

RELICI

FILOSOFIAS, SOCIOLOGIAS DECOLONIAIS E TECNOLOGIAS POLÍTICAS PLURICULTURAIS NO CINEMA BRASILEIRO: A MULHER NEGRA COMO PROTAGONISTA DA CENA[1]

PHILOSOPHIES, DECOLONIAL SOCIOLOGIES AND PLURICULTURAL POLITICAL TECHNOLOGIES IN BRAZILIAN CINEMA: THE BLACK WOMAN AS PROTAGONIST OF THE SCENE

Edson Gonçalves da Silva Filho[2]

RESUMO

Este artigo investiga o protagonismo das mulheres negras no cinema brasileiro a partir de uma perspectiva decolonial, sincrética e genealógica, com ênfase nas relações entre raça, corpo, poder e ideologia. O estudo analisa como o cinema participa da reconstrução do corpo biossocial das mulheres negras como espaço de subjetivação, cidadania e produção de suas próprias narrativas, considerando as transformações históricas e políticas ocorridas entre os séculos XX e XXI. A pesquisa adota abordagem qualitativa, de natureza bibliográfica, articulada à análise fílmica comparativa de obras produzidas antes e depois da ditadura militar brasileira. O referencial teórico articula as contribuições de Frantz Fanon, Adélia Sampaio, Edgar Morin, Jacques Rancière, Slavoj Žižek, Lélia Gonzalez e Viviane Ferreira. A análise evidencia que a representação das mulheres negras no cinema brasileiro constitui um campo de disputa em torno do corpo, da visibilidade, dos direitos e da autonomia narrativa, deslocando-as da condição de objetos de representação para a de sujeitos produtores de imagens, discursos e experiências políticas. Nesse processo, o cinema opera como espaço de disputa simbólica e de afirmação de direitos, articulando representação, poder e emancipação política. Os resultados indicam, portanto, que a produção cinematográfica de mulheres negras contribui para reconfigurar regimes históricos de visibilidade e ampliar as possibilidades de autorrepresentação e participação política no cinema brasileiro.

Palavras-chave: filosofias, sociologias, mulher negra, cinema brasileiro, pós-ditadura.

[1] Recebido em 11/08/2026. Aprovado em 05/10/2026. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.23928909
[2] Universidade Federal do Rio Grande do Norte. edsonfilho4500@gmail.com



ABSTRACT

This article investigates the role and agency of Black women in Brazilian cinema from a decolonial, syncretic, and genealogical perspective, with particular emphasis on the intersections of race, the body, power, and ideology. The study examines how cinema participates in the reconstruction of Black women's biosocial bodies as spaces of subject formation, citizenship, and the production of their own narratives, taking into account the historical and political transformations that unfolded throughout the twentieth and twenty-first centuries. The research adopts a qualitative and bibliographic approach, combined with a comparative film analysis of works produced before and after the Brazilian military dictatorship. Its theoretical framework draws on the contributions of Frantz Fanon, Adélia Sampaio, Edgar Morin, Jacques Rancière, Slavoj Žižek, Lélia Gonzalez, and Viviane Ferreira. The analysis demonstrates that the representation of Black women in Brazilian cinema constitutes a field of struggle over the body, visibility, rights, and narrative autonomy, shifting Black women from the position of objects of representation toward that of subjects who produce images, discourses, and political experiences. In this process, cinema functions as a space of symbolic struggle and the affirmation of rights, connecting representation, power, and political emancipation. The findings indicate, therefore, that the cinematic production of Black women contributes to reshaping historical regimes of visibility and expanding possibilities for self-representation and political participation in Brazilian cinema.

Keywords: philosophies, sociologies, black woman, Brazilian cinema, post-dictatorship.

INTRODUÇÃO

A investigação parte de contextos históricos de segregação, erotização, deslocamentos territoriais e violências estruturais e materiais enfrentadas por mulheres negras. Essas experiências compõem uma genealogia fílmica que inscreve o corpo negro feminino como espaço de disputa política e subjetiva. As produções de cineastas negras constituem contranarrativas às representações hegemônicas neuro-ocidentais e reconfiguram elementos como montagem, som, cotidiano e movimento na linguagem audiovisual. Nessa perspectiva, o cinema constitui um território de afirmação política, epistemológica e estética, no qual o *devir* negro feminino dissidente assume formas de expressão filosófica, sociológica e poética e desloca paradigmas coloniais de representação na modernidade e na contemporaneidade eurocêntricas.



Os saberes produzidos pela Filosofia, pela Ciência e pela Arte ocidentais integram o currículo das escolas brasileiras, enquanto grande parte dos pensadores que compõem essa tradição pertence, historicamente, a grupos associados à branquitude. Desde a filosofia grega, autores como Sócrates (470 - 399 a.C.) e Platão (428/427 - 348/347 a.C.) formularam questões sobre a natureza e a *psykhé*, estabelecendo formas de produção e transmissão do conhecimento. Em sociedades marcadas pela escravidão, entretanto, o acesso ao conhecimento foi distribuído de forma desigual, e as populações escravizadas foram excluídas de instituições e práticas formais de formação intelectual e científica. Essa contradição histórica permite problematizar a relação entre produção do conhecimento, poder e raça.

