



**UNILA - INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE  
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**A MULHER NEGRA COMO FORÇA DAS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS:  
CORRELAÇÕES ENTRE *ÁGUA DE BARRELA* E *ATÉ O FIM***

**LARA FRATUCCI FRIAS**

Foz do Iguaçu  
2023



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**A MULHER NEGRA COMO FORÇA DAS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS:  
CORRELAÇÕES ENTRE *ÁGUA DE BARRELA* E *ATÉ O FIM***

**LARA FRATUCCI FRIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof.º Dr. Emerson Pereti

Foz do Iguaçu  
2023

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

F897m

Frias, Lara Fratucci.

A mulher negra como força das transformações sociais: Correlações entre Água de Barrela e Até o Fim / Lara Fratucci Frias. - Foz do Iguaçu, 2023.

74 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Narrativas, Diásporas, Memória e História, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada.

Orientador: Emerson Pereti.

1. Literatura Afro-Brasileira. 2. Representação Feminina. 3. Cinema Comunidade. I. Pereti, Emerson. II. Título

CDU 82(=013)(81)

LARA FRATUCCI FRIAS

**A MULHER NEGRA COMO FORÇA DAS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS:  
CORRELAÇÕES ENTRE *ÁGUA DE BARRELA* E *ATÉ O FIM***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

**BANCA EXAMINADORA**

Orientador: Prof.<sup>o</sup> Dr. Emerson Pereti  
UNILA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Maria de Souza  
UNILA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lorena Rodrigues Tavares de Freitas  
UNILA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edinelia Maria Oliveira Souza  
UNEB

Foz do Iguaçu, 16 de Fevereiro de 2023.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço aos Orixás e às entidades, minha mãe Iansã, meu pai Ogum e à Vó Tereza, por me darem força, coragem e caminhos abertos para a conclusão desta etapa acadêmica.

Aos meus pais, Maristela Fratucci e Antônio Carlos Frias, um enorme obrigado e carinho imenso por conduzir e despertar desde cedo os caminhos da aprendizagem. Pelo inestimável apoio, ajuda e incentivo, minha gratidão e amor incondicional.

Agradeço ao meu orientador Prof.<sup>o</sup> Dr. Emerson Pereti não só pela orientação nesta pesquisa, mas sobretudo pela oportunidade, confiança e parceria durante todo o processo da pós-graduação e principalmente, durante a escrita da dissertação.

Às professoras da banca de qualificação, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Maria de Souza e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lorena Rodrigues Tavares de Freitas pelas orientações, sugestões e possibilidades de caminho, agradeço as enormes contribuições para a melhoria da pesquisa.

A todos meus familiares e amigos, pela torcida, energia, companheirismo e apoio. Aos colegas de curso pelos momentos, mesmo que online, de risadas, trocas de saberes e emoções compartilhadas.

À UNILA, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, agradeço a possibilidade de poder expressar e apresentar parte do que aprendi e desenvolvi após 7 anos de jornada partilhada com a instituição, durante os 4 anos e meio de graduação em Cinema e Audiovisual, que me prepararam para a pós-graduação em Literatura Comparada.

Dedico este trabalho e agradeço a todas as mulheres que vieram antes de mim e lutaram para que eu e muitas outras pudéssemos ocupar esse espaço de aprendizado e ensinamentos, para as mulheres que resistem nos dias de hoje e para aquelas que estão por vir e construir um mundo mais justo.

*As políticas uterinas de extermínio  
dum povo que não é reconhecido como civilização  
mas eu sei ser trovão,  
e se eu sei ser trovão que nada desfaz,  
eu vou ser trovão que nada desfaz.  
Eu já fui trovão e se eu já fui trovão eu sei ser  
trovão!  
Eu sei ser trovão que nada, nada desfaz.  
Epahey Oyá!  
Eu sei ser trovão e nada me desfaz.*

Tatiana Nascimento

## RESUMO

Arte é reconhecimento, principalmente quando expressa e reflete sobre a população, seus costumes, memórias e vivências. A presente pesquisa propõe um estudo do romance histórico *Água de Barrela* (2018), de Eliana Alves Cruz, e o filme *Até o Fim* (2020) de Glenda Nicácio e Ary Rosa. O objetivo geral da investigação é analisar alguns aspectos das representações, literária e cinematográfica, sobre as transformações sociais empreendidas por mulheres negras ao longo da história brasileira. Para isso, busca-se compreender algumas questões referentes às violências sistêmicas no processo de formação estrutural, social e cultural do Brasil, particularmente perpetradas sobre a população negra de espectro feminino e como as duas obras abordam o tema, ética, estética e politicamente. A análise das obras se apoia nos estudos interseccionais, com o apoio teórico comparatista, a fim de compreender as imbricações entre memória, violência e resistência na formação nacional e suas ressignificações a partir do fazer artístico. Por meio desse olhar sobre a representação artística da força feminina, esperamos ajudar a construir formas para melhor entender o passado-presente patriarcal-escravista brasileiro, em direção a um futuro mais justo e igualitário.

**Palavras-chave:** literatura afro-brasileira; representação feminina; cinema comunidade

## RESUMEN

El arte es reconocimiento, especialmente cuando expresa y reflexiona sobre la población, sus costumbres, memorias y vivencias. La presente investigación propone un estudio de la novela histórica *Água de Barrela* (2018), de Eliana Alves Cruz, y la película *Até o Fim* (2020), de Glenda Nicácio y Ary Rosa. El objetivo general de la investigación es analizar algunos aspectos de las representaciones, literarias y cinematográficas, de las transformaciones sociales emprendidas por mujeres negras a lo largo de la historia brasileña. Para eso, buscamos comprender algunas cuestiones relacionadas con la violencia sistémica en el proceso de formación estructural, social y cultural en Brasil, particularmente perpetrada sobre la población negra, el espectro femenino y cómo las dos obras abordan el tema, ética, estética y políticamente. El análisis de las obras está basado en los estudios interseccionales, con sustento teórico comparativo, para comprender las imbricaciones entre memoria, violencia y resistencia en la formación nacional y sus resignificaciones desde el hacer artístico. A través de esta mirada a la representación artística de la fuerza femenina, esperamos ayudar a construir caminos para comprender mejor el pasado-presente de la esclavitud patriarcal brasileña, hacia un futuro más justo e igualitario.

**Palabras-clave:** literatura afrobrasileña; representación femenina; cine comunidad.

## ABSTRACT

Art is recognition, especially when it expresses and reflects about the population, their customs, memories and experiences. The present research proposes a study of the historical novel *Água de Barrela* (2018), by Eliana Alves Cruz, and the film *Até o Fim* (2020) by Glenda Nicácio and Ary Rosa. The general objective of the research is to analyze some aspects of the representations, literary and cinematographic, about the social transformations undertaken by black women throughout Brazilian history. To this end, we seek to understand some issues regarding systemic violence in the process of structural, social, and cultural formation of Brazil, particularly perpetrated on the black female population, and how the two works approach the theme, ethically, aesthetically, and politically. The analysis of the works is based on intersectional studies, with comparative theoretical support, in order to understand the imbrications between memory, violence, and resistance in the national formation and its resignifications from the artistic making. Through this look at the artistic representation of female strength, we hope to help build ways to better understand the Brazilian patriarchal-slavery past-present, towards a more just and egalitarian future.

**Keywords:** Afro-Brazilian literature; female representation; community cinema

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

<b>Fotografia 1</b> – Árvore cronológica da família de Eliana Alves Cruz	29
<b>Fotografia 2</b> – Objetos de Arte da obra audiovisual <i>Até o Fim</i>	37
<b>Fotografia 3</b> – Anos 30: Damiana, à esquerda; Martha, ao centro, e (provavelmente) uma filha de Anacleto, à direita da imagem de Nossa Senhora da Natividade	43
<b>Fotografia 4</b> – Casa do engenho Nossa Senhora da Natividade	43
<b>Fotografia 5</b> – Família Arcanjo de <i>Até o Fim</i> (3'40'')	53
<b>Fotografia 6</b> – Família Arcanjo de <i>Até o Fim</i> (3'42'')	53
<b>Fotografia 7</b> – Fio de Contas de Xangô	60
<b>Fotografia 8</b> – Irmãs Arcanjo se cuidando (49'55'')	60

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
1.1 PESQUISA COMPARATIVA.....	12
1.2 O CINEMA NACIONAL E OS CAMPOS LITERÁRIOS.....	18
<b>2 DESENVOLVIMENTO.....</b>	<b>29</b>
2.1 MEMÓRIA.....	29
2.1.1 Identidade e Resistência a partir das Mulheres de <i>Água de Barrela</i> .....	29
2.1.2 <i>Até o Fim</i> e os Vestígios da Memória.....	37
2.2 VIOLÊNCIA .....	43
2.2.1 Colonialidades e a Formação Nacional em <i>Água de Barrela</i> .....	43
2.2.2 Patriarcado e as Relações Familiares em <i>Até o Fim</i> .....	53
2.3 REPRESENTAÇÃO.....	60
2.3.1 Literatura Afro-Brasileira e Cinema Comunidade na Construção de Imagens de Reconhecimento.....	60
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>68</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>71</b>

## INTRODUÇÃO

### 1.1 PESQUISA COMPARATIVA

Arte é reconhecimento, principalmente quando expressa e reflete sobre a população, seus costumes, memórias e vivências. Por meio de algumas manifestações artísticas, podemos observar os processos que perpassam as identidades culturais, as tradições e costumes, que permitem a construção de uma memória coletiva. A representatividade de pessoas que raras vezes foram retratadas, escancara que conhecemos pouco do Brasil. As imagens de identificação e reconhecimento são aquelas que fogem das imagens de controle, pautada por Collins (2019), estas são profundamente transformadoras na sociedade. E a partir dessa premissa estão as obras que baseiam a pesquisa, as produções de duas mulheres negras, Eliana Alves Cruz, no meio literário e Glenda Nicácio, no meio cinematográfico, onde suas obras retratam mulheres negras protagonistas das próprias narrativas, e para além disso, fundamentais em relação às mudanças empreendidas diante a realidade que viviam. A relevância desses estudos é primordial para os avanços e para o conhecimento da nossa própria história, os quais, foram limitados por décadas nos campos literários, audiovisuais, midiáticos, onde grande parte da indústria reproduz opressões, racismos e misoginias.

Eliana Alves dos Santos Cruz é escritora, jornalista e pesquisadora brasileira. A autora já possui seis obras individuais publicadas, sendo elas: *Água de Barrela*, seu primeiro romance, publicado em 2016, o qual ganhou o prêmio Silveira Oliveira no concurso da Fundação Cultural Palmares de 2015. Além disso, a escritora possui diversas colaborações com outros nomes da literatura contemporânea em livros e publicações. Em 2022 ganhou o 64º Prêmio Jabuti, na categoria Contos, com *A Vestida*. A autora se dedica à preservação da memória social afro-brasileira, enfatizando as mulheres negras e suas trajetórias. O romance *Água de Barrela* (2018) aborda a história da família da escritora e sua cronologia desde 1849, recorrendo a episódios que incluem desde a travessia forçada da África à América até o final do século XX, quando a família da escritora já não tinha nenhuma relação com as famílias escravocratas Vieira Tosta e Bandeira. A narrativa se inicia em Iseyin, Reino de Oió, África, com os personagens Olufemi Sangokunle, Ayoola, seus filhos Akin e Gowon, e a nora Ewà Oluwa, seguindo suas vidas e de

seus descendentes no Brasil, na cidade de Cachoeira no Recôncavo da Bahia, e posteriormente em Salvador e no Rio de Janeiro. A trama aborda dez gerações de mulheres matriarcas: Ewà/Helena, Umbelina, Dasdô, Anolina, Martha, Capitulina, Damiana, Dodó, Tia Nunu e Celina, a partir de suas memórias, vivências e sonhos transformam a realidade dos que estão a sua volta, através de lutas e batalhas cotidianas pela liberdade e pelo direito de viver em plenitude. Segundo a autora, a pesquisa para compor o romance histórico teve início a partir das memórias de Tia “Nunu” e da narração de suas vivências, o que contribuiu fundamentalmente para a escrita da narrativa. Anolina, ou “Nunu”, como chamada no âmbito familiar, é a tia avó paterna de Eliana Alves Cruz, uma senhora que foi tida como esquizofrênica durante grande parte da vida. No romance, esta personagem compõe suas memórias, principalmente dos anos 1920 a 1940, quando vivia entre a região de Cachoeira com as bisavós Umbelina e Dasdô e sua avó Martha, assim como em Salvador com a mãe Damiana e a irmã Celina.

O filme *Até o Fim* (2020) é dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa, a dupla de diretores é formada pela UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, juntos fundaram a produtora Rosza Filmes Produções, onde já escreveram e dirigiram cinco longas-metragens desde 2018 até hoje. Glenda N. e Ary R. acreditam na possibilidade do Cinema Comunidade em prática. Uma produção que seja feita com a participação das camadas populares e direcionada para elas, a partir de narrativas ausentes no meio cinematográfico, através de experiências e olhares de mulheres negras que vivem fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Glenda Nicácio é cineasta, produtora executiva e diretora de arte brasileira, suas atividades estão ligadas ao cinema e educação na região do Recôncavo da Bahia. A trama do filme parte de uma perspectiva feminina, negra e nordestina, em torno do reencontro, no Recôncavo Baiano, de quatro irmãs: Geralda, Rose, Bel e Vilmar, que não se viam há mais de 15 anos, e só se reencontraram em razão da morte próxima do pai, essa figura que representa o patriarcado, o racismo e os preconceitos, os quais são as raízes das dores e cicatrizes das quatro mulheres. Esse fatídico encontro promovido pela espera da morte do pai se transforma em uma situação de memórias e reconhecimentos, principalmente, para compreensão pessoal de cada uma das personagens. Reunidas novamente, após 15 anos da morte da mãe, conhecemos suas histórias através de seus diálogos, e de uma de forma muito sutil as feridas, traumas, os reencontros dolorosos, as resistências pessoais, as provações que

passaram ao longo da vida são colocadas em cena. São muitas as situações que essas mulheres foram submetidas, violências físicas, psicológicas e morais, processos traumáticos que são fruto das seculares feridas coloniais, o racismo, o sexismo, o classismo, a homofobia, a xenofobia que ainda regem o país.

É necessário contextualizar historicamente o Recôncavo da Bahia, território onde se passam as histórias de *Água de Barrela* (Eliana Alves Cruz, 2018) a qual tem início no período Imperial e durante a República, e a narrativa de *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020) que representa a atualidade. O território condensa passado e atualidade, criando uma paisagem híbrida, onde arquitetura colonial, igrejas antigas e ruas de paralelepípedo se mesclam com as máquinas e avanços da cidade. É essencial ressaltar a importância geográfica da região desde a formação do que viria a ser Brasil, com uma economia baseada na exportação, na produção agrária e com mão-de-obra escravizada. Os costumes e tradições que fundam as cidades do Recôncavo da Bahia, são constituídos a partir das influências da cultura negra, portanto quando analisamos o Recôncavo, nos aproximamos também das memórias, vivências e trajetórias do povo negro, das lutas e dos massacres, das resistências às diásporas, aos engenhos, à escravidão e à marginalidade imposta ao longo dos séculos. Nos conectamos então com o legado de resistência daqueles que cruzaram o Atlântico e chegaram às margens do Rio Paraguaçu, na Freguesia Nossa Senhora do Rosário (1674), posteriormente Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Paraguaçu (1698), hoje conhecida como Cachoeira. A cidade foi fundamental na construção da história nacional, ao ser pioneira nas lutas de independência, e nos dias de hoje é reconhecida e tombada como Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional pelo Ministério da Cultura.

O estudo concentra-se na interdisciplinaridade, através das artes da literatura, com o romance histórico *Água de Barrela* (2018) de Eliana Alves Cruz, e do audiovisual, com o cinema comunidade *Até o Fim* (2020) de Glenda Nicácio e Ary Rosa. O projeto procura estudar alguns aspectos da representação literária e cinematográfica em relação às transformações sociais empreendidas por mulheres negras ao longo da história brasileira e construir uma linha de confluência entre as representações femininas na literatura e cinema brasileiro e os conceitos e teorias sobre raça, gênero, classe, sexualidade e territorialidade ao longo das décadas, sendo possível pautar uma constante evolução tanto nas representações como na

produção das obras. Com o apoio teórico comparatista pretendo usar do método qualitativo junto aos estudos interseccionais, principalmente, no contexto escravocrata brasileiro e na contemporaneidade. E a partir das análises de texto e representação; do panorama histórico da literatura e do cinema brasileiro; focando nas temáticas da memória e seu resgate, sobre as camadas de violência na sociedade brasileira; em relação aos processos de representação e pensando as relações estabelecidas por mulheres negras na produção de saberes e transformações sociais, estabelecer um diálogo entre as convergências temáticas de *Água de Barrela* (Eliana Alves Cruz, 2018) e *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020).

Para além, o estudo busca refletir por meio da análise da narrativa literária e da audiovisual, sobre os passados, memórias e subjetividades femininas que se encontram ausentes no discurso oficial de nação, e compreender alguns aspectos históricos e estruturais do Brasil, um país marcado por explorações, traumas, invisibilizações e segregações constantes. Fundamentar os elementos narrativos que compõe o romance e a *mise-en-scène* cinematográfica em relação às representações das personagens femininas e, assim, evidenciar como *Água de Barrela* (Eliana Alves Cruz, 2018) e *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020) rompem com representações hegemônicas do imaginário nacional brasileiro, cristalizado através de narrativas padronizadas e estereotipadas em relação à população negra e ao espectro feminino. Os capítulos da dissertação serão divididos entre a atual Introdução, uma breve apresentação da pesquisa através das obras e suas autoras, os objetivos, metodologia e referências, além de uma revisão histórica de alguns pontos do cinema nacional e dos campos literários e a escassa diversidade representativa da população negra, especialmente, das mulheres negras.

Inicialmente, o primeiro capítulo abarca a memória e seus sistemas de recordação e reconhecimento através do estudo das estruturas das obras, focando nas personagens femininas de *Água de Barrela* (Eliana Alves Cruz, 2018) e *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020) como protagonistas das próprias narrativas, e fundamentais às mudanças empreendidas diante a realidade que viviam, através da preservação das memórias, tradições e vivências, bem como a passagem desses conhecimentos em diante. Neste capítulo articulo a interseccionalidade proposta por Kimberlé Crenshaw (2002); e também desenvolvida por Carla Akotirene (2018),

através da encruzilhada dos trânsitos e sobreposições de avenidas identitárias - raça, gênero, classe e sexualidade constituem as avenidas que estruturam os terrenos sociais, econômicos e políticos. A essas questões, junto os conceitos sobre sistemas e vestígios de memória de Walter Benjamin (2012) e Aleida Assmann (2011). Martín Lienhard (2008) contribui através da diglossia cultural; os autores Alex Kevin Idrissou (2020) e Reginaldo Prandi (2001) abordam a tradição oral e os meios de transmissão de memórias, conhecimentos e modos de vida; e Gilmaria Mariosa (2016) contribui teoricamente sobre a memória coletiva e social das populações escravizadas em território brasileiro.

