Café com Rebu* [Danny Barbosa (figura 15), curta-metragem, ficção, 2020], *Axó* (Thiago Costa, curta-metragem, ficção, 2019), *Ya, me conte histórias* (Carine Fiúza, curta-metragem, ficção, 2020), *Visitas* (Thiago Costa, curta-metragem, ficção, 2020), *Pedra Polida* (Danny Barbosa, curta-metragem, ficção, 2021), *Ayoluwa e Seus Amigos Imaginários* [Luzia Costa (figura 16), curta-metragem, ficção, 2021],

Abrição de Portas (Jaime Guimarães, curta-metragem, documentário, 2022), *Cordelina* (Jaime Guimarães, longa-metragem, ficção, 2022), *Nem o mar tem tanta água* [Mayara Valentin (figura 17), curta-metragem, ficção, 2022], *Calunga Maior* (Thiago Costa, curta-metragem, ficção, 2022), *Céu* (Valtyennya C. Pires, curta-metragem, documentário, 2022), *Amanhã vai ser outro dia* (Valtyennya C. Pires, curta-metragem, documentário, 2022), *Aponta pra fé ou todas as músicas da minha vida* [Kalyne Almeida (figura 18), longa-metragem, ficção, 2022], *Cósmica* (Ana Bárbara Ramos, curta-metragem, ficção, 2023), *Preciso falar do futuro além-mar* (Carine Fiúza, curta-metragem, ficção, 2023), *Seu Pereira na BR-101, Uma Expedição Musical Sobre a Cena Independente* (Ismael Farias (figura 19) e Marcelo Quixaba, longa-metragem, documentário, 2023), *Axé Meu Amor* (Thiago Costa, curta-metragem, ficção, 2023).



Figura 13 - Retrato fotográfico de Valtynny C. Pires. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 14 - Retrato fotográfico de Thiago Costa. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 15- Retrato fotográfico de Danny Barbosa. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 16 - Retrato fotográfico de Luzia Costa. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 17 - Retrato fotográfico de Mayara Valentim. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 18 - Retrato fotográfico de Kalyne Almeida. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 19 - Retrato fotográfico de Ismael Farias . Fonte: Arquivo pessoal.

Agora podemos afirmar que uma vasta paisagem se desenha diante de nós no Cinema Negro paraibano. Uma paisagem infinita, que não se revela por completo em um único olhar. Para capturá-la, é preciso fazer um movimento panorâmico (*pan*), explorar cada detalhe com o máximo de ampliação no *zoom*, e pressionar o *rec*,

registrando tudo o que tentam apagar da história negra na Paraíba. Assim, cartografamos cada fragmento, avançando para além do que os olhos podem alcançar.

O trabalho de cada um desses realizadores têm o potencial de desafiar estereótipos e oferecer novas perspectivas a um cinema que, embora inventivo desde suas origens, por muito tempo se recusou a considerar a subjetividade negra. Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da Plantação* (2019), discute a necessidade de abandonar o lugar de “Outridade”, um espaço onde a pessoa negra é vista e representada como o “Outro”, distante e marginalizado. Ao assumirem a posição de narradores de suas próprias histórias, cineastas negros desafiam essa “Outridade” e promovem uma reconfiguração do imaginário social e cultural. Reescrever as memórias do Cinema Paraibano sob essa perspectiva é um movimento contra-hegemônico de territorialização para o Cinema Negro.

Ao olhar para o desenvolvimento dessas produções no contexto do cinema paraibano, podemos nos perguntar: estaríamos nós, cineastas negros paraibanos, a caminho de Aruanda? A caminho da liberdade? Este questionamento nos leva a refletir sobre a trajetória percorrida até aqui e sobre os desafios e conquistas que moldam essa caminhada, conforme elabora Grada Kilomba:

Fazer essas perguntas é importante porque o centro ao qual me refiro aqui, isto é, o centro acadêmico, não é um local neutro. Ele é um espaço branco onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas negras. Historicamente, esse é um espaço onde temos estado sem voz e onde acadêmicas/os brancas/os têm desenvolvido discursos teóricos que formalmente nos construíram como a/o “Outras/os” inferior, colocando africanas/os em subordinação absoluta ao sujeito branco. Nesse espaço temos sido descritas/os, classificadas/os, desumanizadas/os, primitivizadas/os, brutalizadas/os, mortas/os. Esse não é um espaço neutro. Dentro dessas salas fomos feitas/os objetos “de discursos estéticos e culturais predominantemente brancos” (Hall, 1992, p. 252), mas raras vezes fomos os sujeitos. Tal posição de objetificação que comumente ocupamos, esse lugar da “Outridade” não indica, como se acredita, uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso à representação, sofrida pela comunidade negra. Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós. (Kilomba, 2019, p.50)

2.3 Panorama do Cinema Negro Paraibano

Assentados os percursos metodológicos desta pesquisa - no que passamos, através de uma revisão historiográfica, da representação do corpo negro nas narrativas do Cinema Paraibano à representatividade, que passa pela demarcação de um registro documental e visual dos realizadores negros do Estado -, antes de adentrar em uma configuração mais estabelecida de um panorama do Cinema Negro na Paraíba, ofereço, primeiramente, uma filmografia (Tabela 1) reparadora e atualizada em relação à listagem feita por triagem inicial (Apêndice A).

Nesta lista (Tabela 1), apresento 37 filmes paraibanos em que o corpo negro figura como protagonista na narrativa fílmica. Os filmes que estão em negrito haviam sido invisibilizados de algum modo pelas fontes documentais e foram inseridos à historiografia negra paraibana através desta pesquisa. Os nomes dos diretores que estão em negrito são os de realizadores identificados aqui como pessoas negras, que já apresentamos no tópico anterior.

Optei por destacar em negrito o nome de cineastas negros paraibanos nesta listagem para ressaltar a importância da representatividade racial no texto acadêmico. Essa escolha visa enfatizar a identidade e as contribuições das pessoas negras, promovendo sua visibilidade e reconhecimento dentro do contexto abordado na minha pesquisa. O uso do negrito serve como uma maneira de enfatizar a relevância dessas referências e contribuições para o desenvolvimento do tema discutido, além de demonstrar meu compromisso com a diversidade e inclusão na produção acadêmica. É importante destacar que a identificação desses cineastas é feita com ciência da impossibilidade - ao mesmo tempo que com firmeza e compromisso no propósito - de abranger a totalidade de pessoas negras cineastas na Paraíba, limitando-se ao que pôde ser identificado no tempo e método de desenvolvimento desta pesquisa. Nossa pretensão não é totalitária, mas busca constantemente e coletivamente desinvisibilizar.

Tabela 1- Lista de filmes paraibanos com protagonismo de personagens negras, de 1960 a 2023 - destaque (negrito) para realizadores negros e obras apagadas pela memória hegemônica

Nº	Título do filme	Direção	Gênero	Duração	Ano
----	-----------------	---------	--------	---------	-----

1	<i>Aruanda</i>	Linduarte Noronha	Doc.	Curta	1960
2	<i>Gadanhô</i>	João de Lima e Pedro Nunes	Doc.	Curta	1979
3	<i>É Romão pra qui é Romão pra colá</i>	Vânia Perazzo	Doc.	Curta	1981
4	<i>As cegas</i>	Antônia Ágape	Doc.	Curta	1982
5	<i>Passos, espaços e corpo e linguagens</i>	Pedro Nunes	Exp.	Curta	1989
6	<i>À imagem da luz</i>	Torquato Joel	Doc.	Curta	1996
7	<i>A última sala</i>	Lúcio César	Fic.	Curta	2001
8	<i>Desejo Citrullus</i>	Ana Bárbara Ramos	Doc.	Curta	2003
9	<i>O guardador</i>	Diego Benevides	Doc.	Curta	2007
10	<i>Talhado</i>	José Aderivaldo	Doc.	Curta	2008
11	<i>O plano do Cachorro</i>	Arthur Lins	Doc.	Curta	2009
12	<i>O rebelião</i>	Bertrand Lira	Doc.	Curta	2009
13	<i>Oferenda</i>	Ana Bárbara Ramos	Doc.	Curta	2011
14	<i>Platô</i>	Kleyton Canuto	Fic.	Curta	2012
15	<i>O som do aboio</i>	Adriano Roberto	Doc.	Curta	2012
16	<i>Leprosário</i>	Luis Barbosa	Doc.	Curta	2012
17	<i>Sofia</i>	Kennel Rógis	Doc.	Curta	2013
18	<i>Velhos Tempos</i>	Kalyne Almeida	Doc.	Curta	2015
19	<i>Stanley</i>	Paulo Roberto	Doc.	Curta	2016
20	<i>Móido</i>	Torquato Joel	Doc.	Curta	2016
21	<i>Entoadado negro</i>	Valtyennya C. Pires	Doc.	Curta	2017
22	<i>O Nó do Diabo</i>	Ramon Porto	Doc.	Longa	2017
23	<i>Sol e alegria</i>	Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira	Doc.	Longa	2018
24	<i>Odô Pupa, Lugar de</i>	Carine Fiúza	Doc.	Curta	2018

	<i>resistência</i>				
25	<i>Ando feito nuvem tempestiva</i>	Carine Fiúza	Exp.	Curta	2018
26	<i>Café com Rebu</i>	Danny Barbosa	Fic.	Curta	2020
27	<i>Yá me conte histórias</i>	Carine Fiúza	Fic.	Curta	2020
28	<i>Santos Imigrantes</i>	Thiago Costa	Fic.	Curta	2020
29	<i>Lebara</i>	Sérgio Ferro	Doc.	Curta	2020
30	<i>DNA-M</i>	Ely Marques	Fic.	Curta	2020
31	<i>O pato</i>	Antônio Galdino	Doc.	Curta	2021
32	<i>Ayoluwa e seus amigos imaginários</i>	Luzia Costa	Fic.	Curta	2021
33	<i>Pedra Polida</i>	Danny Barbosa	Fic.	Curta	2022
34	<i>Faixa de Gaza</i>	Lúcio César	Fic.	Curta	2022
35	<i>Calunga maior</i>	Thiago Costa	Fic.	Curta	2022
36	<i>Nem o oceano tem tanta água</i>	Mayara Valentim	Fic.	Curta	2022
37	<i>Aponta pra fé ou todas as músicas da minha vida</i>	Kalyne Almeida	Fic.	Curta	2022

Fonte: elaboração própria.

Para além da listagem, que nos oferece um compilado de informações, trago também essa filmografia para o campo da visualidade, com um mosaico (figura 20) de quadros retirados desses filmes.

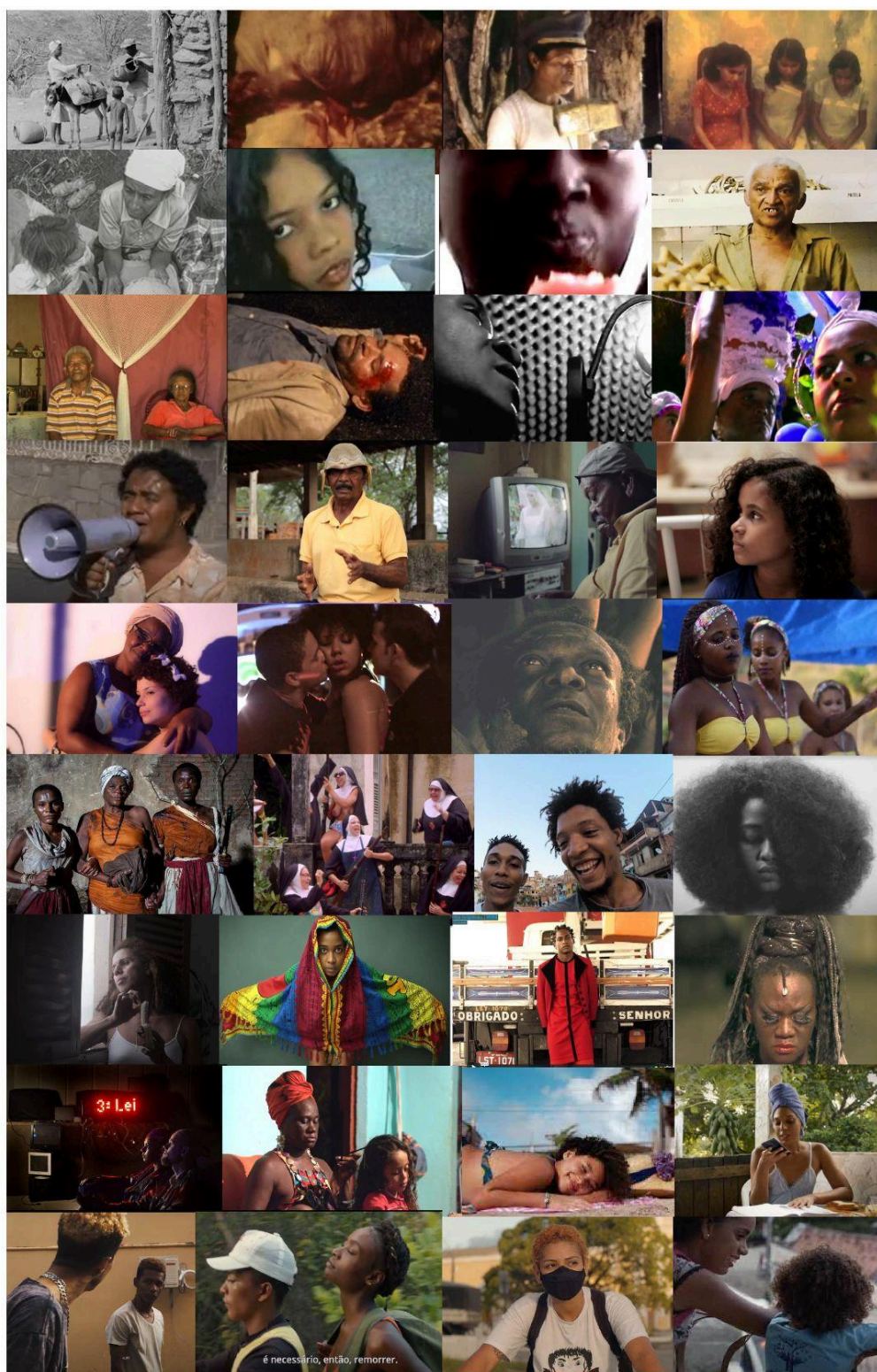


Figura 20 - Mosaico de quadros retirados dos filmes paraibanos com protagonismo de personagens negras, de 1960 a 2023. Na ordem, da esquerda para a direita e de cima para baixo: *Aruanda* (1960), *Gadanhô* (1979), *As cegas* (1982), *É Romão pra qui é Romão pra colá* (1981), *À imagem da luz* (1996), *A*

última sala (2001), *Desejo Citrullus* (2003), *O guardador* (2007), *Talhado* (2008), *Uma ciência encantada* (2008), *O plano do Cachorro* (2009), *O rebelião* (2009), *Oferenda* (2011), *Platô* (2012), *O som do aboio* (2012), *Leprosário* (2012), *Sofia* (2013), *Velhos Tempos* (2015), *Stanley* (2016), *Moído* (2016), *Entoadado negro* (2017), *O Nó do Diabo* (2017), *Sol e alegria* (2018), *Odô Pupa, Lugar de resistência* (2018), *Ando feito nuvem tempestiva* (2018), *Café com Rebu* (2020), *Yá me conte histórias* (2020), *Santos Imigrantes* (2020), *Lebara* (2020), *DNA-M* (2020), *O pato* (2021), *Ayoluwa e seus amigos imaginários* (2021), *Pedra Polida* (2022), *Faixa de Gaza* (2022), *Calunga maior* (2022), *Nem o oceano tem tanta água* (2022).

Autoria: elaboração própria.

Como vimos, durante a revisão bibliográfica realizada para a elaboração de um panorama negro do cinema paraibano, foi constatada uma significativa lacuna no que diz respeito à identificação da identidade racial dos cineastas, dificultando assim o mapeamento da presença e contribuição dos realizadores negros no cenário cinematográfico local. Enquanto a literatura consultada aborda questões de gênero e classe de forma mais detalhada, a discussão sobre a identidade racial dos cineastas é frequentemente negligenciada.

Diante deste panorama, é possível delinear com mais nitidez a expressão dos cineastas negros no Estado. Três pontos relevantes emergem dessa reconstrução:

1. A obra *As Cegas* [Maria Antônia Pereira (Antônia Ágape), 1982] destaca-se como o primeiro exemplo identificado que se enquadra no conceito de Cinema Negro, tendo em vista que foi dirigido por realizadora negra brasileira, as protagonistas são negras e a temática do filme está relacionada à cultura negra brasileira.

O conhecimento sobre esta obra, como mencionado, foi adquirido durante a banca de qualificação desta dissertação, quando o professor, pesquisador e cineasta Bertrand Lira, ciente do tema desta pesquisa, mencionou como uma lembrança a existência de Antônia e sua participação no movimento Superoitista na Paraíba (terceiro ciclo) iniciado no final da década de 70. Sem esta citação oral, não seria possível reconhecer a identidade racial da realizadora através da historiografia já documentada da cinematografia paraibana, uma vez que esta informação não foi evidenciada na bibliografia levantada e acessada por essa pesquisa.

2. Observei o apagamento mais recente, de dois filmes que marcam o processo de retomada da filmografia negra no Estado: *A última Sala* (Lúcio César, ficção, 2001) e *Desejo Citrullus* (Ana Bárbara Ramos, documentário, 2003). O conhecimento sobre

essas obras foi adquirido através do contato direto com os realizadores, que gentilmente citaram suas obras, permitindo assim o acesso a estas produções.

3. A digitalização do processo de realização dos filmes e o desenvolvimento de políticas públicas pro audiovisual revelou um aumento significativo no número de realizadores negros, além de uma diversificação gradual dos gêneros abordados para além do documentário. Este fenômeno indica uma expansão do repertório e das perspectivas narrativas dentro do cinema paraibano e consequentemente do Cinema Negro no Estado.

O silenciamento histórico em relação às questões raciais, sobretudo com foco na representatividade articulada à representação, por vezes superficialmente ou estereotipadamente mencionada, promove uma barreira à visualização e, principalmente, à consolidação de um Cinema Negro na Paraíba. Logo, para pensarmos o Cinema Negro Paraibano, esse levantamento cuidadoso e inicial precisou ser feito. Aqui, apresentamos uma primeira filmografia com recorte racial, cientes de que o movimento de recuperação desses dados não termina com esta pesquisa.

Da filmografia anterior (Tabela 1), então, destacamos, para além dos negritos, uma compilação dos realizadores negros paraibanos e suas obras em uma nova listagem (Tabela 2), organizada em ordem alfabética e com links disponíveis para acesso às obras e autores, antes de prosseguirmos na elaboração de um panorama do Cinema Negro Paraibano.