Nesse contexto, os estudos de Edgar Morin (1989), Frantz Fanon (Shohat; Stam, 2006), Gilles Deleuze (Rancière, 2001) e Slavoj Žižek (2008) oferecem elementos para a análise das relações entre conhecimento, representação, ideologia, imagem e poder. Em diálogo com as perspectivas decoloniais, esses referenciais permitem examinar o cinema como campo de disputa epistemológica, estética e política. A análise concentra-se nas formas pelas quais mulheres negras produzem e disputam representações de si no cinema brasileiro, com atenção às relações entre corpo, identidade, memória, raça, gênero e poder. Lélia Gonzalez (2018), filósofa e antropóloga; Adélia Sampaio, cineasta; e Viviane Ferreira, advogada, ativista, diretora e produtora audiovisual, cuja trajetória foi estudada por Ana Paula Melo Sylvestre (2023), constituem referências para essa discussão. Suas trajetórias evidenciam diferentes formas de inserção no campo intelectual e cinematográfico brasileiro e permitem analisar as relações entre formação institucional, produção cultural e autoria negra. Ao lado dessas trajetórias, outras mulheres negras construíram processos de formação por meio do autodidatismo e de experiências coletivas, ampliando os espaços de produção e circulação de saberes para além das instituições educacionais formais. Esse deslocamento epistemológico permite questionar a centralidade do eurocentrismo na produção das imagens e dos conhecimentos sobre as populações negras.



A análise considera, nesse processo, as relações entre tempo-duração, imagem-tempo, ideologias raciais, produção das figuras de deuses, heróis e estrelas e liberdade política, em diálogo com as reflexões sobre imagem, sociedade e ideologia desenvolvidas por Morin (1989), Rancière (2001) e Žižek (2008)[3]. A metáfora platônica da caverna, nesse sentido, pode ser mobilizada como contraponto para investigar os regimes de visibilidade e os processos de produção social das imagens. A produção cinematográfica orientada por agenciamentos micropolíticos e decoloniais constitui, assim, um campo de disputa sobre as formas de representação de classe, raça e gênero. Nesse espaço, as mulheres negras não ocupam apenas a posição de objetos da imagem cinematográfica, mas também a de produtoras de narrativas, discursos e formas de autorrepresentação. O cinema passa, desse modo, a constituir um espaço de elaboração política e estética no qual a produção da imagem pode deslocar posições historicamente atribuídas aos corpos negros (Shohat; Stam, 2006; Santos; Zoboli, 2026).

Historicamente, muitas mulheres negras foram excluídas dos processos formais de escolarização e de outros espaços institucionais de produção do conhecimento. Invisibilizadas nas estruturas de dominação eurocêntrica (Machado; Blank, 2015), essas mulheres enfrentaram restrições ao exercício da cidadania e à ocupação de espaços de representação social. No campo da indústria cultural, essa exclusão também se manifestou na construção de imagens que privilegiaram determinados sujeitos como deusas, heroínas e estrelas, enquanto relegaram outros corpos a posições subalternizadas. Nesse contexto, o desenvolvimento do cinema europeu e norte-americano, a partir do final do século XIX, introduziu novas formas de produção e organização da imagem por meio do controle da luz, do movimento e da

[3] O filósofo esloveno discorre sobre a ideia de pluralidade e multiculturalismo para pôr em questão o conceito de excentricidade, em meio à crítica desenvolvida pela filosofia nascida da fragilidade dissolvida na opinião da identidade negativa tradicional. O saber excêntrico, de origem epistêmica, questiona a polifonia do diálogo doxográfico enraizado na opinião sensível e denuncia o obscurantismo do discurso diverso como algo distante daquilo que é complicado de compreender; o pluralismo cultural tem uma face míope.



projeção. Na França e na Inglaterra, os experimentos com a luminosidade e a projeção de imagens contribuíram para a constituição de uma nova experiência visual. A luz passou a organizar a relação entre corpo, imagem, espaço e espectador, e a tela tornou-se um dispositivo de produção e circulação de formas de visibilidade. A consolidação dos Estados laicos e das sociedades industriais também modificou as relações entre tecnologia, imagem e poder. A expansão da iluminação elétrica e das novas tecnologias de reprodução visual acompanhou as transformações sociais associadas à modernidade burguesa. Nesse processo, a experiência da luz adquiriu dimensões técnicas, culturais e simbólicas, ao mesmo tempo em que antigas formas de representação e memórias sociais permaneceram inscritas nas novas tecnologias da imagem. O cinema pode ser analisado, portanto, como parte desse processo histórico no qual técnica, visibilidade e poder se articulam na produção social das imagens.

A mulher negra pobre sempre representou um problema para a economia de qualquer Estado. Não pode ser empregada doméstica quando nasce com deficiência ou se torna revolucionária. Não pode ser garota de programa ou atriz pornográfica quando não corresponde ao perfil da negra “Globeleza” do carnaval carioca. Em outras palavras, a feminilidade negra transforma-se em um aborto simbólico para a indústria da economia genética baseada na reprodução epistemicida. Seu corpo serve como alvo da violência — espancado por pequenos e grandes — dentro de uma organização familiar ilegítima, corroída por conflitos sociopolíticos e práticas genocidas, e silenciada por um sistema de agressão racial enraizado neste país e em escala global. O ventre pobre da mulher negra também sofre violências praticadas por homens e mulheres negros em suas próprias ecologias comunitárias, o que evidencia a complexidade das opressões que a atravessam, para além da dicotomia entre vítima e algoz. Por ser a matriz da negação racial não acumulativa de bens, ela se coloca como antípoda da lógica de seleção biológica a serviço do capitalismo mundial. O país exigia “carnes brancas” coloniais para formar, em território brasileiro, os gestores



técnicos da mão de obra agrícola e, posteriormente, os engenheiros da industrialização nacional: jurídica, escolar e hospitalar.