O segundo capítulo, por sua vez, tem como foco a compreensão de alguns aspectos históricos e estruturais sobre a violência no processo de formação do Brasil. Tais questões, frutos do domínio colonial, englobam, por exemplo: o racismo, o patriarcado, a imposição teológica católica, o acúmulo de capital, o controle do conhecimento e das subjetividades. Os autores que contribuem aqui para as reflexões são Slavoj Žižek (2014) e Marilena Chauí (2017), sobre as dimensões e mecanismos das violências; María Lugones (2008) contribui com os estudos decoloniais e a compreensão das violências e desumanização operadas pelo sistema moderno colonial de gênero; Lorena R. T. de Freitas (2020), amparada pelos estudos de Lugones (2014) articula o conceito de coalizão e as respostas elaboradas pelos sujeitos que foram desumanizados para resistir às violências do sistema moderno/colonial. Também nos servem de referência Grada Kilomba (2019), que conceitua o trauma colonial e como o passado colonial pode ser reencenado e atualizado no presente; a professora e pesquisadora Edinelia Maria Oliveira (2008) contribui com os estudos referentes às populações negras no território do Recôncavo da Bahia. Antônio Candido (1996) que debate as funções coloniais da literatura a fim de impor valores cristãos, metropolitanos e civilizatórios, desqualificando a possibilidade de expressão e visão de mundo dos povos subjugados, africanos, indígenas e seus descendentes, e, por fim, Conceição Evaristo (2017) a partir da reflexão sobre a memória e os conhecimentos passados em gerações para instigar a luta por um futuro mais justo.

O terceiro capítulo discorre sobre a representação. Refletir sobre os passados e representações que se encontram ausentes na história da literatura e cinematografia brasileira. E assim, exaltar a contribuição e os impactos de *Água de Barrela* (Eliana Alves Cruz, 2018), e da obra *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa,

2020), para a construção de imagens de identificação e reconhecimento, que rompem com representações hegemônicas do imaginário coletivo, cristalizado através de narrativas padronizadas, pacificadoras e estereotipadas em relação à população negra e ao espectro feminino. Lélia Gonzalez (2020) reflete sobre o apagamento na população negra na história sociocultural do Brasil, e a construção de narrativas e estereótipos que se cristalizaram no imaginário coletivo; referente aos processos de representação. Patricia Hill Collins (2019), a sua vez, teoriza em relação às imagens de controle e imagens de identificação e a importância de mulheres negras na construção das identidades e culturas afro-americanas. Bruna Santiago (2022) e Chimamanda Ngozi Adichie (2019) acrescentam a pesquisa através da conceituação dos estereótipos e seus motivos coloniais. Contribuindo para o debate, estão também Gloria Anzaldúa (2000) e Grada Kilomba (2019) que ressaltam a importância da escrita de mulheres negras, assim como Laura Mulvey (1973), ao propor uma reflexão sobre posição imposta às mulheres ao longo da história do cinema brasileiro, e Vera Lúcia Figueiredo (2011) contribuindo com as relações entre literatura e cinema. Na conclusão apresento os resultados da pesquisa e as relações que foram estabelecidas entre o romance histórico, o filme, as autoras Eliana Alves Cruz e Glenda Nicácio e a formação da sociedade brasileira, através dos levantamentos e análises.

É importante ressaltar as vozes das autoras como produtoras de mudanças nos campos artísticos. Através das análises, pretendo estabelecer um diálogo com outros discursos que apontam a relevância das mulheres negras no meio literário, cinematográfico e na sociedade no contexto brasileiro. Compreender os processos de marginalização, das violências, do racismo, da misoginia, de acordo com *Água de Barrela* (Eliana Alves Cruz, 2018) e *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020), a partir de estudos do feminismo interseccional, das análises de texto e representação e a partir questões da história da literatura e do cinema brasileiro. A literatura comparada, gradativamente se abre para obras literárias de autores com pouco reconhecimento, que rompem com os cânones literários, cinematográficos e artísticos rígidos em relação à forma, à linguagem e com as narrativas, em sua maioria, de produção e protagonismo branco, vindas do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Tanto a literatura como o cinema brasileiro são formas artísticas em constante construção e é necessário atentar ao poder das representações sob o imaginário coletivo, principalmente sobre grupos subalternizados, politicamente falando, já que

pessoas negras, indígenas, LGBTQ+ , pobres, mulheres são a maioria no Brasil, por essa razão as representações necessitam de coerência, e não mais retratos de escárnio, desejo e humilhações estereotipadas com estes grupos sociais, secularmente marginalizados na sociedade.

## **1.2 O CINEMA NACIONAL E OS CAMPOS LITERÁRIOS**

Para compreender o papel da literatura e dos campos literários na América Latina, primeiramente vamos discutir brevemente algumas marcas nos caminhos da literatura comparada até o presente. O conceito de literatura comparada surgiu no final do século XVIII, início do século XIX, no continente europeu, passando por diversas mudanças e reformulações até a contemporaneidade, assumindo formas particulares no contexto latino-americano. Esse campo de atuação específico nos estudos literários se formou no momento da consolidação dos estados nacionais na Europa, principalmente na França – dando surgimento à escola francesa – a qual se baseia em questões de fronteiras, culturas e identidades nacionais recém formadas. A escola francesa se baseava em conceitos positivistas e lineares na história, exaltavam as fontes em detrimento das influências, pautavam a evolução das culturas nacionais das distintas nações. Inicialmente, a literatura comparada se limitava aos conceitos de nação, fontes, influências e pontos de contato entre as diferentes literaturas nacionais, hierarquizando-as a partir dessas questões.

Porém surgiram outras escolas e vertentes que questionaram as definições pautadas a princípio, segundo o professor Anselmo Peres Alós (2012). No contexto latino-americano, por exemplo, os estudos se baseavam no colonialismo que uma cultura e literatura exerciam sobre outras, consideradas marginais e subjugadas, a partir de uma hierarquização criada, onde um é valorizado em detrimento do outro. A dependência cultural é o peso das heranças de dominação colonialista na produção literária na África; América Latina e Ásia. A partir da noção que ‘literatura nacional’ tem vínculos estritos com os processos de constituição das “comunidades imaginadas” - termo cunhado por Benedict Anderson (2008), para descrever os processos históricos de constituição dos nacionalismos europeus durante o século XVIII. Conclui-se que os estudos comparatistas possuem cânones que têm como base a tradição eurocêntrica, colonialista e racista, que privilegiou certas vozes em detrimento de outras na construção dos paradigmas de referência e de validação

estética, literária e histórica. Por essa razão, historicamente, escritoras, escritores, assim como pesquisadoras e pesquisadores das artes latino-americanas se viram diante da necessidade de discutir e relativizar o cânone a fim de descolonizar o imaginário. Isso continua a ser uma das motivações deste trabalho: exaltar as reivindicações de grupos subalternizados historicamente – povos colonizados, negros, indígenas, mulheres, homossexuais – sob parâmetros alternativos para a avaliação das produções culturais.

A tradição literária latino-americana, segundo Anselmo Alós (2012), se trata de uma totalidade marcada por uma natureza contraditória, o embate entre as tradições orais autóctones e a tradição escrita dos europeus imposta em todo o continente americano. O acadêmico Antônio Cornejo Polar (1994) ressalta como as línguas espanhola e portuguesa, a letra e a escrita em geral das elites regionais, agiram nas colônias americanas, não apenas para a comunicação e troca de informações, mas como atributo de poder e autoridade sob as tradições populares. O projeto historiográfico de Ana Pizarro (1987) sobre a literatura latino-americana, faz uma reflexão da pluralidade e heterogeneidade de um continente tão amplo, como a América Latina. O campo da historiografia latino-americana é um âmbito de problemas não resolvidos e em grande parte não delimitados, na verdade, não são nem percebidos como problemas. A pesquisadora ressalta, através de uma visão antropológica, como os processos transculturais consistem na transição de uma cultura a outra, em oposição ao conceito de aculturação que impunham à América Latina. Um discurso que propõe questionar os cânones literários eurocêntricos e rechaçar ante as pretensões colonialistas de oferecer garantia de verdade absoluta. Desta forma, não somos apenas influenciados, reagimos e transformamos. Os comparatistas latino-americanos tentaram seguir nessa lógica para o desenvolvimento do campo.

O comparatismo no cenário atual se consolidou simultaneamente nos estudos literários e culturais. Os estudos culturais trazem em questão a problematização dos conceitos-chave da literatura comparada e sua hierarquização, atribuindo valor nos próprios conceitos: fontes e influências; original e imitação; nacional e estrangeiro. Desde suas origens até as tendências contemporâneas, o termo “literatura comparada” e o campo comparatista são amplamente discutidos e remodelados nos estudos literários. Atualmente o estudo comparatista não se restringe, apenas, ao campo da comparação, entre semelhanças ou diferenças de

dois ou mais objetos literários. Na realidade, relaciona os trânsitos, os diálogos com outras áreas do conhecimento, outras formas artísticas, culturas, nações em relações transversais, para além das noções fixas, do binarismo comparativo e hierárquico. É uma nomeação histórica, que se consolidou com o tempo, e utiliza da literatura e suas linguagens para compreender o mundo. O campo comparatista é complementar à comunicação, à filosofia, sociologia, história, cinema e outras formas artísticas. Assume uma corrente interdisciplinar e ampla, que promove e estuda as relações das diversas literaturas entre si, entre o campo literário e outras áreas do conhecimento e das artes. Constitui o espaço da literatura aberto às perspectivas e diálogos, estas reformulações nos rumos epistemológicos, as aberturas e trocas com os estudos culturais, promoveram uma relevância no papel político e crítico da literatura comparada.

O comparatismo se reinventa na contemporaneidade, com a institucionalização dos estudos feministas, do movimento *queer*, dos estudos pós-coloniais, das filosofias pós-estruturalistas e outras correntes do pensamento crítico, provocou a reformulação e o alargamento dos campos de atuação, dos objetos de estudo e dos métodos de investigação da literatura comparada. A literatura contemporânea se relaciona com outros discursos, portanto as produções são observadas considerando os modos relacionais, de viver junto, dos coletivos, do conjunto de singularidades cooperantes que se apresentam como rede, da multiplicidade de corpos. No pensamento contemporâneo, o afeto está em pauta, a reflexão sobre e comunidade, as aproximações e os distanciamentos entre o eu e o outro, a individualidade em oposição ao comunitário, as críticas entre a passividade e a potência de agir.

É importante analisar como a confluência e a intertextualidade de diversas formas artísticas e culturais influenciam no reconhecimento coletivo das plurais identidades nacionais brasileiras, através também, de uma maior acessibilidade à essas representações, que promoveram um maior conhecimento de questões sobre a história do nosso país, bem como, a compreensão das relações sociais que o formaram. Dessa maneira, busco estudar as questões da estrutura da sociedade brasileira, a partir da figura da mulher na literatura afro-brasileira com *Água de Barrela*, de Eliana Alves Cruz (2018) e no cinema comunidade com *Até o Fim* de Glenda Nicácio & Ary Rosa (2020).

Para compreender brevemente sobre a história do cinema brasileiro,

devemos partir do final do século XIX, uma época marcada por um enorme avanço tecnológico no Ocidente: automóveis, eletricidade, ferrovias, aviões, as máquinas ganharam força, não à toa, o cinema surgiu nessa época e inicialmente era usado para retratar o cotidiano de determinada região, como por exemplo, as filmagens dos irmãos Lumière em 1895, sobre chegada do trem na estação local - *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Auguste Lumière & Louis Lumière, 1895), ou até mesmo, a réplica portuguesa da saída de trabalhadores de uma fábrica, neste caso, em Porto - *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (Aurélio Paz dos Reis, 1896) . Portanto, podemos concluir que o cinema, desde sua formação, esteve pautado em uma visão ocidental de civilização, com predominância masculina e hegemonia eurocêntrica. Porém havia exceções, o maior símbolo feminino foi Alice Guy-Blaché, a primeira mulher a roteirizar, dirigir e produzir um filme, *A Fada do Repolho (La Fée aux choux*, 1896) que, conseqüentemente, lhe tornou a inventora e pioneira do cinema de ficção, antes mesmo de George Méliès. Para além, foi a primeira mulher a ser chefe de um estúdio cinematográfico, a companhia Solax. A pesquisadora Amanda Fernandes (2019) mostra que desde o início de suas produções até 1922 realizou mais de 1000 filmes, entre curtas e longas-metragens. Porém ficou décadas no esquecimento proposital da História do Cinema, a qual atribuiu aos assistentes homens de Alice Guy-Blaché a autoria de grande parte de seus filmes.

Quando a sétima arte chegou ao território brasileiro, advinda da Europa (após tentativas de recriar aparelhos similares nacionais), os irmãos italianos Paschoal Segreto e Afonso Segreto, filmaram, em 1898, a Baía de Guanabara – Rio de Janeiro. A praxe permaneceu a mesma, geralmente imigrantes europeus possuíam as câmeras e os meios para as gravações em que retratavam o cotidiano, pontos turísticos importantes das grandes cidades, paisagens, movimentações de trens, circulação de pessoas que aconteciam no meio urbano, a tecnologia, a velocidade, o trabalho. Nos primórdios do cinema apenas aqueles mais endinheirados possuíam o controle de compra, produção e exibição do material. (SOUZA, 2018).

As narrativas cinematográficas consolidaram durante anos os papéis sociais de cada grupo, baseadas nos dogmas e convenções que homens brancos haviam impostos através da política, da igreja e do modelo de 'família tradicional'. Dessa maneira, mulheres brancas eram induzidas a acreditar, através de todos os

âmbitos, que seu lugar era dentro de casa, cuidando da família e sempre em um lugar de submissão em relação ao homem, seja ele seu pai, marido, prefeito ou o padre da igreja. Essa relação de poder foi reafirmada na maioria das produções brasileiras do início do século XX, durante os ciclos regionais<sup>1</sup>, estas produções foram realizadas de forma mais artesanal a partir de iniciativas individuais ou de pequenos grupos de entusiastas da região, considerando que eram os homens brancos que detinham poder econômico e representativo, através do domínio da câmera e da narrativa, os filmes são carregados de credices, preconceitos e discriminações racistas e patriarcais, os quais refletiam o pensamento das classes dominantes. (SCHVARZMAN, 2018).

Em muitos deles vemos negros entre os populares, quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos. Essas imagens dão a impressão de “escaparem” ao controle do cinegrafista. Com o aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica, as imagens indesejáveis, sejam elas de negros, pobres, indígenas, etc., serão paulatinamente eliminadas. O nome técnico para designar esse controle na produção do sentido das imagens é decupagem. O que, sem exageros, é mais uma das várias formas de dominação simbólica [...] O dado curioso é o fato de que no Brasil o desenvolvimento da decupagem, ou da linguagem cinematográfica, nestes primeiros filmes, deu-se pela exclusão dos negros e mestiços. Através dela buscou-se o “embranquecimento” das imagens do país.” (DE, 2005, p. 20).

Segundo o cineasta brasileiro Jeferson De (2005), durante o período do cinema silencioso (1898-1929), são poucos os personagens negros representados em filmes, as poucas aparições ocorriam em vistas animadas, como eram chamados os filmes documentais da época, os quais registravam os eventos políticos e a vida pública da burguesia. Além das representações por acaso que aconteciam nos documentários, haviam filmes que adaptavam e retratavam fatos históricos e romances, os quais a presença da população negra era crucial. A Revolta da Chibata, adaptações de livros como *A Cabana do Pai Tomás* (*Uncle Tom's Cabin*, Harriet Beecher, 1852); *A Escrava Isaura* (Bernardo Guimarães, 1875); filmes que reforçavam estereótipos, como os que tinham como temática principal a malandragem carioca.

A partir da década de 30, o Cinema Sonoro enfraqueceu a produção do

---

<sup>1</sup> A partir da década de 20, a atividade cinematográfica que era restringida ao eixo Rio de Janeiro e São Paulo atingiu outros nichos regionais: o interior de São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Pernambuco foram alguns dos focos dos ciclos cinematográficos regionais do período do cinema mudo

cinema mudo, acarretando obstáculos técnicos e econômicos da nova tecnologia de sonorização, portanto as regiões que não possuíam uma infraestrutura industrial, sucumbiram às produções do eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Ao longo das décadas o cinema foi se adequando às mudanças que ocorriam na sociedade, com o advento do cinema sonoro na década de 30, novas produções foram popularizadas no território nacional, como é o caso das Chanchadas, comédias musicais e paródias produzidas em estúdios prestigiados até meados da década 60, que fizeram grande público no Brasil. Os estúdios paulistas e cariocas ganharam muito prestígio nos cenários nacional e latino-americano: Vera Cruz, Atlântida Cinematográfica, Multifilmes, Maristela, foram as mais importantes companhias que projetaram o país para o esplendor da “época de ouro” cinematográfica. (CATANI, 2018). O cineasta e pesquisador Jeferson De (2005) exalta como a participação de atores negros na chanchada foi importante, como é o caso de Grande Otelo; mas atenta para a tentativa de retratar uma certa ‘harmonia racial’ nestes filmes, onde as referenciavam a cultura negra, com a música, com elementos cenográficos e figurantes negros formando uma espécie de ‘moldura’ para as representações dos mitos nacionais.

A representação do negro na chanchada foi estereotipada. Estereótipos são valores, idéias, opiniões generalizadas sobre grupos sociais. Não raramente, eles se dão numa relação de dominação em que o grupo dominado recebe os estereótipos de interiorização. Os estereótipos mais comuns são os que o caracterizam o negro como infantil, cômico, bondoso, irracional e assexuado [...]. No caso da chanchada os estereótipos mais comuns são os do malandro, sambista, cômico, em relação aos personagens masculinos. (DE, 2005, p.28)

É necessário pontuar que as representações estereotipadas, preconceituosas e constantes sobre certos grupos da sociedade, como mulheres, negros, indígenas, imigrantes, por exemplo, podem causar consequências extremamente danosas a longo prazo. A pesquisadora Patricia Hill Collins (2019), explica que retratos assim fazem parte das imagens de controle, estas representações específicas para pessoas não-brancas promovem estereótipos em função dos padrões da cultura ocidental e eurocêntrica. Assim, essas representações falaciosas se cristalizam no imaginário coletivo, promovendo generalizações e preconceitos, os quais, ao serem reproduzidos e reforçados ao longo das décadas, endossando a constante necropolítica que vivemos para/com

pessoas negras, indígenas e não-brancas em nossa sociedade. O conceito de necropolítica foi proposto pelo pesquisador e professor Achille Mbembe (2016), que explica que a soberania age no controle e na capacidade de ditar quem pode viver e também, quem deve morrer. “Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder.” (MBEMBE, 2016, p. 123). Atualmente se configura como uma política de extermínio fomentada por milícias urbanas e aparelhos do Estado autorizados a violentar e matar populações racializadas.

Neste momento, o cinema era visto como a arte do século, uma arte moderna e com padrões industriais. Os realizadores acreditavam que nesta época a produção brasileira se igualava ao padrão internacional, não por acaso mantinham a maioria de seus técnicos europeus, e obviamente, homens. Ironicamente a falência dos estúdios, a partir da metade dos anos 1950, se deu pela acirrada e desleal concorrência na distribuição de filmes estrangeiros em relação aos filmes nacionais, estes em sua maioria estadunidenses, no qual, obtinham vantagens, tanto em relação a quantidade de filmes que produziam, quanto na porcentagem de ocupação nas salas de exibição pelo Brasil. Com a chegada dos aparelhos de televisão na década de 50 e a criação da Tupi, primeira rede de televisão comercial do país, as mulheres passaram a ser retratadas com maior frequência nas produções audiovisuais, isso porque as propagandas tinham como principal público-alvo as mulheres que ficavam no ambiente doméstico. Porém a premissa racista continuava, já que aquelas que eram representadas em propagandas eram as donas-de-casa brancas, cuidando de sua família.