Tabela 2 - Cineastas negros paraibanos, em ordem alfabética, e suas obras, de 1960 a 2023

Direção	Filmes
Ana Bárbara Ramos ³²	<i>Inesperada Presença de uma Bailarina</i> (curta-metragem, 2001)
	<i>Desejo Citrullus</i> (curta-metragem, 2003) ³³

³² Perfil nas redes sociais: <https://www.instagram.com/anabarbara.amos/>

³³ Disponível em: <https://youtu.be/Oz7j5yHfYaY?si=Yndu6KoF2Ng9yxAg>

	<i>Cabaceiras</i> (curta-metragem, documentário, 2007)
	<i>Sweet Karolynne</i> (curta-metragem, documentário, 2009) ³⁴
	<i>Borboletas Azuis</i> (curta-metragem, documentário, 2010)
	<i>Oferenda</i> (curta-metragem, documentário, 2011) ³⁵
	<i>Sociedade do Cloro</i> (curta-metragem, documentário, 2015) ³⁶
	<i>Cósmica</i> (curta-metragem, ficção, 2023)
Adriano Roberto ³⁷	<i>O som do aboio</i> (curta-metragem, documentário, 2012) ³⁸
Carine Fiúza ³⁹	<i>No escuro</i> (curta-metragem, experimental, 2009) ⁴⁰
	<i>Odô Pupa, lugar de resistência</i> (curta-metragem, documentário, 2018) ⁴¹
	<i>Ando feito nuvem tempestiva</i> (curta-metragem, experimental, 2018) ⁴²
	<i>Ya, me conte histórias</i> (curta-metragem, ficção, 2020) ⁴³

³⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QjqfBR8L17w&ab_channel=amanachuvaa

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QavdfL0XC2Q>

³⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6ydUzqSMCOA&ab_channel=Hysteria

³⁷ Perfil nas redes sociais: https://www.instagram.com/free_adriano_boys/

³⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=314hNLKuV3M&ab_channel=MarceloQuixaba

³⁹ Perfil nas redes sociais: https://www.instagram.com/carine_fiuza/

⁴⁰ Disponível em: <https://www.festivaldominuto.com.br/en/contents/8843>

⁴¹ Disponível em: <https://canaisglobo.globo.com/assistir/futura/curtas-universitarios/v/6941761/>

⁴² Disponível em: <https://youtu.be/frhIhm0WRDg>

⁴³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z2p5eZKDV0o&ab_channel=Carinefiuza

	<i>Preciso falar do futuro além-mar</i> (curta-metragem, ficção, 2023) ⁴⁴
Danny Barbosa ⁴⁵	<i>Café com Rebu</i> (curta-metragem, ficção, 2020)
	<i>Pedra Polida</i> (curta-metragem, ficção, 2022)
Francisco (Shiko) ⁴⁶	<i>Lavagem</i> (curta-metragem, ficção, 2011) ⁴⁷
Ismael Farias ⁴⁸	<i>Seu Pereira na BR-101, Uma Expedição Musical Sobre a Cena Independente</i> (longa-metragem, documentário, 2023) ⁴⁹
Jaime Guimarães ⁵⁰	<i>Concreto</i> (curta-metragem, documentário, 2011) ⁵¹
	<i>A Alma das Ruas</i> (curta-metragem, documentário, 2014) ⁵²
	<i>Pranto</i> (curta-metragem, ficção, 2019) ⁵³
	<i>Abrição de Portas</i> (curta-metragem, documentário, 2022) ⁵⁴
	<i>Cordelina</i> (Longa-metragem, ficção, 2022) ⁵⁵
Lúcio César ⁵⁶	<i>A última Sala</i>

⁴⁴ Disponível em: <https://youtu.be/p6DXJxYRiVk>

⁴⁵ Perfil nas redes sociais: https://www.instagram.com/cocada_da_rainha_preta/

⁴⁶ Perfil nas redes sociais: <https://www.instagram.com/chicoshiko/>

⁴⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/156740563>

⁴⁸ Perfil nas redes sociais: <https://www.instagram.com/ismael.farias/>

⁴⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X9ZyqPe1kK8&t=2s&ab_channel=TVSEUPEREIRA

⁵⁰ Perfil nas redes sociais: <https://www.instagram.com/jaimenetones/>

⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pWh3SSvA1Ag>

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HSr0LovhRN8>

⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GkVibOX4XpU&t=72s>

⁵⁴ Disponível em: https://youtu.be/gA3eA__Zl7Y

⁵⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/showcase/10758013/video/878965523>

⁵⁶ Perfil nas redes sociais: https://www.instagram.com/lucio_cesar_murilo/

	(curta-metragem, ficção, 2001) ⁵⁷
	<i>Faixa de Gaza</i> (curta-metragem, ficção, 2019) ⁵⁸
Luís Barbosa ⁵⁹	<i>Leprosário</i> (curta-metragem, documentário, 2012) ⁶⁰
Luzia Costa ⁶¹	<i>Ayoluwa e Seus Amigos Imaginários</i> (curta-metragem, ficção, 2021)
Antônia Ágape ⁶²	<i>As cegas</i> (curta-metragem, documentário, 1982)
Kalyne Almeida ⁶³	<i>A Ruga</i> (curta-metragem, ficção, 2012) <i>Diva: vozes femininas</i> (curta-metragem, documentário, 2013) ⁶⁴ <i>Velhos tempos</i> (curta-metragem, ficção, 2016) ⁶⁵ <i>Aponta pra fé ou todas as músicas da minha vida</i> (longa-metragem, ficção, 2022)
Mayara Valentim ⁶⁶	<i>Nem o mar tem tanta água</i> (curta-metragem, ficção, 2022)
Pedro Nunes ⁶⁷	<i>Gadanhô</i>

⁵⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dMVtbmlU8zs&ab_channel=L%C3%BAcioCesar

⁵⁸ Disponível em: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=2839314906340640

⁵⁹ Perfil nas redes sociais: https://www.instagram.com/lula_luisinho/

⁶⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lcs1uNAXJa8&ab_channel=DiegoBenevides

⁶¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/luziacncosta/>

⁶² Perfil nas redes sociais: <https://www.instagram.com/Antoniaagape/>

⁶³ Perfil nas redes sociais: <https://www.instagram.com/kalynealmeida/>

⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WgeUPG09g7E>

⁶⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UPuLN4S53iE>

⁶⁶ Perfil nas redes sociais: https://www.instagram.com/mata_fechada/

⁶⁷ Embora Pedro Nunes tenha diversas realizações audiovisuais em seu portfólio, é desafiador distinguir o que se classifica como Cinema em sua coletânea. O próprio autor categoriza algumas de suas obras como vídeos didáticos, vídeos experimentais ou simplesmente vídeos. Optei por incluir em minha análise apenas suas produções em película, além de adicionar à lista um vídeo experimental que, devido à sua elaboração narrativa e estética, se distingue substancialmente de um vídeo institucional ou didático. Perfil nas redes sociais: <https://www.instagram.com/pedro.nunesfilho.9/> e <https://pedronunesfilho.wordpress.com/>

	<p>(curta-metragem, documentário, 1979)⁶⁸</p> <p><i>Registro</i> (curta-metragem, documentário, 1979)</p> <p><i>Closes</i>⁶⁹ (curta-metragem, documentário, 1982)</p> <p><i>Passos, espaços, corpo e linguagens</i>⁷⁰ (curta-metragem, experimental, 1989)</p>
Thiago Costa ⁷¹	<i>Santos Imigrantes</i> (curta-metragem, ficção, 2018) ⁷²
	<i>Axó</i> (curta-metragem, ficção, 2019) ⁷³
	<i>Visitas</i> (curta-metragem, ficção, 2020) ⁷⁴
	<i>Calunga Maior</i> (curta-metragem, ficção, 2022)
	<i>Axé Meu Amor</i> (curta-metragem, ficção, 2023)
Valtyennyra Pires ⁷⁵	<i>Entoadado Negro</i> (curta-metragem, documentário, 2017) ⁷⁶
	<i>Margaridas</i> (curta-metragem, documentário, 2019) ⁷⁷
	<i>Céu</i> (curta-metragem, documentário, 2022)

⁶⁸Co-direção João de Lima. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_PyFvQpOjgk

⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c3ryK4SIIso>

⁷⁰ Co-direção, Cláudio Manoel Duarte. O próprio autor classifica a obra como vídeo-experimental. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXv1BQczkFw&t=142s>

⁷¹ Perfil nas redes sociais: <https://www.instagram.com/thiago.alcosta>

⁷² Disponível em: <https://vimeo.com/404468579>

⁷³ Disponível em: <https://vimeo.com/user72079740>

⁷⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/user72079740>

⁷⁵ Perfil nas redes sociais: <https://www.instagram.com/valtyennyra/>

⁷⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QvGMO6EmjXU&ab_channel=ValtyennyraPires

⁷⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=omcJu5ERr2U&ab_channel=ValtyennyraPires

	Amanhã vai ser outro dia (curta-metragem, documentário, 2022) ⁷⁸
--	--

Fonte: Elaboração própria.

No que diz respeito ao gênero dos realizadores, observo também que algumas fontes bibliográficas fornecem superficialmente esses dados em uma catalogação da filmografia, porém sem aprofundamento nos temas abordados nos filmes.

Como observado nesta pesquisa, a participação de mulheres negras na produção cinematográfica no Estado tem se ampliado desde a pioneira Antônia Ágape até as cineastas contemporâneas. Esse aumento não só fortalece a presença feminina negra no cinema, mas também enriquece e diversifica as narrativas, seja em documentários, ficções, experimentais ou animações, permitindo outras abordagens e temas.

Entre as obras que se destacam, o filme *Nem o mar tem tanta água* (Mayara Valentim, 2022) pode ser classificado como afrofuturista⁷⁹ - uma abordagem ainda rara na filmografia paraibana. O conjunto de obras da cineasta Dany Barbosa, uma mulher trans, atriz, roteirista e professora também merece destaque pela abordagem singular do corpo negro feminino transgênero na centralidade das narrativas, refletindo o conceito de "representação contra-hegemônica" de Stuart Hall (2016), em que a identidade negra é afirmada como um ato de resistência política e cultural.

Filmes como *Velhos tempos* (Kalyne Almeida, 2016), que trata da violência doméstica, *Desejo citrullus* (Ana Bárbara, 2003), que aborda o aborto, e *Odô pupa, lugar de resistência* (Carine Fiúza, 2018), que se debruça sobre o racismo estrutural, exemplificam como a representatividade crescente permite uma reconfiguração das narrativas tradicionais. Essas histórias, embora já conhecidas, ganham novas perspectivas quando contadas por quem historicamente foi excluído das decisões criativas.

⁷⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2YfwKvoO-GI&ab_channel=ValtyennyaPires

⁷⁹ Segundo Kenia Freitas (2018), o afrofuturismo é um movimento cultural e estético que abrange uma ampla gama de narrativas de ficção especulativa. Esse movimento se caracteriza pela exploração de futuros possíveis ou reinterpretações do passado, sempre a partir de uma perspectiva negra, que engloba tanto as experiências africanas quanto as diaspóricas. Freitas destaca que o afrofuturismo não apenas imagina futuros alternativos, mas também reconfigura temporalidades para ressaltar as histórias, culturas e subjetividades negras que foram marginalizadas ou apagadas pelas narrativas hegemônicas.

Outro aspecto de grande relevância é a presença cada vez maior de mulheres negras em todas as áreas da produção cinematográfica. Para além das realizadoras, há muitas outras mulheres negras compondo as equipes dos filmes. Carol Porto e Laysa Santos, por exemplo, destacam-se na produção, enquanto Camyla Neves e Rayana Martins atuam na assistência de fotografia. Flora Santos na direção de arte, e Bruna Dias e Débora Gil Pantaleão no roteiro. No campo do figurino e da assistência de arte, Isabella Carmen e Alfa Ambrósio trazem contribuições fundamentais, enquanto Laiz de Oyá e Fafá Dantas expandem suas atuações para além da interpretação, contribuindo também na produção e no *catering* de filmagem. Nossa imagem e nossas vivências são representadas pelos corpos de atrizes como Norma Góes, Fernanda Ferreira, Jamilla Facury, Margarida Santos, Joana Marques e outras.

Seguindo os rastros do Cinema Negro Paraibano, a partir de um olhar crítico, busco compreender os desafios enfrentados pelos profissionais negros na indústria cinematográfica e apontar caminhos para a construção de um cinema mais inclusivo e representativo. Avalio, primeiramente, o papel do negro na narrativa de Candida e Feres Júnior (2019).

Abordar as possíveis recorrências de papéis sociais específicos relacionados ao grupo e não instituir julgamento moral sobre tais papéis ou acerca das críticas sociais vigentes nas tramas. A noção de que o cinema representa a realidade pode servir de base para justificar que a maioria dos personagens em situação de pobreza sejam negros, uma vez que estes são os mais atingidos por desigualdades sociais. No entanto, a representação de uma realidade não pode servir para ignorar as outras. A repetição de poucas características para grupos amplos da sociedade sugere mais a reprodução de preconceitos, do que uma correspondência clara com a população (Candida e Feres Júnior, 2019).

Sabe-se, então, que presença do corpo negro como protagonista de uma narrativa não necessariamente ressignifica o lugar da representação da pessoa negra em um sentido contra-hegemônico. Quando afirmamos que *Aruanda* (1960) não é Cinema Negro, por exemplo, não estou apenas constatando a ausência da representação/representatividade do negro pelo negro, mas também articulando esta constatação à questão da produção de narrativas negras diversas e complexas. E há um vazio textual histórico no que se refere a esta diversidade, sobretudo do que escapa às representações, estereotipadas ou não, de sofrimento.

Se *Aruanda* (1960) passou mais de 60 anos sendo lembrado apenas sob a tutela do seu diretor, as lentes do Cinema Negro permitem um movimento de olhar para outros protagonistas, que deram corpo ao primeiro filme paraibano protagonizado por corpos negros. Em João Pessoa, o filme também dá nome a um dos principais festivais de cinema do Estado, o Fest Aruanda, que inclusive traz como logomarca a reprodução dos potes de barro produzidos pelas louceiras da comunidade Quilombola da Serra do Talhado, retratadas na película (figura 21). Depois de 17 edições do festival, pela primeira vez é dado destaque às personagens da obra. O 18º Fest Aruanda, em 2023, homenageou o elenco, representado por Érico Carneiro e Antônia Carneiro, da Serra do Talhado, que, quando crianças, atuaram como os filhos do casal Zé Bento e Maria, no documentário. Os personagens do filme também ganharam representação ativa no cartaz (figura 22), sua presença e lembrança, ora ressaltadas por objetos inanimados, passam a apresentar-se por feições humanas, coloridas, ativas, organizadas e em uma formação familiar.



Figura 21 - Logomarca oficial do Festival de cinema Fest Aruanda. Fonte: Página oficial do evento⁸⁰.

⁸⁰ Disponível em: <https://www.festaruanda.com.br/> Acessado: 26 de julho 2023.



Figura 22 - Cartaz do 18º Fest Aruanda, 2023. Fonte: Página oficial do evento⁸¹.

Em 2022, o diretor do Festival Aruanda, Lúcio Vilar, me procurou para discutirmos maneiras de abordar o cinema negro e a participação de pessoas negras no cinema paraibano dentro da programação do evento. A partir dessas conversas informais - houve mais de um convite para que eu integrasse a curadoria, mas na época não pude aceitar -, passamos a refletir sobre a representação e representatividade negra nas produções locais. No mesmo ano, também houve contato com realizadoras de outros estados, a exemplo de Camila Moraes, que fez parte da curadoria e do Júri. Foram exibidos alguns filmes como convidados. Em 2023, embora eu não tenha participado diretamente desta articulação, com o envolvimento de outros realizadores negros, como Norma Góes e Lúcio César, o festival fez uma homenagem muito significativa aos personagens de Aruanda (figura 23-25).

⁸¹ Disponível em: <https://www.festaruanda.com.br/> Acessado: 26 de julho 2023.



Figura 23 - Imagens de Érico e Antônia Carneiro, em homenagem no 18º Fest Aruanda, 2023. Da esquerda para direita: 1 mulher não identificada, Érico Carneiro, Jâmarri Nogueira e Antônia Carneiro.

Fonte: Quadros da entrevista da TV Cabo Branco⁸².

⁸² Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/12161005/>. Acessado em: 20 de abril de 2024



Figura 24. Érico e Antônio Carneiro recebendo os troféus de homenagem pelas mãos de Lúcio César e Norma Goes. Fonte: Quadros da entrevista da TV Cabo Branco.



Figura 25 - Érico e Antônio Carneiro em entrevista para imprensa local. Fonte: Quadros da entrevista da TV Cabo Branco.

É importante que o Festival Aruanda - um dos maiores do Estado e mais difundido nacionalmente - tenha dado esse passo de reparação. Entendo que isso não é apenas uma questão de justiça histórica, mas também de revitalização necessária à imagem do próprio festival, que precisou se adaptar aos novos tempos para não ser vinculado a uma visão retrógrada e racista. De todo modo, a iniciativa é sem dúvidas uma reverberação das movimentações que temos, enquanto realizadores negros, articulado no Estado ao longo dos últimos anos. É fundamental reconhecer que essa abertura do festival, embora tardia, acompanha - com sucesso - um movimento nacional

que já vinha ganhando força na última década, com curadorias e festivais voltados para discussão e difusão do Cinema Negro.

Reconheço a importância do cinema como ferramenta de denúncia, assim como entendo que a predominância do gênero documental aporta historicamente um interesse em denunciar as mazelas sociais - que, em muitas de suas versões, recaem ao povo negro. Mas aqui afirmo, para além das possibilidades, a necessidade e a importância de elaboração de outras histórias, outras presenças, outras visualidades do negro pelo negro. Há, seja no documental, no ficcional, no experimental, etc., inúmeras narrativas negras que ganham forma - com toda sua potência em termos de diversidade - no cinema. Essa complexidade é fundamental ao Cinema Negro.

Nesse contexto, faço uma conexão com as noções de “consciência” e “memória” discutidas por Lélia Gonzalez:

A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente vai tentar é sacar esse jogo aí, das duas, também chamado de dialética. E, no que se refere à gente, à crioula, a gente saca que a consciência faz tudo pra nossa história ser esquecida, tirada de cena. (Gonzalez, 1984. p.226)

Ao aplicar essas noções ao cinema paraibano, entendo que a falta de uma narrativa complexa e diversificada sobre a pessoa negra e sobre o Cinema Negro Paraibano reflete esse esforço da "consciência" em ocultar a memória e a vivência negra. Percebo que esse vazio textual ressoa como um eco da própria invisibilidade enfrentada pela população negra nas produções cinematográficas paraibanas.

Algumas obras presentes na Tabela 1 se destacam por sua relevância no preenchimento das lacunas desse vazio textual, atendendo aos critérios que definem o Cinema Negro, como proposto nesta dissertação: 1) o filme deve ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme deve estar

relacionada com a cultura negra brasileira. Além disso, para promover uma produção audiovisual mais inclusiva no Brasil, são propostos: 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afros-descendentes. 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira.

Assim, o recorte dos filmes que compõem a listagem abaixo (Tabela 3) , além de serem representações do negro pelo negro, demonstram a presença do corpo negro na narrativa de forma complexa e diversa, escapando dos clichês e sem o uso da pessoa como objeto. Dentre os filmes catalogados na pesquisa, cujos dados filmográficos já apresentamos na primeira listagem (Tabela 1), essas obras chamam atenção por representarem o cinema negro paraibano:

Tabela 3 - filmografia do Cinema Negro Paraibano, de 1960 a 2023

<i>As Cegas</i> (Maria Antônia Pereira Ágape, , curta-metragem, documentário,1982)
<i>Passos, espaços, corpo e linguagens</i> (Pedro Nunes e Cláudio Manoel, curta-metragem, experimental, 1989)
<i>Desejo Citrullus</i> (Ana Bárbara Ramos, documentário, 2003)
<i>Oferenda</i> (Ana Bárbara Ramos, documentário, 2011)
<i>Velhos tempos</i> (Kalyne Almeida, 2015)
<i>Entoado Negro</i> (Valtyennya C. Pires, curta-metragem, documentário, 2017)
<i>Odò Pupa, lugar de resistência</i> (Carine Fiúza, curta-metragem, documentário, 2018)
<i>Ando feito nuvem tempestiva</i> (Carine Fiúza, curta-metragem, experimental, 2018)
<i>Santos Imigrantes</i> (Thiago Costa,curta-metragem, ficção, 2018)
<i>Faixa de Gaza</i> (Lúcio César, curta-metragem, ficção, 2019)

<i>Margaridas</i> (Valtyenny C. Pires, curta-metragem, documentário, 2019)
<i>Café com Rebu</i> (Danny Barbosa, curta-metragem, ficção, 2020)
<i>Axó</i> (Thiago Costa, curta-metragem, ficção, 2019)
<i>Ya, me conte histórias</i> (Carine Fiúza, curta-metragem, ficção, 2020)
<i>Visitas</i> (Thiago Costa, curta-metragem, ficção, 2020)
<i>Pedra Polida</i> (Danny Barbosa, curta-metragem, ficção, 2021)
<i>Ayoluwa e Seus Amigos Imaginários</i> (Luzia Costa, curta-metragem, ficção, 2021)
<i>Nem o mar tem tanta água</i> (Mayara Valentim, curta-metragem, ficção, 2022)
<i>Aponta pra fé ou todas as músicas da minha vida</i> (longa-metragem, ficção, 2022)
<i>Calunga Maior</i> (Thiago Costa, curta-metragem, ficção, 2022)
<i>Céu</i> (Valtyenny C. Pires, curta-metragem, documentário, 2022)
<i>Preciso falar do futuro além-mar</i> (Carine Fiúza, curta-metragem, ficção, 2023)
<i>Axé Meu Amor</i> (Thiago Costa, curta-metragem, ficção, 2023)

Fonte: Elaboração própria.