Dos canaviais, cafezais e minas às celas das fábricas, a mulher pertencente às classes subalternizadas foi privada do tempo e das condições necessárias para cultivar os saberes que circulavam nas escolas das cortes universitárias, no ensino médio e fundamental. Seu lugar esteve mais próximo do heroísmo marginal retratado pelo neorrealismo fílmico italiano, centrado na imagem do homem idiota. Morin (1989) explora essa temática por meio do método genealógico e analisa o ideal naturalista de certos filmes que categorizam o idiota como entidade da pobreza, da miséria, da linha do “zé-ninguém” e do submundo “dostoievskiano”, povoado por infames, inocentes, infantis, cômicos, burros de carga e dissidentes políticos — personagens que contestam a invisibilidade imposta pelos tecnocratas das imagens.

O movimento da industrialização capitalista produziu o ideal de um homem de baixa renda, adestrado nas fábricas de tecidos ou automóveis, para ocupar o papel de protagonista das comicidades sociais instauradas neste país de heróis e bandidos saqueadores. Diante disso, o movimento negro brasileiro se posiciona: nem herói, nem bandido. Essa recusa às mitologias forjadas pelas potências colonizadoras revela a falsidade subjugadora presente na devastação territorial, conforme apontado pela própria produção cinematográfica. O terror difundido por essas divindades institui o medo e o adestramento dos corpos, como resultado da imposição de hábitos industriais, trabalhistas e assalariados que geram, em larga escala, as indigências sociais representadas pelo excesso populacional. Este estudo propõe investigar tal sujeição sob a perspectiva do antipoder, manifestado na escrita negra talhada na arte cinematográfica.

O cinema brasileiro produzido neste território sofreu influência direta do cinema europeu, uma vez que as primeiras máquinas que operaram nos espaços urbanos da Europa capitalista tinham matriz eurocêntrica. A reprodução da imagem possui uma história marcada por fundamentos nos estudos da geometria, da óptica e dos efeitos luminosos. Não se pode pensar a criação da tecnologia cinematográfica



sem considerar os antecedentes científicos que a constituem como entidade moderna de fabricação de imagens. A própria noção de “percepção visual”, em suas dimensões cósmica e corpórea, já havia sido explorada empiricamente por Euclides de Alexandria (c. 300–c. 270 a.C.) nos campos da geometria e da óptica. Com o surgimento dos Estados nacionais laicos, organizados sob a política econômica dos impérios industriais, novas teorias modernas da visão floresceram, impulsionadas por avanços científicos (Aumont, 1993, 2008). O progresso agrícola e o desenvolvimento industrial tornaram-se os pilares que sustentaram o surgimento do cinema como máquina de disciplinamento e controle dos corpos, reorganizados a partir dos massacres que provocaram distúrbios sociais oriundos dos meios rural e urbano.

No Brasil, esse terror sistematizado encontra análise no cinema decolonial do período pós-ditadura militar, durante o processo de “redemocratização” do país (Sylvestre, 2023; Machado; Blank, 2015). A mulher negra, enquanto cidadã brasileira — empregada doméstica, diretora, cineasta, atriz, ativista política, advogada, filósofa ou antropóloga — constrói, com base nas lutas de seus ancestrais quilombolas, um novo caminho de afirmação política pluricultural. Não mais como corpo sujeito à dominação, mas como protagonista de uma cena dialógica, dialética, subjetiva, objetiva e interseccional. Este artigo busca compreender e combater, no próprio campo audiovisual, a tese enraizada no pós-colonialismo cinematográfico de dominação eugenista: das câmeras de vigilância habitacional às redes de televisão locais, nacionais e internacionais, passando pela promoção de filmes eurocêntricos e norte-americanos que contaminam o imaginário da população negra com o modelo de vida hollywoodiano — disseminado entre a magia e o desencanto, em um sentido weberiano.

O estudo das temáticas elucidadas neste artigo fundamenta-se em produções cinematográficas, artigos e livros que manifestam a filiação teórica e prática escolhida para a depuração dos dados utilizados na sustentação do entrelaçamento interdisciplinar entre Filosofias, Sociologias Decoloniais e Políticas Pluriculturais Afirmativas no cinema brasileiro — tanto sob o ponto de vista da dialética quanto sob



a perspectiva da discussão dialógica. As classes sociais marginalizadas entram em cena como protagonistas de enfrentamentos e afirmações subjetivas de singularidades de gênero ou raça. Ainda mais relevante é a exposição das relações jurídicas e das forças políticas forjadas no caos da história, responsáveis por gerar problemas de ordem mental entre os sujeitos sociais.

FILOSOFIAS, SOCIOLOGIAS E POLÍTICAS PLURICULTURAIS AFIRMATIVAS NO CINEMA BRASILEIRO

> Será preciso aguardar mais ainda para que o desmoronamento dos valores coloniais e os choques que se sucederam de volta se abram ao avanço de uma forma de pluralismo cultural (Mèredieu, 2011, p. 267).