As representações femininas permaneciam baseadas nos estereótipos sociais, a mulher branca como a mulher casada, subalterna e no âmbito do lar, baseada no *american way of life* - estilo de vida americano, o qual pregava que a busca pela felicidade, a individualidade e o consumo estavam atrelados. As propagandas dos inúmeros novos produtos que eram inventados pelo recente capitalismo e comercializados eram muito bem construídas, com a função de normalizar o serviço doméstico para mulheres e naturalizar a ocupação no âmbito público para os homens. Enquanto as mulheres negras permaneciam nas bordas das telas, sem falas, sem protagonismo ou qualquer desenvolvimento de personagem, na maioria das vezes como empregadas. “[...] É a representação

mais completa do estereótipo social decorrente da escravidão que associa a mulher negra aos papéis sociais de servidão”. (DE, 2005, p. 66).

Nesta mesma época eram lançados *Rio 40°* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Rio Zona Norte* (Nelson P. dos Santos, 1957), Jeferson De (2005) acredita que esses filmes representavam o pensamento cinematográfico da esquerda nacionalista da década 1950. O filme parte da ótica dos moradores do morro do Rio de Janeiro. “O filme foi censurado pelo chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) [...] Segundo ele o filme só destacava os aspectos negativos da sociedade carioca, mostrava um Rio de Janeiro desorganizado e miserável [...]” (DE, 2005, p. 49). Durante o Cinema Novo, as representações da população negra, sua cultura e história aparecem na primeira fase, o qual aborda o Nordeste, o Sertão, o litoral e a favela, exemplos: *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959); *Barravento* (Glauber Rocha, 1962); *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960); *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1964). “[...] O Cinema Novo pretendeu representar o negro (como tema ou assunto) sem reproduzir os preconceitos anteriores (indiferença, exotismo, exploração comercial, racismo).” (DE, 2005, p. 75). Embora esses filmes tenham estruturado sua narrativa na cultura, vivências e lutas negras, e de alguma forma tentaram romper com os estereótipos racistas cunhados durante décadas, a premissa permaneceu, quando homens brancos eram os que dirigiam narrativamente estes filmes.

A sociedade passava, neste momento em particular, por um processo de industrialização, o urbano era exaltado, bem como as ideias positivistas, acadêmicas e economicamente liberais. Neste momento os planos feministas para se incluir no âmbito público se intensificaram, mulheres brancas lutavam por participação civil e política, enquanto as mulheres negras e indígenas batalhavam para serem vistas e ouvidas dentro da igualdade prometida pelo movimento feminista. A retórica neste primeiro feminismo é o universalismo, na qual homens e mulheres são considerados iguais moralmente e intelectualmente, portanto merecem as mesmas oportunidades de estudos, trabalho, desenvolvimento e participação política. Infelizmente não para todas, HOOKS (2018), elucida que durante muitas décadas as mulheres negras, indígenas e não-brancas foram invisibilizadas, havendo que trilhar lutas mais árduas, considerando que a questão racial foi constantemente silenciada e desprezada na luta contra o sexismo.

Em 1964 foi instaurada no país a ditadura militar, ostensiva e desumana,

que desde seu início, até o fim, em 1985, foram cometidos inúmeros crimes, violações de direitos, exílios, e torturas das mais perversas com cidadãos brasileiros. Ironicamente na mesma época, década de 70, surgiu, exclusivamente no Brasil, o gênero cinematográfico que marcou época pela suposta liberdade sexual retratada nos filmes, a Pornochanchada<sup>2</sup>. A pesquisadora Flávia Seligman (2003), observa a rapidez com que os filmes, genuinamente brasileiros, se popularizaram no país e arrecadaram milhões nas bilheterias, as produções se sustentavam pelos próprios lucros. A alta aceitação do gênero pelo público espectador nos revela como cenas que remetem ao sexo, corpos femininos nus, os trocadilhos com duplo entendimento comum nos títulos das obras, encobriram e camuflavam o pensamento social vigente na época. O mercado usou da erotização e da objetificação das mulheres, principalmente das mulheres negras, para criar produtos audiovisuais que eram rapidamente consumidos e digeridos como forma de alienação à pesada realidade econômica, política e social do país.

Pormenorizando os estudos sobre a crítica cinematográfica, Laura Mulvey (1973) compreende quais os mecanismos masculinos que operam na supervalorização das atrizes femininas, como no culto da 'star feminina', a partir da produção hollywoodiana do *star-system*<sup>3</sup>, a utilização das imagens atrizes, principalmente, de suas características físicas e estéticas, as quais moldaram o público espectador para apreciar a 'sedução' das personagens. Portanto o cinema industrial percebeu a potência das cenas erotizadas, principalmente quando mulheres predominam a condução da câmera e, automaticamente, o olhar do espectador, por esse motivo a 'liberdade' feminina representada na pornochanchada ganhou um vasto público no território brasileiro. Laura Mulvey (1973) conceitua como a mulher é colocada como objeto do olhar; o homem, como dono e condutor do olhar do espectador. E ao representar figuras femininas, estas retratadas como ícones ao olhar dos homens, transformam a imagem representada da mulher em um fetiche, com o objetivo de torná-la tranquilizadora ao invés de perigosa ou ameaçadora a sua figura de homem dominante. A iconografia produzida nestes filmes se cristalizou no imaginário coletivo nacional, a representação da 'mulata'

---

<sup>2</sup> Gênero brasileiro influenciado, principalmente, pelas comédias italianas, com alto teor erótico, variando entre diversos gêneros. A maior parte das produções foram feitas na 'Boca do Lixo', no bairro da Luz, região central de São Paulo.

<sup>3</sup> Star-system foi um sistema de contratos a longo-prazo entre atrizes/atores com estúdios de Hollywood, nos quais englobavam desde a produção, distribuição e exibição das imagens dos atores como ícones e divindades até o controle de suas carreiras.

brasileira foi formada através das inúmeras produções com altas bilheterias, filmes que até hoje permanecem na memória coletiva e na história cinematográfica brasileira.

Em 1985 a ditadura militar tem seu fim, a reabertura política favoreceu a produção de filmes com temáticas antes proibidas, como as torturas, violências e censuras cometidas nesses 21 anos de regime ditatorial. Nesse momento os filmes brasileiros ocupavam uma grande parcela do mercado nacional. A Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes, tinha como principal objetivo a distribuição de filmes nacionais no exterior e pelo financiamento e distribuição de diversos filmes em território nacional. (COELHO, 2009). Porém durante o final da década de 80 a redução do investimento estatal devido à crise no petróleo e as recentes privatizações, culminaram no declínio da empresa, que já sem verbas, não permaneceu por muito tempo no mercado. Em 1990, a Embrafilme é extinta, pelo governo de Fernando Collor e conseqüentemente, a atividade cinematográfica brasileira sofre com a acentuada redução de produções. Durante o período filmes estrangeiros, principalmente, estadunidenses predominavam no mercado cinematográfico junto às televisões e aos programas de auditório, muito comuns na época.

A baixa produtividade do cinema nacional teve fim em 1993, através da Lei do Audiovisual - Lei nº 8.685, com incentivos e financiamentos que estimulavam e cobriam desde a produção à comercialização das obras cinematográficas. Essa lei foi indispensável para a retomada da atividade audiovisual no Brasil. E assim, aos poucos, as produções nacionais voltam a surgir, e o mercado cinematográfico a se recuperar. Após alguns anos sob a hegemonia do cinema estadunidense nos circuitos brasileiros, o cinema nacional reage e conforme os números de filmes produzidos aumenta, o público dos filmes nacionais, conseqüentemente, se expande. Esse momento de crescimento ficou conhecido como Cinema de Retomada. A professora e pesquisadora Neila Renata S. Pina (2013), ressalta como marco na retomada o filme: *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995) da diretora Carla Camurati, na qual roteirizou, produziu e dirigiu o longa-metragem. Rompendo com os anos de estagnação cinematográfica e também com a praxe misógina da qual homens predominavam na direção das obras. As novas relações entre o Estado e a Indústria Cinematográfica exigiram a criação de um novo órgão estatal, em 2001, é inaugurada a ANCINE– Agência Nacional do Cinema, sua função desde então

consiste em regular, fiscalizar, proteger e fomentar as atividades cinematográficas no mercado nacional. A partir dos anos 2000 os incentivos estatais foram disponibilizados pela Lei do Audiovisual e por editais de órgão públicos.

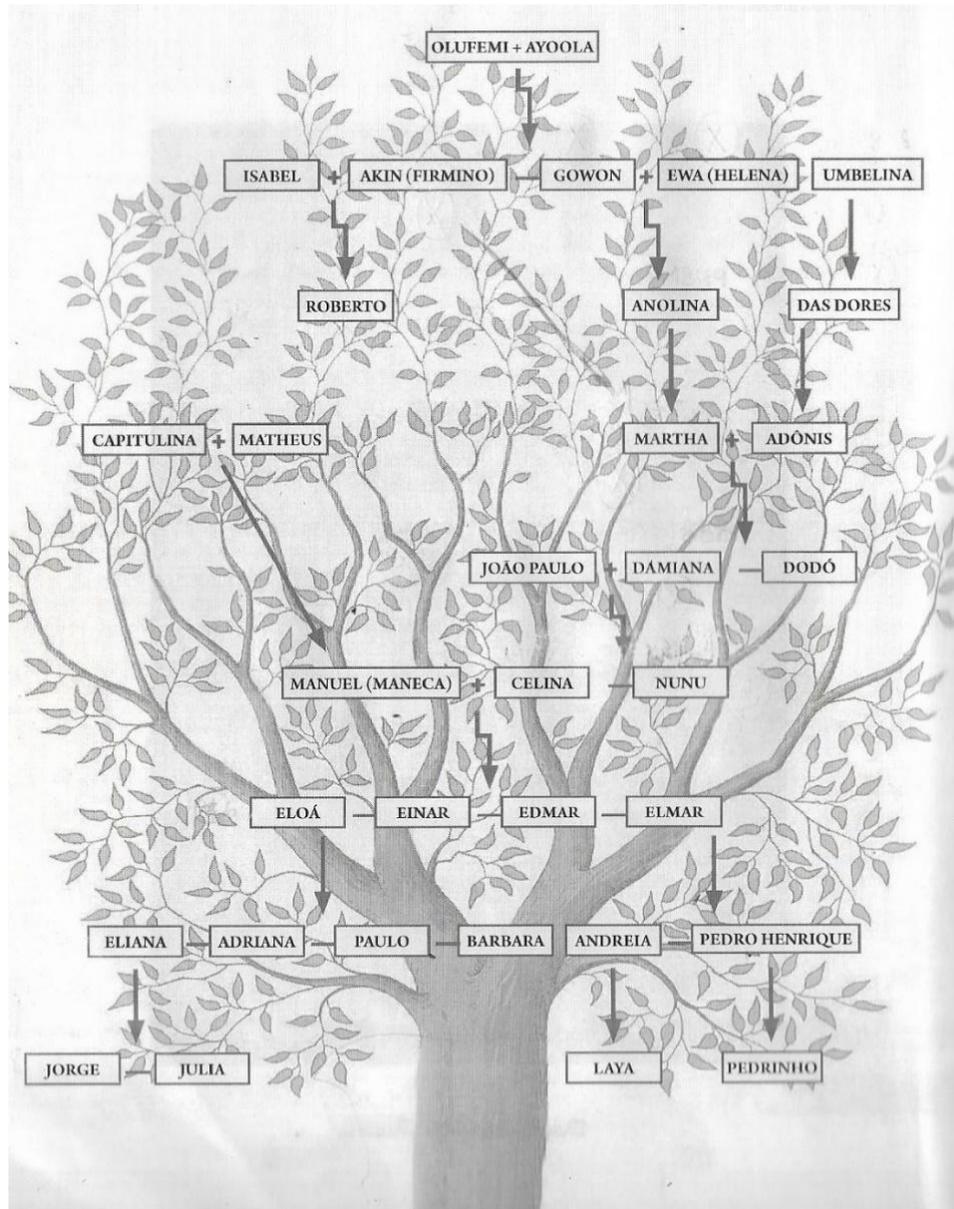
Desde seu surgimento no Brasil, em 1898, o cinema e suas produções eram visivelmente excludentes, misóginas e racistas para com as mulheres, tendo em vista que, segundo Pina (2013), até a década de 30 apenas uma mulher brasileira dirigiu um filme e foi creditada por isso, Cléo de Verbenha realizou no fim do cinema mudo o longa-metragem: *O Mistério do Dominó* (1931) onde foi atriz, dirigiu e financiou a obra cinematográfica, mas ainda hoje não tem nenhum reconhecimento nos estudos cinematográficos. Ao articular as questões de raça e gênero, a exclusão, o racismo e a misoginia da produção cinematográfica nacional se intensificam, considerando que demorou mais de oitenta anos, desde seu surgimento, para que uma mulher negra dirigisse um longa-metragem: em 1984, *Amor Maldito* de Adélia Sampaio foi o primeiro longa dirigido por uma mulher negra na história do cinema, além disso a cineasta roteirizou e produziu a obra cinematográfica. Após esse evento, as estruturas pouco mudaram, somente a partir dos anos 2000, trinta anos depois do primeiro longa-metragem, outras mulheres negras estão ganhando visibilidade, dirigindo e produzindo seus longas-metragens, documentários, curtas, filmes co-dirigidos: Lilian Solá Santiago com *Balé de pé no chão* (2005); Juliana Vicente com *Cores e Botas* (2010); Viviane Ferreira com *O dia de Jerusa* (2014); Yasmin Thayná com *Kbela* (2015); Sabrina Fidalgo com *Rainha* (2016); Glenda Nicácio com *Café com Canela* (2017); Aline Motta com *(Outros) Fundamentos* (2019), são nomes de destaque no cinema brasileiro atual.

## 2 DESENVOLVIMENTO

### 2.1 MEMÓRIA

#### 2.1.1 Identidade e Resistência a partir das Mulheres de *Água de Barrela*

Figura 1 – Árvore cronológica da família de Eliana Alves Cruz.



Fonte: CRUZ, 2018

O romance histórico *Água de Barrela* (2018) abrange a história da escritora Eliana Alves Cruz e de sua família. Através da leitura da obra, é notável a participação das mulheres negras na preservação das memórias, na construção de

vivências e na transmissão de ensinamentos. As mulheres da trama: Ewà (Helena); Umbelina; Dasdô; Anolina; Martha; Damiana; Dodó – Maria da Glória; Tia Nunu - Anolina e Celina, transformam a realidade dos que estavam à sua volta, através de batalhas cotidianas para adquirir liberdade da condição de escravizados das famílias Vieira Tosta e Bandeira, por melhoras de vida e pela memória de sua família. As mulheres negras tiveram um papel fundamental na transmissão de conhecimentos repassados pela oralidade, escrita e cultura. A memória coletiva e social, formou identidades, história e articulou a resistência na superação de traumas e violências da escravidão. Segundo a professora Maria Cristina Batalha (2020), a pesquisa para compor o romance histórico mescla memória, história e ficção, a autora aprofunda as pesquisas recorrendo a dados e documentos históricos, que se entrecruzam com as histórias, vivências pessoais e as memórias de membros de sua família, compondo a veracidade de alguns fatos que foram deturpados pelos registros oficiais baseados naqueles que detinham o poder. Nesta direção, nos atentamos à falácia do historicismo oficial e do memorial glorificador das instituições brancas, coloniais-cristãs; às implicações da colonização portuguesa e espanhola; aos processos de diglossia cultural na América Latina.

Eliana Alves Cruz, escritora de *Água de Barrela* comenta como a pesquisa e escrita do romance só foi possível através dos relatos de sua tia avó paterna, Anolina, ou Nunu, como chamada no âmbito familiar, que em 2010, perto dos 90 anos, mantinha em sua memória os acontecimentos de sua infância e juventude, entre 1920 e 1940. A senhora, que era lida como esquizofrênica, mantinha um extenso arquivo dos momentos que viveu com as bisavós Umbelina e Dasdô, a avó Martha, a mãe Damiana, e com a irmã Celina. A narração de suas vivências, contribuiu fundamentalmente para a escrita da narrativa, um registro de seus traumas, de seus afetos transformados em símbolos remissivos. Segundo a autora, esta anciã descrevia as experiências vividas com uma particular riqueza de detalhes e falava com os parentes como se estivessem vivos. Foi uma feliz surpresa, para a autora, segundo seu relato, que tais informações sobre contextos e momentos históricos conferiam com os registros documentais acessados. Mas não apenas isso, a descrição dos locais condizia, assim como as informações de residentes e pesquisadores. Este recordar parece depender fundamentalmente do tempo, regravando histórias no coração das gerações mais novas, sempre em um processo dialético de estabilização, releitura e ressignificação.

Comecei a conversar como se também estivesse vivendo lá, como se estivesse convivendo com todos eles. Bingo! Ao longo de muito tempo conquistando sua confiança, abriu-se o baú de Nunu. – Tia, mês que vem vou a Cachoeira. Quer que mande lembranças para alguém? – Sim! Mande lembranças a Ogum, Oxum e Xangô. Estive com eles lá, tratando da cabeça quando era menina, quando eu estiver melhor das pernas, vou voltar lá. – Onde exatamente?! Existem tantos terreiros... – Ah, mas lá no Outeiro Redondo só existe esse! Com minha bisavó Umbelina e seu filho Pedro. – Mas ninguém sabia disso. Como não contou a ninguém? – Nunca me perguntaram... E fez uma careta, dando de ombros. A surpresa foi geral, pois Anolina sempre fora católica fervorosa, assim como a mãe Damiana. E assim começaram nossas conversas. Eu anotava tudo que podia e partia para pesquisar. (CRUZ, 2018, p. 309)

A memória e as religiões de matriz africanas têm, conjuntamente, um importante papel na resistência dos povos escravizados, não só no Brasil, mas em toda América, pois, assim como surgiu o Candomblé, em território brasileiro, com as diferentes nações: jeje, angola, congo, nagô - a Umbanda, as religiões afro-indígenas; também aconteceu em Cuba, com a Santeria; no Haiti com o Voodoo/Vodu; entre outras diversas religiões que foram reorganizadas na América, chamadas religiões afro-americanas. Evidenciando como as matrizes e heranças africanas, a coletividade e as religiões afro-americanas agiram como estabilizadores da memória e formadores de identidades e história, representando a resistência de diversos povos nessa cruenta história nacional. As mulheres negras tiveram um papel crucial para a continuidade dos preceitos religiosos africanos, os conhecimentos em relação aos Orixás e entidades; os saberes em relação às rezas e às ervas; as tradições dos cultos. Suas histórias foram transmitidas através da oralidade de geração em geração, a partir de escritas que foram silenciadas, a memória ancestral inscrita no corpo dos novos. “Quem me contou tudo foi minha mãe, foi minha avó, minha bisavó... Eu? Eu era apenas uma menina. Só uma menina...” (CRUZ, 2018, p. 305).

As mães pretas atuaram como intelectuais da sociedade brasileira e não foram meras serviçais. Se consciência é tudo aquilo que a memória não pode apagar, segundo argumentava, é preciso compreender que mães pretas transmitiram a intelectualidade africana para a sociedade brasileira. (AKOTIRENE, 2018, p. 68)

A narrativa se inicia em 1849, na região de Iseyin, reino de Oió, no oeste africano, com Olufemi Sangokunle, Ayoola, seus filhos Akin e Gowon, e a nora Ewà Oluwa, vinda de Ketu. A família sempre esteve em território religioso, com os povos

iorubá, fulani, hauçás, nupes, bantus, jêjes de Savé. Neste espaço pluriétnico, a família sempre lidou bem com as diferenças religiosas e culturais, mesmo com as constantes guerras entre os territórios do litoral oeste da África – atual Nigéria, Benin e Togo. Olufemi, o pai de Akin e Gowon, levou-os quando mais novos ao povoado Ado-Awaye para conhecer a montanha Oke-Ado, na qual grafava as pegadas de seus ancestrais, a Ese *awon Agba*, junto às pedreiras de Xangô, o Orixá patrono da família. Esse momento ficaria gravado na memória sempre que a vida lhes parecesse difícil. As histórias dos Orixás, seus guias, são repassadas através da tradição oral, dos mais velhos aos mais novos, constituindo a própria história do povo que a mantém. Alex Kevin Idrissou (2020) relata como a palavra falada é um meio de transmissão de memórias, de conhecimentos e expressões de modos de vida. Um conjunto de práticas culturais que compreendem não só o passado, mas também o presente e o futuro de determinados povos africanos.