Entrei em contato, de várias formas, com uma com cerca de 300 obras da filmografia paraibana, para conduzir esta pesquisa e chegar a um panorama do Cinema Negro na Paraíba, mas sigo afirmando a possibilidade de existência de outras obras que talvez sigam no silenciamento. O enfrentamento à invisibilidade é árduo e contínuo, urgente, mesmo diante da sua incompletude. De todo modo, um ponto relevante de reflexão percebido ao propor uma conformação do Cinema Negro do Estado, e que é preciso destacar, são os simbolismos presentes nas obras que demarcam a sua identidade negra como reivindicação do direito à memória que historicamente o colonialismo ocidental tem negado. Essas obras representam um cinema contra-hegemônico, pelo

qual o sujeito diaspórico assume a função de primeira pessoa da enunciação, o Eu do discurso, que busca um caminho possível para recuperação da memória de sua identidade desterritorializada. A escolha por determinadas cores, objetos, imagens, gestos e sons representa o desejo de expressão dos cineastas e de suas equipes a partir do que lhes é próximo, do que lhe afeta e compõe.

O Cinema Negro Paraibano, a partir de suas escolhas narrativas, estéticas e de composição da equipe, afirma que se trata de um cinema negro muitas vezes articulado com um cinema indígena, que enfrenta as expectativas de uma narrativa colonialista e busca proximidade com grupos sociais postos à margem dos espaços de poder, vítimas dos processos de desterritorialização e aculturação impostos por uma política eurocêntrica e desumana.

Vale ainda salientar que consideramos, na configuração do Cinema Negro Paraibano, também dois aspectos externos à narrativa: a formação de equipe e a repercussão/circulação das obras. Esses critérios ajudam a analisar as percepções, atitudes e experiências dos espectadores em relação às obras cinematográficas. Eles destacam que a representatividade (figuras 26 a 28) é fundamental para promover a identificação e a empatia do público.



Figura 26. Equipe do filme *Pedra Polida* (Danny Barbosa, 2020). Da esquerda para direita: **Jô Oliveira** (assistente de produção), Adriano Vieira (Motorista), Diego Lima (Produtor Executivo), Thais Pascoal (Assist. de direção), **Sophia Williams** (Atriz), **Sidney Rufino** (Assist. de Produção executiva), **Luis Barbosa** (Diretor de fotografia), **Márcio di Paula** (Ator), **Ismael Farias** (Som direitista), **Lairton Lunguinho** (Assistente de elétrica e maquinária), **Carine Fiúza** (1º assistente de câmera), **Juca Gonzaga** (Microfonista), **Alisson Bernardes** (Ator), **Zé Costa** (Chefe de elétrica e maquinária), Eduardo Ribas

(Assist.de arte), **Carol Porto** (Diretora de produção), **Thiago Costa** (Diretor de arte) e **Camyla Neves** (2º assist. de câmera).



Figura 27. Equipe de fotografia do filme *Pedra polida* (Dany Barbosa, 2020). Da esquerda para a direita: **Camyla Neves** (2ª assistente de câmera), **Luis Barbosa** (Diretor de fotografia), **Lairton Lunguinho** (Assistente de elétrica e maquinária), **Zé Costa** (Chefe de elétrica e maquinária) e **Carine Fiúza** (1ª assistente de câmera). Tiramos esta foto ao perceber que era a primeira vez que fazíamos parte de uma equipe formada exclusivamente por pessoas negras.



Figura 28. Making Of do filme *Preciso falar do futuro além mar* (Carine Fiúza, 2023). Da esquerda para direita: **Norma Goes** (Atriz) e **Carine Fiúza** (Diretora e fotografa). Fonte: arquivo pessoal. Autoria: Juan Correia.

Os filmes do Cinema Negro da Paraíba (Tabela 3), desde a escolha do tema até a forma narrativa, soam como um manifesto de respeito à diversidade e reintegração de posse cultural. É um esforço coletivo para reafirmar e revitalizar práticas, crenças, línguas, rituais e outras expressões culturais que são fundamentais para a identidade e o bem-estar dessas comunidades.

No processo de cartografia do Cinema Negro Paraibano, retomamos a importância do filme *As Cegas*, de Maria Antônia Pereira Ágape.

Assim como *Aruanda*, de Linduarte Noronha, *As Cegas* é uma obra seminal do cinema paraibano. No entanto, essas duas obras e suas repercussões diferem substancialmente. *Aruanda* retrata o negro a partir da perspectiva do outro, ele representa o negro, enquanto *As Cegas* articula representação e representatividade a partir do olhar do semelhante, estabelecendo-se como uma expressão importante do Cinema Negro, especialmente considerando seu contexto de produção.

Antônia Ágape, enquanto precursora do Cinema Negro na Paraíba, enfrentou imensas dificuldades, sendo uma mulher negra solitária em um ambiente marcado por

violências interseccionais e exclusões sistemáticas. Essas dificuldades permeavam desde o processo de filmagem até a edição, refletindo um cenário onde sua presença era tanto rara quanto invisibilizada.

A invisibilização de *As Cegas* e da própria Antônia Ágape suscita em mim o desejo de explorar o que Martins (2021) denomina como “fabulação especulativa”. Diante das lacunas textuais e históricas, o que resta à população negra em seu esforço de resgatar a memória e projetar o futuro é imaginar, especular. *As Cegas* me faz refletir sobre essa ausência, sobre o que poderia ter sido a trajetória de Maria Antônia e o impacto de sua obra. E se o racismo e machismo não tivessem incidido sobre Antônia Ágape? Imagino como ela e o filme poderiam ter sido recebidos na Academia, nos festivais, mostras... e o quanto ele poderia ter transformado vidas, especialmente as de pessoas negras, ao oferecer uma referência de existência negra em uma arte historicamente elitista.

O período em que Antônia Ágape realizou seu filme foi marcado por uma tentativa de romper com as barreiras impostas pela elite, um momento em que o cinema direto emergia justamente para permitir que novas olhares se manifestassem. Contudo, Antônia Ágape estava sozinha, sem o apoio de uma comunidade cinematográfica, muitas vezes contando apenas com a ajuda de um amigo para registrar a história das mulheres negras de Campina Grande e da Paraíba.

Assistir a *As Cegas*, um filme de apenas 10 minutos, onde vejo três personagens que fizeram parte da minha infância e cultura - mulheres negras em Campina Grande, que são referências culturais e memórias afetivas da minha cidade - foi uma experiência profundamente impactante. O nível de intimidade com que essas mulheres abrem suas vidas e sua casa para Antônia revela uma segurança que só se encontra em um cinema feito por quem se vê representado à frente e atrás da câmera. Antônia capturou a história dessas mulheres com muita empatia, e ao ler seu relato - que vocês conhecerão mais adiante - pude compreender não apenas a profundidade dessa empatia, mas também o sofrimento dela ao falar sobre o filme. Um sofrimento agravado pela constatação de que a obra final não conseguiu incorporar toda a poesia que ela sonhou em incluir.

As "três Ceguinhas" de Campina Grande, como ficaram conhecidas Francisca, Maria e Regina Barbosa, ganharam repercussão nacional, mas essa visibilidade se deu através do olhar e da voz de um cineasta branco, Roberto Berliner, em seu filme *A Pessoa é para o que Nasce* (2001). Berliner utilizou *As Cegas* como referência, mas Antônia Ágape foi totalmente excluída do processo criativo, resultado direto do processo de invisibilização a que foi submetida. É chocante ver, nos créditos finais do filme de Berliner (figura 29), a indicação de que a realizadora "não foi encontrada" - uma omissão absurda que exemplifica as barreiras enfrentadas por cineastas negros no Brasil.

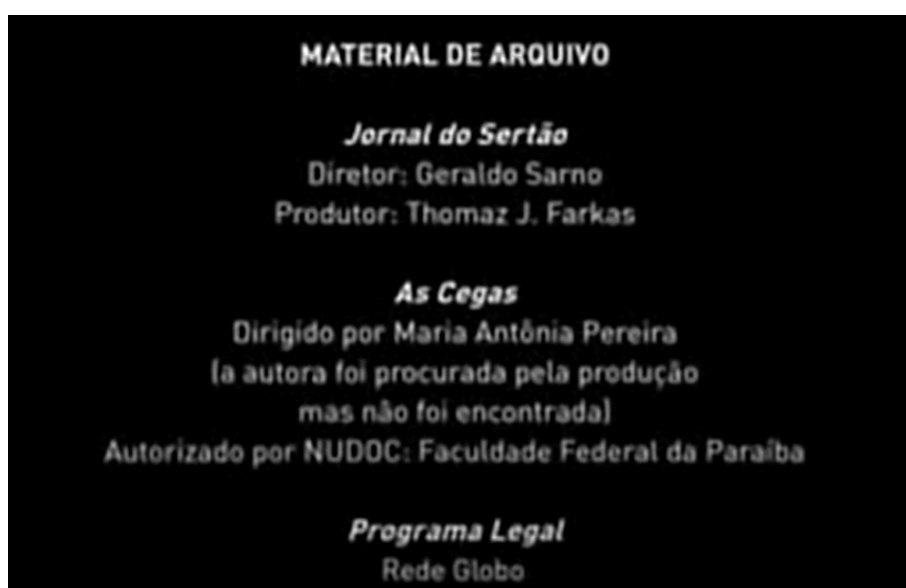


Figura 29. Print dos créditos finais do filme *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2003, 87'34"). Na imagem, lê-se após o nome de Antônia Ágape: "A autora foi procurada pela produção, mas não foi encontrada. Autorizada por NUDOC: Universidade Federal da Paraíba."

A presença de Antônia Ágape dentro da narrativa do Cinema Negro Paraibano traz consigo uma perspectiva não só de empoderamento mas de pertencimento. Antônia traz toda força para a continuidade de sua trajetória de crescimento do sistema audiovisual. A recusa à invisibilidade compreendida no decorrer da pesquisa deve ser, a partir de hoje, lembrada como marco para que as próximas gerações dos novos cineastas negros paraibanos não se sintam no patamar de insegurança para exercer a função

cinematográfica. A presença de uma produção audiovisual que entende as necessidades individuais traz para o cinema a sensação de pertencimento.

3 VOZES-MULHERES: ESCRIVENDO COM ANTÔNIA ÁGAPE

Vozes-Mulheres

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, pp 24-25)

Começo este capítulo apresentando os sentimentos e pensamentos marcantes que fortaleceram e influenciaram a minha jornada até o encontro com minha antecessora, Antônia Ágape. Conceição Evaristo, autora do poema que abre este capítulo, escreve: “Quando eu morder a palavra, por favor, não me apressem. Quero mastigar, rasgar entre

os dentes, a pele, os ossos, o tutano do verbo, para assim versejar o âmago das coisas” (Evaristo, 2017, p.123). É deste modo que desejo retribuir ao cinema tudo que ele me proporcionou até hoje, direcionando meu olhar para um cinema que salva essa mulher que lhes escreve, Carine, que aqui tece considerações íntimas sobre uma vivência muito valiosa.

Entendendo a importância dos passos de Maria Antônia Pereira (Antônia Ágape) no cinema paraibano, devemos agora ajustar as lentes e dar ao objeto uma nova forma. Ao perguntar a Antônia sobre sua referência de pessoas negras no cinema paraibano me deparei refletindo sobre mim mesma: como vejo o mundo em que estou e como isso constroi o mundo ao meu redor. Me questiono sobre alguns conceitos, dentre eles o de sujeito e objeto, pois é onde me vejo neste instante. bell hooks (2019) aponta os dois conceitos (sujeito e objeto) a partir da seguinte perspectiva: os sujeitos são aqueles “que têm direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades e nomear sua história”. Já ao existir enquanto objeto, nossas realidades são definidas por outros, nossas identidades são criadas por outros e nossa “história designada somente de maneira que definem nossas relações com aqueles que são sujeitos” (hooks, 2019, p. 42). Logo, aqui, eu e Antônia somos sujeitas, cineastas, autoras.

3.1 Voz-Carine

Antes de adentrarmos nos meandros dos frutos que apresento a partir do meu encontro e conversas com ela, entendemos, ela e eu, que para falar do mundo precisamos falar de nós. Assim, me localizo um pouco mais: me chamo Carine Fiúza Ferreira, sou uma mulher negra paraibana de 35 anos de idade. Nasci em Campina Grande, no ano de 1989. Filha caçula de Elinalda Lopes Fiúza e José Roberto Alves Ferreira, e irmã de Bruno Alexandre Fiúza Ferreira e Caroline Sonale Fiúza Ferreira. Mãe de Elisa Fiúza. Minha primeira morada, em terra, foi em uma casa do conjunto Severino Cabral, em Campina Grande - Paraíba.

Figura na minha memória uma casa com dois quartos, uma sala, cozinha, banheiro, garagem, terraço, um amplo jardim e um quintal com uma grande árvore ao centro e uma casinha de cachorro ao fundo. Nos últimos anos em que moramos lá, meu

pai havia iniciado a construção de mais um quarto e banheiro. Com essas pessoas, nesse lugar, vivi os primeiros anos da minha vida e guardo boas lembranças. E não, eu não tive o direito de sonhar em fazer cinema desde criança, até porque crianças negras que vieram de onde eu vim estavam dadas ao destino muito certo.

Com a separação dos meus pais, em 1997, quando eu tinha 8 anos, fomos morar na Ilha de São João, periferia de Salvador, entre o bairro de Paripe e o município de Simões Filho. Lá, vivemos por três anos. Depois voltei com minha família para Campina Grande, onde moramos por mais quatro anos, até nos mudarmos para João Pessoa, onde permaneço até então.

Esses três territórios me constituem (Campina Grande, Salvador e João Pessoa), e as causas que levaram a vivenciá-los são extremamente importantes para justificar o interesse por essa pesquisa. Nesse caso, vou me ater a alguns momentos que me colocaram em contato com o campo da Comunicação, em especial com o Cinema Negro.

O primeiro momento diz respeito à minha infância. Costumo dizer que minha maior babá e a professora mais aplicada foi a televisão aberta. Mesmo em uma família relativamente grande, lembro que em determinado momento fui muito solitária - meus pais trabalhavam a semana inteira e meus irmãos mais velhos estudavam em um horário diferente do meu.

Nesse período a televisão foi minha principal companhia e referência. Não por acaso me identifiquei completamente com a fala de Larissa Fulana de Tal, cineasta negra baiana, que na ocasião do Encontro anual de Mulheres Ativismo Realização - MAR (Cachoeira-BA, 2018) falou: “[...] enquanto cineasta negra brasileira reconheço que minha cinefilia é basicamente formada pelos filmes da Sessão da tarde⁸³ da TV pública”. Essa foi a realidade da maioria das famílias negras e pobres da década de 90, uma vez que não havia dinheiro para lazer ou coisas do tipo. A TV era o que nos levava para fora e esse “fora” era embranquecido.

⁸³ A Sessão da Tarde é um programa de televisão exibido pela Rede Globo, uma das principais emissoras de televisão do Brasil. Desde sua estreia em 1974, o programa é dedicado à exibição de filmes no período vespertino, de segunda a sexta-feira. Com uma programação variada, a Sessão da Tarde é conhecida por transmitir longas-metragens de diferentes gêneros, incluindo comédias, dramas, aventuras tornando-se uma faixa horária popular para o público brasileiro ao longo das décadas.

Enquanto no curso de Comunicação me foi cobrada uma cinefilia clássica - forjada a partir da visão de uma intelectualidade tão ocidentalizada e norte-centrada⁸⁴ quanto a programação da televisão aberta brasileira do que são cineastas reconhecidos e da intensidade do consumo que supostamente um aspirante na área deveria fazer destes -, minha experiência era outra tal que, até chegar à fase adulta, tinha ido ao cinema apenas duas vezes. Até chegar à universidade, nunca havia escutado sobre Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Jean-Luc Godard, Martin Scorsese, Woody Allen, Ingmar Bergman, Federico Fellini... E nem de Glauber Rocha. Além disso, a maioria das imagens que compunham o meu imaginário pouco falavam sobre mim. E desse pouco quase nada se demonstrava positivo.

[...] a população negra *continuum* é submetida às experiências de uma autoimagem que denota desumanização, gerada por uma promoção de identidade racial subalternizada, minorizada e reforçada pela indústria cultural brasileira, a qual insiste no ideal de branqueamento como referências de classificação. (SANTOS, 2021, p. 29)

Além das experiências de cinema através da televisão, nas quais ressalto a impossibilidade de escolha sobre o que consumir, havendo somente duas opções: assistir ao que era disponibilizado ou mudar de canal, lembro-me nitidamente de acompanhar meu pai e minha irmã para assistir ao filme *O Rei Leão*⁸⁵ (Rob Minkoff e Roger Allers, 1994) em uma sala de cinema.

Naquele momento, dois fatos me foram muito marcantes: a percepção do espaço - fiquei impressionada com o tamanho da sala, a quantidade de cadeiras e a enorme tela diante de nós - e a sensação ruim que tomou conta do meu peito quando Mufasa, pai de Simba, morreu. Estava completamente identificada com as personagens da trama e as lágrimas saltaram dos meus olhos sem nenhum esforço. Na busca de conforto segurei

⁸⁴ O termo *Ocidente* refere-se geralmente aos países da Europa Ocidental e da América do Norte, incluindo os Estados Unidos e o Canadá. Historicamente, esses países têm exercido grande influência política, econômica e cultural no cenário global. *Norte Global* é um conceito que abrange as nações desenvolvidas do hemisfério norte, caracterizadas por altos índices de desenvolvimento humano, economia forte e infraestrutura avançada. Na compreensão da hegemonia, esses termos são usados para descrever a dominação e influência que essas regiões exercem sobre as dinâmicas internacionais, muitas vezes em detrimento das nações do *Sul Global*, que incluem países da América Latina, África, e partes da Ásia.

⁸⁵ A película narra a história de Simba, um jovem leão que deve assumir seu papel como rei das Terras do Reino após a morte de seu pai, Mufasa. O enredo é inspirado em elementos de *Hamlet*, de William Shakespeare, e no antigo mito egípcio de Osíris que aborda temas de morte, ressurreição e o ciclo da vida.

fortemente a mão do meu pai, como quem se belisca para se certificar de que não está em um pesadelo.

Em outra ocasião, fui ao cinema durante o lançamento marcante de *Titanic*⁸⁶ (James Cameron, 1998). Meus irmãos e alguns amigos do bairro estavam eufóricos com a possibilidade de assistir ao filme, e eu, por ser a mascote⁸⁷ da turma, acabei conseguindo ir junto. Durante a exibição, fiquei encantada por Jack, aquele lindo homem branco, pobre e romântico que estava disposto a entregar a vida em nome de sua amada Rose, uma mulher branca e rica. Pouco me importava que Jack já tivesse alguém para direcionar seu amor; eu acreditava firmemente ser igualmente merecedora desse sentimento. Fiquei tão envolvida na história que, no momento em que ele finalmente conseguiu dar o primeiro beijo em Rose, gritei: “Jack, você está me traindo!”. O cinema inteiro riu, e eu me senti absolutamente constrangida.