O cinema pode produzir questões filosóficas e sociológicas[4] e alcançar públicos com diferentes níveis de formação escolar, iletrados e letrados. Gilles Deleuze, em diálogo com a produção cinematográfica analisada por Roberto Machado (2019), compreende o cinema como uma forma de pensamento que se realiza por meio das imagens. Nessa perspectiva, os cineastas não apenas representam ideias, mas produzem relações entre imagem, movimento e tempo. A filosofia, por sua vez, pode elaborar conceitos a partir dessas relações e analisar os modos pelos quais o cinema organiza a experiência sensível. A distinção entre imagem-movimento e imagem-tempo constitui uma das contribuições centrais de Deleuze para a filosofia do cinema. A primeira relaciona-se ao esquema sensório-motor e às formas clássicas de organização da ação; a segunda emerge com maior força diante da crise desse esquema, sobretudo no cinema posterior à Segunda Guerra Mundial. Essa transformação modifica as relações entre ação, tempo, percepção e memória e

[4] As perspectivas sociológicas abordadas estudam os conceitos de burguesia e ideologia. Esses conceitos são analisados no campo plural da manifestação social, onde a conexão entre antropologias, sociologias, físicas das sensações, políticas de rupturas decoloniais e de continuidades reprodutivas de antigos patriarcalismos é dissecada pelas visões radiográficas das sociologias cinematográficas que emergem na modernidade e na pós-modernidade. Walter Benjamin, Deleuze e Žižek transitam pelos territórios filosóficos e sociais, extraem desse sistema cinematográfico de pensamento conceitos-chave que funcionam como ferramentas de análise das realidades efetivas e não efetivas do *socius* capitalista, sustentadas pelo materialismo dialético, histórico e social. O Estado converte-os em arma de entretenimento e de luta política.



permite compreender o cinema como uma forma específica de pensamento. Os cineastas, nesse sentido, elaboram ideias por meio da composição de imagens, sons, movimentos, enquadramentos e temporalidades, enquanto a filosofia pode produzir conceitos a partir dessas formas de expressão.

A reflexão de Rancière (2001) amplia essa discussão ao relacionar imagem, tempo, movimento, ação, sonoridade, espaço social e memória histórica. O cinema pode, nessa perspectiva, reorganizar a experiência sensível e produzir deslocamentos nas formas estabelecidas de percepção e representação. A análise cinematográfica permite, portanto, examinar as relações entre tradições, rupturas políticas, formas de subjetivação e estruturas sociais que atravessam a produção das imagens. O cinema moderno também se desenvolve em estreita relação com a industrialização e com a expansão dos meios técnicos de produção e circulação das imagens. Por essa razão, sua linguagem pode ser analisada tanto como produto de determinadas condições históricas quanto como espaço de contestação dessas mesmas condições. As imagens cinematográficas constituem registros e construções de memória social. A filosofia pode analisá-las como formas de pensamento, enquanto a sociologia pode investigá-las em relação às estruturas históricas, às relações de poder e às práticas sociais que determinam sua produção e circulação.

Nesse ponto, a contribuição de Karl Marx (1818 - 1883) torna-se relevante para esta pesquisa, sobretudo a partir da noção de *práxis*, compreendida como relação entre pensamento, ação e transformação das condições sociais. A análise do cinema permite, assim, investigar de que modo os corpos representados nas imagens se relacionam com processos históricos de trabalho, exploração, microrresistência e emancipação. Essa perspectiva também permite examinar a produção cinematográfica diante das transformações sociais e ambientais do presente. O cinema pode constituir um espaço de elaboração crítica sobre desigualdades, conflitos territoriais, mudanças ambientais e disputas políticas. No caso específico desta pesquisa, interessa compreender como mulheres negras ocupam o campo cinematográfico não apenas como personagens representadas, mas como produtoras



de imagens, narrativas e formas de intervenção social. A análise sociológica do presente, portanto, considera o cinema como espaço de debate público e de produção de representações capazes de tensionar estruturas históricas de desigualdade.

No contexto brasileiro, essa questão envolve as relações entre raça, gênero, classe, território, trabalho e acesso aos meios de produção cultural. A discussão sobre políticas públicas e direitos deve ser articulada, nesse sentido, às condições concretas de participação das mulheres negras na produção audiovisual e à construção de mecanismos institucionais de reconhecimento e representação. Nesse contexto, a expressão “seleção natural”, quando utilizada para interpretar processos históricos de racialização, deve ser compreendida de forma crítica e não como descrição de um processo biológico. A formação social brasileira foi marcada por práticas de racialização, escravização, hierarquização social e políticas de branqueamento que produziram efeitos sobre a distribuição de poder, território, trabalho e reconhecimento. A análise dessas estruturas exige distinguir os processos biológicos dos processos sociais de seleção, exclusão e reprodução das desigualdades. Essa discussão pode ser relacionada às contribuições de Lélia Gonzalez (2018) e às análises sobre raça e representação mobilizadas nesta pesquisa. A partir dessa abordagem, o cinema brasileiro constitui um campo privilegiado para investigar a passagem da mulher negra da condição de objeto da representação para a posição de sujeito produtor de imagens e narrativas. Essa passagem permite relacionar produção cinematográfica, memória social, identidade, cidadania e disputa política, estabelecendo a base teórica para a análise das obras selecionadas neste estudo.