A tradição oral é um conjunto de elementos e realidades pertencentes a diversas áreas da vida de uma sociedade, transmitidos pela memória e pela palavra dos homens. De fato, a tradição (palavra que vem do latim *traditio* que significa "ato de transmitir") é um conjunto de doutrinas, lendas, fatos históricos, práticas, seja na religião, na moral, política, econômica, etc, do passado transmitido pelas gerações anteriores para as gerações presentes. A tradição também indica uma maneira usual de agir ou pensar em uma região, país, comunidade etc., de saberes do passado, repetido de geração em geração. (IDRISSOU, 2020, p. 19)

A autora, Eliana Alves Cruz, descreve o momento em que a família foi separada por grupos fulanis, o casal Ewà e Gowon e o irmão Akin, fugiram do incêndio provocado, mas foram aprisionados e vendidos aos traficantes de Daomé junto aos “homens pelo avesso”, os brancos e foram levados à força ao porto de São João Baptista da Ajuda, ou Fortaleza de Uidá. “Era uma Babel negra que não sabiam que existia, cheirando a fezes, urina e outros dejetos.” (CRUZ, 2018, p. 25). Gowon, com um ferimento na perna, não conseguiu resistir aos incessantes dias de caminhada até o porto, e foi morto friamente com um corte na garganta. O irmão, Akin, ficou com seu objeto sagrado, o fio de contas de Xangô, que estava em meio ao sangue. Esse seria seu elo com sua terra, suas raízes e família, e também sua proteção, honrando Xangô, o Orixá da justiça, do fogo e dos trovões. Segundo Eliana Alves Cruz, Xangô possui o machado com duas lâminas, o oxê, uma para cada lado, abarcando dois pontos de vista, por isso Xangô representa a imparcialidade de um justiceiro. Além disso, em uma das histórias ancestrais, itans,

Xangô é citado como quarto rei de Oió. “Na região ocupada pelos vários grupos nagôs, por exemplo, o Orixá Oxóssi só era cultuado na região de *Ketu*; Xangô na região de *Oýo*; Yemanjá, em *Abeocutá*; Ogun em *Ire* e assim por diante”. (SANT’ANNA, 2006, p. 37).

No próprio romance, a autora ressalta que o tráfico negreiro já era proibido desde 1831<sup>4</sup>, por isso o desembarque clandestino que acontecia pela noite na Praia-do-Chega-Nego, na Bahia. Após a longa e desumana travessia que cruzou o Atlântico, estavam fracos, doentes e precisavam se adaptar novamente à luz do sol. Akin e Ewà, foram renomeados por um padre assim que chegaram, seriam Firmino e Helena. Akin significa menino corajoso que luta pelo que quer, e Sangokunle, é aquele que se ajoelha diante Xangô. Nesse momento perdem mais um elo com suas raízes em Iseyin e se inserem em um novo universo simbólico da escravidão negra no Brasil, Firmino como personificação de “firme, vigoroso”, para o trabalho degradante nos engenhos e plantações escravistas, e Helena “a reluzente”, não só apta para o trabalho escravo como também para a exploração sexual. Antônio Cornejo Polar (1994) ressalta como a língua espanhola e portuguesa, a letra e a escrita em geral agiram nas colônias americanas, não apenas para a comunicação, mas como atributo de poder e autoridade. Antônio Candido (1996) acrescenta que a língua colonizadora serviu para impor valores da Igreja Católica, e um modo de vida metropolitano e civilizatório na vida social dos povos, consolidando Deus, Rei e a Língua única, e desqualificando as visões de mundo e os modos de viver dos povos subjugados, os africanos trazidos à força, os indígenas da América e seus descendentes. Antes de serem levados, Akin agarrou-se em seu fio de contas e profetizou, sussurrando: “Xangô é rei, está pisando aqui comigo e cedo ou tarde a justiça se fará.” (CRUZ, 2018, p. 29).

A narrativa continua no Recôncavo Baiano, no Engenho Natividade em Cachoeira. Eliana Alves Cruz retrata, baseada em diversos documentos da época, o grande poder que os aristocratas, das famílias Vieira Tosta e Bandeira, possuíam territorialmente, politicamente e economicamente na região das margens do Rio Paraguaçu, em Muritiba, São Félix e em Cachoeira. Eram donos de terras, tinham plantações de tabaco, canaviais e engenhos. “A família das irmãs Tosta possuía bens, imóveis [...] afinal, muitos membros foram altos dirigentes no país desde os

---

<sup>4</sup> A Lei Feijó foi a primeira lei que proibiu a importação de escravizados para o Brasil, aconteceu pela pressão vinda da Inglaterra, mas não foi posta em prática.

tempos do Império.” (CRUZ, 2018, p. 303). Essas famílias dividiam o poder entre si, através de casamentos e acordos para manter a autoridade e a fortuna secular, a fortuna, e lucravam à base da expropriação completa do corpo dos negros, mediante a séculos de opressão e escravização. “Os reis do massapê não admitiam intrusos. Sangue azul não se mistura (oficialmente) com a plebe, e entre eles criavam uma intrincada teia de alianças, matrimônios e batizados que mantinha tudo hermeticamente fechado nas mesmas mãos.” (CRUZ, 2018, p. 36). Boa parte dos filhos, primos e netos estudavam fora da Bahia, eram formados em universidades renomadas do Brasil e Europa, a maioria trabalhava com a justiça, eram advogados, juízes, desembargadores e políticos. Levando em consideração que grande parcela dos que definiam, ditavam as leis, dos que escreviam os registros e as documentações, eram conseqüentemente aqueles que possuíam bens, terras e propriedades, ou que estavam vinculados a eles no Brasil em relação de “arrendados culturais”, é certo afirmar que o registro da memória oficial será inevitavelmente atrelado a esse poder. Uma relação de empatia com o vencedor que Walter Benjamin, por exemplo, denuncia em suas teses sobre o conceito de história:

A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece propriamente uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso já diz o suficiente para o materialista histórico. Todos os que até agora venceram participam do cortejo triunfal, que os dominadores conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão. Os despojos são carregados num cortejo triunfal, como de praxe. Eles são chamados de bens culturais. [...] Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. (BENJAMIN, 2012, p. 245)

O colonialismo construiu sistemas próprios de memória e reconhecimento, onde a construção nacional baseia-se no memorial glorificador, dedicados a aqueles que durante séculos colonizaram, usurparam e ‘governaram’ o país, transformando-os em ‘fundadores’ e ‘heróis’ nacionais simbolizados em monumentos, espaços públicos, nomeações de instituições, cédulas até os dias de hoje. Neste sentido, o movimento da autora, Eliana Alves Cruz, ao recolher esses documentos de barbárie, e recompor, também a partir deste ponto as histórias dos oprimidos, encerra esse gesto intempestivo de escovar a história a contrapelo, como dizia Benjamin. O título *Água de barrêla* remete ao trabalho que muitas mulheres, presentes na narrativa, encontraram para sobreviver e ter o sustento para suas

irmãs, filhas e netas. Lavar, esfregar, quorar e engomar as roupas das famílias aristocratas, em águas de barrelas, um composto de água com cinzas de madeira, usado com o intuito de branquear as roupas. No romance, este elemento é também a metáfora de uma tentativa recorrente de “branqueamento” da identidade negro-africana no Brasil. “No fundo, ela achava que o que se queria mesmo era que tudo fosse mergulhado nessa água que branqueia: As roupas, as vidas, as pessoas... Todos mergulhados na água de barrela” (CRUZ, 2018, p. 15).

Ewà Oluwa, em terras brasileiras, Helena, carregava um filho de Gowon na barriga, que lutava firmemente com a mãe para sobreviver à travessia, aos constantes abusos e à incerteza do futuro como escravizada. Ao chegarem, Akin e Ewà, agora Firmino e Helena, não foram separados entre si, mesmo sendo uma prática colonial comum, com o intuito de desfazer famílias e separar grupos da mesma localidade e que compartilhavam a mesma língua, cultura e costumes. Ela foi levada à casa-grande e Akin, agora Firmino, ao engenho. Ali, Helena conheceu Umbelina e sua filha Dasdô, mulheres que mudariam sua vida e estariam para sempre atreladas a sua narrativa e de sua família. Umbelina também era de Ketu, então compartilhava dos mesmos preceitos iorubás que Helena. As pesquisadoras Gilmara Santos Mariosa e Cláudia Mayorca em seu artigo “Negras memórias: tradição religiosa de matriz africana no Brasil” (2019) elucidam como as folhas, ervas, plantas e árvores representam uma ligação direta da natureza e de seus elementos com os conhecimentos religiosos africanos, são notáveis seus múltiplos usos e finalidades nas religiões afro-americanas. E foi dessa maneira que Umbelina ajudou Helena a trazer ao mundo, em 1850, Anolina, filha de Gowon e Ewà. A mãe faleceu no parto pois não estava recuperada da longa travessia.

A partir dos registros dessa fatídica chegada, que põe, em solo brasileiro, esses dois personagens, assim como a criança gestada em África, a escritora Eliana recupera sua árvore genealógica desde o ano de 1849, composta por dez gerações, em sua maioria, por mulheres que, inicialmente, criaram as filhas sustentadas com o trabalho de lavadeiras; faxineiras; quitandeiras; comerciantes; professoras, a partir de uma rede indestramável de apoio entre elas. A autora realiza um árduo trabalho, considerando o apagamento constante e a negação de direito à história, memória e constituição e nomeação destas famílias e seus integrantes. Este paralelo permanece até os dias de hoje, a violência patriarcal e social, onde racismo e machismo se atrelam, geram uma grande parcela de famílias chefiadas por

mulheres negras. O estudo das pesquisadoras Gilmara Santos Mariosa e Cláudia Mayorca (2019), reporta à potência dos saberes passados pelas mulheres negras: “Podemos observar como o protagonismo das negras brasileiras e africanas foi necessário para a manutenção das memórias e tradições, sem as quais muito já teria sido esquecido” (2019, p. 370). Diversas passagens da narrativa endossam como a sobrevivência foi possível através da coletividade, dos conhecimentos e orientações que eram passados oralmente, sobre as ervas, os banhos, os patuás, as danças aos Orixás, o toque dos atabaques, em conjunto com as práticas religiosas iorubas, ketus, hauçás ajudaram os antepassados de Eliana e aqueles que viviam em situação de escravidão em diversas situações.

“Todo o complexo que formava um engenho era potencialmente mortal para qualquer escravizado.” (CRUZ, 2018, p. 46). Os castigos eram aliviados com chás para dormir, ervas anestésicas e cicatrizantes. A autora relata infusões com determinadas plantas que impediam a gravidez das meninas e mulheres escravizadas nos constantes estupros que os barões, donos dos engenhos, praticavam. Quando Tito se acidentou no moedor de cana, os emplastros, chás de mulungu, orações e batuques de Seu Anacleto - filho de Obaluaiê, Orixá da cura e da saúde - de Umbelina e Dasdô salvaram a vida do rapaz. Em 1855, a doença da cólera matou muitos na região da Bahia, mas com a ajuda dos preceitos religiosos africanos muitos escravizados foram salvos das doenças, com o poder fitoterápico das plantas e com os devidos cuidados com os infectados. É relatado passagens onde pretas-velhas e indígenas cuidavam dos homens que haviam ido a Guerra do Paraguai, que com a esperança de serem alforriados foram obrigatoriamente transformados em ‘voluntários’. Há relatos, durante a tensa gripe espanhola, depois da I Guerra Mundial, em 1918, das tentativas de se proteger em roças e terreiros afastados. Eram incontáveis os usos e auxílios vindos dos saberes ancestrais, das ervas e dos conhecimentos religiosos que algumas africanas e seus descendentes carregavam e compartilhavam entre si, para a manutenção da memória coletiva, da resistência ao sistema colonial e a afirmação de suas identidades.

Na diáspora africana brasileira, o prestígio político das grandes mães funciona estritamente nos terreiros de candomblé, espaço de resistência negra restaurada por laços de afeto, família e hierarquia, no qual uma lalorixá carrega os valores ancestrais e culturais torneados de África. A mulher torna-se mãe dentro da relação com a ancestralidade, não-nuclear, podendo ser matrilinear, em que filhos independem dos laços sanguíneos e do estado civil. (AKOTIRENE, 2018, p. 49)

Há pelo menos cinco séculos os povos africanos, indígenas e seus descendentes lutam e desenvolvem maneiras de resistirem e terem direitos no território brasileiro. As práticas religiosas afro-americanas tiveram grande importância aos povos que vieram da costa africana. Devido a escravidão, famílias, etnias eram separados, dessa forma uma das maneiras para manter a memória e articular a resistência perante o sistema colonial, foi a união de diversos sistemas culturais e modos de vida de diferentes regiões. Os conhecimentos repassados através da tradição oral e a transmissão de ensinamentos de geração em geração, principalmente por mulheres negras, permitiu múltiplos usos e finalidades na resistência e construção de memórias dos povos africanos e afro-americanos, além da superação de traumas e violências que eram submetidos constantemente.

### 2.1.2 Até o Fim e os Vestígios da Memória

Foto 2 - Objetos de Arte da obra audiovisual *Até o Fim*



Fonte: NICÁCIO, 2019

Para analisar pormenorizadamente o filme *Até o Fim* (2020) de Glenda Nicácio & Ary Rosa, devemos compreender o conceito de Cinema Comunidade, cunhado pela própria Glenda Nicácio. O termo se baseia em produções que sejam feitas com a participação do povo e direcionadas para o povo, a partir de narrativas ausentes no meio cinematográfico, através de experiências, olhares e produções de mulheres negras que vivem fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, onde são produzidos grande parte dos filmes comerciais de grande circulação nacional. Desde a pré-produção até a pós-produção, os diretores tiveram o cuidado de inserir os moradores da região do Recôncavo para contribuir conceitualmente, tecnicamente e esteticamente com a realização do filme. Jovens tiveram acesso a oficinas para compor a equipe através da atuação, e também na equipe de Arte, costureiras produziram os figurinos presentes na película, transportes, alimentação e hospedagem movimentaram a economia local. Desde o roteiro até a distribuição de *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020) é possível perceber o cuidado ao retratar essas personagens e a necessidade desta representação ausente no cinema nacional. Nicácio e Rosa traduzem o cinema comunidade em um cinema com intuito de se popularizar, e já que as salas de exibição são focadas em um cinema comercial, os diretores disponibilizaram os filmes online por um período, Glenda fala um pouco sobre o processo em entrevista ao jornal Alma Preta:

A gente achou que o cinema que realizamos aqui no Recôncavo poderia ser uma forma de se aproximar das pessoas. De nos aproximarmos, sobretudo, dessas histórias, dessas personagens, dessas narrativas - dessa narrativa que é negra, desses corpos negros dessas mulheres e desses homens que são tão exuberantes e donos da sua própria história. Eu acho que compartilhar os filmes nesse momento é uma questão de alimento. E todo mundo sai ganhando muito. O público consegue ter acesso e nós, enquanto realizadores, vemos a carreira e a vocação do filme sendo cumprida. Os filmes nasceram para serem vistos e eu acho que o cinema que a gente faz vai sempre ao encontro disso. Um cinema que quer se popularizar, que quer estar nas esquinas, que quer estar em todos os lugares. Nos lugares que a gente nem imagina. (NICÁCIO, 2020, em entrevista)

A diretora explicita o desejo de mostrar esse cinema de comunidade ao maior número de pessoas, justamente, por se tratar de grupos subalternizados que poucas vezes foram representados na história e cinema do Brasil. Narrativas como

esta deviam ir além dos festivais restritos ao meio cinematográfico, argumenta, deveriam ser mais comuns nas salas de cinema, nos horários de audiência das televisões, em acessos *online*, em cada esquina. Isso, segue a diretora, a fim de transformar aqueles que assistem a refletir sobre as narrativas e representações ausentes na cinematografia brasileira.

O filme *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020), é um longa-metragem de ficção, com duração de aproximadamente 93 minutos. É importante compreender a estrutura narrativa do filme através da sinopse e das leis que regem cada personagem. Este ponto de partida é fundamental para que possamos compreender o universo proposto pelo roteiro e então partir para uma conversa com a arte, analisando quais os elementos e estratégias foram utilizadas para ambientar, criar e potencializar a narrativa de *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020). O filme se desenvolve através do deslocamento de tempo representado em um mesmo espaço, a história é restrita ao quiosque à beira-mar, que dialoga diretamente com o universo da personagem Geralda, a irmã mais velha, que conduz a trama. A narrativa parte do reencontro de quatro irmãs, que após 15 anos se reúnem em razão da morte próxima do pai, que está muito adoecido. Inicialmente conhecemos Geralda, a mais velha, a única irmã que permaneceu na cidade natal e que cuida do estabelecimento da família, um restaurante. Rose é a irmã do meio, saiu de casa aos 16 anos, por motivos do passado, relacionados ao pai. Bel é uma cineasta bem-sucedida, que viaja internacionalmente, e desde nova procurou sair de casa. Já Vilmar é a irmã-filha de Geralda, fruto da violência cometida pelo pai, a menina transexual foge de casa quando nova, e volta depois de anos, representando a geração que rompe com os estereótipos e padrões impostos e naturalizados.

Esse encontro entre passado, presente e futuro em uma única locação, nos absorve narrativamente a ponto de nos imergir no reencontro de uma família que não se via há 15 anos, desde o falecimento da mãe. Esse fatídico encontro promovido pela espera da morte do pai se transforma em uma volta ao passado, através das memórias, onde descobertas, histórias, e principalmente, compreensões atingem cada uma das personagens. Reunidas novamente, conhecemos suas histórias através de seus diálogos, e de uma forma muito sutil as feridas, dores e traumas, os dolorosos reencontros, as resistências pessoais, as provações que passaram ao longo da vida são colocadas em diálogo. São muitas as situações que

essas mulheres foram submetidas, são processos traumáticos que permeiam o estupro, a invisibilidade, traumas de infância, abandonos, abusos, humilhações, as questões relacionadas ao gênero e a orientação sexual. E na realidade, essas situações são muito mais corriqueiras e comuns do que imaginamos, são as seculares feridas coloniais que regem o país.

O filme *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020), parte de uma perspectiva feminina, negra e nordestina, na qual apenas mulheres negras atuam durante a narrativa, portanto, a figura do pai, propositalmente nunca aparece, isso porque, através dos diálogos notamos como o peso do patriarcado e da masculinidade é a raiz das dores e cicatrizes das quatro mulheres, das violências físicas, psicológicas e emocionais que sofreram na vida. A pesquisadora e escritora Carla Akotirene (2018), reflete como as análises interseccionais não são aforismos matemáticos que hierarquizam as dores de acordo com a identidade, regionalidade, sexualidade e outras características do sujeito, mas sim a análise das condições estruturais que atravessam os corpos, como as posições reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências formadas por e durante a interação das estruturas colonialistas, racistas e misóginas.