Ao lembrar essas experiências no cinema, me dou conta de que em nenhuma delas vi a representação do corpo negro. Mesmo no filme *O Rei Leão* (1994), rico em referências africanas, como a musicalidade, a organização social e as paisagens, os personagens que conduzem a história são animais, não humanos, não negros. Uma experiência de não-lugar, de não identificação. Me vejo até então como sujeita desidentificada, como teoriza Santos (2014):

[...] sujeitos desidentificados, são desidentificados pela mídia televisiva ao serem apresentados em sua programação diária, continuamente como desprovidos de culturas e valores tradicionais, e nas telenovelas, especificamente, sem um lastro familiar com raízes de pertencimento. (p.33)

Ainda sobre o processo de identificação/desidentificação, um aspecto negativo da minha vivência familiar encontra espelho nas representações audiovisuais brasileiras: o alcoolismo e a violência doméstica. Depois de muito tempo tentando elaborar um texto que permitisse ao leitor compreender a ação dessas opressões na minha vida e na vida da minha família, cheguei à conclusão de que ainda não estou confortável para

⁸⁶ O filme conta a trágica história do naufrágio do RMS Titanic, um luxuoso navio de passageiros que fundou em sua viagem inaugural em 1912. A narrativa centraliza-se no romance entre Jack Dawson (Leonardo DiCaprio), um jovem artista pobre, e Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet), uma jovem da alta sociedade presa em um noivado infeliz. À medida que seu amor floresce a bordo do navio, o Titanic colide com um iceberg e começa a afundar, levando a uma luta desesperada pela sobrevivência.

⁸⁷ O termo “mascote” refere-se a uma pessoa mais jovem ou considerada a favorita em um grupo, geralmente recebendo um tratamento especial ou proteção dos demais membros.

tanto. Mesmo que o assunto verse sobre um dos temas principais desta pesquisa, a representação do negro no audiovisual, não estou falando de algo distante, no qual posso me colocar como observadora. É a minha história, a minha família e os fatos que nos levaram a vivenciar determinadas territorialidades e situações. Para mim, ainda é muito difícil falar sobre o assunto. Peço licença a quem lê, pois preciso adiantar a escrita para outro fato relevante.

Aos 21 anos de idade, meu irmão Bruno trabalhava como entregador de gás de cozinha. Em um trágico acidente, ele teve mais de 60% do corpo queimado e, após nove dias de luta na UTI, ele faleceu. Havíamos voltado de Salvador-BA para Campina Grande-PB há pouco tempo, mas após a morte do meu irmão, a necessidade de distanciamento de um lugar de perda, trauma e dor nos impulsionou a mudar para João Pessoa-PB. Aqui, minha mãe, minha irmã e eu trabalhamos e estudamos arduamente, buscando a possibilidade de, um dia, respirar sem sermos aniquiladas pela sobrecarga social.

No ano de 2008, contrariando as expectativas sociais que impunham ao meu corpo negro um não-lugar dentro de um espaço de construção de conhecimento, ingressei na Universidade Federal da Paraíba, no curso de Ciências Biológicas. A universidade foi o primeiro território que me fez processar a maioria dos acontecimentos da minha vida e entender que eles não ocorriam de forma aleatória. Ao contrário, esse cenário de vulnerabilidade social se multiplica na vida de milhares de outras pessoas, em especial de pessoas negras. Portanto, havia uma estruturação para que fosse assim. Naquela época, a presença de mulheres negras nas universidades brasileiras era significativamente baixa. Em 2010, elas representavam cerca de 5%⁸⁸ do total de estudantes no ensino superior. Esse cenário começou a mudar com a implementação de políticas de cotas raciais e programas de bolsas de estudo, que aumentaram a presença de mulheres negras nas universidades para aproximadamente 12%⁸⁹ em 2019.

⁸⁸ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), *Síntese de Indicadores Sociais: Uma análise das condições de vida da população brasileira* 2010.

⁸⁹ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), "Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil 2019."

Bento (2022) analisa a questão do sofrimento negro coletivo por meio do conceito de racismo estrutural, onde argumenta que uma coalizão de fatores sustentados pela cultura e pelo aparato estatal trabalham para manter uma hierarquia de poder que resulta em uma hierarquia de vida: aqueles que possuem o poder de viver e aqueles que, de acordo com essa estrutura, são considerados merecedores da morte.

E eu, Carine, que já havia experimentado inúmeras formas de morrer simbolicamente, entendi que, para agir no sentido de modificação da realidade social, para quebrar ciclos de opressão, precisava muito mais do que ser alguém bem sucedida individualmente. Comecei, então, a me questionar como poderia colocar minha profissão à disposição da coletividade, de forma que influenciasse efetivamente a vida de mais pessoas.

Como eu, uma mulher negra, posso produzir conhecimento em uma arena que constrói, de modo sistemático, os discursos de intelectuais negros como menos válidos? (Kilomba, 2019, p.54)

Numa perspectiva afrocentrada, o processo de amadurecimento humano é profundamente entrelaçado com a articulação do indivíduo com o coletivo, refletindo uma compreensão cosmogônica que transcende a simples evolução pessoal. A trajetória de cada muntu - um termo que designa o ser humano na cosmovisão batu-kongo - visa não apenas ao desenvolvimento individual, mas à integração e ao fortalecimento do grupo social ao qual pertence.

Bunseki Fu-kiau, traduzido por Santos (2019, p. 27), explica:

Kula é crescer em direção à própria história, [kikulu] desenvolver, amadurecer até alcançar a posição de liderança e estar apto(a) a exercê-la. Estar no lugar do rei ou líder é estar na posição de autoridade e poder. Kala, através do processo de conhecimento e maturação torna-se tukula, o vermelho ou vermelhidão, que é o símbolo da liderança madura dentro da comunidade é também a fase da pessoa de feitos [n'kwa-mâvanga]. O amadurecimento coletivo, sua liderança, por meio do processo de crescimento coletivo, leva em consideração o desenvolvimento social e da comunidade. A fase do segmento Kala-tukula, a representar o tempo presente, é positiva no mundo superior, ku nseke, o mundo fisicamente vivo. (SANTOS, 2019, p.27)

Minha busca pessoal por essa articulação com a referência cosmogônica africana é uma tentativa de situar meu próprio amadurecimento dentro desse horizonte de atuação coletivo. A integração das minhas experiências e aprendizados com a cosmovisão batu-kongo não apenas me oferece um sentido mais profundo de propósito,

mas também me conecta a uma tradição de liderança que valoriza o desenvolvimento comunitário e a construção de um futuro em conjunto. Esta visão me encoraja a transcender as expectativas limitadas impostas por estruturas dominantes e a abraçar uma abordagem que une o crescimento pessoal com a responsabilidade social, alinhando minha trajetória com os princípios mais amplos da sabedoria africana.

A partir desse entendimento, e sob a influência da trajetória profissional do meu então companheiro, que à época cursava Comunicação Social e estava engajado com o cinema local, comecei a me interessar pela feitura de filmes e acompanhá-lo em sua trajetória profissional. Me envolvi com o cinema independente local, participei da organização de mostras, festivais e trabalhei como assistente de fotografia e produção de alguns filmes universitários.

Acreditava que o caminho da Comunicação era o que me daria as ferramentas necessárias para elaborar e construir na prática as questões que a experiência e as leituras que fazia me suscitaram e, assim, ao perceber que ser bióloga não era a profissão que me enxergava exercendo no futuro, decidi mudar de curso em 2012 e inscrevi no curso de Comunicação, com habilitação em Radialismo, em 2013.

Nesse momento, ocorreu o lançamento do primeiro Edital Curta Afirmativo. Fui informada sobre ele pela realizadora paraibana Kalyne Almeida, pela atriz Fernanda Ferreira e pela professora Dr. Solange Rocha. Elas, três mulheres negras de cor de pele diferentes, me convidaram para ser a proponente do projeto *Gertrudes - Uma história nossa*, que seria inscrito no edital. Minha participação era estratégica, pois meu perfil, apesar de ter pouca experiência, atendia aos requisitos exigidos para os concorrentes: minha cor de pele retinta não daria margem a problemas de heteroidentificação racial e a minha idade correspondia à faixa etária exigida pelo edital.

Segundo a proposta, narraríamos a trajetória de Gertrudes, uma mulher negra escravizada que teve a chance de adquirir sua liberdade mediante a compra da alforria. No entanto, Gertrudes acabou sendo ludibriada pelo seu dito proprietário, teve seu título de liberdade revogado e seria vendida para pagar dívidas do senhor. Recorrendo à sua rede de contatos, Gertrudes consegue assegurar assistência jurídica e inicia um extenso processo judicial em busca da garantia de sua liberdade.

Esse projeto surgiu como uma iniciativa de transformar a tese de doutorado da professora Dr. Solange Rocha em uma obra audiovisual que pudesse representar as estratégias de sobrevivência adotadas por mulheres negras desde o período da escravidão.

A narrativa já vinha sendo estudada pela atriz Fernanda Ferreira, que pretendia transformá-la em uma peça teatral. Em contato com a cineasta Kalyne Almeida, tiveram a ideia de transformá-lo em filme e viram no edital uma oportunidade para tanto. Participar de um projeto como esse me parecia uma grande oportunidade de aprendizagem. Aceitei a proposta e tivemos êxito na aprovação do projeto.

Já nessa época, me incomodava ser muitas vezes a única mulher do *set*, ou a única pessoa negra de determinados trabalhos ou ambientes - é preciso assinalar que sempre estive consciente da minha posição enquanto mulher negra. Então, aceitar participar de um projeto como *Gertrudes*, encabeçado por mulheres e com o propósito de fomentar a representação positiva de uma mulher negra, foi de uma motivação ímpar.

Logo após o anúncio de aprovação do projeto, soubemos que o edital foi suspenso em decorrência de uma denúncia de inconstitucionalidade. O juiz Federal José Carlos do Vale Madeira, da 5ª Vara do Maranhão, embargou o edital mais uma vez ao considerar a ação promovida pelo advogado Pedro Leonel Pinto de Carvalho contra a União, Fundação Biblioteca Nacional e Funarte sob a alegação de que o Edital “lesa o patrimônio público e ofende os princípios jurídico-constitucionais da legalidade, da impessoalidade da moralidade e da isonomia”. Segundo entendimento do juiz o edital favorecia a criação de “guetos culturais” ao direcionar exclusivamente aos negros a possibilidade de usufruto das verbas de financiamento dos projetos.

O Edital estimula a criação de “guetos culturais” por destinar somente aos negros a tarefa de se pronunciar. Além disso, de acordo com o texto, o Ministério da Cultura (um dos responsáveis por lançar o Edital) não poderia excluir sumariamente as demais etnias, correndo risco de criar um “acintoso e perigoso espectro de desigualdade racial” (CALDEIRA, 2014).

A respeito do embargo do edital e das iniciativas coletivas para enfrentá-lo, Jesus (2019), afirma:

Todo esse ataque jurídico a política afirmativa levou, além do enfrentamento judicial encabeçado pelo Ministério da Cultura, a criação de uma campanha, por parte dos contemplados com a hashtag BOICOTARAM MEU FILME.

Essa ação incluía a criação de cards para serem espalhados nas redes sociais como também uma Carta Aberta, intitulada “Daria um Filme: Manifesto acerca dos Editais Afirmativos do MinC para a Juventude Negra”, denunciando o racismo institucional e toda a situação. O movimento ainda pontuava que não somente os Editais corriam risco, mas sim todas as Ações Afirmativas para o campo da cultura que visam diminuir as desigualdades e propiciar uma maior diversidade na produção de bens culturais. Esta ação, portanto, poderia abrir um precedente perigoso: o impedimento de novas e/ou continuidade de Políticas afirmativas na cultura já existentes, especialmente no que tange a inclusão dos negros na cadeia produtiva das artes e outros segmentos da sociedade. (p.22)

No momento em que os contemplados de um edital público voltados para o protagonismo da juventude negra no audiovisual deveriam estar comemorando e partindo para o planejamento da execução dos seus projetos, são barrados por um problema real existente no país, o racismo. Ele sempre esteve por trás de diversas decisões judiciais acerca da temática (p.32).

Apesar de estarmos distantes dos principais centros de mobilização social em torno dessa pauta, concentrados nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, onde a maioria dos projetos foi aprovada, nos engajamos ativamente na luta, participando de campanhas virtuais e empreendendo ações locais em torno do tema.

Em parceria com a UFPB, através do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA) e o Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA), por intermédio da professora Dr. Solange Rocha, organizamos eventos com o propósito de promover discussões sobre a representação do negro no campo audiovisual. Essa iniciativa marcou o início das atividades relacionadas a esse tema na UFPB, e como parte dessas ações, trouxemos o cineasta Joel Zito Araújo para uma palestra sobre sua pesquisa e filmografia.

Nesse momento, tive meu primeiro contato com as discussões sobre o Cinema Negro e fui apresentada a um cenário do qual não tinha conhecimento. Além de conhecer Joel Zito Araújo, também tive a oportunidade de conhecer a cineasta Viviane Ferreira⁹⁰. Foi revelador descobrir a grande articulação no Brasil em torno da representação e representatividade da pessoa negra, marcando um importante ponto de

⁹⁰ Viviane Ferreira é cineasta, roteirista, advogada e produtora cultural brasileira, conhecida por seu trabalho na promoção e valorização do cinema negro no Brasil. Ela é co-fundadora da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) e tem se destacado por suas produções que abordam temas sociais e raciais. Entre seus trabalhos mais notáveis estão o curta-metragem "O Dia de Jerusa" e o longa-metragem "Um Dia com Jerusa", que exploram a memória e a resistência da mulher negra.

partida em minha compreensão e envolvimento com essa temática no contexto cinematográfico nacional.

Durante quase três anos, entre o final de 2012 e o início de 2015, período que coincidiu com a tramitação e liberação dos recursos do edital, continuei meu percurso acadêmico. Matriculada no curso de Comunicação, concentrei meus estudos em disciplinas relacionadas ao cinema, complementando-os com cursos de produção executiva e direção em instituições como o CANNE⁹¹ (Centro Audiovisual Norte-Nordeste, localizado em Recife), por exemplo. Além disso, participei ativamente da organização e realização de mostras e festivais cinematográficos.

Infelizmente, as divergências internas na equipe do projeto *Gertrudes*, especialmente relacionadas à hierarquização a partir de uma gradação de cor⁹², que mantinha o controle e o conhecimento nas mãos de pessoas de pele clara ao passo que, desconsiderava os saberes, desejos e esforços das pessoas de pele retinta, impediram o avanço do projeto. Por fim, nossas diferenças internas enquanto coletivo se sobrepuseram a nossas consonâncias. Como resultado, fomos obrigadas a devolver os recursos financeiros ao Governo Federal, situação extremamente frustrante, pois havia muitas expectativas envolvidas, e senti que todo o progresso e as articulações feitas até então foram perdidos. Mas isso não é verdade. Havíamos iniciado uma série de ações que ampliaram ainda mais o debate sobre representação e representatividade da pessoa negra no cenário local. Despertamos o interesse de muitas pessoas a partir deste contato com o cinema, especialmente pessoas negras que nunca haviam imaginado produzir cinema.

Apesar desse revés, prossegui com meu processo de formação e engajamento em várias frentes de militância no cenário audiovisual, incluindo o Fórum do Audiovisual

⁹¹ O Canne (Centro de Formação Audiovisual Norte e Nordeste) é uma instituição dedicada à capacitação e ao desenvolvimento de profissionais do audiovisual nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. Ele oferece cursos, oficinas, workshops e outras atividades educativas que visam promover a inclusão e o fortalecimento das produções audiovisuais locais, valorizando a diversidade cultural e incentivando a criação de conteúdos que representem as realidades e as narrativas dessas regiões.

⁹² A gradação de cor de pele ou Colorismo refere-se à discriminação baseada no tom de pele dentro de um grupo racial ou étnico, onde pessoas com pele mais clara são frequentemente privilegiadas em detrimento de pessoas com pele mais escura. Essa forma de preconceito ocorre tanto entre indivíduos do mesmo grupo racial quanto em interações entre diferentes grupos raciais, e está enraizada em ideais de beleza e hierarquias de valor associadas à brancura, decorrentes da cultura da branquitude.

da Paraíba e a União de Mulheres do Audiovisual da Paraíba, da qual participo como uma das fundadoras.

Durante minha trajetória, atuei em diferentes filmes, mostras e festivais, principalmente desempenhando as funções de assistente de câmera - no início da carreira-, depois de produtora e, por fim, de diretora. Nesses espaços de trabalho, pude notar que a presença de pessoas negras, geralmente, se restringia a funções técnicas, muitas vezes não criativas, como: assistência de fotografia, assistência de produção, maquinaria e elétrica, motorista, cozinheira, camareira, entre outras. Além disso, a representação de pessoas negras nessas produções também se limitava, em grande parte, a papéis secundários ou estereotipados, raramente ocupando o protagonismo de atores e atrizes negros das narrativas. O cinema demonstrava-se quase sempre como um não lugar para mim.

Entre 2014 e meados de 2017, quando comecei minha trajetória no cinema local, enfrentei inúmeras situações que reforçavam a sensação de não pertencimento. O primeiro impacto foi o machismo imposto pelos colegas de trabalho no departamento de fotografia. Diretores de fotografia, *gaffers*, assistentes de maquinaria e elétrica – todos pertenciam a um universo predominantemente masculino e não aceitavam uma mulher como assistente. Era sempre muita vigilância, crítica e tentativa de desqualificação. No entanto, minha persistência e a parceria de alguns colegas permitiram que eu adquirisse a experiência necessária para me tornar Assistente de Fotografia e, além disso, Diretora de Fotografia. Atualmente, a minha experiência no departamento de fotografia ocupa uma parte significativa do meu currículo.

Incomodada com a situação, procurei outras formas de satisfazer minha necessidade de pertencimento. Decidi investir em um novo caminho, aprendendo mais sobre produção e como levantar verba para realizar filmes nos quais pudesse existir sem comprometer minha essência. Em 2015, consegui aprovar meu segundo projeto como produtora executiva. *Aroeira* (dir. Ramon Batista, 2016) foi meu certificado pessoal de capacidade. No entanto, a narrativa e a composição da equipe do filme ainda não atendiam às minhas expectativas pessoais. Foi durante a pré-produção desse filme que enfrentei meu segundo impacto de não pertencimento.

Em uma visita de locação na cidade de Nazarezinho-PB, acompanhada pelo diretor e pelo fotógrafo do filme, avistei ao longe um grupo de pessoas negras caminhando em uma estrada de terra. Curiosa, pois já havia notado o baixo percentual de negros no município, perguntei aos meus colegas quem eram aquelas pessoas e para onde iam. Um deles respondeu: “São os ‘africanos’. Eles moram pras bandas de lá”. A conversa se encerrou ali. A partir daquele momento, silencieei. Não queria trocar mais nada com aquelas pessoas que olhavam para meus semelhantes daquela forma. Aquela simples frase denotava, para mim, um processo de desterritorialização⁹³ e abjeção⁹⁴.