As filosofias e sociologias de Fanon, Morin, Deleuze e Žižek inscrevem-se no paradigma do cinema contemporâneo, estruturado em uma configuração geopolítica marcada por soberanias digitais, televisivas e fílmicas, que ampliam a segmentação ecológica do todo e das partes por meio da dupla alienação da visão e da audição. Na era do cinema moderno, o teatro é absorvido pela tela industrial. A imagem cinematográfica do ator passa a oferecer uma nova forma de orientação social dos meios de produção e de consumo, voltada a uma população estratificada no motor



dialético automatizado da história racial. Dos pluralismos culturais cultivados nos subsolos das terras gregas — onde nasceram as ações que negaram a escravidão das subjetividades, germinadas por ideologias de deuses e heróis (das culturas) orientados por sacrifícios divinizados e estamentais — emerge o germe da decolonialidade social, que se projeta como drama político evidenciado pelo cinema em sua fase pós-moderna, enquanto máquina de guerra voltada ao adestramento corporal em torno do teatro fílmico produtor de imagem. Por isso,

> Tampouco o racismo “se move ordenada e imutavelmente através do tempo e da história”. Uma vez que o racismo é um conceito móvel, diversos grupos podem ocupar o lugar do grupo oprimido. Trata-se, acima de tudo, de uma relação social – “uma hierarquização sistemática buscada impiedosamente”, nas palavras de Fanon – ancorada em estruturas materiais e inserida em configurações históricas de poder (Shohat; Stam, 2006, p. 46).

As ideologias instauradas nas colônias de conquista foram implementadas com base na destruição da terra, no derramamento de sangue e na mutilação de corpos pluriculturais, transformados em cobaias experimentais nos presídios e hospitais — espaços destinados aos “doentes da consciência”, como define Fanon, condenados desde então pela máquina da civilização mundial. O cinema burguês, na era do capitalismo industrial, ao dignificar a imagem de si como restauradora das tradicionalidades moldadas para servir ao capital glocal (global + local), sob o comando do policiamento territorial e psicológico, constrói o gênero clássico. A destruição e a criação de novas condutas do olhar antecipam a ideia de duração, tempo e movimento no contexto tecno-artístico moderno. Os embalsamamentos de corpos (Hermano, 2022), outrora realizados pela arte da conservação da materialidade corpórea, passam a ser conduzidos pela maquinaria de criação de imagens que se eternizam no tempo. Reconfigura-se, assim, o processo de dominação da classe burguesa sobre os canais produtivos da industrialização do trabalho, instaurando outro ritmo sonoro, outra fisiologia do movimento, outra tradição cultural. A cristalização da produção imagética na era de sua reprodução automática oferece as condições para o florescimento de uma nova ideia de sociedade a partir dos destroços das antigas organizações pluriculturais. O cinema clássico, desde



então, busca reproduzir ou reinventar os elos perdidos do passado tradicional, e, ao fazê-lo, consolida uma duplicação plagiada da cultura — agora sob a ótica da burguesia exibicionista.

Conceitos de raça e cultura têm que ser problematizados no âmago ambivalente do debate sobre “eurocentrismo”, “racismo” e “multiculturalismo” expostos na era do pluralismo neoliberal do século XXI. Ou seja, “A noção da ambivalência presente no interior do racismo, inicialmente proposta por Fanon e hoje discutida também em termos psicanalíticos, precisa ser entendida de uma perspectiva histórica” (Shohat; Stam, 2006, p. 48). Nesse núcleo obscuro da história, observam-se variações nas quais são expostos os delírios racistas, representados em outras faces, tais como as produzidas por denegação ou por “auto-rejeição genealógica”. O cinema latino-americano nasceu com os mesmos objetivos: disseminar o entretenimento racial para as massas letradas e não letradas desse continente. Mecanismos capitalistas de capturas psicológicas aparecem não somente nas telas da censura, mas em todos os meios de comunicação, nas máquinas de arrecadação de dinheiro e nas substâncias psicodélicas industriais consumidas no Terceiro e Quarto Mundo. É com o capitalismo moderno instaurado nas periferias que o desejo de denegação racial é construído e expandido como uma peste entre a população de cor da região. Sobre tal assunto, esclarece Fanon:

> Mas, nos países subdesenvolvidos, a juventude dispõe de distracções pensadas para os países capitalistas: romances policiais, máquinas *caça-níqueis*, fotografias obscenas, literatura pornográfica, filmes proibidos aos menores de dezesseis anos, e sobretudo, o álcool.... (1961, p. 202).

O pluralismo cultural e a perspectiva antirracista presentes no cinema brasileiro decolonial tensionam padrões historicamente consolidados de representação cinematográfica, inclusive aqueles marcados por relações de classe, sexualização e objetificação do corpo negro feminino. Quando o corpo negro não serve à “literatura pornográfica”, ele é submetido à execração do ritual de exclusão. Tal movimento pode ser compreendido a partir do diálogo entre artistas, cineastas, autores e pesquisadores do campo audiovisual. Nesse contexto, a mulher negra



ocupa a cena cinematográfica não apenas como objeto de representação de uma experiência histórica marcada pela escravização e pela desigualdade, mas como sujeito de direitos, cidadã e produtora de narrativas sobre sua própria trajetória. Essa mudança de posição permite analisar os arquivos cinematográficos como espaços de memória, representação e disputa política no campo dos estudos decoloniais. O imaginário produzido a partir do olhar de mulheres negras no cinema constitui um fenômeno de interesse sociológico, pois articula representação, experiência social, identidade, território e relações de poder. Sua produção estética e narrativa pode ser analisada em dimensões socioculturais e micropolíticas, sobretudo quando desloca representações historicamente atribuídas às mulheres negras e produz outras formas de inscrição do corpo feminino na sociedade brasileira. Nesse sentido, o cinema constitui um espaço de elaboração de problemáticas sociais relacionadas às políticas de reconhecimento, às ações afirmativas e à participação de grupos ou de sujeitos historicamente sub-representados na produção cultural hegemônica.