A interseccionalidade é a sensibilidade analítica que foi proposta, inicialmente, pela jurista estadunidense Kimberlé Crenshaw, em 1989, e articulada por feministas negras, cujas propostas não eram consideradas pelos eixos de poder inerentes aos movimentos sociais, o patriarcado dentro do movimento negro, o racismo e a opressão de classes no movimento feminista - dito como universal. E fez com que se abordassem novas formas de observar as situações, através de perspectivas antes ignoradas, quando articuladas, são elas a raça, gênero e classe. “A interseccionalidade permite às feministas criticidade política a fim de compreenderem a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna de onde saem.” (AKOTIRENE, 2018, p. 33). A pensadora bell hooks (2018), aponta a incoerência do movimento feminista, enquanto um grupo de mulheres se libertam da dominação masculina no mercado de trabalho, outras mulheres, de classes mais baixas, são exploradas para fazer o trabalho que as primeiras se recusam. Só nos libertaremos dos sistemas de opressão quando o movimento feminista tiver base popular e lutar contra o sexismo atrelado ao racismo, ao elitismo e o as estruturas coloniais.

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

O filme contém um teor altamente político e este é apresentado através do discurso, ou seja, ao longo do filme são contadas, subjetivamente, situações pelas quais nenhuma mulher deveria passar, mas que aconteceram em razão da figura do 'pai'. Um exemplo é quando Geralda, talvez a irmã mais afetada pelo patriarca da família, conta seu maior trauma através de uma história de terror fabulada. Foi a forma que a irmã mais velha encontrou para relatar esse doloroso sofrimento. Patricia Hill Collins (2019), atenta para o perigo das imagens de controle, a matriarca pobre que aguenta todas as dores e obstáculos na criação da família, guerreira, sempre forte e resistente, atravessando gerações, silenciada. Essa imagem comum em filmes estadunidenses e novelas brasileiras é desfeita com Geralda, que expressa as violências que passou de maneira teatralizada para relatar seus traumas às mulheres que confia. Nesse momento é possível notar que a liberdade e felicidade daquelas mulheres estão intimamente ligadas à morte da figura do 'pai', o rompimento com essa autoridade patriarcal é o elo de união entre as irmãs, os vínculos do presente, do passado e do futuro se comunicando e se entendendo através das experiências da negritude, da feminilidade e do afeto.

A professora Aleida Assmann (2011) comenta como os vestígios da memória, as recordações podem ser formadoras de identidade, a partir das escritas do corpo, armazenadas inconscientemente sob pressão e violência. Assmann disserta que os estabilizadores da recordação são a língua, o afeto, o símbolo e o trauma. A narrativa de *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020), está totalmente entrelaçada às histórias e memória das protagonistas: Geralda, Rose, Bel e Vilmar. Elas se comunicam e se expressam, cada uma à sua maneira, contando suas histórias através de suas lembranças; o afeto é exaltado através das comidas que recordam da infância, nestas cenas, a narrativa é musicalizada, a iluminação é intensificada. Dessa maneira os reencontros, que acontecem no restaurante beira-mar e em sua extensão, na cozinha e perto da praia, transformam memórias

saudosas e doloridas em novas possibilidades de construção de futuro. Assim, o projeto da arte que foi desenvolvido está conectado com o íntimo dessas mulheres e em cumplicidade com as leis que regem essas personagens. Aleida Assmann conclui que, no ato de reconstruir, o tempo tem peso, e nessas memórias atuam os estabilizadores da recordação. A proposta da Arte para a cenografia do restaurante e para a composição dos objetos dialoga com valores e características da personagem Geralda, a dona do quiosque. A única personagem que permaneceu com o pai enquanto as irmãs partiram, Geralda guarda mágoas e dores do passado que ainda afetam sua vida. Dessa forma os objetos da Arte e do cenário dialogam com o anacronismo, o apego e o bairrismo, que fazem parte da personagem e se traduzem na estética do filme. Através do telefone fixo antigo, do porta-retratos da família, do relógio de parede, das coleções de conchas, flores de plástico, fotografias e bibelôs da região, é possível compreender quais os elementos e estratégias que foram utilizadas para ambientar e potencializar a imagem visual e fortalecer a narrativa do filme.

Tudo o que aparece em um filme de ficção passa pelo seu crivo, isto é, cada detalhe do arranjo visual da imagem em movimento tem o seu toque. Por isso, este departamento é tão crucial ao diretor de cinema, pois se, por um lado, o roteiro desenvolve a informação dos caminhos da história a ser contada, por outro, é a direção de arte que dá relevo, dimensão, profundidade, contornos e identidade à informação. Assim, situar os aspectos e as características da representação visual a ser adotada em um filme é propiciar que este ideal estético buscado pelo cineasta se torne tangível. Portanto, o sentido de tatear a realidade almejada para o filme não seria distante do que o diretor de arte fornece e propõe aos outros subsistemas. (SANTOS, 2017, p. 24)

O passado se faz presente nas texturas da cenografia, das paredes, dos objetos cênicos, em tudo há a ação do tempo, que nos conta sobre a vida das próprias personagens. As vivências carregam marcas e cicatrizes. Portanto os diretores criativos usaram da imagem do filme para representar as fissuras, as ausências e os rastros que constituem a vida neste lugar, onde o passado e o contemporâneo dividem o mesmo espaço. O cotidiano é apropriado, para em seguida transformá-lo segundo as intenções narrativas e expressivas do roteiro, explorando cor, forma e textura na percepção visual, no sensorial e no cognitivo. Nesse sentido, a criação estética é baseada no próprio dia a dia, fundamentado na cultura local, buscando na vida dos próprios moradores a referência para criar os espaços de cada personagem do filme.

Olhamos para dentro – do Recôncavo, da sua história e da sua gente – e nos vemos negros, com as influências da identidade negra presente em cada detalhe do quadro. Os símbolos dessa cultura, os costumes e a tradição integram-se ao mise-en-scène transpondo para a tela da ficção a História e o legado dos ancestrais que viveram e que ainda estão neste lugar, regido por orixás e energias do sagrado. (NICÁCIO, 2017, p. 06)

A narrativa varia entre o tom melancólico, poético e cômico, somada à direção de atores, produz na película o resultado de desconstrução dos modelos vigentes, quanto às produções cinematográficas. Glenda Nicácio e Ary Rosa inovam ao filmar corpos dissidentes, estes que geralmente estão fora do padrão e do campo midiático e cinematográfico, através de um olhar delicado, uma câmera que sente com a personagem, acompanha seus gestos, expressões e detalhes, como as mãos, onde vemos a linguagem e o discurso para além das palavras. Ao contrário das representações objetificadoras e estigmatizantes, muito comuns no cinema, Nicácio e Rosa nos levam para outra forma de retratar as histórias e vivências não convencionais no cinema comercial brasileiro.

## 2.2 VIOLÊNCIA

### 2.2.1 Colonialidades e a Formação Nacional em *Água de Barrela*

**Foto 3** – Anos 30: Damiana, à esquerda; Martha, ao centro, e (provavelmente) uma filha de Anacleto, à direita da imagem de Nossa Senhora da Natividade

**Foto 4** – Casa do engenho Nossa Senhora da Natividade.



Fonte: CRUZ, 2018

O filósofo Slavoj Žižek (2014) argumenta como a violência imposta por um discurso secular pode afetar determinadas vivências. O pesquisador categoriza três modos distintos da violência: subjetiva, objetiva e simbólica. A violência subjetiva é a parte mais visível das três. Enquanto a violência objetiva se divide entre a violência simbólica, executada na linguagem e em suas formas, impondo um universo de sentidos. E a violência sistêmica, que corresponde ao funcionamento regular dos sistemas econômico, político e jurídico e suas consequências, na maioria das vezes, catastróficas. “Aqui, estamos falando sobre a violência inerente a um sistema: não só da violência física direta, mas também das formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência.” (ŽIŽEK, 2014, p. 22). A violência sistêmica é a base do colonialismo e posteriormente do capitalismo. As violências não são percebidas pelo mesmo ponto de partida, enquanto a violência subjetiva é percebida como uma alteração do estado ‘normal’, a violência objetiva não é percebida, pois além de ser inerente a esse estado de ‘normalidade’, é ela quem sustenta esse estado ‘pacífico’.

A dimensão verdadeiramente contundente do racismo: o “ser” dos negros (ou dos brancos, ou de quem for) é um ser social e simbólico. Quando são tratados como inferiores, isso os torna realmente inferiores no âmbito de sua identidade social simbólica. A ideologia racista branca detém uma eficácia performativa. Não se trata simplesmente de uma interpretação daquilo que os negros são, mas de uma interpretação que determina o próprio ser e a existência social dos sujeitos interpretados. (ŽIŽEK, 2014, p. 55)

As mulheres negras escravizadas eram constantemente colocadas em situações violentas, submetidas a atos de brutalidades, abusos físicos, psíquicos e emocionais através do medo, da intimidação e opressão. A filósofa e feminista decolonial María Lugones (2008) argumenta que, historicamente, a representação social das mulheres europeias brancas como passivas, física e mentalmente frágeis fez oposição as mulheres colonizadas, não-brancas (indígenas, africanas e descendentes), que foram caracterizadas como fortes o suficiente para realizar qualquer tipo de trabalho, suscetíveis a perversões e agressões sexuais dos senhores e donos de terras. “Para las mujeres, la colonización fue un proceso dual de inferiorización racial y subordinación de género.” (LUGONES, 2008, p.88). Anolina, filha de Gowon e Ewà, foi criada por Umbelina e Dasdô, e por mais que fosse orientada e cuidada, não pôde fugir do destino que o poder colonial já havia

traçado.

A cada encontro, Firmino reparava que Anolina estava mais alta e seu corpo começava a mudar. Preocupou-se com a sobrinha. Sabia o que acontecia às negrinhas assim que começavam a “botar corpo”. O filho do barão estava crescendo, ele era pouca coisa mais novo e ela bem poderia ser seu primeiro “brinquedo humano”. De certa forma, ela já era parte do seu divertimento, pois entre suas muitas tarefas na casa, uma era de brincar com o pequeno Francisco, que não se constrangia em mordê-la, esbofeteá-la e reproduzir com ela o que via no tratamento dos pais, avós e tios aos negros. (CRUZ, 2018, p. 87)

Anolina, mesmo se cuidando, com ervas e sementes orientadas por Umbelina para evitar a gravidez dos estupros que sofria, engravida e tem sua filha Martha, em 1875. Mas desde nova perdeu os cuidados e o leite da mãe para o bebê branco, filho do senhor, o qual tinha prioridade da ama de leite. Martha não faleceu pois foi criada com o apoio de outras mulheres no engenho Natividade. Conforme crescia era orientada à rotina exaustiva da mãe, com as vendas de quitutes e doces com seu tabuleiro, além da lavagem de roupas e os serviços sem fim dentro da casa-grande. Carla Akotirene reflete que não há sentido em cobrar uma resistência solitária e individual das mulheres negras após tudo que foram submetidas secularmente com as violências coloniais. “[...] Não tem cabimento exigirem agência política para que se levantem sozinhas depois dos impactos da colonização, nem as tratem como a mãe preta, sobrenatural, matriarca, guerreira, que tudo aguenta e suporta.” (AKOTIRENE, 2018, p. 16). A filha de Anolina, Martha, engravida com 13 anos, de Adônis, filho de Dasdô. E por pouco não perde a pequena Damiana, em 1888, poucos meses após a abolição da escravidão com a Lei Áurea. A lei de libertação que veio sem qualquer garantia de melhoria, os libertos não tinham direito às terras, pouco acesso aos trabalhos remunerados, conviviam com as perseguições constantes da polícia, com medo do presente e do futuro. Martha, assim como a mãe, cuidava das roupas de Iaiá Bandeira, e se deslocava até Salvador, para vender os tachos de doces e os produtos de sua horta. Tinha um objetivo, ela seria a última da família a continuar nesse ciclo de servidão à família Vieira Tosta e Bandeira.

A filósofa Marilena Chauí (2017) argumenta que o fundamento da estrutura violenta da sociedade brasileira é a sociedade autoritária. Assim sendo, o espaço efetivo da produção da violência é a própria estrutura da sociedade brasileira, que se fundamentou durante séculos no modelo colonial. Isso gera consequências até os

dias de hoje em nossa sociedade, como a inversão de leis, direitos e deveres pela vontade arbitrária dos donos do poder, a marginalização e naturalização das desigualdades com grupos subalternizados. No entanto, “a sociedade brasileira não é percebida como estruturalmente violenta e a violência aparece como um fato esporádico de superfície.” (CHAUÍ, 2017, p. 41). Chauí argumenta que atuam mecanismos ideológicos que negam a estrutura violenta da sociedade brasileira. Um dos mecanismos, que a pesquisadora especifica, é o mecanismo jurídico, ou seja, a violência fica restrita ao campo da criminalidade dos civis, porém os assassinatos policiais, do aparato do Estado, são considerados normais, vide que estão protegendo “nós” contra os “outros”. A autora, Eliana A. Cruz, descreve como ocorriam as perseguições com determinados corpos e vivências.

Em Salvador, desde sempre a rua era negra. A esmagadora maioria da minoritária população branca usava o espaço público para se deslocar de um ponto ao outro, mas os negros, ao contrário, faziam dela praticamente a sua casa. Durante o dia, dominavam as ganhadeiras, estivadores, pescadores, operários diversos. [...] – Ah, quando manto da noite descia! – o terreno dos capoeiras, das “mulheres da vida”, dos malandros, dos boêmios, dos marinheiros, do jogo de corpo, das mandingas e navalhas. Um batuque, uma roda, uma festa, uma briga, uma faca e, não raro, sangue. A rua era também o local dos feitiços... E da perseguição implacável da polícia [...]. Não é preciso dizer que tudo aquilo era abominado pelos ricos como a mais pura expressão da barbárie e do atraso. Queriam mudar a cor predominante da rua. Estivadores, meninos, peixeiros, sapateiros, outros prestadores de serviços “ociosos” na praça, Martha, Tutu e outras, com seus tabuleiros, eram uma ameaça. Ameaçavam o futuro de progresso pretendido, mas João Gulodice [capoeirista] e outros como ele, na mente dos que mandavam, não eram ameaça. Eles eram a certeza absoluta da violência mais primitiva e que era preciso reprimir. (CRUZ, 2018, p. 180)

Durante o início do século XX, as teorias eugênicas e a pseudociência tentavam pautar uma hierarquia racial no Brasil, buscavam categorizar os povos, baseados nas diferenças físicas e genéticas, para determinar uma espécie de evolução da humanidade, baseados em conceitos racistas estadunidenses e europeus. O branqueamento era uma política governamental que estava atrelada a um projeto de modernização nacional. “O campo eugênico brasileiro encampou a ideologia do branqueamento. A mestiçagem aliada com a imigração seletiva levaria ao embranquecimento da população brasileira e à depuração da raça.” (SANTANA; SANTOS, 2016, p. 37). As teorias eugênicas eram mais uma expressão do racismo, agora mascarado de ciência, provocavam a repreensão de tudo que não era considerado ‘civilizado’, ou, no caso, tudo que não representasse a civilização

cristã-ocidental para as novas metrópoles que se formavam, geralmente o que descendia da herança africana ou indígena: os batuques; as religiosidades; as quituteiras; os comerciantes de rua; a capoeira e seus praticantes; as rodas de sambas. Essa política de formação nacional buscava que a miscigenação com povos europeus e brancos pudesse trazer a evolução do Brasil, tentando desvincular ao passado, rural, agrário e escravocrata.

A ideia do branqueamento continua presente na sociedade. A perspectiva de identidade nacional forjada pelos pensadores sociais do XIX e do começo do século XX marcaram a memória social e se perpetuam até os dias de hoje. [...]A teoria da democracia racial, dos anos 1930, continua a fomentar o argumento da mestiçagem e da harmonia racial, bem como a permanência de um ideal de branqueamento (SANTANA; SANTOS, 2016, p. 38).

Martha estava descrente, perguntava pelos Orixás, e onde estava a justiça em toda aquela situação. Não eram mais escravizados, mas ainda ocupavam os cargos de base, nos engenhos, nas limpezas, com salários baixos que eram pouco para alimentação e sobrevivência, tinham que complementar a renda com trabalhos autônomos nas ruas. O colapso do mundo escravocrata não tinha significado, no Brasil, nenhum tipo de autonomia libertária aos antigos escravizados e seus descendentes. As famílias aristocráticas ainda instituíam seu poder na sociedade. Eliana Alves Cruz relata os caminhos que levaram a família até a justiça. Martha queria ir além, então coloca a filha Damiana em um educandário católico, o que só consegue após a indicação de Iaiá Bandeira, que só cumpre o trato quando a filha mais nova de Martha, Maria da Glória, a Dodó, vai trabalhar como faxineira em sua casa em Salvador. Damiana é a primeira da família a receber instrução formal, mesmo que não fosse direcionado a ela, já que limpava o que as alunas brancas sujavam. Mas se sentia resignada, pois sabia que aquilo era mais do que sua mãe, avó ou bisavó puderam ter, e assim mergulhou nos ensinamentos do catolicismo das freiras na escola. Eliana retrata Martha sobrevivendo de vendas com os tabuleiros nas ruas de Salvador e no Recôncavo Baiano, entre o urbano e o rural. As ruas tinham seus donos, os capoeiras, eram um poder paralelo. Enquanto a mãe, Martha, vivia nos comércios da rua, Damiana vivia no convento e Dodó na casa de Maricota, filha de Iaiá Bandeira. Damiana se casa com João Paulo dos Santos, e tem Celina Braga, a quarta geração de mulheres da família nascidas em terras brasileiras. Mesmo Martha desejando um futuro diferente para Damiana, a filha ainda trabalhava

lavando as roupas, além disso o marido João Paulo bebia e não colaborava com os custos e afazeres. Damiana sonhava com a filha sendo professora e os netos advogados, longe da barrela.

Com o nascimento de Celina, alguma coisa parece ter se apoderado de Damiana, pois sua capacidade e disposição para o trabalho triplicou. Um sentido de sobrevivência e uma força que nem ela sabia que possuía. Talvez um sexto sentido lhe dissesse que nunca, jamais, em tempo algum, deveria depender dos homens. Sua bisavó, sua avó e sua mãe não dependeram. Não seria ela a primeira (CRUZ, 2018, p. 216)

Em seu livro *Disidentes, rebeldes, insurgentes: resistencia indígena y negra en América Latina* (2008), Martín Lienhard, faz um estudo testemunhal sobre as diferentes formas de resistência de muitos escravizados nagôs, ketus, ijês nos séculos XVIII e XIX, na América espanhola e portuguesa. Nesses dois contextos, o poder colonial escravista impunha seus próprios valores e pautas ideológico-sociais, baseadas no racismo, na imposição teológica católica, no domínio colonial, no patriarcado e no acúmulo de capital. Essa matriz colonial controlava o conhecimento e as subjetividades, com o ideal de reduzir o outro à mera mercadoria, destruindo suas narrativas e seus modos de vida. No entanto, segundo Lienhard, os sistemas culturais e modos de vida dos povos indígenas, africanos e de seus descendentes não desapareceram, na verdade foram reorganizados e recriados aqui. Relegados à marginalidade por séculos no mundo dos brancos, tiveram que encontrar formas de resistência por meio de complexas estratégias ideológico-culturais, que Lienhard chamou de diglossia cultural:

La relación entre el sistema ideológico-cultural impuesto por los colonizadores y los sistemas que regían la vida comunitaria de los colonizados/esclavizados se fue organizando, básicamente, según un principio que hemos bautizado, en otra parte, como de *diglosia cultural*. El concepto de la *diglosia* fue creado por la sociolingüística para describir las reglas que suelen orientar la política lingüística en las sociedades donde coexisten, en el mismo territorio, una lengua de tradición escrita y otra meramente oral. [...] El principio de la diglosia gobernaba no sólo las prácticas lingüísticas, sino todas las prácticas culturales políticamente relevantes. Claramente <<diglósicas>> fueron, en particular, las relaciones entre el cristianismo en tanto religión oficial y las religiones más o menos clandestinas de las comunidades indígenas o negras. (LIENHARD, 2008, p. 131)

Como mais uma tentativa de apagamento de traços do mundo antigo, as práticas religiosas de matriz africanas sempre foram tratadas com mistificação e violência em terras brasileiras. Como a igreja, o poder patriarcal fundiário e o próprio

estado não conseguiam limitar a população de suas práticas, começaram a persegui-las, ligando-as ao diabólico e ao maligno, processo inclusive, que tem atravessado o contínuo colonial brasileiro, das ditas idolatrias pregadas pela igreja católica à chamada teologia do domínio nos templos pentecostais. A perseguição policial, no início do século XX, era comum perante as práticas culturais e sociais da população negra, as quais eram marginalizadas, criminalizadas e proibidas. Os africanos foram arrancados de seu território, proibidos de cultuar seus Orixás e entidades, foram separados de suas famílias e dos grupos que pertenciam. Essas táticas, segundo Gilmaria Mariosa e Claudia Mayorca (2019), eram tentativas para destruir a memória coletiva e social dos grupos vindos da África, a fim de enfraquecê-los, reduzindo-os à condição de escravo e de objeto mercadológico para a obtenção do lucro.