O fato de chamá-los de africanos indicava que ele não reconhecia a pertença daquelas pessoas ao território brasileiro. Possivelmente, eram integrantes de alguma comunidade quilombola ou simplesmente pessoas negras da cidade. Quando ele disse “eles moram pras bandas de lá” e completou com um gesto de mão, transmitindo uma sensação de distanciamento e abandono, percebi o quanto ele se considerava distante e superior àquela realidade. Então, o que ele pensava de mim? O que justificava sua falta de sensibilidade ao falar dos meus pares com tamanho desdém? Por acaso, ele não me via da mesma forma? Se não, o que me distanciava daquelas pessoas? Meu estudo, minha condição socioeconômica ou o fato de eu estar colocando minha intelectualidade e esforços a serviço de um homem branco? Permaneci no projeto, mas a minha relação com aqueles homens e com o cinema jamais foi a mesma.

Alguns anos depois, ainda profundamente impactada pela experiência, desenvolvi uma série fotográfica que nunca publiquei. Nessa série, reproduzia a imagem que havia visto em Nazarezinho e em contraposição me colocava ao observar minha

⁹³ A desterritorialização, no contexto da negação da identidade nacional às pessoas negras, refere-se ao processo pelo qual pessoas brancas não reconhecem pessoas negras como brasileiras, tratando-as como estrangeiras em seu próprio país. Esse fenômeno está ligado a estereótipos racistas e a uma visão limitada da nacionalidade brasileira, que frequentemente associa a identidade nacional à branquitude. Pesquisadores como Lélia Gonzalez em *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira* (1984) e Abdias do Nascimento em *O Genocídio do Negro Brasileiro* (1981) discutem como essa percepção excludente contribui para a marginalização e a invisibilidade social das populações negras, perpetuando um processo de desterritorialização simbólica e cultural.

⁹⁴ A abjeção, conforme proposto por Berenice Bento em *Abjeção: a construção histórica do racismo* (2024), refere-se a um processo de exclusão e repulsa pelo qual certos corpos e identidades são marginalizados e desumanizados. Bento utiliza o conceito para explorar como pessoas consideradas “diferentes” são tratadas como sujeira ou dejetos pela sociedade, sendo relegadas a uma posição de distanciamento que reforça a hierarquia social e a discriminação.

própria pele. Essa série me serviu de inspiração para a criação de um filme rodado em bitola Super-8 em 2021.

A convite de Mariah Benaglia e Gian Orsini, aceitei participar do projeto 8 por 8: Renovação do Ciclo de Cinema em Super-8 na Paraíba⁹⁵ e tive a oportunidade de realizar um filme em película, tal qual Antônia. *Preciso Falar do Futuro Além-Mar* (2023) (figura 30). É uma obra de curta-metragem, em preto e branco, filmada em película, editada por meio de telecinagem e com trilha sonora adicionada posteriormente. Ela é interpretada por Norma Góes, uma atriz baiana radicada na Paraíba desde a década de 1990. O filme reflete minhas elaborações a respeito do processo de desterritorialização da pessoa negra e a expressão do desejo de pertencimento e vida como elementos centrais da subjetividade negra feminina transatlântica.



Figura 30. Quadros (minutagem: 2'13, 3'40, 4'40) do filme *Preciso falar do futuro além-mar*. Direção e Fotografia: Carine Fiúza.

A narrativa inicia com imagens de Norma diante do mar, acompanhadas de uma narração em wolof⁹⁶ que diz:

Estou aqui, frente ao mar, mas o meu desejo era estar do outro lado
Olhar com meus olhos, falar com minha boca
E ser respondida
Se não tiver essa chance, Deus me ajudará, dando oportunidade para realizar
meu sonho
Ir para o outro lado

⁹⁵ Esta iniciativa, lançada em 2021, visava resgatar e valorizar a técnica cinematográfica em formato Super-8, promovendo a produção de curtas-metragens com câmeras Super-8. O projeto ofereceu workshops e suporte técnico aos 8 participantes, todos cineastas locais de diferentes gerações, buscando preservar a memória do cinema analógico e proporcionar novas experiências criativas aos cineastas paraibanos.

⁹⁶ Wolof é uma língua falada predominantemente no Senegal, na Gâmbia e na Mauritânia. É a língua materna do povo Wolof e uma das línguas nacionais do Senegal, onde é amplamente utilizada na comunicação cotidiana e na mídia. Além disso, o Wolof tem influências culturais e linguísticas significativas na diáspora senegalesa.

Se sou negra não é por maldição,
mas porque, tendo estendido minha pele,
pude absorver todo o eflúvio cósmico
Eu estou viva aqui
Eu sou verdadeiramente uma gota de sol
a caminhar sobre a terra.

A narração foi feita por meu amigo senegalês, Oumar Diaw, o único contato que tinha na época com alguém que falava uma língua nativa africana. Para mim, era crucial documentar essa conexão com a diáspora africana, uma vez que muitos dos imigrantes africanos contemporâneos são homens, e foi assim que tive acesso a uma língua ancestral. Embora o filme esteja centrado na perspectiva feminina, a documentação desse encontro era de suma importância. Além disso, sempre sonhei em homenagear Ousmane Sembène⁹⁷ em um filme, tenho especial admiração por sua postura anticolonial e primorosa elaboração artística. Me encanta ver seus filmes falados em língua nativa.

No texto inicial de *Preciso falar do futuro além-mar*, mesclo reflexões sobre a diáspora, a religiosidade expressa por Oumar, e um texto poético de Fanon (2008, p.56). Norma empresta seu corpo e performance para construir essa narrativa visual. Em sequência, buscando retratar a grandeza e o poder que sempre vi em Norma, a filmo em frente ao Fórum Civil da cidade, complementando as imagens com um discurso de Benedita da Silva, que se opõe veementemente ao governo bolsonarista e defende a vida das mulheres negras brasileiras, reconhecendo sua magnitude. O filme se encerra com a imagem de Norma, novamente de frente ao mar, com os braços erguidos em direção ao sol.

Essa é minha obra mais recente, é também a que mais me aproxima da realização de Antônia, não somente por ter sido realizada na mesma bitola, Super-8, mas pelo desejo de transformar a sociedade a partir da arte. Diferente de Antônia, tive a

⁹⁷ Ousmane Sembène (1923-2007) foi um renomado escritor e cineasta senegalês, considerado um dos pais do cinema africano. Ele começou sua carreira como escritor, publicando romances e contos que exploravam temas sociais e políticos na África pós-colonial. Em meados dos anos 60, Sembène voltou sua atenção para o cinema, acreditando que os filmes poderiam alcançar um público mais amplo do que seus livros. Seus trabalhos cinematográficos, incluindo *La Noire de...* (1966) e *Moolaadé* (2004), são conhecidos por sua crítica incisiva ao colonialismo e à injustiça social, abordando questões como a opressão de gênero e a luta pela independência africana. Sembène é amplamente celebrado por sua contribuição em dar voz e visibilidade às experiências africanas no cenário global.

oportunidade de dividir meu processo criativo com uma equipe exclusivamente negra, que embarcou na minha proposta de peito aberto. Norma Goes, Lucas Mendes e Juan Correia foram excepcionais no suporte para realização do filme.

Fechando o parêntese que abri para explicar minha inspiração na realização de uma obra, retorno à cronologia dos meus passos no cinema paraibano.

Os impactos de gênero e raça relatados anteriormente, não são fatos isolados na minha carreira no cinema, são somente as primeiras impressões. Essas vivências me incentivaram a aumentar o contato com outros realizadores negros e também com outras mulheres do audiovisual no estado. Um dos desdobramentos desse contato é a fundação da U.M.A-PB (União de Mulheres do Audiovisual Paraibano).

A U.M.A-PB, como o próprio nome sugere, é uma união de mulheres profissionais do audiovisual originada e sediada no estado da Paraíba. Ela foi criada com o objetivo de mitigar os impactos do machismo sobre as profissionais do audiovisual, inicialmente através da formação de uma rede de contatos para indicações profissionais. Posteriormente, a organização passou a acompanhar e promover de maneira articulada a proposição de políticas públicas voltadas à inclusão e aceleração de carreiras dessas mulheres. Ao identificar que estávamos vivenciando situações semelhantes de exclusão, subalternização e sub-remuneração, decidimos nos unir. Estávamos presentes em todos os departamentos do cinema e do audiovisual, incluindo e, acima de tudo, os locais de provimento e organização. Não fazia sentido enfrentarmos más condições de trabalho, especialmente quando nossa presença prevalecia nos departamentos de produção. Nossa união buscava não apenas combater essas desigualdades, mas também fortalecer nossas posições e melhorar o ambiente de trabalho para todas.

Hoje, a U.M.A-PB conta com mais de 130 mulheres e desempenha um papel ativo em conselhos de cultura tanto no âmbito municipal quanto estadual. A organização está continuamente se aprimorando para garantir um maior engajamento político e um ambiente acolhedor para as mulheres do audiovisual. Com uma presença significativa, a U.M.A-PB trabalha para fortalecer a representatividade de mulheres, em

sua diversidade, e promover políticas públicas que favoreçam a inclusão e o avanço das carreiras dessas profissionais (figura 31).



Figura 31. Encontro anual de Mulheres Ativismo Realização - MAR (Cachoeira-BA, 2018), ocasião bastante significativa na qual representei a União de Mulheres do Audiovisual Paraibano - U.M.A-PB.

Com a fundação da U.M.A-PB e a articulação que fizemos a partir dela, me sentia mais acolhida no que diz respeito à superação de disparidades de gênero. No entanto, essa articulação não me satisfazia em relação às demandas de representação e representatividade racial. Não me sentia representada nas narrativas com as quais trabalhava, pois muitas delas não abordavam temas que me interessavam pessoalmente. Além disso, sentia uma grande desconexão entre os profissionais negros do estado, como se não ouvesse ainda o entendimento coletivo de um lugar de pertencimento no qual podíamos utilizar o cinema como ferramenta de comunicação em prol da negritude.

Durante um festival de cinema, no qual participei como representante de um filme que havia produzido, tive a oportunidade de conhecer Janaína Oliveira⁹⁸, que na época estava iniciando um projeto chamado *Cinema africano, pela descolonização das*

⁹⁸ Janaína Oliveira é pesquisadora, curadora e professora brasileira especializada em cinema negro e africano. Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), ela é conhecida por seu trabalho na promoção e difusão de produções audiovisuais de realizadores negros. Janaína é uma das fundadoras do Fórum Itinerante de Cinema Negro (FICINE) e tem contribuído para diversos festivais de cinema como curadora e consultora.

telas, em parceria com a FICINE⁹⁹. Essa experiência foi um marco significativo para mim, pois através desse projeto pude ter acesso ao cinema africano, especialmente às produções dos anos 70.

As obras apresentadas por Janaína me chamavam atenção, porque abordavam o cotidiano de pessoas negras, sem necessariamente focar no tema do racismo. Muitas das obras tratavam do colonialismo, mas sem os estereótipos racistas. Assim, as pessoas representadas em cada uma dessas obras viviam seu cotidiano, suas dificuldades e desafios de forma diferente do que eu estava habituada a ver no cinema brasileiro, oferecendo outras possibilidades de representação e vivência.

Esse contato despertou reflexões sobre a representação do negro na Paraíba, especialmente ao considerar que um dos filmes mais aclamados no Estado, *Aruanda* (1960), aborda a representação de uma família negra quilombola.

Além disso, renomadas mostras e festivais, como o Encontro de Cinema Negro Zozimo Bulbul e o Mostra Internacional de cinema negro-SP, já estavam em curso há anos. Essa constatação reforça ainda mais minha inquietação: como e por que isso não fez parte do meu currículo acadêmico?

Guiada pelas minhas vivências em relação ao Cinema Negro, quis que meu trabalho enquanto comunicadora retratasse um tema relevante a mim, como a negritude em terras brasileiras, e que pudesse alcançar o maior número de pessoas. Nesse sentido, a televisão era uma excelente janela de exibição. Decidi falar sobre o genocídio do negro brasileiro (Nascimento, 1978) a partir de como ele chegou até mim na ocasião da morte do meu irmão.

Inscribi o projeto no edital curta universitário do Canal Futura¹⁰⁰ e ele foi

⁹⁹ A FICINE (Fórum Itinerante de Cinema Negro) é uma organização que promove a exibição, discussão e valorização de produções cinematográficas realizadas por cineastas negros. O objetivo da FICINE é criar um espaço de reflexão e troca sobre a representação e a participação de negros no cinema, além de fortalecer a rede de profissionais do audiovisual afro-brasileiro e africano. Através de mostras itinerantes, seminários, oficinas e outras atividades, a FICINE busca contribuir para a diversidade e a inclusão no setor cinematográfico. Disponível em: <https://ficine.org/>. Acessado em: 20 de fevereiro 2024.

¹⁰⁰ O edital Curta Universitário do Canal Futura é uma iniciativa voltada para estudantes universitários de todo o Brasil, incentivando a produção de curtas-metragens documentais. Lançado em parceria com a Fundação Roberto Marinho e a Globo Universidade, o edital oferece orientação técnica, mentorias e apoio financeiro para a realização dos projetos selecionados. O objetivo é promover a diversidade de narrativas e dar voz a jovens cineastas em início de carreira, contribuindo para a formação de novos talentos no audiovisual brasileiro. Disponível em:

aprovado. Com o desenvolvimento do projeto, tive a oportunidade de conhecer o Projac (figura 32) da Rede Globo no Rio de Janeiro, um dos maiores e mais modernos centros de produção televisiva da América Latina, e fazer uma formação com a mentoria ofertada pelo Edital. Na mesma ocasião, por iniciativa própria, também conheci o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul. Me impressionou muito ver um cinema de quase 400 lugares, lotado somente de pessoas negras. Além disso, conheci muitos outros cineastas negros (figura 33) e também tomei conhecimento da Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro (APAN)¹⁰¹.

<https://futura.frm.org.br/conteudo/patrimonio-e-cultura/noticia/inscricoes-abertas-para-o-edital-de-curtas-democracia>. Acessado em: 20 de fevereiro 2024.

¹⁰¹A Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) é uma instituição de fomento, valorização e divulgação de realizações audiovisuais protagonizadas por pessoas negras, bem como a promoção desses profissionais para o mercado audiovisual. Disponível em: <https://apan.com.br/>. Acessado em: 25 de fevereiro de 2024.



Figura 32. Turma de realizadores aprovado no Edital Curta universitário 2017 em visita ao Projac. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 33. Registro do Encontro de Cinema Negro Zozimo Bulbul, 2017. Cine Odeon na primeira foto. Na sequência de imagem destaca-se a cineasta Adélia Sampaio, Juliana Vicente e a pesquisadora Janaina Oliveira. Fonte: arquivo pessoal.

Odò Pupa, Lugar de Resistência foi o título escolhido para o filme. As gravações ocorreram em Salvador, onde residem meus dois personagens. Jovens negros periféricos, cuja experiência de vida e trabalho era muito próxima à do meu irmão, estavam igualmente vulneráveis. A história de nossas mães também tinha diversos atravessamentos, e foi impactante ver a reprodução de uma história que já me era familiar. No entanto, minha posição diante daquela realidade era outra, e eu tinha poder de ação. Um poder que me foi concedido pela comunicação e pelo cinema negro.

Aqui me vejo em mais um momento de sintonia com Antônia. Em nosso primeiro contato, ela me falou o quanto estimava poder modificar a realidade através do cinema. Quando ela me contou isso, lembrei imediatamente da sensação que tive ao realizar *Odò Pupa* (figura 34).



Figura 34. Making of do filme Odô Pupa, lugar de Resistência. Elenco e equipe do filme.

Durante a elaboração do filme, uma das maiores dificuldades foi lidar com a expectativa de uma mentoria que queria retratar estereótipos de negros favelados, armados e violentos. Fazê-los entender que meu filme não abordaria esse tema, pois isso não representava a minha realidade nem a dos meus entrevistados, foi desafiador. Caique,

Luis e eu éramos jovens negros em situação de vulnerabilidade, mas extremamente conscientes de nossa posição.

Odô Pupa, Lugar de Resistência vai além dos personagens principais, dois corpos negros que ocupam quase 100% do tempo de tela do filme, introduzindo um terceiro elemento: uma presença feminina e onisciente. O filme possui várias camadas narrativas. Lançado em 2018, foi exibido em rede nacional no programa *Como Será?* da TV Globo e no Canal Futura. Durante mais de dois anos, participou de diversos festivais e mostras, ganhando o prêmio de melhor direção no Cine Jardim¹⁰² em 2018. Seis anos depois, ainda está sendo licenciado para transmissão em TVs fechadas e continua sendo uma ferramenta eficaz na discussão sobre a realidade de jovens negros no Brasil.

Após *Odô Pupa*, realizei *Ando Feito Nuvem Tempestiva* (2018), um filme experimental no qual investigo minha própria subjetividade diante das impressões que tive durante a realização de *Odô Pupa*. Em seguida, produzi *Ya Me Conte Histórias* (2020), uma ficção que fiz com minha filha sobre as Geledés, uma festa da cultura Iorubá que homenageia a força feminina.

Iniciei diversas outras produções que se enquadram no conceito de Cinema Negro. A partir de então, participei ativamente de atividades relacionadas à discussão da representação e representatividade negra no estado da Paraíba, trazendo todas as informações colhidas durante a circulação dos meus filmes para o cenário local, estabelecendo contatos com profissionais negros do estado e promovendo debates dentro da própria universidade para desenvolver discussões sobre o tema.

E agora o que antes me inquietava gerou subsídio para melhoria da composição e formação acadêmica na UFPB. Esses questionamentos me fizeram buscar conhecimentos pertinentes para que eu, enquanto graduanda e agora mestranda, crescesse não só de forma individual, mas pensando na perspectiva coletiva de construção individual. As minhas afetações e necessidades podem gerar frutos para a comunidade negra inserida no cenário acadêmico e audiovisual da Paraíba. Essa troca vai além de mim e dos meus antepassados.

¹⁰² Festival de Cinema de Belo Jardim - PE. Acesse: <https://cinejardim.com/>

3.2 O encontro

Algum tempo após saber da existência de Antônia, criei coragem e resolvi contactá-la. Consegui seu número de telefone com Bertrand Lira e, confesso, estava apreensiva devido à falta de informações sobre ela e ao receio de que não fosse receptiva ao assunto que me interessava. Em uma tarde de terça-feira, enviei a primeira mensagem para Antônia, me identificando e explicando o contexto do meu contato. A mensagem foi prontamente respondida e, para meu espanto, dizia: “Oi Carine! Até hoje, a participação da pessoa negra no cinema paraibano é escassa”. Nesse momento, tive certeza de que havia muito para partilharmos. Marcamos um encontro para alguns dias depois e Antônia concluiu meu contato inicial dizendo: “Esses dias estava comentando como foi difícil para mim estar entre a burguesia que se dizia revolucionária... mas não quero adiantar nossa conversa”. Não havia mais nada a temer diante desse contato. Para mim, era evidente que falávamos do mesmo assunto e tínhamos visões próximas.

Em uma tarde de quinta-feira, dia de Oxóssi, fui conhecer Antônia. Cheguei adiantada ao local de encontro, um centro de tratamento holístico no qual ela é assistida. Sentei na última fileira de cadeiras da sala de espera, estava ansiosa. Passados alguns minutos, eis que surge Antônia. Uma mulher negra de estatura média, cabelos crespos e volumosos. Seu vestido preto de manga curta, com estampas coloridas, dava a ela um ar singelo (Figura 35). Com um sorriso largo e um pouco apressada, ela se dirigiu até mim. Nos cumprimentamos com um longo abraço e nos admiramos como quem busca reconhecer na outra um pouco de si.



Figura 35. Maria Antônia Pereira Ágape. Autoria: Carine Fiúza. Fonte: Arquivo pessoal.