As políticas públicas de incentivo ao audiovisual também integram esse campo de disputa, uma vez que os mecanismos de financiamento, produção e circulação das obras influenciam as possibilidades de acesso aos meios de representação. A análise dessas políticas exige considerar as relações entre raça, gênero, classe e território, bem como os diferentes obstáculos enfrentados por mulheres negras no campo cinematográfico. Nesse sentido, a ampliação de editais, programas de financiamento e mecanismos institucionais de incentivo à produção audiovisual de mulheres negras constitui uma questão relacionada à democratização dos meios de produção cultural e à pluralização das narrativas cinematográficas.

A partir dessas questões, este estudo investiga de que modo a presença de mulheres negras como autoras, diretoras, personagens e protagonistas modifica as formas de representação no cinema brasileiro. A pesquisa busca compreender as relações entre cinema, decolonialidade, representação, cidadania e políticas de afirmação de direitos, considerando as transformações históricas que atravessam a produção cinematográfica brasileira.



A MULHER NEGRA COMO PROTAGONISTA DA CENA

O protagonista da cena, representado como “idiota-miserável” na cidade operária burguesa — o trabalhador braçal da máquina — possui, segundo Morin, raízes genealógicas na imagem de “Carlitos e, para além do imaginário cinematográfico, os simples de espírito de Faulkner e Steinbeck” (Morin, 1989, p. 142). A mulher negra pobre, cujo retrato remete à figura do ser “simples de espírito”, emerge como o gênero condenado da terra (Fanon, 1961), em meio às múltiplas condenações de outros gêneros e sub-raças oriundas das zonas territoriais brasileiras. Da África às Américas, essas mulheres são inseridas em sistemas coloniais e pós-coloniais como trabalhadoras rurais, operárias, exércitos de reserva, empregadas domésticas, prostitutas, mendigas, presidiárias, artistas e, quando politizadas, dissidentes revolucionárias em levantes de afirmação identitária.

As centralizações imagéticas, entretanto, não colocam em suspeição os registros que se opõem à lógica da propriedade privada dos meios de produção, tampouco interrogam o controle paradigmático sobre os corpos agenciados pelas prisões industriais. Essa crítica genealógica descentralizadora — que confronta os discursos das empresas escravistas de imagens — atravessa a consciência cinematográfica de Adélia Sampaio, Viviane Ferreira e Everlane Moraes (Santos; Zoboli, 2026). Ambas constroem suas obras não como heroínas, deusas ou musas, mas como protagonistas da cena invisível e pluricultural da mulher negra: atriz política e agente na construção de uma cidadania antirracial, visível neste campo fílmico que nega as estruturas clássicas e neoclássicas do cinema ainda presentes no imaginário coletivo brasileiro.

“Escritoras feministas do Terceiro Mundo como Nawal El Saadawi, Assia Djebar, Gayatri Spivak e Lélia Gonzáles têm apontado para as limitações de gênero do nacionalismo do Terceiro Mundo” (Shohat; Stam, 2006, p. 56).

A mulher negra nascida em uma favela brasileira traz as marcas de um passado ainda presente, inscrito em um território devastado pela lógica criminosa dos



antigos e novos senhores coloniais — agrícolas ou industriais — que marcaram com ferro os corpos de seres humanos em condição de extrema pobreza. As restrições ao reconhecimento político do gênero negro feminino refletem a hierarquia nacional e global fundada na diferenciação de classe, raça e status entre as nações: Primeiro, Segundo, Terceiro e Quarto Mundo; classes alta, média e baixa; raças puras e impuras. Essa herança histórica prolonga a distinção de classe cultivada pelos senhores em relação aos tipos de escravizados responsáveis por sustentar tais estruturas sociais. Os escravos no Brasil colonial eram os de “eito” e os de ganho, produtivos e não produtivos. O primeiro grupo ficava sob o controle do regime econômico voltado à sustentação da cadeia de exploração produtiva; o segundo referia-se àqueles destinados à prestação de serviços.

> Enquanto escrava do eito, ninguém melhor do que a mulher negra para estimular seus companheiros para a fuga ou a revolta, uma vez que, trabalhando de sol a sol, subalimentada e, muitas vezes cometendo suicídio para que o filho que trazia no ventre não tivesse o mesmo destino que ela (Gonzalez, 2018, p. 39).

Foi nesse contexto que se consolidaram os estereótipos de homens e mulheres negros como nascidos para ocupar o espaço reservado ao poder animal inferior, abatido no campo do sacrifício. A lógica que prevalece no cenário apresentado é a do açougue, onde as carnes são cortadas com facas e machados, vendidas e despachadas no mercado capitalista mundial. Desde 1559, os quilombos, enquanto comunidades de microrresistência humana, passaram a constituir outras formas de sociabilidade contra-hegemônicas, em oposição à tradição exploratória dos corpos, como se via, por exemplo, nos canaviais nordestinos, conforme ressalta Lélia Gonzalez. As cenas de violências contra os corpos negros ainda perduram.