Graças a amplos processos de dialogismos culturais, no entanto, diferentes coletividades afro-americanas conseguiram resistir ao poder hegemônico colonial e nacional em diferentes nações da América Latina e do Caribe. Em muitos casos, como afirma Martin Lienhard, tais estratégias de resistência se baseavam em uma espécie de bilinguismo cultural, ou seja, a junção, em situações particulares, de elementos da raiz africana, com formas aprendidas do ocidente colonial-cristão. Dos fetiches para amarrar o corpo dos brancos nas revoltas sem fim nas plantações em Cuba, passando pelas cerimônias conspiratórias do Voodoo/Vodu e a instauração do dito jacobinismo negro no Haiti, às tentativas dos abolicionistas brasileiros de propagar a promessa da instauração de uma utopia africanista para mobilizar as populações negras nas regiões rurais do Brasil, as insurreições afro-americanas sempre foram marcadas por uma variada e sofisticada articulação de elementos culturais (LIENHARD, 2008). Como as práticas da Santeria, em Cuba, do Voodoo/Vodu, no Haiti, o Candomblé, a Umbanda e as diversas religiões de matrizes africanas também se constituíram, no Brasil, como um espaço de resistência e insurreição.

Márcia Sant'Anna lembra que tal prática faz parte de "una misma fórmula de culto, transpuesta de África y reorganizada en Brasil en un nuevo modelo" (SANT'ANNA, 2006, p. 37), que permitiria a sobrevivência da cultura ancestral africana em novos espaços e sob novas condições de existência coletiva. Para além de uma ideia de sincretismo, que muitas vezes procura encobrir o elemento negro por meio de uma ideia fácil de mestiçagem, como já denunciava Abdias do

Nascimento (1978), o conceito de diglossia cultural pautada por Lienhard permite que compreendamos algumas das estratégias que africanos e seus descendentes utilizaram para manter suas religiões e culturas, estabelecendo uma ideia de diálogo entre diferentes formas ideológico-culturais de resistência. Para além da reorganização que houve na América, muitos preceitos, entidades e Orixás tiveram de criar uma espécie de simulacro nos cultos cristãos. Observando atentamente essa estrutura religiosa, encontraram, nos santos da Igreja Católica, aqueles que mais diretamente estão ligados aos seus guias e entidades, um perfeito esconderijo para esconder os Orixás, intermediários entre as pessoas e as forças naturais criadas por Olorum. É o que há tempos é chamado na América Latina como simulação do vencido, ou seja, o sujeito subalternizado finge ter sido catequizado ou colonizado usando diferentes signos. Ele precisa aprender a “língua” e a “cultura” do outro para poder utilizá-las de acordo com seus propósitos. Não é sempre, portanto, uma ideia de “junção”, e sim de diálogo e convivência. A historiadora Edinelia Maria Oliveira Souza (2008), documenta como foi o processo dos ex-escravizados do Recôncavo Baiano para se estabelecer na sociedade no período pós-abolição, a fim de driblar as dificuldades de inserção em espaços de trabalho, bem como, lidar com a ausência de uma política de integração ou reparação proveniente do Estado republicano que estava se formando.

Em permanentes negociações e tensões com os patrões, como também, em alguns casos, com a justiça, os ex-escravos e seus descendentes articularam vivências do passado com elementos do presente, de forma que pudessem preservar valores, comportamentos, atitudes, traços de relações de poder que garantissem dignidade e sobrevivência em meio às adversidades vividas na conjuntura de implementação e consolidação do Estado republicano. (SOUZA, 2008, p. 06)

A diglossia cultural, portanto, parte do entendimento de como funciona o código do opressor e o usufruto desse código pelos chamados ‘vencidos’ ao simular essa condição para sobrevivência de sua própria cultura. A professora e pesquisadora Lorena Rodrigues Tavares de Freitas (2020) argumenta através dos conceitos de María Lugones (2014) sobre as resistências ativas dos sujeitos afetados pela lógica de desumanização elaborada e imposta pelo sistema moderno/colonial. Intitulados de coligação e coalizão, essas são maneiras que os sujeitos encontraram para resistir a violência colonial, através dos meios de emancipação política. Portanto, os conceitos da filósofa María Lugones se articulam

com os conceitos de Martín Lienhard, em relação às respostas dos sujeitos que foram desumanizados. Assim, a maneira sugerida por Lugones para buscar uma emancipação política, seria construir propostas a partir do *lócus* fraturado – “fronteira epistemológica onde o sujeito colonizado habita, marcada por muitas diferenças coloniais mas por uma única lógica de opressão” (FREITAS, 2020, p. 217) – ou seja as diversas formas de desumanização produzidas pela colonialidade à diferentes grupos, interseccionados através das categorias de raça, religião, gênero, territorialidade, assim como Carla Akotirene (2018) argumenta sobre a interseccionalidade e as posições que reorientam subjetivamente esses corpos, por serem frutos de experiências formadas por e durante a interação das estruturas, em maioria das vezes coloniais, racistas e misóginas. A pesquisadora Lorena R. T. de Freitas debate que esses sujeitos, os quais recaem as violências coloniais, não são apenas seres desumanizados pelo poder, na verdade, são seres, os quais, a subjetividade é construída através de uma “[...] complexidade e uma riqueza absurdas, constituídos por culturas, histórias, memórias, cosmologias e relações outras que não apenas as definidas pelo capital, habitando a diferença colonial com esse *lócus* fraturado entre a colonialidade e tudo que ela tenta subjugar e destruir.” (FREITAS, 2020, p. 216).

Durante séculos, parte da população que vivia no Brasil conviveu cotidianamente com a violência, desde o momento da travessia forçada, eram excluídos da convivência social plena, limitados de oportunidades, e principalmente, proibidos de viverem seus próprios modos de vida, de acordo com suas práticas sociais e culturais. Foram afastados de suas famílias e grupos linguísticos em território americano, forçados a trabalhar em situações exploratórias incessantes, submetidos às constantes violências, sofriam com torturas, estupros e castigos, sob a imposição de crenças católicas e ‘civilizatórias’, foram estigmatizados com imagens estereotipadas, carregadas de preconceitos. Até os dias de hoje é difícil encontrar documentos que relatem as barbáries cometidas contra a população negra, nos períodos colonial, imperial e republicano, dito democrático. O memorial glorificador do mundo branco, ao transformar alguns em heróis, os que tinham poder e bens, apagavam da história, geralmente, as vítimas desses heróis. A destruição de documentos foi uma prática comum para tentar ocultar as maldades praticadas e preservar a falsa ideia de democracia racial no Brasil. As tentativas de destruir o outro e impossibilitar os seus modos de vida foram táticas usadas para destruir a

memória coletiva dos grupos vindos de África e de seus descendentes.

Damiana tem sua segunda filha, Anolina, carinhosamente apelidada de Nunu. Desde pequena demonstrava falar sozinha, com “anjos ou quimeras”. Vive na roça de Vó Umbelina por um tempo, para ‘cuidar da cabeça’, ali foi feliz de verdade, brincava, sorria e guardou tudo em sua enciclopédia mental, as danças aos Orixás, as comidas, oferendas, tudo que presenciava ficava guardado em sua memória. Durante a década de 1930, a autora retrata a decadência da aristocracia baiana, que já estava acontecendo desde a Proclamação da República em 1889, e só piorava após a Revolução de 1930. O contrário acontecia para a família da autora, cujos caminhos estavam se abrindo lentamente. Celina entrou para Escola Normal no ginásio São Salvador, Martha e Damiana pagavam com tudo que tinham, economias de anos, não mediam esforços para Celina virar professora. Em 1936, Celina leciona no interior nordestino, em Itatinga, contratada pelo estado. Damiana e Nunu vão ao Rio de Janeiro, com esperanças de melhores condições. Damiana é contratada como empregada doméstica na casa de João Marques dos Reis, presidente do Banco do Brasil. Em 1940, Celina teve seu primeiro filho, único homem em cinco gerações brasileiras: Eloá. E depois continua com mais três mulheres, Einar; Edmar e Elmar, quando o casal Celina e Manuel já viviam no Rio de Janeiro.

Eliana Alves Cruz relata o sinuoso caminho percorrido para que houvesse mudanças nesse sistema colonial. A autora relata como a educação mudou os caminhos da família Sangokunle, atualmente Alves Cruz. Através do ‘método Damiana’, a família pode ter melhores condições de vida e ocupar cargos que antes lhe eram negados. Eloá, filho de Celina e pai da autora, aos 18 anos passou na Faculdade Nacional de Direito, no Rio de Janeiro. As irmãs também seguiram os estudos, Einar em Enfermagem; Edmar especializou-se em trabalhos sociais e Elmar se formou em Biblioteconomia.

Toda a família Tosta na linha de Dona Maricota foi ligada à Justiça. Todos juizes, advogados ou professores, formados nas mais renomadas instituições no país ou no exterior. Ela [Dona Maricota] achou curioso que o descendente de todas aquelas mulheres – Umbelina, Anolina, Dasedô, Martha, Damiana e Celina - enveredasse caminhos do Direito. Se Firmino estivesse ouvindo seus pensamentos, diria que não existia nada de exótico ou curioso nisso. Ele diria: - Xangô é rei. Está pisando aqui comigo, e cedo ou tarde a justiça se fará. (CRUZ, 2018, p. 301)

Tentar combater o racismo estrutural e a violência sistêmica da sociedade

brasileira atual, que tem resquícios e consequências do seu passado colonial escravocrata é complicado, diga-se, praticamente impossível. As colonialidades e suas extensões têm vínculos diretos ao colonialismo. O racismo estrutural e as violências geradas, a marginalização de parte da sociedade, a pobreza e falta de acesso, a misoginia. Porém, ainda hoje se mantém a falsa teoria da democracia racial, como se a mestiçagem brasileira, fruto de inúmeros estupros, gerasse uma espécie de harmonia racial, quando na verdade, ainda permanece de um ideal de branqueamento e valorização das raízes europeias, enquanto as heranças africanas e indígenas são vistas com desdém e apagamentos na história nacional. Algumas alternativas para tentar romper com as violências subjetivas e simbólicas são aumentar as oportunidades em universidades, concursos e cargos públicos para as populações racializadas, a fim de tentar reparar a exclusão histórica que foram submetidos; aumentar a quantidade de materiais didáticos; livros; estudos sobre as culturas africanas e nossas heranças culturais; a fim de compreender nossas raízes nacionais de forma mais responsável, para além das influências europeias. E exaltar as narrativas e vivências relatadas através da oralidade, da música, da dança, de jogos populares, que traduzem a força da resistência das populações subjugadas e excluídas do processo histórico-cultural brasileiro.

### 2.2.2 Patriarcado e as Relações Familiares em *Até o Fim*

**Foto 5** – Família Arcanjo de *Até o Fim* (3'40")



**Foto 6** – Família Arcanjo de *Até o Fim* (3'42")



Fonte: NICÁCIO; ROSA, 2020

Geralda, Rosa, Bel e Vilmar se reúnem novamente, após 15 anos da morte repentina da mãe, e assim conhecemos suas respectivas narrativas, através dos diálogos entre elas, os quais parecem que estamos inseridos, como se estivéssemos juntos no quiosque. O eixo que rege a película parte da compreensão de suas dores e traumas, geradas pela figura do pai. Geralda é rodeada pela culpa e pela saudade, passa a maior parte do tempo no quiosque à beira-mar que construiu com o dinheiro que juntou para fugir com a filha, mas não consegue, e ali espera pela volta dela e das irmãs. A primeira cena se passa no depósito do estabelecimento, com Geralda, a matriarca sobrecarregada, rodeada de memórias, caixas e sempre sozinha. Rose, a irmã do meio, saiu de casa nova, com cerca de 16 anos, fugiu sem explicações para Cachoeira, Geralda temia pela irmã, também ter sido vítima do pai. A irmã mais nova, Bel, fica anos sem voltar para casa, também sai assim que pode e trabalha com diversos ofícios em Salvador, como faxineira, garçoneiro, recepcionista, para conseguir se formar no curso de graduação, e fazer seu nome nessa indústria racista e misógina que é o cinema brasileiro. “BEL: Até passei fome, mas fui até o fim. Entrei na faculdade, comi o pão que o diabo amassou, mas me formei. A primeira da família. Quantos anos deve ter nossa família? Cem, duzentos, mil anos de história? Fui a primeira, a única até aqui.” (ROSA, 2018, p. 43)

Ao longo do filme compreendemos os árduos caminhos que essas mulheres trilharam. Enfrentaram diversas situações em que foram submetidas, processos traumáticos que permeiam o estupro, a invisibilidade, traumas de infância, abandonos, abusos, humilhações, questões de gênero e de orientação sexual. Geralda a mais velha teve sua filha a partir de um estupro do pai alcoolizado; Rose passou por cinco abortos, além de ter presenciado o abuso da irmã, quando mais nova, por esse motivo fugiu de casa; Bel quase morre afogada ao tentar seguir o pai no barco, enquanto ele apenas assiste e segue seu caminho pelo mar, dessa maneira ela cresce e vai morar em Salvador, onde passa por humilhações, e posteriormente um casamento abusivo; Vilmar nos é apresentada como irmã de Geralda, pois assim foi criada, mas em realidade é sua filha, que aos 12 anos é espancada e estuprada por meninos do bairro, enquanto o pai-avô apenas assiste e a despreza depois com um cuspe, enquanto devia lhe socorrer.

VILMAR: Quando tive força, tive muita. Levantei, tomei um banho de mar, vesti minha roupa rasgada, e nunca mais voltei. Mas prometi que devolveria o cuspe no dia da morte dele. Na cidade grande, sofri todos os tipos de abusos e violências. Mas nada se compara a aquele cuspe vindo da província. Toda vez que me acontecia algo terrível, pensava nisso e erguia a cabeça. Quem sobrevive ao catarro paterno, sobrevive à merda do mundo. Eu precisava viver para o dia de hoje. Levei comigo só minha promessa e meu ódio. Hoje estou aqui pra reparar a história e tirar esse câncer de saliva que carrego comigo há mais de quinze anos. (ROSA, 2018, p. 72)

São dores distintas que permeiam essas mulheres, mas todas promovidas pela figura paterna a partir das seculares feridas abertas do racismo, do sexismo, do classismo, da homofobia, da misoginia e da xenofobia que ainda regem o país. A psicóloga e filósofa Grada Kilomba (2019) explica a noção de trauma colonial e como é refletido sobre a memória histórica coletiva vivenciada pelos sujeitos negros, estes que carregam as feridas das violências vívidas e reproduzidas na contemporaneidade. Segundo Kilomba, a violência racial tem um padrão histórico, o racismo cotidiano é uma experiência traumática, que surge a partir das três dimensões do trauma, segunda a psicanálise: o choque violento, a separação e a atemporalidade. Durante sua pesquisa, Grada Kilomba explicita como o passado colonial pode ser reencenado e atualizado no presente. Então, surge a necessidade do sujeito negro impor limites, afim de negar a posição de “outridade” que lhe foi imposta ao longo dos séculos. E principalmente, a urgência do sujeito branco romper com essa construção social, desestruturando essa sociedade racista e misógina, já que são esses perfis que detêm as estruturas que fundamentam a sociedade. No poema escrito por Conceição Evaristo (2017) intitulado *Vozes-Mulheres*, a memória não tem a função narrativa de prolongar sofrimentos do passado escravista, pelo contrário, busca promover uma mudança, instigar as gerações mais novas para a luta por um futuro mais justo. A escrita de Conceição prioriza as possibilidades e a esperança no futuro, geralmente representada por crianças e jovens, assim como no filme *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020), onde a personagem Vilmar, a mais nova, é a única disposta a romper com essa figura paterna e revidar o mal que tanto lhe causou. Essa nova geração escancara as feridas abertas pelo colonialismo e pelo trauma cotidiano, as quais são naturalizadas através das estruturas das relações sociais e raciais.

A voz de minha bisavó ecoou criança nos porões do navio. Ecoou lamentos de uma infância perdida. A voz de minha avó ecoou obediência aos brancos-donos de tudo. A voz de minha mãe ecoou baixinho revolta no fundo das cozinhas alheias, debaixo das trouxas roupagens sujas dos

brancos, pelo caminho empoeirado rumo à favela. A minha voz ainda ecoa versos perplexos, com rimas de sangue e fome. A voz de minha filha recolhe todas as nossas vozes, recolhe em si as vozes mudas caladas, engasgadas nas gargantas. A voz de minha filha recolhe em si a fala e o ato. O ontem – o hoje – o agora. Na voz de minha filha se fará ouvir a ressonância. O eco da vida-liberdade. (EVARISTO, 2017, p. 25)

Segundo Grada Kilomba (2019), o afeto, os processos de reconhecimento e a reconstituição dos laços familiares, perdidos no processo de escravização, são maneiras de trabalhar os traumas seculares e coloniais. A pesquisadora Patricia Hill Collins (2019) explica como as mulheres negras participaram da construção e reconstrução dos saberes de resistência a partir de grupos de identificação. Mães, professoras, religiosas, líderes locais, através das vivências em suas famílias e comunidades, reformularam a condição feminina negra a fim de resistir às imagens de controle negativas promovidas pelos brancos e às práticas sociais discriminatórias que essas imagens de controle articulavam. Os quilombos, maior símbolo de resistência durante a escravidão em território brasileiro, se formaram através da memória coletiva e da preservação cultural encabeçadas por mulheres negras, que permitiram que ocorresse a preservação e manutenção das identidades das populações africanas e afro-americanas. A existência de quilombos representou uma enorme ameaça à estabilidade do sistema escravista. Nessas comunidades recriadas a partir do trauma, homens, mulheres e crianças trabalharam a terra que viveriam e estabeleceram novas estruturas parentesco, diversos grupos étnicos de distintas partes da África e América elaboraram novos laços, a partir da solidariedade e compartilhamento social, cultural e do âmbito religioso.