Orientada pela necessidade de seguir uma metodologia de pesquisa e respeitando a formalidade de uma entrevista, convidei Antônia para irmos a um local mais silencioso. Conversamos por alguns minutos sobre nossas vidas, nossas origens e o que nos trouxe até aquele encontro. Em seguida, pedi autorização para gravar nossa conversa. Antônia me advertiu que falaria abertamente sobre sua experiência com o cinema, mas que algumas questões, por serem delicadas, não poderiam ser mencionadas no texto. Compreendi e assegurei a ela que seria bastante cautelosa. Naquele momento, percebi que, apesar da necessidade urgente de falar, havia um receio sobre as consequências de expor suas experiências. Identifiquei-me com ela, pois sentia o mesmo em relação ao desenvolvimento desta pesquisa em formato de dissertação de mestrado, dentro do contexto hegemônico da Academia.

Conversamos por mais de uma hora. Antônia me contou sobre sua origem familiar, dedicando mais tempo à história de sua avó, uma mulher indígena que foi retirada do seio de sua comunidade para trabalhar na casa de uma família de políticos renomados da Paraíba. Antônia explicou que sua avó ficou cega, pois, em sua cultura, rejeitava aquela situação. Preferia não ver ou deitar-se em uma rede e morrer, mas,

como não morreu, tornou-se empregada doméstica. Através deste relato entendi um pouco mais sobre as afetações dela ao realizar um filme sobre a condição marginal de mulheres negras e com deficiência visual. No entanto, ainda sentia um distanciamento profundo do verdadeiro propósito do nosso encontro.

Percebi que havia muita dor e um sentimento de injustiça latente. Meu desejo diante deste fato era acolher Antônio. Dizer que o que ela havia passado eu também passei e que nós poderíamos ressignificar tudo. A partir daquele momento não havia mais necessidade de permanecermos na dor, no rancor e na falta de algo que não nos foi dado ou permitido.

Mesmo que a nossa conversa/entrevista me trouxesse muitas respostas, havia algo incômodo relacionado à forma de abordagem. Não por parte de Antônio. Esse incômodo era exclusivamente meu. Antônio estava feliz com a possibilidade de falar sobre sua experiência, feliz com o reconhecimento e apreensiva com a retaliação que poderíamos sofrer a partir do momento em que passássemos a expor toda violência e apagamento sofrido. Não fazia sentido que, em uma pesquisa sobre representação e representatividade, continuasse a elaborar minhas impressões desta maneira. Não fazia sentido tê-la como objeto. Éramos, as duas, sujeito e objeto, ou pelo menos tínhamos que ser a partir dali.

Passei algum tempo com a entrevista em mãos. Transcrevi cada palavra dita por Antônio, mas não pude, nem quis, aplicar nenhuma das metodologias de análise que até então me haviam sido apresentadas na Academia. Foi somente quando tive acesso ao conceito de vivido-concebido, apresentado na tese de doutorado de Edileuza Penha de Souza, que encontrei uma abordagem metodológica adequada para minha pesquisa. Conforme a autora explica seu método analítico:

Com a exibição do filme escolhido, busquei ouvir e registrar histórias de amor e afeto narradas por essas mulheres, uma vez que o uso das narrativas em pesquisas de Educação e Comunicação pode possibilitar a imersão nos sonhos e nos desejos que essas mulheres conceberam ao longo de suas vidas sobre o amor. Essa abordagem perquiridora compreende a dimensão do 'vivido-concebido' e a adoção da etnografia para construir um trabalho acadêmico, com emoção. A perspectiva do 'vivido-concebido' é aqui adotada como possibilidade concreta de se pensar e arquitetar uma produção acadêmica que procura romper com as "ideologias teóricas positivistas, evolucionistas e unidimensionais" (Luz, 1998, p. 154), mediada pela apresentação de um filme de amor protagonizado por uma mulher negra

Thandie Newton, pude escutar histórias e experiências amorosas, de doze mulheres que me possibilitaram, de alguma forma, elucidar o amor, o afeto e a paixão. Aqui, os mitos, o cinema, as narrativas, os sentimentos e sonhos de cada uma das paneleiras e congueiras são referências de linguagens, se constituem como valores e desejos para descrever histórias de amor. Essa perspectiva teórica metodológica, busca estabelecer enfoque analítico-descritivo do território e da territorialidade. (Souza, 2013, p.22)

Procurei adaptar esse conceito, visando proporcionar uma vivência compartilhada com Antônio que pudesse nos conduzir a uma compreensão mais aprofundada de representação e representatividade.

Muitos passos precisavam ser dados para que a dor não fosse a condutora de nossas narrativas. Mas como seguir nessa construção se me via no mesmo lugar que Antônio? Se estávamos acima de tudo ligadas pela dororidade¹⁰³? Não podia falar por Antônio, tão pouco poderia editar suas falas. Não poderia esconder ou aliviar o pesar de uma história de apagamento. Não poderia aplicar análises e teorias que explicassem o condicionamento psíquico de uma mulher negra exposta a tamanha violência. Não queria que fizessem comigo, então porque faria com Antônio?

Ver a dor de Antônio ao relatar como seus contemporâneos do cinema foram levianos, mesquinhos, desatenciosos, desonestos, egocêntricos e mais uma série de adjetivos pejorativos, foi desolador. Antônio era o meu espelho. Embora quiséssemos bradar aos quatro ventos nossa dor e nossa revolta, entendemos que isso não nos cabia mais e precisávamos seguir em frente.

Dei o primeiro passo e, no caminho, encontrei Antônio. A partir de então, seguimos juntas. Decidimos olhar para o que haviam feito de nós e reinventar uma forma de existir. Ansiávamos por amizade, tempo e fruição. Diante da necessidade de escutar e falar, da qual partilhávamos na mesma medida, pedi a Antônio que escrevesse sobre si. Assim, poderíamos ela e eu determinar qual o nosso lugar na história. Essa foi a metodologia mais adequada que encontrei para a construção deste texto acadêmico.

¹⁰³ O termo “dororidade” foi cunhado pela filósofa brasileira Vilma Piedade (2017), referindo-se à empatia e solidariedade entre mulheres, especialmente as negras, que compartilham experiências de dor e sofrimento causadas pelo racismo e pelo machismo. Segundo Piedade, “dororidade” se diferencia de “sororidade” por enfatizar a conexão emocional profunda e o reconhecimento das dores específicas vividas por mulheres negras.

Cada palavra escrita aqui é um ato revolucionário de mulheres que decidiram transcender a dor para tratar suas subjetividades. Neste instante, peço licença ao leitor e me ausento da palavra para que Antônia possa, depois de quatro décadas, falar sobre nosso encontro, sobre si e sobre a arte que nos une. Deixo seu relato destacado em itálico, para que se identifique e visibilize, sem confusões, a sua voz em primeira pessoa. As notas de rodapé sem itálico são apontamentos meus.

Em dezembro de 2023, sou procurada por uma jovem cineasta que desenvolvia seus estudos no mestrado em cinema na UFPB, à procura de uma mulher negra que tivesse feito cinema na Paraíba. Carine Fiúza não aceitou a falta de registro de mulheres negras como realizadoras de cinema na Paraíba, insistiu e persistiu até chegar ao meu nome.

3.3 Voz-Antônia

Eu, Maria Antônia Pereira Ágape, sou xamã por natureza e filha de Luzia da Silva Pereira e Ulrico Francisco Pereira. Minha mãe, filha de ancestrais africanos e irmã de doze negros, nasceu ruiva e era conhecida como Luzia do Cabelo de Fogo, o que fazia com que ela fosse facilmente identificável em suas travessuras. Todos os meus parentes maternos nasceram em Garapú, na cidade de Conde, Paraíba, mas foram gradualmente expulsos de suas terras pelos Lundgrens¹⁰⁴, uma injustiça que ainda não foi reparada, com os Lundgrens mantendo o poder político local.

¹⁰⁴ A família Lundgren é conhecida por sua influência econômica e política no Nordeste brasileiro, especialmente no estado da Paraíba e Pernambuco. Originalmente de origem sueca, a família estabeleceu-se no Brasil no início do século XX e fundou a Companhia de Tecidos Casas Pernambucanas, que se tornou uma das maiores indústrias têxteis do país. A presença dos Lundgren na Paraíba teve impactos significativos na economia e na sociedade locais, contribuindo para a industrialização da região. No entanto, a expansão de suas atividades também foi marcada por conflitos de terras e controvérsias, particularmente em relação às comunidades locais, que frequentemente enfrentaram deslocamentos e perda de território. A família manteve forte presença na política local, o que consolidou ainda mais seu poder e influência na região (Palitot, 2005).

Meu pai é filho de uma mulher Potiguara¹⁰⁵ do Rio Grande do Norte, que foi arrancada de sua aldeia aos onze anos para trabalhar na casa de um político em João Pessoa, Paraíba. Sou a filha mais nova de Luzia e Ulrico, e tenho cinco irmãs. Com meus pais, aprendi a respeitar o poder e a sabedoria da natureza, um ensinamento que honro e compartilho com minha família e meu meio social.

Sou mãe de Ixé Ananda e avó de Davi. Tornei-me mãe aos vinte e quatro anos, no dia 19 de setembro de 1983, às 14:16 horas. Apesar de lutar por um parto normal, isso não foi possível. Em dezembro do ano anterior, após sair de um relacionamento e acompanhar Rolando Toro, o criador da Biodança, em uma turnê pelo Nordeste, cheguei a Canoa Quebrada¹⁰⁶. Apesar de estar encantada com aquele lugar mágico, pedi aos céus um motivo maior para compreender a vida. Logo encontrei o pai de minha filha e novos caminhos se apresentaram em minha jornada.

Sempre fui vista como diferente, mesmo dentro da minha família. Viver tem sido uma luta única e peculiar, pois muitas vezes não posso expressar o que vejo, sinto ou intuo. Quando cheguei a este mundo, lembrava claramente da minha família anterior e, enquanto criança, pedia todos os dias para voltar para casa. Aos sete anos, meu pai, com a paciência esgotada, me disse: “Sua família é esta, engula o choro e nunca mais peça para voltar para casa”. Obedeci, mas a sensação de não pertencimento continuou.

Cresci envolta nas energias telúricas e etéricas que me protegiam. Amar sempre foi um desafio para os outros, mas libertei o amor que existia em mim, sabendo que, se fosse para ficar, não partiria. Enquanto presente, seria sempre amor; e mesmo ao partir, continuaria sendo amor. A arte sempre foi meu refúgio, trazendo consigo poesia, filosofia, música, dança, cultura popular e cinema.

¹⁰⁵ O termo “Potiguar”/“Potiguara” tem origem na língua Tupi e significa “comedor de camarão”. É utilizado originalmente para se referir aos povos originários que habitam a região do Rio Grande do Norte, no Nordeste brasileiro. Hoje, o termo “potiguar” se tornou um gentílico usado para designar os habitantes do estado do Rio Grande do Norte. Os indígenas da região hoje são referidos como Potiguara. A etnia Potiguara teve uma presença histórica significativa na colonização do Brasil, especialmente na resistência às invasões estrangeiras e na interação com colonizadores portugueses.

¹⁰⁶ Canoa Quebrada é uma famosa praia localizada no município de Aracati, no estado do Ceará, Brasil. Conhecida por suas falésias avermelhadas, águas mornas e ambiente acolhedor, tornou-se um importante destino turístico e cultural da região Nordeste.

Sou uma trabalhadora da Luz, da minha própria e da Luz do mundo. Existe um grupo de pessoas no planeta inteiro que reconhece essa Luz e vive por ela. Por isso, minha identificação xamânica no início deste relato. A arte, em suas variadas formas de expressão, conduziu minhas ações nesta vida. As forças xamânicas me levaram a outros conhecimentos do uno e da totalidade em que todos estamos inseridos, libertando-nos gradualmente das condições impostas. A liberdade, o amor e o conhecimento nos levarão além.

Este é um pouco de mim. Prestes a completar sessenta e cinco anos (01/08/2024), continuo acreditando no amor, encontrando encantamento onde meu coração está em paz e praticando a liberdade nos meus pequenos passos. Como Gal Costa já cantava em 1971, na canção de Moraes Moreira e Luiz Galvão, Dê um Rolê:

*Não se assuste, pessoa
Se eu lhe disser que a vida é boa
Não se assuste, pessoa
Se eu lhe disser que a vida é boa
Enquanto eles se batem, dê um rolê
E você vai ouvir
Apenas quem já dizia, eu não tenho nada
Antes de você ser
Eu sou, eu sou, eu sou
Eu sou amor da cabeça aos pés
Eu sou, eu sou
Eu sou, amor da cabeça aos pés*

E como Paulo Leminski bem registrou: "Isso de querer ser exatamente aquilo que a gente é ainda vai nos levar além."

Nasci e cresci no Bairro da Torre, envolvida com a cultura popular local. A Ala Ursa¹⁰⁷, a Tribo Indígena Africanos da Torre, a Escola de Samba Malandros do Morro, o Clube de Frevo Tiradentes, as Quadrilhas Juninas do Sr. Vinício e alguns terreiros de Umbanda e Candomblé faziam parte da minha vizinhança, onde participávamos das festas oferecidas à comunidade. Minhas memórias de infância são alegres, especialmente das festas de São Cosme e São Damião.

¹⁰⁷ A Ala Ursa é uma manifestação cultural tradicional do carnaval nordestino, especialmente presente na Paraíba. Trata-se de um bloco carnavalesco que remete à figura do urso, que faz parte do folclore da região. Durante o carnaval, integrantes da Ala Ursa saem às ruas acompanhados por um “urso” (geralmente uma pessoa fantasiada) e um “domador”. Eles se apresentam dançando e cantando músicas tradicionais, pedindo contribuições ao público, que podem ser moedas ou alimentos. A tradição da Ala Ursa é uma forma de preservar e celebrar as raízes culturais e o folclore local.

No mesmo bairro, no início da Rua Juarez Távora com a Rua Bento da Gama, havia o Cinema Metrôpoles¹⁰⁸, com suas cadeiras de madeira desconfortáveis, cortinas de veludo vermelho e um forte cheiro de mofo, característico de um espaço fechado e sem ventilação. Apesar disso, a magia estava em assistir aos filmes repetidos em épocas específicas, como na Páscoa, no Natal e no Dia das Crianças. Os filmes eram em preto e branco, geralmente faroestes americanos como Rin Tin Tin e A Paixão de Cristo, que eu não gostava de ver devido ao sofrimento imposto a alguém que pregava amor, paz e igualdade. Quer incomodar? Ame. Quer ser revolucionário? Ame.

O cinema me ensinou a sonhar e a manter a fé no amor. Não importava o tema do filme; sempre que a fita quebrava, havia uma guerra de bolas de papel que depois foram substituídas por sementes de carrapateira, a mamona. Quem nos acompanhava ao cinema era uma moça mais velha que morava na Rua Aragão e Melo. Por ser recatada, não concordava com tanta bagunça e convenceu nossos pais a não permitir que suas filhas tão bem educadas frequentassem aquele lugar. Assim, terminou nossa infância no Cinema Metrôpoles.

Tudo bem, o cinema não saiu da minha vida. Na adolescência, eu podia ir aos cinemas no centro da cidade, geralmente fugindo de alguma aula com os colegas do colégio. Tudo dependia de quanto dinheiro eu tinha, já que os cinemas tinham preços diferentes. O Cine Rex, o mais barato, não tinha boa reputação, e nenhuma jovem da minha idade queria ser vista entrando ou saindo dele. Confesso que assisti a alguns filmes de samurai enquanto esperava a hora de voltar para casa depois de ter fugido das aulas. O Cine Municipal e o Cine Plaza foram os últimos cinemas fora dos shoppings. Pouco antes de fazer quinze anos, assisti ao filme Tubarão de Steven Spielberg no Cine Plaza.

Cinco anos depois, consegui superar as barreiras que limitam uma jovem mulher negra a frequentar espaços acadêmicos como a UFPB (Universidade Federal da Paraíba). Estatisticamente, era comprovada a dificuldade de uma mulher negra e sem recursos financeiros alcançar estudos de nível superior; mas minhas irmãs mais

¹⁰⁸ O Cinema Metrôpolis, um cinema de rua agora extinto, estava localizado no centro de João Pessoa-PB. Outros cinemas de rua que também existiram na cidade incluem o Cine Rex, o Cine Plaza e o Cine Municipal.

velhas já tinham alcançado esse mérito e meus pais queriam o mesmo para mim. Em 1980, iniciei o Curso de Cinema Direto, realizado em convênio com a UFPB e o governo francês.

Minha vida sempre foi envolvida com artes. Antes do cinema, vieram a música e a dança. Devido a uma deficiência congênita nos pés, fui orientada a estudar dança para adquirir equilíbrio, já que caía com muita facilidade. A escola de dança tinha critérios de aparência e classe social que eu não atendia, então a dança clássica não foi uma opção. Estudei música na escola de música do estado e na escola de música da universidade federal, ambas emprestavam instrumentos aos alunos, mas nunca consegui reservar um para levar para casa. Estudei flauta doce e violão clássico, apesar de estar inscrita para aprender violoncelo.

Explorei diferentes formas de arte e me mantenho conectada a elas para desenvolver minha criatividade e preservar minha essência. No cinema, como nas outras artes mencionadas, vivíamos em uma época de repressão, e nos foi dado um instrumento para realizar nossos sonhos e registrar a beleza diante das injustiças políticas e sociais. Meus olhos veem o que meu coração sente; coloco-me no lugar do objeto filmado e dou o meu melhor.

Meu primeiro exercício de filmagem, além dos realizados em sala de aula, foi com Joana Belarmino, cega desde o nascimento, juntamente com outros irmãos também cegos. Documentei o pensamento de Joana sobre sua condição e o que a sociedade e o estado lhe ofereciam como cidadã. Joana estudava comunicação, cantava, escrevia poemas e participava de festivais de música como autora e cantora. Nos conhecemos nesse contexto. O filme sobre Joana participou de um festival da UNE (União Nacional dos Estudantes) em 1981 (salvo engano), e segundo informações, ganhou o primeiro lugar.

Pode parecer estranho não ter informações detalhadas sobre minha própria obra, mas essa era a realidade da época. Havia sempre homens mais informados e pessoas mais socialmente capacitadas a pertencer a um grupo produtivo e participativo, geralmente com condições sociais favoráveis. Eu, que ainda não tinha alcançado essa condição econômica, preferia ter acesso a espaços como a universidade

a discutir direitos iguais, embora isso já causasse polêmicas com meus questionamentos.

Sei que pode parecer covardia ou falsidade estar num grupo e não pertencer a ele. Sempre escolhi a vida a ter que lutar com pessoas que se comportam como tratores, avançando sem impedimentos. Para uma mulher negra com condições sociais inadequadas para determinados espaços, a luta sempre foi desigual. O opressor muitas vezes se fez amigo, mas nunca permitiu que meus sonhos se manifestassem ou que minhas realizações fossem exibidas em pé de igualdade.

Lembro de um colega cineasta que sempre recorda minhas lágrimas por não me deixarem expressar meus ideais de filmes. Ainda choro hoje, não pelas belas coisas que fiz, mas pela incapacidade de expressar meus sonhos naquele momento. Minha diferença em ver, sentir e me expressar sempre causou danos na visão do outro. Sempre achei que, por ser diferente, o outro não tinha a obrigação de me entender; eu é que tinha que me esforçar para sobreviver. E foi isso que fiz: sempre um esforço a mais para realizar o que meu coração dizia. O que os olhos não veem o coração sente.

A Realização do Filme As Cegas. O filme deveria retratar a história de vida e a importância da divulgação e manutenção das músicas populares de domínio público cantadas por três irmãs com deficiência visual residentes em Campina Grande, Paraíba. O objetivo era coletar o máximo possível da obra artística apresentada por essas irmãs, suas histórias, e tentar compreender como elas percebem o mundo em que estão inseridas, suas percepções sobre a música que cantam e suas expectativas em relação a esse trabalho.