A anti-dialética da mulher negra escancara o racismo estrutural não apenas nas fábricas agrícolas, nas casas de empregados ou nas indústrias brasileiras, mas também no próprio movimento negro militante, por vezes alienado por preceitos raciais construídos ao longo da história. Quando o negro reivindica mais trabalho, muitas vezes busca, com isso, aproximar-se do senhor: rural, industrial e comercial.



Essa memória da liberdade pode ser observada na luta da mulher negra como agente de criação de uma outra realidade política. Nem senhor, nem escrava.

Adélia Sampaio produziu uma contra-história ao criar seu curta-metragem sobre o ritual da queima do Judas, realizado em uma região periférica de São Paulo. O filme *Adulto Não Brinca (1980)* narra a história desse rito, festejado por pré-adolescentes e interrompido pela polícia local. O personagem principal, um boneco de pano destinado à queima, representa o negro periférico sem status social definido; e, no gênero feminino, a escrava de eito, massacrada pela polícia dentro ou fora dos presídios, submetida a experimentos clínicos em laboratórios psiquiátricos, convertida em prostituta das ruas urbanas ou das residências domésticas. Enfim, a imagem do Judas não se encontra dissociada desses fatos: ela expressa o cotidiano vivido por homens e mulheres de cor na cena da opressão, tendo a pistola, a farda e o carro policial como espectros do poder de Estado, emblema da força bruta, subsumido na diferenciação do tratamento de classe. Os linchamentos ocorrem, em geral, nas zonas periféricas das cidades, onde se concentram, cada vez mais, os descendentes de ex-escravizados. O papel que veicula as notícias de homicídios, espancamentos, estupros e assassinatos de homens e mulheres negros suburbanos é o mesmo que cobre o corpo do boneco no ritual: o Judas, nesse caso, tem corpo negro. Essa é a linha tênue percorrida pelos “zé-ninguéns” entre o terror, a comédia e o suspense, traçada ao longo do documentário. Nos últimos suspiros da ditadura militar brasileira (1964 – 1985), Sampaio projeta sua denúncia ao sistema de controle militar e, por desenvolver tal atitude crítica na área do universo audiovisual decolonialista, é veementemente censurada.

O cinema decolonial da mulher negra, ao produzir imagens para o pensamento anti-censura, desfaz o nó da linguagem oficial e rememora o tom da tragédia que recaiu sobre os corpos das mulheres negras, não apenas, e, em consequência disso, outra narrativa se fundamenta nos preceitos da contra-história. Palavras de ordem tornam-se venenos e agressões físicas se transmutam em técnicas de exclusão de entidades biologicamente mais fracas; a sociedade não



pertence a todos os cidadãos brasileiros: “O elogio da agilidade física do negro é tacitamente acompanhado pela afirmação de sua suposta incapacidade mental” (Shohat; Stam, 2006, p. 48). Sampaio desmente esse enunciado. Ela cria outra linguagem fílmica contra a censura do olhar cinematográfico radicado nas produções de hegemonias pós-coloniais. A crítica, fundamentada na *práxis* do movimento da mulher negra sob a força da dialógica decolonial, prescreve novas ontologias objetivas e subjetivas para sujeitos políticos invisibilizados.

A cineasta expõe o jogo do conflito dialético na cena da crítica, em que o invisível se torna visível ao olhar social. Nesse movimento, o poder da repressão é denunciado e desvelado.

Figura 1 – Documento do Ministério da Justiça, Departamento da Polícia Federal, Divisão de Censura de Diversões Públicas.



Fonte: *Adulto Não Brinca.* Direção: Adélia Sampaio. Brasil: A. F. Sampaio Produções Artísticas, YouTube, 2020. Curta-metragem. Acesso à cena em: 0: 10.

Figura 2 – Cena em que o carro da polícia chega para observar o cadáver.



Fonte: *Adulto Não Brinca.* Direção: Adélia Sampaio. Brasil: A. F. Sampaio Produções Artísticas, YouTube, 2020. Curta-metragem. Acesso à cena em: 5: 50.



Os problemas relacionados aos cerceamentos compulsórios provenientes da ditadura civil-militar são classificados como fenômenos psíquicos complexos, derivados das patologias das guerras capitalistas, disseminados nos espaços públicos ou privados. Na mesma linha de pensamento, Viviane Ferreira articula uma narratividade fílmica que problematiza os conceitos de “liberdade”, “mito” e “escravidão”. O multiculturalismo policentrado em uma intelectualidade híbrida e pluricultural de microrresistência antirracista estabelece diálogos dialéticos no campo da esfera pública dos meios de comunicação de massa, como jornais, revistas, rádio, Internet e televisão, presentes no território brasileiro. A intervenção radical da arte cinematográfica de matriz afrodescendente confronta poderes ideológicos estatais, empresariais, hierárquicos, esquerdistas, direitistas e sexistas. Nesse sentido, a poética cinematográfica da mulher negra situa-se para além dos discursos pós-modernos, incapazes de aniquilar as hegemonias engendradas pelo sistema tecnocrático do capitalismo. As figuras três e quatro revelam pensamentos poéticos fílmicos de autoras negras, nas quais o gênero — especialmente o feminino negro — denuncia as imposições coloniais e a ideologia eurocêntrica que dominam o espaço político, cooptando corpos e natureza sob o terror pós-capitalista. O cinema decolonial brasileiro manifesta uma dupla consciência: uma marginal e outra oriunda dos centros de dominação. Ambas afetam diretamente o funcionamento do cérebro. Isso reflete diretamente na exposição cinematográfica de Viviane Ferreira.