[...] *A mulher negra anônima* sustentáculo econômico, afetivo e moral de sua família é quem, a nosso ver, desempenha o papel mais importante. Exatamente porque com sua força e corajosa capacidade de luta pela sobrevivência nos transmite a nós, suas irmãs mais afortunadas, o ímpeto de não nos recusarmos à luta pelo nosso povo. (GONZALEZ, 2020, p. 56)

Portanto, a participação das mulheres negras na elaboração de uma cultura afro-americana estimulou visões de mundo mais amplas, as quais abrangem as vivências negras e femininas. Durante o filme, as filhas comentam como o pai se converte na igreja evangélica depois de idoso, e além de limitar sua visão de mundo, ainda perde tudo no culto, o pastor buscou até a porta da casa; queimou os santos da mãe; mudou os hábitos de alimentação da comunidade, uma vez que era

proibido comer azeite de dendê e inclusive Geralda foi perseguida ao reclamar dos abusos religiosos e financeiros, o delegado da cidade junto a vigilância sanitária cercaram seu quiosque por alguns meses. Para compreender o caráter violento no processo de formação do Brasil, é preciso levar em consideração alguns aspectos históricos e estruturais, principalmente em relação às culturas, religiosidades e conhecimentos afro-americanos. Os processos geradores do racismo; da marginalização; da misoginia; a imposição teológica católica; o acúmulo de capital; o controle do conhecimento e subjetividades, através da ideia colonial de destruir o outro e suas vivências, memórias e formação, entre diversas outras violências frutos do domínio colonial.

É necessário romper com o pensamento eurocêntrico, patriarcal e escravista, no qual nosso Brasil é fundamentado. Dessa maneira, quando existe uma narrativa cinematográfica na qual, apenas, personagens negras falam sobre suas vidas e estas rompem com estereótipos calcados por séculos marca um momento extremamente vitorioso para o movimento negro e feminista, além das contribuições agregadoras ao cinema nacional. Ao contrário da pornochanchada, as figuras femininas são representadas fora do espectro da erotização e da objetificação, sendo abordadas de um aspecto sensível, onde o foco está nos diálogos, nos gestos e como são apresentadas as situações cotidianas que cada uma delas enfrentou. O enfoque está nas personagens e como reagiram em cada contexto, as reinvenções que cada uma atravessou para estarem ali contando suas histórias. *Até O Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020) desenvolve aspectos inovadores em relação à abordagem do corpo e do espectro feminino.

BEL: Me tornei a maior produtora de cinema de Salvador. [...] Um dia acordei e entendi tudo. Não aconteceu nada, só entendi. Fui pra praia, me banhei, voltei pra casa e terminei um casamento de quase 20 anos. Só depois de muito tempo, depois da separação, que descobri que ele me roubava, me traia, me usava. Fechei minha sociedade com ele e passei a produzir jovens mulheres cineastas. Mês passado voltei com um Oscar de Los Angeles - e você não tem ideia da importância que é uma mulher preta do Brasil ganhar esse prêmio. Daniel, por sua vez, é mais um intelectual alcoólatra do Rio Vermelho que tem como esporte falar mal de mim e tentar tirar uma grana do meu trabalho. Rose, morrer a gente só morre uma vez, e a minha vai ser na hora certa, nem um dia a mais, nem um dia a menos. Satisfeita?"

Portanto, será possível fazer um filme brasileiro que retrata sua população, além das imagens de controle e os estereótipos cristalizados, e por fim, exibi-lo para

a grande massa? É um desejo que vem desde o movimento do Cinema Novo, assim como o Cinema Marginal, estes ficaram conhecidos por retratar um Brasil esquecido pelas representações cinematográficas, pelas classes mais abastadas, pelas mídias e principalmente pelo governo. Produções capazes de expor a realidade e as injustiças, para assim, incomodar quem estava confortável há séculos, são eles, latifundiários; donos de terras e empresários que desde a colonização expropriam as terras e exploram indígenas, negros e trabalhadores; homens em sua posição patriarcal de poder; o governo e sua política de extermínio das classes populares; a Igreja Católica que prega há séculos intolerâncias e abusos, principalmente para aqueles que não compartilham de sua fé. A representação de pessoas negras e LGBT+s sempre foi escassa e/ou inexistente, o padrão que incessantemente foi retratado ao longo dos anos nas grandes mídias, tanto no cinema quanto na televisão e no meio publicitário, são de pessoas cisgênero, brancas, heterossexuais e que, em maioria, compõem a classe média e alta do país. *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020), em contrapartida, é desenvolvido a partir de perspectivas femininas, negras e nordestinas, a partir do Cinema Comunidade desenvolvido pelos diretores, produções que sejam realizadas com a participação de grupos subalternizados e direcionadas e distribuídas para estes grupos, a partir de narrativas ausentes no meio cinematográfico comercial.

O conceito de Cinema Comunidade estabelecido por Glenda Nicácio e Ary Rosa, é praticado em todas as instâncias do filme, desde a pré-produção até a pós-produção. Os moradores da região do Recôncavo Baiano contribuíram conceitualmente, tecnicamente e esteticamente para a realização e exibição do filme. Nicácio e Rosa traduzem este tipo de cinema comunitário em uma arte com intuito de se popularizar, atingir o maior número de pessoas, justamente, por se tratar de representações ausentes do Brasil e sua população. Esta prática audiovisual conversa diretamente com a com o conceito de coalizão de María Lugones (2014), as respostas elaboradas pelos sujeitos que foram desumanizados para resistir às violências do sistema moderno/colonial e que constroem propostas a partir do *lócus* fraturado, através de lógicas culturais diversas que se assemelham ao se oporem às lógicas de opressão. “Comunidades, mais que indivíduos, tornam possível o fazer; alguém faz com mais alguém, não em isolamento individualista” (LUGONES, 2014, p. 949). A pesquisadora Lorena R. T. de Freitas (2020) reflete como essas produções coletivas acontecem a partir dos laços afetivos e vínculos

apoiados em comunidades horizontais, a fim construir coalizões em função de reivindicações políticas e sociais. E para isso acontecer, os indivíduos devem se reconhecer como um povo, que compartilha uma história coletiva, a fim de trilhar um futuro comum, o qual prioriza vínculos comunitários e afetivos acima do desejo individualista de acumulação de bens materiais.

De acordo com Lugones, assim como para Butler, as possibilidades de ação política emancipatórias precisam ser coletivas e nunca apenas individuais. No entanto, a diferença é que, para Lugones, mais do que coletivas, elas precisam ser comunitárias: Não se resiste sozinha à colonialidade do gênero. Resiste-se a ela desde dentro, de uma forma de compreender o mundo e de viver nele que é compartilhada e que pode compreender os atos de alguém, permitindo assim o reconhecimento. (FREITAS, 2020, p. 221)

É notável que ao longo do filme as irmãs que inicialmente estavam afastadas e amarguradas entre si, se compreendem e se aproximam através da escuta e do afeto. A única personagem que permaneceu com o pai enquanto as irmãs partiram, Geralda, inicialmente guarda mágoas e dores do passado, que vão desaparecendo nos momentos de desabafo com as irmãs, suas conversas são regadas pelo afeto através das comidas e bebidas que preparam e consomem no quiosque, como o doce de abóbora com coco. O retrato da família rompida, é reescrito por mãos femininas e dispostas a romper com o passado violento. Rose guarda na memória, a irmã mais velha tocando acordeom, e o filme representa o momento de reestruturação desses laços familiares, a cena musicada das quatro cantando juntas a música “Até o Fim” de Arnaldo Antunes com a Geralda tocando o acordeom esquecido por anos. “GERALDA: Que lindo! Eu sinto saudade de vocês. É sério. Não sei nem se tenho saudade do que a gente foi, mas saudade do que a gente poderia ter sido. Vilmar pega na mão de Geralda. “VILMAR: A gente ainda pode ser. Quem tá morrendo é o velho. Nós estamos bem vivas”. (ROSA, 2018, p. 81)

## 2.3 REPRESENTAÇÃO

### 2.3.1 Literatura Afro-Brasileira e Cinema Comunidade na Construção de Imagens de Reconhecimento

**Foto 7** – Fio de Contas de Xangô



Fonte: CRUZ, 2018

**Fotografia 8** – Irmãs Arcanjo se cuidando (49'55'')



Fonte: NICÁCIO; ROSA, 2020

Nossa historiografia surge e é feita a partir do olhar do colonizador, do escravocrata, do Estado e, estes usam o racismo como método em sua estruturação, para manter a exploração da população negra. Não diferente, a literatura brasileira hegemônica, assim como o cinema brasileiro comercial, construiu a imagem do negro a partir do olhar estereotipado da branquitude. Não há nada de inocente na construção social da memória coletiva do Brasil, segundo a pesquisadora Bruna Santiago (2022), os estereótipos têm uma razão econômica para existir, sua construção se deu no pós-abolição e foi um projeto colonial da modernidade: o branqueamento da sociedade como processo civilizatório. As pessoas negras eram representadas como os 'outros', como o atraso da sociedade, e assim foi reproduzido em imagens simplificadas e deturpadas através das dimensões: científica, cultural, religiosa e econômica. Essa reprodução do racismo através da cultura foi feita através de séculos de exclusões e as poucas representações em que aparecem eram através de estereótipos que deturpavam a realidade, os mais comuns consistiam em taxar o homem negro como preguiçosos e perigosos, já as mulheres negras eram representadas através da servidão, seja no

trabalho ou como sexualmente disponíveis. Bruna Santiago (2022) atenta para a sofisticação do racismo, que se adapta aos avanços do capital, ou seja, o discurso da inferioridade negra é construído há séculos e reinventado constantemente, através de discursos ideológicos, produtos culturais, formas de punição, exclusão, justificativas para as mortes e encarceramento da população negra.

A escritora Chimamanda Ngozi Adichie (2019), elucida que estereótipos são meias mentiras, eles fazem com que uma história se torne a única história, simplificam todo um grupo para manter as hierarquias sociais, tecidas durante anos, inicialmente através da pseudociência e posteriormente culturalmente para justificar a exploração e inferiorização da população negra. O projeto de solidificação de imagens, ocorreu no cinema, na literatura, na música e em diversas camadas da construção do pensamento social brasileiro. A negação da memória e da representação negra aconteceu desde o início, quando povos foram trazidos à força para o território americano e separados entre si, proibidos de compartilhar sua língua, costumes e culturas. É certo dizer que mesmo com todas as tentativas de negação e esquecimento da história e memória da população negra houve tentativas de reescritas dessas histórias apagadas. Como dito anteriormente a memória se respaldou na oralidade, na palavra e na transmissão dos conhecimentos e vivências de geração em geração, sendo possível a presença de mulheres e homens negros na escrita e nas diversas áreas da cultura e sociedade. Como é o caso da escrita de Maria Firmina dos Reis; Machado de Assis; Lima Barreto; Ruth Guimarães; Beatriz Nascimento; Carolina Maria de Jesus; Conceição Evaristo; Lélia Gonzalez e outros nomes que enriquecem a literatura brasileira. A escritora e ativista Gloria Anzaldúa escreve em 1980 o artigo “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, onde elucida a necessidade e importância de mulheres racializadas - negras, indígenas, orientais - de escreverem e ultrapassarem a relação estabelecida entre língua, cultura, poder e colonialidade.

O perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão. O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras. O que importa são as relações significativas, seja com nós mesmas ou com os outros. Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita. Nenhum assunto é muito trivial. O perigo é ser muito universal e humanitária e invocar o eterno ao custo de sacrificar o particular, o feminino e o momento histórico específico. [...] Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma

mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida.  
(ANZALDÚA, 2000, p. 234)

A escrita é uma arma poderosa, que está articulada à memória e subjetividades, por esse motivo houve diversas formas de apagamentos e por tantos séculos foi imposto o silenciamento e negação do letramento à população negra. Grada Kilomba (2019) reflete sobre a dimensão política das nossas palavras, “[...] escrever este livro foi, de fato, uma forma de transformar, pois aqui eu não sou a “outra”, mas sim eu própria. Não sou o objeto, mas o sujeito. [...] Escrever, portanto, emerge como um ato político.” (KILOMBA, 2019, p. 28). Nesse sentido, a também escritora se opõe ao que o projeto colonial predeterminou. Portanto, a escrita permite o acesso a novas vozes e a construção da memória coletiva que foi impedida através de silêncios e esquecimentos impostos. Kilomba escreve sobre a máscara de silenciamento que Anastácia era obrigada a usar, esse objeto além de instrumento de tortura simboliza um projeto de silenciamento, explicitando o desejo da colonialidade em controlar as possibilidades do sujeito negro de falar e ser escutado. “A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem - e precisam - controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado.” (KILOMBA, 2019, p. 34). O colonialismo instituiu um processo, através das suas perversas políticas de dominação, de uma estrutura de validação do conhecimento, hierarquizadas, as quais valorizam as influências brancas, em detrimento das negras e indígenas.

Porque os olhos brancos não querem nos conhecer, eles não se preocupam em aprender nossa língua, a língua que nos reflete, a nossa cultura, o nosso espírito. As escolas que freqüentamos, ou não freqüentamos, não nos ensinaram a escrever, nem nos deram a certeza de que estávamos corretas em usar nossa linguagem marcada pela classe e pela etnia. Eu, por exemplo, me tornei conhecedora e especialista em inglês, para irritar, para desafiar os professores arrogantes e racistas que pensavam que todas as crianças chicanas eram estúpidas e sujas.  
(ANZALDÚA, 2000, p. 229).

Por essa razão, diversas escritoras negras ressaltam a importância da escrita de suas próprias vivências, assim como ocorre em *Água de Barrela* (Eliana Alves Cruz, 2018) e em *Até o Fim* (Glenda Nicácio & Ary Rosa, 2020), através de suas vozes: como o conceito de Conceição Evaristo de Escrivivência; bell hooks,

por meio da exaltação do falar com a própria boca, o escrever com as próprias palavras; Lélia Gonzalez, quando debate sobre os estereótipos e a construção de narrativas e histórias que se cristalizaram no imaginário coletivo; Grada Kilomba, por meio da denúncia do racismo cotidiano inserido no vocabulário, nos discursos, imagens e ações, os quais posicionam as pessoas negras na Outridade, desqualificando sistematicamente os conhecimentos da população negra. O historiador João José Reis (1983) rememora que os historiadores e escritores insistiram na construção da narrativa que “o ideal senhorial prevalecera e que o escravo teria se tornado para a história o exemplo completo de submissão e coisificação de uma categoria social” Essa visão é deturpada e historicamente distorcida pois as evidências comprovam que: “o escravo africano soube dançar, cantar, criar novas instituições e relações religiosas e seculares, enganar seu senhor, às vezes envenená-lo, defender sua família, sabotar a produção, fingir-se doente, fugir do engenho, lutar quando possível e acomodar-se quando conveniente.” (REIS, 1983, p. 107). A intelectual e antropóloga Lélia Gonzalez (2020) elucida como a formação sociocultural e histórica brasileira e latino-americana têm raízes e influências das culturas africanas e indígenas, mas mascara suas origens através de apagamentos seculares.

Ou seja, aquilo que chamo de “pretuguês” e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil (nunca esquecendo que o colonizador chamava os escravos africanos de “pretos”, e de “crioulos” os nascidos no Brasil) é facilmente constatável sobretudo no espanhol da região caribenha. O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, e também a ausência de certas consoantes (como o L ou o R, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo (e isso sem falar nos dialetos “crioulos” do Caribe). Similaridades ainda mais evidentes são constatáveis se o nosso olhar se volta para as músicas, as danças, os sistemas de crenças etc. Desnecessário dizer o quanto tudo isso é encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo “cultura popular”, “folclore nacional” etc. que minimizam a importância da contribuição negra. (GONZALEZ, 2020, p. 116)

Referente ao cinema nacional, pode-se dizer que foi a partir do movimento do Cinema Novo que a questão racial começaria a ser debatida, e alguns nomes surgiram como “Zózimo Bulbul, tido por muitos como pai do cinema negro e que ao menos entre as novas gerações de cineastas negros do país constitui um verdadeiro ícone” (OLIVEIRA, 2019, p. 38). Ocorreram maiores mudanças com o

Dogma Feijoada, um manifesto feito por Jeferson De, Noel Carvalho, Lilian Solá Santiago e outros jovens cineastas em 1999, e com o Manifesto de Recife produzido em 2001, os quais foram os primeiros passos para compreender as dimensões e demandas do cinema negro brasileiro. A pesquisadora Janaína Oliveira (2019) relata que mesmo dentro desses manifestos que pautavam uma busca por igualdade racial no cinema, ainda assim, as mulheres ficaram na margem dos movimentos, a professora transcreve uma entrevista que realizou com Lilian Solá Santiago em 2017, e a cineasta relata: “No Dogma Feijoada, participei de tudo, apesar de não ser citada como fazendo parte, nem sei bem porquê. Mas eu era a única mulher, me via produtora, num grupo de homens que se viam como diretores. Era bem difícil, mas era o grupo que eu tinha”. (OLIVEIRA, 2019, p. 42). Essa invisibilização é uma prática comum na sétima arte, mulheres, principalmente mulheres negras, tiveram que trilhar caminhos mais árduos e sem o reconhecimento merecido no final dos processos.

Eu me lembro da Zezé Motta, por exemplo. Ela fez uma tentativa em sua área de criar aquele catálogo de atores negros. E o que aconteceu? Qual foi o suporte, o apoio que o movimento negro deu para a Zezé Motta? Nenhum. O que a gente viu foi crítica, crítica, crítica. E ela não quer mais saber disso, quer viver no meio da comunidade artística etc. E o trabalho dela acaba se transformando em um trabalho isolado, e sozinho você não tem forças. É esse estilhaçamento em face das estratégias de cooptação do sistema, essa falta de resposta aos companheiros que estão numa linha de frente, na boca do sistema, quando os feitores da vida chegam e os atingem. (GONZALEZ, 2020, p. 308)

Pensando em um panorama histórico do cinema nacional e a posição das mulheres ao longo desta história, é fato afirmar, que desde seu surgimento no Brasil, em 1898, as produções cinematográficas têm sido, em sua maioria, excludentes, misóginas e racistas para com as mulheres, principalmente mulheres racializadas, sem oportunidades em cargos de chefia no set de filmagem, sem reconhecimento na crítica e nos estudos cinematográficos, sujeitas a estereótipos, muitas mulheres foram invisibilizadas pela História do Cinema. Ao articular as questões de raça e gênero, a exclusão, o racismo e a misoginia da produção cinematográfica nacional se intensificam. A professora e crítica cinematográfica Laura Mulvey (1973) explica quais os mecanismos masculinos que operam ao representar figuras femininas nas telas de produções comerciais: a mulher é colocada como objeto do olhar; o homem, como dono e condutor do olhar do

espectador, transformando a imagem representada da mulher em um fetiche. “Dessa forma, a mulher enquanto ícone, oferecida para o deleite e o olhar fixo dos espectadores, controladores ativos do olhar, sempre ameaça evocar a ansiedade que ela originalmente significa.” (MULVEY, 1973, p. 447). A iconografia produzida nestas produções cinematográficas se cristalizou no imaginário coletivo nacional, a representação da mulher brasileira, da ‘mulata’ foi formada e difundida nacional e internacionalmente.

A pergunta que Laura Mulvey propõe é: “como enfrentar o inconsciente estruturado como linguagem (formado criticamente no momento de *adoção* da linguagem) ao mesmo tempo em que ainda se está enredada na linguagem do patriarcalismo.” (MULVEY, 1973, p. 439). O sociólogo Pierre Bourdieu (2002), através de sua teoria, procura desmistificar e desnaturalizar as estruturas de dominação masculina, que, ao longo do tempo, sustentaram a sociedade. Tais estruturas, argumenta o autor, assumiram um caráter natural e intrínseco na sociedade ocidental, por meio da dimensão simbólica das culturas, da comunicação e das relações sociais fundadas em corpos socializados a partir das categorias de percepção do ponto de vista dominante, neste caso, o masculino, acrescentado a categoria da branquitude. A manutenção do poder masculino advém de ferramentas desumanas como o estupro, a violência sexual e de outras diversas maneiras de exploração, podendo ser pela maternidade forçada ou através de um casamento abusivo. Bourdieu (2002) argumenta que a dominação masculina é uma violência simbólica, e esta é mantida camuflada entre uma sociedade, enraizada em suas práticas culturais, com o objetivo de naturalizar a hierarquização do masculino contra e em relação ao feminino. Patricia Hill Collins (2019) defende que a ciência social feminista deve ser formada a partir do olhar, da experiência da mulher, através de suas redes de apoio, pois as metodologias já cristalizadas foram concebidas a partir do ponto de vista masculino.