Este filme nunca deveria ter sido chamado As Cegas. Até hoje, sinto-me mal ao repetir esse nome e, de alguma forma, não ter rejeitado com vigor até que ninguém mais o chamasse assim. Acredito que o que deve ser destacado é a qualidade, nunca o defeito. Todos temos falhas; algumas são possíveis de reparar, outras não. No caso das irmãs, além de não ser possível reparar a falha da visão, elas já traziam consigo o estigma de “as ceguinhas de Campina Grande”.

No entanto, o filme As Cegas está sendo divulgado, estudado e visto por novas gerações. Este é o momento em que exponho minhas fraquezas e fragilidade por criar

uma obra e perder o controle sobre ela. Como diz a música, “os dias eram assim”. Hoje, tenho tempo de dizer que foi terrível suportar o descaso em forma de “brincadeira” realizado por colegas de curso que dominavam o espaço de formação de cineastas no início dos anos 80. “O meu filme é melhor que o seu” era a mentalidade predominante naquele espaço acadêmico. Embora isso não fosse expresso abertamente, era praticado. Explico o nome do filme As Cegas. Os colegas que faziam do NUDOC sua casa e zombavam do trabalho alheio em suas “brincadeiras” impuseram esse nome ao meu trabalho. Ver que isso ainda pode ser visto como uma gozação me entristece e me coloca frente a frente com as humilhações em forma de “brincadeira” que tive que passar.

Dizer que não sentia vergonha ao falar do filme As Cegas seria mentir. Queria entender como tudo chegou a isso, como permiti que pegassem algo meu, o meu sonho, e o desprezassem. Onde estão as demais filmagens que foram realizadas? Lembro-me de uma visita a João Pessoa, onde visitei o NUDOC e vi uma enorme quantidade de filmes fora das bobinas em um balde de lixo de madeira, dos antigos. O balde estava cheio, e as gavetas abertas da mesa de edição também mostravam vários rolos de filmes. Aquilo mexeu comigo. Havia alguém fazendo edição e outras pessoas conversando. Sumi.

Não recordo a quantidade de cartuchos em Super 8 que eram disponibilizados para o último exercício do Curso de Cinema Direto. O livro, Cinema e memória: o super 8 na paraíba, diz que cada aluno podia dispor de vinte cartuchos e, caso não conseguisse concluir seu trabalho com essa quantidade, o realizador acabaria desistindo. Esse não foi meu caso; nunca me foram disponibilizados tantos cartuchos. E o autor descreve que, se necessário, o aluno poderia dispor de quantos cartuchos precisasse. Não recordo quantos utilizei, mas possivelmente não chegou a dez.

Iniciei esta escrita com o título O Que Os Olhos Não Veem O Coração Sente. Era esse o nome que daria ao meu filme As Cegas. Depois de tantas lembranças do passado, algumas leituras e de assistir ao meu filme, lembrei do título e ele foi confirmado no sonho. Lembrei também do motivo de gozação do meu filme: eu já tinha feito um documentário com uma pessoa cega, Joana Belarmino, que hoje é professora

doutora em comunicação na UFPB. Então, na cabeça dos “brincalhões”, chamar meu filme As Cegas abrangia tudo, inclusive o filme sobre Joana Belarmino. Agora, sinto-me aliviada por compreender o que se passou e minha responsabilidade na minha criação, pois não quero passar por vítima.

Em algum lugar da minha escrita sobre meu parecer sobre o cinema e meu filme, disse que o título As Cegas poderia muito bem representar a falta de particularidade que muitas vezes o Cinema Direto representava. Naquele momento, tanto eu quanto Lia, Maria das Neves (nascida em 12 de outubro de 1944, também chamada de Maroca, líder das irmãs, falecida em 2017), Regina (conhecida por Poroca, nascida em 13 de julho de 1943) e Francisca da Conceição (apelidada de Indaiá, nascida em 08 de dezembro de 1950) estávamos todas “as cegas” em busca de algo novo que contribuísse para o nosso melhor, e fizemos o nosso melhor. O que fizeram com isso não nos pertence.

Meus agradecimentos às três irmãs e à sua mãe por permitirem as filmagens e contarem suas histórias. Não é necessário descrever que, ao aceitar que a pessoa é para o que nasce, concordamos com todas as formas de opressão e exclusão que um ser deve suportar, mantendo-se cativo ao opressor, seja ele a família, o Estado ou, principalmente, o poder econômico. Sejamos todos livres para ser quem somos, felizes.

No ano de 2024, já sob a influência do trabalho realizado por Carine, fui surpreendida com o convite de premiação e exibição do Filme As Cegas, no FESTINCINEJP - Festival Internacional de Cinema de João Pessoa¹⁰⁹ (Figura 36).

¹⁰⁹ Ao ser convidada para organizar uma mesa sobre a representação e representatividade de pessoas negras no cinema brasileiro e discutir as ações da APAN junto a Tatiane Carvalho (atual presidente da associação), achei oportuno trazer como resultado de pesquisa a descoberta de Antônia, proporcionando o reconhecimento merecido e a efetivação do que entendo como representação e representatividade. A meu ver, Antônia precisava vivenciar um festival de cinema, estar no meio dos “pares”, e nós, espectadores, precisávamos ver o cinema a partir da perspectiva de uma mulher negra que vivenciou um período emblemático da história do país, a fase final da ditadura militar. O festival acolheu a ideia, proporcionando um espaço para destacar sua contribuição e importância na história do cinema local.



Figura 36. Flyer de divulgação do FESTINCINEJP 2024 com a imagem de Antônia Ágape, homenageada.

O fato de ser objeto de pesquisa acadêmica, despertou em mim uma visão analítica sobre minha vivência no cinema. A experiência de ser homenageada em um festival e também ter a oportunidade de participar de uma mesa de debate junto a Carine Fiúza (pesquisadora) e Tatiana Carvalho (atual presidente da APAN) (Figura 37), onde discutimos a trajetória da mulher negra no cinema paraibano - alicerçou ainda mais a dimensão de exclusão sofrida por mim.



Figura 37. Fotografias da mesa intitulada *A contribuição de mulheres negras para o cinema brasileiro: Antônia Ágape e o Super-8 paraibano*, composta por Tatiane Carvalho (APAN), Antônia Ágape e Carine Fiúza (APAN, UMA-PB e UFPB). foto: Nathalia di Lorenzo

Em determinado momento, ao final de nossas falas, houve um discurso de alguém envolvido com o cinema paraibano que foi, no mínimo, machista e misógino.

Triste perceber que o opressor continua oprimindo. Ficou nítido que o preconceito e os desmandos feitos através de piadas, demonstram que a exclusão de mulheres - e principalmente mulheres negras -, na arte do cinema paraibano se aprimoraram e se disfarçam nos dias atuais como forma de simpatia e palavras vãs.

No entanto, estou aqui, cheia de vida e consciente de que é tempo de reparação e gratidão. O meu filme As Cegas está sendo convidado para outros festivais de cinema pelo Brasil afora, mesmo eu explicando que não houve edição e finalização. Estou cheia de vontade de olhar no olho do farol e enxergar que o sol nasceu para todos, e eu sou o sol na arte que eu acredito. Ela restaura o melhor do humano e existe para sermos justos e felizes.

Fiquei emocionada ao ver um trabalho meu ser reconhecido depois de quarenta e dois anos, especialmente com o filme As Cegas sendo homenageado, Hors Concours, por ser a primeira mulher negra cineasta na Paraíba. Ao rever o filme, sinto tristeza e vergonha por não ter lutado mais por ele, por não ter exigido a edição merecida. Sem falsa modéstia, sinto que chegou o dia do reconhecimento, a honra de ter sido a primeira mulher negra no cinema da Paraíba, e entender que a minha luta não era solitária, pois acontecia de forma concomitante a de Adélia Sampaio¹¹⁰, por exemplo. Quantas foram deixadas para trás? Quantas, como eu, têm seus sonhos trancados nas gavetas? Não importa. O tempo é outro. Chega de chorar e sentir vergonha de quem somos. Sempre há motivos para boas gargalhadas e para acreditar que o novo sempre vem.

Os mais jovens honram os mais velhos e fazem melhor com o que já foi feito. Estar no FESTINCINEJP me proporcionou sair de mim mesma e observar a rua, olhar para as pessoas como elas estão, devolver-lhes a esperança e o amor que transborda em mim. Ver que, apesar do tempo percorrido e dos combates travados, ainda devemos muito aos nossos semelhantes. Onde estão as produções cinematográficas das pessoas negras? E do nosso povo originário? Todos estão produzindo, mas poucos têm acesso a essas obras. Vamos mostrar o que o cinema está realizando. Onde estão os

¹¹⁰ Adélia Sampaio é uma cineasta e produtora brasileira, reconhecida por seu trabalho pioneiro no cinema nacional. Ela se destaca por ser a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil, com o filme Amor Maldito gravado em 1984 (Souza, 2020).

investimentos? Vamos apoiar aqueles que têm algo a dizer através da sua arte e não têm meios para realizar. Sempre é tempo de reparação, de não cometer mais erros conosco e com nossos correalizadores de sonhos.

3.4 Escrevivências do Cinema Negro Paraibano no Feminino

Partilhamos, assim, nossa experiência de vida entrelaçada com nosso cinema. Entendi que a conversa com Antônia ia muito além de uma entrevista formal sobre sua carreira no Cinema Paraibano. Nossa conversa tomou um rumo etnográfico, permitindo uma análise dos comportamentos, apagamentos e impactos psicológicos que nós vivemos (BENTO, 2022). Fizemos um encontro de duas mulheres negras do cinema paraibano, e dele nasce a primeira narrativa historiográfica do Cinema Negro Paraibano.

Segundo Edileuza Penha de Souza (2020), o Cinema Negro no Feminino busca romper com a invisibilidade e o apagamento histórico que as mulheres negras enfrentam tanto na sociedade quanto na indústria cinematográfica. Trazemos para a tela narrativas que abordam questões como racismo, sexismo, violência, identidade e ancestralidade, muitas vezes inspiradas por nossas próprias experiências e pela realidade de nossas comunidades. A autora enfatiza que o Cinema Negro no Feminino não apenas enriquece o panorama cinematográfico brasileiro, mas também serve como uma plataforma para a afirmação cultural e política das mulheres negras. Ao criar e compartilhar nossas histórias, contribuímos para a construção de uma memória coletiva que valoriza e celebra a diversidade e a riqueza das vivências negras. Assim, o cinema negro feminino se torna um ato de escrevivência, como definido por Conceição Evaristo (2020), ao transformar a vida em arte e a arte em uma forma de resistência.

O conceito de escrevivência refere-se à escrita que nasce a partir da experiência de vida e foi criado no intuito de retirar vivências de mulheres negras de situações de exploração e silenciamento, a partir das nossas próprias narrativas.

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a

pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. (Evaristo, 2020, p. 20)

Para Evaristo, a escrevivência não é apenas uma narrativa literária, mas uma forma de resistência e afirmação de identidade. Ela integra a própria vida e as histórias da comunidade, com uma forte carga de memória, afetividade e luta.

A escrevivência é uma maneira de dar voz às histórias que foram historicamente silenciadas, de trazer à tona as dores, alegrias, dificuldades e conquistas do povo negro. É uma escrita que se alimenta da realidade vivida, dos afetos e observa o cotidiano para transformar experiências pessoais em literatura, gerando identificação e reflexão nos leitores. Dessa forma, a escrevivência se opõe ao esquecimento e à invisibilidade, reafirmando a presença e a importância das narrativas negras na construção da memória coletiva.

Houve momentos em que me senti sozinha, e percebi que Antônia também se sentiu assim. No entanto, enquanto ela acabou seguindo sua vida por outros caminhos, eu insisti em continuar. Esta persistência veio de um desejo de existência e também, reconhecimento, de um contexto mais aberto a oportunidades (ainda assim, muito difícil), pois como vimos, no século XXI multiplicam-se exponencialmente nossas narrativas de Cinema Negro, mas persistem as violências e apagamentos. Ter Antônia agora e poder compartilhar com ela o que construímos em termos de acolhimento, autoconhecimento e potência é uma grande realização para mim, mas, acima de tudo, é uma conquista coletiva. Essa continuidade e progresso são evidências de que estamos no caminho certo.

Apontar minha trajetória como cineasta negra paraibana é uma forma de reconhecer as oportunidades e experiências que tive, que também poderiam ter sido dadas a Antônia se o racismo, machismo e sexismo não tivessem impedido sua trajetória. Foi preciso que uma cineasta negra do século XXI fizesse o movimento de retomada para localizar Antônia e sua história, iniciada no século XX, mas (r)existente ainda hoje e amanhã, dando-lhe a oportunidade de ser reconhecida por seu trabalho e oferecendo estímulo e incentivo para que ela continue criando artisticamente.

Enquanto assistíamos ao seu filme na sala de cinema (Figura 37), durante o II FESTINCINEJP, eu imaginava o quão emocionante deveria estar sendo para Antônia Ágape rever seu filme quatro décadas depois. Estava muito feliz por, de alguma forma, ter influência sobre o que estava acontecendo. Mais tarde, com um ar de dissabor, ela me contou que o que estava representado em tela não condizia com as expectativas que havia criado. Antônia não teve a oportunidade de participar da edição do próprio filme. As imagens e sons que havia captado não foram montadas de acordo com o seu roteiro. Inclusive não há informações sobre quem fez a montagem.



Figura 38. Foto do momento em que assistimos a exibição de *As cegas* no FESTINCINEJP.

Na foto (figura 37), podemos observar um contraste evidente entre minha expressão facial e a de Antônia. Enquanto demonstro satisfação, o rosto de Antônia revela tensão. Foi nesse momento que tive mais uma percepção de como o racismo opera como uma tecnologia de exclusão e apagamento, sustentada por pactos poderosos que asseguram sua continuidade. Naquele instante, Antônia estava vivenciando novamente o impacto desse sistema de exclusão. Conversamos brevemente após a sessão, onde ela expressou seu sentimento imediato, um misto de revolta e angústia que

contrastava com o êxtase do reconhecimento e do companheirismo que um festival de cinema pode proporcionar. Penso agora que naquele momento adoraria que Antônia pudesse escutar um trecho da canção de Tiganá Santana, que diz:

O tempo pediu pra folha dançar
Pra folha dançar e nunca parar
E sempre curar o dia
O tempo pediu pra folha dançar
Pra folha dançar e nunca parar
E sempre curar o dia
(Dembwa, Tiganá Santana)

Havia o entendimento mútuo de que a superação daquele pesar só seria possível com o tempo, e escolhemos enfrentar esse processo juntas, buscando agregar outras mulheres negras ao longo dessa jornada (figura 39). Decidimos que faríamos isso através do afeto, utilizando estratégias de sobrevivência ensinadas por nossos antepassados. O quilombismo tem sido um meio eficaz para isso, e seus resultados já são visíveis. A história de Antônia já está reverberando em nível local, sendo reconhecida em festivais de cinema, na imprensa (figura 40) e no meio acadêmico. Em nível nacional, o reconhecimento veio por meio da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) e de festivais que convidaram Antônia e sua obra para representar o Cinema Negro Paraibano.

Essas histórias, como o trabalho de Antônia e a luta coletiva das mulheres negras, refletem o poder transformador das narrativas. Chimamanda Ngozi Adichie ilustra bem essa ideia ao afirmar que:

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. (ADICHIE, 2019, p. 11)

A trajetória de Antônia e a forma como suas histórias estão sendo reconhecidas e valorizadas exemplificam como as narrativas têm o poder de reparar, empoderar e transformar. Ao aplicarmos os princípios de representação e representatividade de fato estamos reafirmando a importância de ampliar perspectivas que tradicionalmente foram marginalizadas. Antônia, como personagem e como símbolo, representa não apenas uma singularidade, mas uma pluralidade de experiências que são fundamentais para a construção de uma sociedade mais equânime.



Figura 39. Foto do encontro pós mesa *A contribuição de mulheres negras para o cinema brasileiro: Antônia Ágape e o Super-8 paraibano*. Autoria: Nathalia di Lorenzo. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 40. Antônia Ágape concedendo entrevista para o Canal Brasil após homenagem no FESTINCINEJP.

E, aqui, entregamos a escritvivência de duas mulheres negras (figura 41) que vivenciaram um processo intenso de racismo e apagamento dentro do mercado audiovisual. Eu tinha muitas lacunas, muitas perguntas para fazer para Antônia Ágape, sobre as dificuldades de permanência e afetações nesse processo de inclusão dentro do cinema, enquanto pessoa negra, enquanto mulher, enquanto profissional. Mas, ao final, conseguimos entender muito mais do que imaginamos. Escrevivemos, juntas, uma história do Cinema Negro Paraibano no Feminino.



Figura 41. Foto do dia em que Antônio e eu, Carine, nos conhecemos. Autoria: Carine Fiúza (selfie).
Fonte: arquivo pessoal.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação finca a importância do Cinema Negro na produção audiovisual paraibana, que, na contemporaneidade, passa por uma nova etapa de desenvolvimento, integrada à entrada de vozes representadas por mulheres e homens negros, pessoas LGBTQIAPN+ e outros grupos marginalizados.

Entendemos que a falta de representatividade não se limita apenas à pouca incidência de pessoas negras envolvidas na realização audiovisual, mas também se estende à forma como as narrativas são construídas e representam essa parcela da população. Há uma complexidade que só pode ser articulada na presença, na diversidade e na coletividade. Em diversas ocasiões, enquanto me situava no ambiente de produção audiovisual, me deparei com a falta de identificação e conexão com as histórias que estavam sendo criadas e difundidas, pois elas não refletiam a minha vivência enquanto mulher negra, periférica e mãe, nem tão pouco a realidade de outras milhares de pessoas negras.

Ao longo dos meus aproximadamente 10 anos de atuação como comunicóloga no setor audiovisual da Paraíba, observei uma notável escassez de produções audiovisuais que abordam a realidade e experiência da pessoa negra. Porém este processo está à frente dos caminhos de Aruanda e rastreando os passos de Antônia, em fase crescente. Sem dúvida, a visibilidade proposta aqui é parte dele.

É fundamental reconhecer e valorizar as obras e autores do Cinema Negro Paraibano, cujo contorno começamos a dar nesta pesquisa, e que finalmente trazem à tona as vivências e realidades do corpo negro, preenchendo uma lacuna representativa que por tanto tempo foi negligenciada. Ao dar voz e visibilidade a essas experiências diversas, o Cinema Negro abre caminho para uma indústria audiovisual mais inclusiva e verdadeiramente representativa da diversidade da sociedade.

Assinalo a importância do registro histórico de pessoas negras na cinematografia paraibana para traçar um panorama coerente com a realidade. Dessa forma, no futuro, poderemos olhar para o nosso passado e entender quais caminhos seguimos para estar onde estamos, compreendendo o significado de ocupar esse espaço e vislumbrando a criação de realidades múltiplas. Questionar “onde estão os profissionais negros no espaço/tempo” implica reconhecer as desigualdades e barreiras sistêmicas que ainda persistem, limitando nossas oportunidades e contribuições. A falta de diversidade e representatividade entre os profissionais do cinema afeta diretamente a criação de representações autênticas e significativas dos corpos negros, perpetuando estereótipos e desequilíbrios de poder.

Ao confrontar o discurso dos pesquisadores e historiadores do cinema paraibano com a realidade vivida pelas pessoas negras na Paraíba, em especial com o caso de Maria Antônia Pereira (Antônia Ágape), tornou-se evidente a necessidade de fazer apontamentos de gênero e raça no registro histórico, reconhecendo a interseccionalidade dessas categorias na análise das produções cinematográficas. Além disso, a análise de filmes realizados por pessoas negras, especialmente por mulheres negras, possibilita que o público compreenda as narrativas apresentadas de maneira mais profunda e contextualizada. Portanto, é crucial garantir e priorizar que essas análises sejam realizadas.