Essas autodefinições da condição feminina negra foram pensadas para resistir às imagens de controle negativas da condição feminina negra promovidas pelos brancos e às práticas sociais discriminatórias que essas imagens de controle sustentavam. Em suma, a participação das mulheres negras na elaboração de uma cultura afro-americana em constante mudança estimulou visões de mundo especificamente negras e centradas nas mulheres. (COLLINS, 2019, p. 11)

O cinema, assim como outros meios de linguagem e cultura, como a

literatura, são sistemas abertos onde ocorrem disputas pela representação e pela narrativa. Por isso é de extrema importância refletir sobre os passados, memórias e representações que se foram silenciados na história da literatura e da cinematografia brasileira. A pesquisadora Collins (2019), explica que as imagens de controle estão atentas às relações de poder através de representações específicas para pessoas não-brancas, que moldam as relações interpessoais entre os indivíduos, e também as relações sociais estruturadas entre grupos sociais. Assim essas representações falaciosas se cristalizam no imaginário coletivo, assim como a estruturação das relações sociais promovendo generalizações e preconceitos, nos quais, ao serem reproduzidos e reforçados ao longo das décadas legitimam a constante necropolítica que vivemos com pessoas negras, indígenas e não-brancas em nossa sociedade. Collins (2019), ressalta a importância das autodefinições feitas por mulheres através das redes de apoio e de afeto, em seus contextos de vida, uma delas é a família, a ancestralidade das avós, tias, mães, mulheres negras e suas afirmações cotidianas; a espiritualidade através das religiões de matrizes africanas; as comunidades negras e seus costumes coletivos - como a capoeira, o samba, os jogos de roda; os movimentos de mulheres; núcleos de estudos. Para Collins, reconhecer e valorizar estas tecnologias de sociabilidade é o que facilita a pensar e criar narrativas negras com imagens de identificação e de maneira coletiva.

Escolas, a mídia impressa e os meios de comunicação, agências governamentais e outras instituições do ramo da informação reproduzem as imagens controladoras da condição de mulher Negra. Em resposta, as mulheres Negras se utilizaram tradicionalmente das redes familiares e das instituições da comunidade Negra como espaços para se opor a tais imagens. Por um lado, essas instituições da comunidade Negra têm sido de importância vital para o desenvolvimento de estratégias de resistência. (COLLINS, 2019)

É importante ressaltarmos que essas redes sempre existiram em resposta ativa à colonização e toda sua estruturação social, através de resistência e afirmação. No território brasileiro os quilombos, se formaram através da memória coletiva e da preservação cultural encabeçadas por mulheres negras, que permitiu que ocorresse a preservação e manutenção das identidades das populações africanas e afro-americanas. Por essa razão, a valorização do protagonismo das mulheres negras, principalmente dentro das comunidades, dos terreiros religiosos

afro-americanos, das expressões culturais como o maracatu, o samba, a capoeira, os jongs, a folia de reis, as rodas de dança, é de extrema importância, assim como suas estratégias de resistência e de preservação das memórias, tradições e vivências, bem como a passagem desses conhecimentos em diante, transformando narrativas e mudando realidades até os dias de hoje. As lalorixás, as mães de santo, guardam conhecimentos seculares, memórias e bagagens históricas. É necessário refletir sobre que futuro queremos construir, qual porvir vamos apoiar, a partir de qual história, daquela dita como oficial e única, com vencedores e vencidos, ou as histórias que foram interrompidas, que sofreram com tentativas de apagamentos, mas que ainda assim resistiram através da coletividade, da tradição oral, da memória e da partilha de conhecimentos.

É necessário exaltar a contribuição da literatura afro-brasileira e do cinema comunidade e cinema negro, para a construção de imagens de identificação e reconhecimento, a fim de romper com representações hegemônicas do imaginário nacional brasileiro, cristalizado através de narrativas padronizadas, pacificadoras e estereotipadas em relação à população negra e ao espectro feminino. Através dos elementos narrativos que compõe o romance histórico - *Água de Barrela* - e o filme - *Até o Fim* - em relação às estruturas de poder brasileiras é possível alegar que ambas as produções são decoloniais, e rompem com o projeto colonial que se estende até a atualidade. Produções as quais as mulheres, negras (os), indígenas, subalternizados possam se reconhecer em suas próprias histórias, e assim essas tecnologias de sociabilidade desenvolvidas através da coletividade geram mudanças efetivas nos meios culturais e na sociedade como um todo. “Como se pode perceber, na contramão das categorizações estabelecidas com a modernidade, cada vez mais, o texto vai deixando de ser considerado obra fechada em si, para ser visto a partir de suas conexões no interior de uma ampla rede formada por inúmeros outros textos.” (FIGUEIREDO, 2011, p. 15). Estes textos podem ser diversos, são as histórias orais, documentos, escritos silenciados, fotografias, pinturas, cantigas, objetos da época, e todos que de alguma forma rememoram essas histórias que por tantos séculos foram ameaçadas pelo apagamento da história.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As identidades não são fixas, na verdade, são também construídas através de pertencimentos. A falácia da ‘democracia racial’ camuflou a estrutura racista do Brasil, criando uma ideia universal que a miscigenação, na verdade, o projeto de branqueamento da sociedade, teriam produzido um lugar onde as 3 raças – negra, indígena e branca – estariam vivendo em uma suposta harmonia racial. Tanto o cinema brasileiro, como a literatura nacional, são artes em constantes construções, portanto, é necessário sempre refletir a respeito do poder das representações sobre o imaginário coletivo, principalmente sobre grupos minoritários, os quais merecem representações coerentes e dignas, não mais invisibilização e retratos de escárnio e humilhação estereotipada com estes grupos sociais, secularmente marginalizados na sociedade. A conquista de uma igualdade racial e de gênero plena acarreta inevitavelmente o aumento da presença de perfis diversos, como negros, indígenas, amarelos, mulheres, pessoas transexuais, entre outros, nos cargos de comando em todos os campos da sociedade.

Desde a retomada do cinema, na década de 90, aumentou significativamente o número de mulheres na direção de obras audiovisuais. Enquanto o cinema brasileiro permaneceu por quase um século priorizando protagonistas homens brancos em suas figuras de poder, em menos de 30 anos de abertura de protagonismo, mulheres, especificamente, mulheres negras estão fazendo história reconstruindo as falaciosas e hipócritas representações feitas da sociedade brasileira até então. “[...] É cada vez mais comum, na literatura brasileira, a parceria entre escritores e cineastas, numa espécie de colaboração que transcende as fronteiras de cada campo.” (FIGUEIREDO, 2011, p. 20). O mesmo ocorreu com a literatura, que a partir de seus novos moldes intertextuais pode abranger novas formas de escritas, histórias antes ignoradas pela indústria literária. A arte e o entretenimento precisam ser feitos através e para a população, a fim de conhecer sua história, para além dos heróis nacionais e mitos civilizatórios, rompendo com as estruturas patriarcais, racistas e classistas enraizadas em nossos imaginários.

Aqueles que construíram a nação lidaram cotidianamente com a violência, desde o momento da travessia forçada, eram excluídos da convivência social plena, limitados de oportunidades, e principalmente, proibidos de viverem seus próprios

modos de vida, de acordo com suas práticas sociais e culturais. Afastados de suas famílias e grupos linguísticos em território americano, forçados a trabalhar em situações exploratórias incessantes, submetidos às constantes violências, sofriam com torturas, estupros e castigos, sob a imposição de crenças católicas e 'civilizatórias', foram estigmatizados com imagens estereotipadas, carregadas de preconceitos. Não tiveram nem o direito à memória, apenas com rastros e resquícios do que restou dos apagamentos. Até os dias de hoje é difícil encontrar documentos que relatem as barbáries cometidas contra as populações negras e indígenas, nos períodos colonial, imperial e republicano. O memorial glorificador do mundo branco, ao transformar alguns em heróis, os que tinham poder e bens, apagavam da história, geralmente, as vítimas desses heróis. As tentativas de destruir o outro e impossibilitar os seus modos de vida foram táticas usadas para destruir a memória coletiva dos grupos vindos de África e de seus descendentes.

Desde o período colonial são incontáveis as perseguições contra a cultura negra e contra as heranças africanas. O Candomblé era proibido de ser praticado, assim como a capoeira e as rodas de samba. Hoje em dia a criminalização ainda recai sob corpos negros e suas culturas. Ocorre em relação à música negra, com o rap e com o funk, comum nas favelas do Brasil. Os terreiros e roças de Candomblé, Umbanda e outras religiões afro-americanas, são geralmente invadidos e atacados, mesmo com seu valor reconhecido institucionalmente nos dias de hoje, os mais antigos são tombados como Patrimônios Históricos, alguns tem relação com grandes escolas de samba e grupos de Maracatu, são reconhecidos como pertencentes à história do Brasil e em sua extensa contribuição cultural: os costumes, a alimentação, a linguagem, as roupas, são diversas raízes que permanecem até os dias atuais. Porém a sociedade brasileira ainda é racista, misógina, cultural e moralmente cristã, baseada nos princípios da Igreja Católica e Pentecostal, a qual desvaloriza e discrimina as religiões afro-brasileiras e as contribuições culturais e históricas da população negra para a formação do Brasil, submetendo-as às violências seculares. Mas se tem memória, tem história.

As heranças africanas e indígenas são vistas com desdém e apagamentos na história nacional. Por essa razão, é necessário recuperar o legado de resistências daqueles que cruzaram o Atlântico e chegaram aqui, a fim de combater os esquecimentos e silenciamentos seculares. A valorização do protagonismo das mulheres negras, é de extrema importância, pois elas trazem consigo um passado

ancestral, entrelaçados às suas práticas de vida cotidianas; ao guardarem conhecimentos seculares, preservarem memórias, tradições e vivências; assim como suas estratégias de resistência e a passagem desses conhecimentos em diante, transformando narrativas e mudando realidades até os dias de hoje.

Ao considerar a falácia do historicismo oficial, as implicações da colonização e da diglossia cultural na América Latina, é possível compreender quais passados, memórias e representações que se mantêm vivos, ainda se encontram ausentes no discurso oficial de nação. A reconstrução de suas memórias acarreta na possibilidade de existência e resistência, para além disso denuncia a desumanização imposta às populações negras e indígenas. Por isso a necessidade e urgência de construir artes e expressões culturais, como o cinema e a literatura, com representações condizentes com a enorme parcela da sociedade brasileira, que já está farta de acompanhar e lidar com as consequências de representações nocivas, como é o caso das imagens de controle que ainda permeiam os estereótipos e generalizações causando diversos conflitos e danos à qualquer convivência social. Ao construir essas histórias que foram apagadas, recorre-se à memória; às matriarcas e mulheres que resistiram; ao conhecimento oral que carregou as narrativas e trajetórias do povo negro; de suas lutas, sonhos e conquistas que a história oculta.

O cinema, a literatura, a música, a cultura nacional em um geral precisa ser feita através da sua população, a partir das danças, dos cantos, dos ritmos, das festividades; a partir das imagens de identificação, das tradições orais e da memória, a fim de repercutir as vivências de homens e mulheres invisibilizados pelo sistema colonizador moderno. Ecoar vozes de resistência que precisam ser escutadas, vidas que precisam ser assistidas, narrativas que precisam ser contadas, rompendo com estruturas patriarcais, racistas e classistas enraizadas em nossa história e conseqüentemente, em nossos imaginários coletivos. Por esse motivo a cultura e as mídias precisam estar de acordo com as imagens de reconhecimento de sua população, para que a noção de pertencimento seja coletiva, a fim que mudanças aconteçam na sociedade. É urgente a necessidade de produções culturais que representem e sejam acessadas pelas camadas populares. É preciso refletir sobre que futuro queremos construir, qual porvir vamos apoiar, a partir de qual história, daquela dita como oficial e única, com vencedores e vencidos, ou as histórias que foram interrompidas, que sofreram tentativas de apagamentos, mas que ainda assim

resistiram através da coletividade, da tradição oral, da memória e da partilha de conhecimentos, que traduzem a força da resistência das populações subjugadas. E dessa forma, reparar a exclusão histórica em que diversas populações foram submetidas durante o processo histórico-cultural brasileiro.

## REFERÊNCIAS

**ATÉ O FIM.** Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. Produção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. Brasil: Rosza Filmes Produções, 2020 (93 min.)

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AKOTIRENE, Carla. **O que é Interseccionalidade?.** Belo Horizonte – MG: Letramento: Justificando, 2018.

ALÓS, Anselmo Peres. **Literatura comparada ontem e hoje:** Campo epistemológico de ansiedades e incertezas. UFRGS: Organon, v. 27, n. 52, 2012.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades Imaginadas:** Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas:** Uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Florianópolis - SC: Rev. Estudos Feministas. v. 08, n. 01, 2000.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BATALHA, Maria Cristina. **Relatos e travessias em Eliana Alves Cruz.** Niterói - RJ: PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Ano 10, n. 18, p. 246-265, 2020.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 212 - (Obras Escolhidas v. 1), 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** 2ª ed. - Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2002.

CANDIDO, Antônio. **Iniciação à literatura brasileira.** São Paulo: Humanitas, 1996.

CATANI, Afranio Mendes. A Vera Cruz e os estúdios paulistas nos anos 1950. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Nova história do cinema brasileiro.** v.1. Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman (orgs.). São Paulo – SP: Edições Sesc, 2018.

CHAUI, Marilena. **Sobre a Violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2017.

COELHO, Priscilla Passos. **O papel da Embrafilme no desenvolvimento do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: UFRJ. 2009.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro**: Conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Brasil: Boitempo, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Florianópolis -SC: Revista Estudos Feministas, v. 10, n. 1, p. 171-188. 2002.

CRUZ, Eliana Alves. **Água de Barrela**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DE, Jeferson. **Jeferson De**: Dogma Feijoada e o Cinema Negro Brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Cultura – Fundação Padre Anchieta. 2005.

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

FERNANDES, Amanda Lopes; MAGNO, Maria Ignês Carlos. **O Silêncio na História do Cinema em face de Alice Guy Blaché**. Belém – PA: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Literatura e cinema**: interseções. Brasília – GO: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 37, 2011.

FREITAS, Lorena Rodrigues Tavares de. **Desumanização, reconhecimento e resistência na América Latina e Caribe**: Uma articulação entre a teoria da precariedade de Judith Butler e o feminismo decolonial de María Lugones. Caruaru, PE: Revista Debates Insubmissos, Ano 3, v.3, nº 11, setembro/dezembro. 2020.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**: Ensaios, Intervenções e Diálogos . Rio Janeiro: Zahar. 2020.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: Políticas arrebatadoras. Trad. Ana Luiza Libânio. 1.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

IDRISSOU, Alex Kevin Ouessou. **Oríki Yorùbá**: uma arte verbal africana na América Latina - expressões brasileiras / Alex Kevin Ouessou Idrissou. Foz do Iguaçu - PR, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LIENHARD, Martín. **Disidentes, rebeldes, insurgentes**: resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

LUGONES, María. **Colonialidad y Género**. Bogotá – Colombia: Tabula Rasa, n.9, p. 73-101, dez. 2008.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. Florianópolis -SC: Estudos Feministas, 22 (3): 320, setembro-dezembro, 2014.

MARIOSIA, Gilmara Santos. **Memórias sociais e a construção da identidade em territórios negros**. Psicologia em Revista, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 145-163, abr. 2016.

MARIOSIA, Gilmara Santos. MAYORGA, Claudia. **Negras memórias: Tradição religiosa de matriz africana no Brasil**. Sacrelegens, v. 16, n. 1, p. 363–379, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrelegens/article/view/28843>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Rio de Janeiro: Revista Arte & Ensaios - UFRJ, n. 32, dez. 2016.

MINAYO, Maria Cecília (Org.). **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade**. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1994.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. Universidade de Wisconsin, 1973.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NICÁCIO, Glenda. **O (in)visível presente na cena: A direção de arte de Café com Canela**. Cachoeira – Bahia. 2017

NICÁCIO, Glenda; ROSA, Ary. **Filmes premiados do cinema negro estão disponíveis gratuitamente no YouTube**. [Entrevista concedida] a Amanda Lira e Gabriel Araújo. Brasil: Alma Preta. Disponível em: <<https://almapreta.com/sessao/cultura/filmes-premiados-do-cinema-negro-estao-disponiveis-gratuitamente-no-youtube/>>. Acesso em: 25 jun. 2022.

OLIVEIRA, Janaína. Por um Cinema Negro no feminino. In: **Mulheres atrás das câmeras: As cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. Luiza Lusvarghi; Camila Vieira da Silva (orgs). 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

PINA, Neila Renata Silva. **A representação social da mulher no cinema brasileiro**. Minas Gerais: II CONINTER – Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades, 2013.

PIZARRO, Ana. (Coord.) **Hacia una historia de la literatura latinoamericana**. México: Universidad Simón Bolívar, El Colegio de México, 1987.

POLAR, Antônio Cornejo. **Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas**. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

PRANDI, Reginaldo. **O Candomblé e o Tempo**: Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 16 N<sup>o</sup>. 47, out, 2001.

REIS, João José. **Resistência escrava na Bahia**: “Poderemos brincar, folgar e cantar...”: O protesto escravo na América. Afro-Ásia, Salvador, n. 14, 1983.

ROSA, Ary. **Até o Fim**: Roteiro. Muritiba - BA: Rosza Filmes Produções. 2018.

SANT'ANNA, Marcia. **La esclavitud en Brasil**: Los 'terreiros' del candomblé y la resistência cultural de Los pueblos africanos. Revista Oralidad, Havana: Oficina Regional para América Latina y el Caribe de la UNESCO, 2006.

SANTANA, Nara, SANTOS, Ricardo Augusto. **Projetos de modernidade**: autoritarismo, eugenia e racismo no Brasil do século XX. Revista de Estudios Sociales. n. 58, p. 28-38, out-dez. 2016.

SANTIAGO, Bruna; KATHYUSCIA, Cláudia. **A representação da mulher negra na literatura brasileira**. São Paulo: Brava Espaço Cultural. ago, 2022.

SANTOS, Marcelo Moreira. **A Direção de Arte no Cinema**: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação. Revista Digital do LAV, vol. 10, núm. 1, janeiro-abril, p. 14-30. 2017.

SCHVARZMAN, Sheila. O cinema silencioso em Minas Gerais (1907 – 1930). In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Nova história do cinema brasileiro**. v.1. Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman (orgs.). São Paulo – SP: Edições Sesc, 2018.

SELIGMAN, Flávia. **Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro**. Porto Alegre – RS: Sessão do Imaginário, 2003.

SOUZA, Edinélia Maria Oliveira. **A liberdade e o trabalho no pós-abolição**: memórias de populações negras do Recôncavo Sul da Bahia. Rio de Janeiro: XIII Encontro ANPUH - Associação Nacional de História, 2008.

SOUZA, Edinélia Maria Oliveira. **Vozes mulheres**: história e literatura no Atlântico Negro. Foz do Iguaçu - PR: Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. set, 2022.

SOUZA, José Inácio de Melo. Os primórdios do cinema no Brasil. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Nova história do cinema brasileiro**. v.1. Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman (orgs.). São Paulo: Edições Sesc, 2018.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema, In: PELLEGRINI, Tânia (org.). **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. Trad. De Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.