A revisão da filmografia paraibana revelou que, historicamente, as narrativas negras têm sido marginalizadas, com poucos filmes dedicados a contar histórias a partir da perspectiva negra. Quando presentes, as representações tendem a perpetuar estereótipos ou a simplificar a complexidade das experiências negras. Esta constatação reforça a necessidade de democratizar a comunicação e aumentar o nível de representatividade por meio de políticas públicas de inclusão. A promoção de uma maior diversidade racial no cinema não só enriquece o conteúdo audiovisual, mas também desempenha um papel crucial na luta contra o racismo estrutural, oferecendo ao público uma visão mais equilibrada e autêntica da sociedade. Isso é Cinema Negro.

Diante desse panorama, é fundamental promover oportunidades e valorização dos profissionais negros no cinema, proporcionando espaço e acesso para que nossas vozes sejam ouvidas e nossas perspectivas sejam representadas de forma multifacetada. Isso significa ir além da presença da pessoa negra como suporte técnico - que muitas vezes acontecem em condições precárias de trabalho - nas narrativas de outros e ir além da presença do corpo negro protagonizando narrativas alheias ou repetidas. A criação de uma indústria cinematográfica mais diversa e inclusiva requer um esforço coletivo, envolvendo agentes de mudança em todas as esferas da produção cinematográfica, desde a formação acadêmica até as políticas de financiamento e distribuição, em prol de criações e fabulações negras em diversidade.

Somente ao reconhecer e abordar as disparidades existentes e ao promover a equidade de oportunidades é que poderemos alcançar uma representação e representatividade verdadeiramente inclusivas no cinema, que reflitam a diversidade e complexidade dos corpos negros e suas experiências. Este é um campo de estudo que deve continuar sendo explorado por outras pesquisas.

O encontro entre duas mulheres negras, Antônia Ágape e eu, Carine Fiúza, cineastas de gerações distintas, cada uma enfrentando desafios pessoais e profissionais para fazer seu cinema, evidencia a importância crucial de aprofundar os conceitos de representação e representatividade. Neste contexto, a troca de experiências e visões entre nós duas não apenas enriquece nossas trajetórias individuais, mas também fortalece a luta coletiva por uma presença mais robusta e significativa das vozes negras

no campo audiovisual. A representação no cinema vai além de simplesmente ter personagens negros na tela; ela envolve a criação de narrativas singulares que refletem as complexidades e diversidades das experiências negras. Quando cineastas negras assumem a direção e a produção de suas histórias, elas desafiam os estereótipos e oferecem perspectivas mais nuançadas e realistas. A representatividade, por sua vez, garante que essas histórias não sejam exceções, mas sim parte integrante do panorama cinematográfico, promovendo a inclusão e a equidade.

No nosso encontro, vemos a importância do resgate histórico. Ao compartilhar nossas lutas e sucessos, construímos uma ponte entre passado e presente, destacando como o racismo e o sexismo impactaram e continuam a impactar nossas carreiras. Esse resgate é fundamental para reconhecer e valorizar as pessoas pioneiras, que abriram caminho, ao mesmo tempo em que inspira e orienta as novas gerações. Além disso, este encontro simboliza a possibilidade de futuras construções. A aliança entre cineastas de diferentes gerações fortalece a comunidade negra no setor audiovisual, permitindo a troca de conhecimentos e a criação de redes de apoio. Essa união é essencial para enfrentar as barreiras ainda existentes e promover mudanças estruturais que facilitem o acesso e a permanência de mais mulheres negras no cinema.

Nessa construção de um Cinema Negro Paraibano no Feminino, em que adotamos a escrivência como processo metodológico, assumimos a primeira pessoa do discurso, pautamos pesquisa em cima de experiências. Encarnamos em nossas trajetórias, obras e modos de vida, em nossos corpos negros, toda a força prática que os conceitos de representação e representatividade articulam. Este atravessamento, que escapa aos documentos da hegemonia, mas teima em (re)formular-se na memória de novas narrativas, é exercício vital não apenas para enriquecer a cultura cinematográfica, mas também para transformar a sociedade. Ao garantir que nossas vozes negras sejam ouvidas, que nós sejamos vistos, assim como nossas obras, e que nossas histórias sejam contadas de maneira justa e honesta, o cinema e a cinematografia se tornam uma poderosa ferramenta de resistência e empoderamento.

Antes, esta dissertação se chamaria *Não sou eu uma cineasta?*, em alusão ao discurso histórico proferido pela abolicionista estadunidense Sojourner Truth, em 1843,

intitulado *Não sou eu uma mulher?*, no intuito de fazer-se reconhecer às lutas feministas as experiências das mulheres negras. No contexto do cinema paraibano, entendemos agora que o processo de legitimação do cinema negro, principalmente quando conjugado no feminino, passa a ser mais do que uma provocação: é uma afirmação. Eu sou uma cineasta. Antônia é uma cineasta. E trazemos, conosco nesta dissertação, uma constelação de cineastas negros do Cinema Paraibano. Esse encontro cartográfico não é apenas um evento significativo em nossas vidas, mas um marco na reterritorialização contínua da luta por equidade e justiça no campo audiovisual e na sociedade como um todo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sílvio. Racismo estrutural. São Paulo: Pólen, 2019.
- AMORIM, L.; FALCONE, Fernando Trevas. Cinema e Memória - O Super-8 na Paraíba nos anos de 1970 e 1980. João Pessoa: EDUEPB, 2013.
- ÁGAPE, Maria Antônia Pereira. Entrevista concedida a Carine Fiúza. João Pessoa - Paraíba, 11 de dezembro de 2023.
- ASANTE, Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, E. L. (Org.). Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.
- AUGUSTO, Heitor. Passado, Presente e Futuro: Cinema, Cinema Negro e Curta-Metragem. In: SIQUEIRA, Ana et al. Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.
- AURELIANO, N. O. da S.; SANTANA, N. M. C. de. Quem é pardo no nordeste brasileiro? Classificações de “Morenidade” e tensões raciais. Revista Maracanan, Rio de Janeiro, n. 27, p. 94–117, 2021.
- BAMBA, M. Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes. 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/7267543/PDF-DO_CINEMA_COM_SOTAQUE. Acesso em: 20 jul. 2023.
- BARBOSA, Danny, diretora. Café com Rebu. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2020.
- BARBOSA, Danny, diretor. Pedra Polida. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1vRG1MlwwS-2VHcEGQFxxvvgIutsbigpe6?usp=sharing>. Acesso em: 14 jul. 2022.
- BENEVIDES, Diego, diretor. O Guardador. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2007. Disponível em: <https://vimeo.com/61804840>. Acesso em: 14 jul. 2022.
- BENTO, Cida. O pacto da branquitude. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BENTO, Berenice. *Abjeção: A Construção Histórica do Racismo*. Rio de Janeiro: Hucitec Editora, 2024.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1993.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 140, n. 8, p. 1, 10 jan. 2003.

BRASIL, Lei 12.288/10. *Estatuto da Igualdade Racial*. Brasília, DF: Presidência da República, 2010.

CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o Feminismo*. São Paulo: Editorial J., 2021.

CARVALHO, Noel dos S. *Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul*. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CÉSAR, L., diretor. *Faixa de Gaza*. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tRZr79v3ESU&ab_channel=L%C3%BAcioCesarFernandes. Acesso em: 14 jul. 2022.

COOGLER, R., diretor. *Pantera Negra (Black Panther)*. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2018.

COSTA, L., diretor. *Ayoluwa e Seus Amigos Imaginários*. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2021. Disponível em: <https://youtu.be/Cekw4pLN46A>. Acesso em: 14 jul. 2022.

COSTA, T., diretor. *Calunga maior*. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2022.

COSTA, T., diretor. *Santos imigrantes*. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2020.

DEVULSKY, Alessandra. *Colorismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021. Coleção Feminismos Plurais.

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

EVARISTO, Conceição. A *escrevivência* e seus subtextos. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: MINA, 2020. p. 27-46.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIÚZA, Carine, diretora. *Ando feito tempestiva*. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2018. Disponível em: <https://youtu.be/frhIhm0WRDg>. Acesso em: 14 jul. 2022.

FIÚZA, Carine, diretora. *Yá me conte histórias*. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2020. Disponível em: <https://youtu.be/Z2p5eZKDV0o>. Acesso em: 14 jul. 2022.

FIÚZA, Carine, diretora. *Odò Pupa, lugar de resistência*. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2018. Disponível em: <https://youtu.be/gUBtYyTWfNI>. Acesso em: 14 jul. 2022.

FISKE, J. *Television Culture*. Londres: Routledge, 1987.

FLORES, Elio C. *África e sertão da Paraíba: Luanda, Aruanda*. *Cadernos Imbondeiro*, João Pessoa, v. 4, n. 1, out. 2015.

FREITAS, Kênia. *Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita*. In: SIQUEIRA, Ana et al. *Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (catálogo)*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. *O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente*. *Imagofagia - Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 17, p. 402-424, 2018.

FUINI, L. L. *Território, territorialização e territorialidade: o uso da música para a compreensão de conceitos geográficos*. *Terr@Plural*, Ponta Grossa, v. 8, n. 1, p. 225-249, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/tp/article/download/6155/4366/24183#:~:text=A%20t,territorialidade%20seria%20aquilo%20que,e%20fun%C3%A7%C3%A3o%20aos%20objetos%20espaciais>. Acesso em: 30 out. 2023.

GOMES, João de Lima; NUNES, Pedro (Org.). *De Gadanho a Closes: memória, cinema Super-8, apagamentos, resistência cultural na Paraíba [recurso eletrônico]*. João Pessoa: Editora do CCTA; Aveiro, PT: RIA Editorial, 2022.

GADANHO. Direção de Pedro Nunes; João Lima. [S. l.]: Distribuição independente, 1979. Película. 20 min. Disponível em: https://vimeo.com/93172315?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=26289868. Acesso em: 14 jul. 2022.

GALDINO, Antônio, diretor. O pato. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2021. Disponível em: <https://vimeo.com/671263962>. Acesso em: 14 jul. 2022.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, p. 223-244, 1984.

GROSFOGUEL, Ramón; COSTA, Joaze Bernardino. Decolonialidade e perspectiva negra. Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016.

HALL, Stuart. Cultura e Representação. Organização e tradução: Daniel Chaves de Rezende Ribeiro. São Paulo: Editora Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). In: SOVIK, Liv (Org.). Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HILL, Annette. Reality TV: Audiences and Popular Factual Television. Londres: Routledge, 2005.

HOOKS, Bell. Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo, Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. Não sou eu uma mulher?: Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2019.

HOOKS, Bell. Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2023.

JESUS, George B. de. “A voz do morro rasgou a tela do cinema”: juventude negra no audiovisual e a contestação judicial ao edital curta afirmativo. 2019. 150 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Recôncavo da Bahia, 2019.

JOEL, T.; VILAR, M., diretores. À imagem da luz. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 1996. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jwrZikYcGG4&ab_channel=TorquatoJoel. Acesso em: 14 jul. 2022.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LEAL, Wills. *Cinema da Paraíba/Cinema na Paraíba*. João Pessoa: Gráfica Santa Marta, 2007.

LIMA, R. B., diretor. *Adão, Eva e o fruto proibido*. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2021.

LINS, Arthur, diretor. *O plano do cachorro*. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3KhDIXsZj9s>. Acesso em: 14 jul. 2022.

LIRA, Bertrand. Tecnologia e estética: o Super-8 funda a estilística do direto no cinema paraibano nos anos 1980. In: AMORIM, L.; FALCONE, Fernando Trevas (Org.). *Cinema e Memória - O Super-8 na Paraíba nos anos de 1970 e 1980*. João Pessoa: EDUFPB, 2013.

MASSAROLO, João Carlos; GOMES, João de Lima; NUNES, Pedro. Cinemas Super-8 gaúcho e paraibano: aproximações e singularidades criativas. In: GOMES, João de Lima; NUNES, Pedro (Org.). *De Gadanho a Closes: memória, cinema Super-8, apagamentos, resistência cultural na Paraíba* [recurso eletrônico]. João Pessoa: Editora do CCTA; Aveiro, PT: RIA Editorial, 2022. p. 461-530

MARTINS, Kariny. *Ficção especulativa no cinema negro brasileiro: a estética afrofuturista em curtas-metragem*. Curitiba, PR: A Quadro, 2023. (Coleção Escrever o Cinema; 7).

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MENDES, Lucas M. *Entre ausências e pertencimentos: uma composição cartográfica do corpo negro nas fotografias das placas de formatura no espaço universitário*. 2023. 110 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023.

MONTEIRO DOS SANTOS, José Carlos. *Imagens visionárias: ideologia e estética no cinema brasileiro de esquerda (1950-1980)*. 2011. 471 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

MORAES, Antônio C. R. *Território e história no Brasil*. São Paulo: Hucitec; Anna Blume, 2002.

MOTA, Ramon Porto; TRIBUZI, Jhésus; ABÉ, Ian; MARTINS, Gabriel, diretores. O Nó do diabo. Longa-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2017.

MOURA, Edgar. 50 Anos Luz, Câmera e Ação. São Paulo: Editora Senac, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Arthur G. L. Aruanda e o Cinema Novo: a construção do Nordeste e o filme documental no Brasil. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH DE PERNAMBUCO, 12., 2018, Recife. Anais [do] XII Encontro Estadual de História da ANPUH de Pernambuco: História e os Desafios do Tempo Presente. Recife: Editora da UFPE, 2018. Disponível em: https://www.encontro2018.pe.anpuh.org/resources/anais/8/1535742528_ARQUIVO_A_NPUH-PETEXTOCOMPLETO.pdf. Acesso em: 30 out. 2023.

NASCIMENTO, Jonas Alexandre do. Promessas e desafios da migração no cinema africano contemporâneo: reimaginando espaços e fronteiras em um mundo “fora de lugar/ Jonas Alexandre do Nascimento. . 281f.: il.; 30 cm. 2019.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. Produção de Linduarte Noronha e Rucker Vieira. [S. l.]: Distribuição independente, 1960. Película. 16 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9uATt--ua0Y&ab_channel=ElyBarbosa. Acesso em: 14 jul. 2022.

NUNES, Pedro. Terceiro ciclo de cinema na Paraíba: tradição e rupturas. In: AMORIM, L.; FALCONE, Fernando Trevas (Org.). Cinema e Memória - O Super-8 na Paraíba nos anos de 1970 e 1980. João Pessoa: EDUEPB, 2013. p. 71.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. Janaína Oliveira IFRJ / FICINE, Brasil, 2016.

PALITOT, Estevão Martins. Os Potiguara da Baía da Traição e Monte-Mór: história, etnicidade e cultura. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Campina Grande, João Pessoa, 2005.

Panorama dos curtas paraibanos. Paraíba: ABD-PB, 2010. 1 DVD.

PERAZZO, Vania. GADANHO: nosso Parasita em Super-8 e outras considerações. In: GOMES, João de Lima; NUNES, Pedro (Org.). De Gadanho a Closes: memória, cinema Super-8, apagamentos, resistência cultural na Paraíba [recurso eletrônico]. João Pessoa: Editora do CCTA; Aveiro, PT: RIA Editorial, 2022. p. 166-167.

PIEIDADE, Vilma. Dororidade. Rio de Janeiro: Editora Ijumaa, 2017.

PRADO FILHO, K.; TETI, M. M. A cartografia como método para as ciências humanas e sociais. Barbarói, p. 45-59, 2013.

RAMOS, Ana B., diretora. Oferenda. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2011. Disponível em: <https://youtu.be/QavdfL0XC2Q>. Acesso em: 14 jul. 2022.

RIBEIRO, Djamila. Quem tem medo do feminismo negro?. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ROBERTO, Adriano, diretor. O som do Aboio. Documentário. [S. l.]: [s. n.], 2012. 13 min 55 s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=314hNLKuV3M&ab_channel=MarceloQuixaba. Acesso em: 14 jul. 2022.

ROBERTO, Paulo, diretor. Stanley. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2016.

RODRIGUES, L. R. A. Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1). Doc On-Line – Revista digital de cinema documentário, [Local], n. 19, p. 110-123, mar. 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5470315.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2022.

ROLIM, C. L. Estratégias Alternativas de Produção no Cinema Brasileiro Contemporâneo: O Caso da Cooperativa Filmes a Granel. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

RUFINO, L. Diversidade de Gênero e de Raça no Audiovisual: A importância da produção de dados e informações para construção de Políticas públicas. [S. l.]: [s. n.], [data da publicação, se houver]. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/MAR_Cachoeira_LUANARUFINO.pdf. Acesso em: 10 jul. 2023.

SANTOS, Richard. Branquitude e televisão: considerações acerca da Maioria Minorizada na televisão brasileira. Revista Espaço Acadêmico, [Local], n. 230, set./out. 2021.

SANTOS, Richard. Branquitude e televisão: considerações acerca da Maioria Minorizada na televisão brasileira. *Revista Espaço Acadêmico*, nº 230, set./out. 2021.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. 234 f. Tese (Doutorado em Letras) – USP, São Paulo, 2019

SODRÉ, Muniz. Pensar Nagô. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SOUZA, Edileuza Penha de. Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. 2013. 204 f. : il. ; 30 cm. Tese (Doutorado em educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. *Aniki*, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14591/aniki.v7n1.586>. Acesso em: 20 out. 2024.

TEIXEIRA, Tavinho, diretor. Sol e alegria. Longa-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SLSVC-iPcqs&ab_channel=FilmesVerdes. Acesso em: 14 jul. 2022.

VALENTIM, Mayara, diretora. Nem o oceano tem tanta água. Curta-metragem. [S. l.]: [s. n.], 2022. Disponível em: <https://vimeo.com/657943681>. Acesso em: 14 jul. 2022.

VILAR, Lúcio Sérgio de Oliveira. O primeiro cineasta: Cinema Silencioso na Paraíba – marco zero para um cinema fundado no real – no contexto do cinema brasileiro dos anos 20. 2015. 265 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

APÊNDICE A

Relação de filmes paraibanos selecionados em uma triagem inicial, nos quais a representação da pessoa negra é central:

Aruanda (Linduarte de Noronha, curta, 1960);
Gadanhô (Pedro Nunes, curta, 1979);
É Romão pra qui É Romão pra colá (Vania Perazzo, 1982);
À imagem da Luz (Torquato Joel, curta, 1996);
O guardador (Diego Benevides, curta, 2007);
O plano do cachorro (Arthur Lins, curta, 2009); SANTOS
Oferenda (Ana Bárbara Ramos, curta, 2011);
Platô (Kleyton Canuto, curta, 2012);
O som do aboio (Adriano Roberto, curta, 2012);
Leprosário (Luiz Barbosa, curta, 2012);
Sofia (Kennel Rógis, curta, 2013);
Velhos tempos (Kalyne Almeida, curta, 2015);
Stanley (Paulo Roberto, curta, 2016);
Moído (Torquato Joel, curta, 2016);
O nó do diabo (Ramon Porto, longa-metragem, 2017);
Sol alegria (Tavinho Teixeira e Maria Teixeira, longa-metragem 2018);
Odô pupa, lugar de resistência (Carine Fiúza, curta, 2018);
Lebara (Sérgio Ferro, curta, 2020);
Adão e o fruto proibido (RB Lima, curta, 2021);
O pato (Antônio Galdino, curta, 2021);
Ando Feito nuvem tempestiva (Carine Fiúza, curta, 2018);
Santos Imigrantes (Thiago Costa, curta 2018);
Ya me conte histórias (Carine Fiúza, curta, 2020);
Café com rebu (Danny Barbosa, curta, 2020);
Ayoluwa e seus amigos imaginários (Luzia Costa, curta, 2021);

Pedra polida (Dany Barbosa, curta, 2022);
Faixa de Gaza (Lúcio César, curta, 2022);
Calunga maior (Thiago Costa, curta, 2022);
Nem o oceano tem tanta água (Maiara Valentim, curta, 2022).