Figura 3 – Cena em que o mendigo recita o poema como forma de liberar neuroses.



Fonte: *O Dia de Jerusa*. Direção: Viviane Ferreira. Brasil: Odun Filmes, YouTube, 2017. Acesso à cena em: 1: 42.



O começo do longa é marcado pela aparição de uma personagem negra típica das ruas dos centros urbanos brasileiros. Essas pessoas são classificadas como mendigos ou indigentes pelo Estado. O discurso do “zé ninguém” (fig. 3) apresenta a seguinte ideia: “[...] a liberdade era um mito, o rosto um aflito, negra é a cor da escravidão” (Ferreira, 2017, 1:35 - 1:45). Este poema é proferido por um morador de rua, supostamente com problemas mentais, que gesticula ataques policiais com a mimese do som das balas dos revólveres. Com a mão batendo no chão, o mendigo teatraliza a cena da opressão como marcas da violência doméstica impressas em seu corpo.

Figura 4 – Cena em que Sílvia, a pesquisadora, dialoga com Jerusa sobre ancestralidade negra da senzala.



Fonte: *O Dia de Jerusa*. Direção: Viviane Ferreira. Brasil: Odun Filmes, YouTube, 2017. Acesso à cena em: 10: 12.

Ferreira endossa a crítica ao pós-colonialismo cinematográfico ao propor, nesse contexto, o reconhecimento da diversidade cultural negra a partir da memória da produção de imagens sociológicas, filosóficas e históricas produzidas em tal cenário de múltiplas ambivalências tanto macropolítica quanto micropolítica. O cinema decolonial brasileiro reinventa uma nova forma de luta jurídica diante do crime racial.

A genealogia dos negros pobres brasileiros provém dessa raiz. Os prisioneiros se encontram numa caverna chamada “Senzala”, acorrentados, tal como descrito por Platão em sua alegoria, como bem demonstrou Žižek (2008) na obra *Visão em Paralaxe*. Sílvia e Jerusa dialogam a respeito da relação do senhor de escravos —



homem branco, dono de terras e empresário de indústrias — com os negros subjugados. Normalmente, os prisioneiros mantinham posturas subalternas, cativas, mas com certas ironias que ainda podiam ser expressas como sintoma da comicidade trágica da escravidão. As configurações de microrresistência, filhas dos quilombos, deixam seus legados históricos para os pósteros combatentes na luta por direitos, cidadania, democracia, liberdade, justiça, ética e políticas públicas que contemplem as necessidades das inserções das mulheres e dos homens negros produtores de grafias cinematográficas decoloniais nas sociedades de classes capitalistas.

O conceito de decolonialidade é apresentado para discutir a valorização da cultura de mulheres e homens negros, formados nos preceitos cristãos de liberdade democrática, conforme sua representação no cinema. Essa perspectiva permite abordar as microssociologias dos quilombos brasileiros a partir de suas práticas culturais e formas de organização social. Em O *Dia de Jerusa*, o nome da personagem estabelece uma relação com Jesus e Jerusalém e remete ao imaginário cristão. Na leitura de Gonzalez, nos quilombos, outrora sem padre e sem igreja, era possível exercer a liberdade humana por meio de microrresistências e tornar efetiva a convivência entre pessoas de várias etnias em “harmonia” parcial com entidades negras. Shohat e Stam constatam em seus debates sobre o assunto que: “O filme também valoriza a cultura negra ao associar seus personagens aos orixás do candomblé: Ganga Zumba é relacionado a Xangô, deus do trovão, e Zumbi a Ogum, orixá dos metais, da agricultura e da guerra” (Shohat; Stam, 2006, p. 122).

Editais para publicação de obras fílmicas surgem dentro desse imenso caos de papel-moeda, câmeras de filmagem, luzes elétricas, atores, técnicos de luz e som, roteiristas e, enfim, toda uma equipe de montagem. Adélia Sampaio e Viviane Ferreira fazem cinema decolonial, tendo como pano de fundo a ancestralidade da resistência africana e quilombola disseminadas no Brasil colonial e pós-colomial: a raiz da verdadeira escravidão e de seu revide epistemológico antirracista. Na figura quatro, observa-se a memória do período anterior à redemocratização do Brasil, expressa na conversação entre duas mulheres negras que evocam suas ancestralidades. Uma



delas anuncia a venda de um produto de limpeza, enquanto a outra — ex-mucama — rememora o passado de sua mãe, ex-escrava doméstica, narrando a origem cristã de seu nome e o matrimônio com um homem sírio. A mulher negra empregada, por sua vez, estava destinada a limpar o patrimônio da casa do senhor, empregador de corpos escravizados submetidos à morte prematura. Nesse cenário decolonial, o filme apresenta outra realidade fílmica, em que as imagens dos ex-escravizados ressoam nas telas do cinema-denúncia e se estendem para além delas. O movimento de afirmação de subjetividade decolonial manifesta-se como enfrentamento político à colonização e à pós-colonização eurocêntricas que historicamente estruturaram este território latino-americano. No cinema decolonial as vozes das mulheres negras ressoam nas telas, pois,

> Nos antigos filmes etnográficos, por exemplo, vozes confiantes “científicas” falavam a “verdade” sobre os povos nativos, impossibilitados de replicar; já as novas produções buscam uma “prática participativa”, uma “antropologia dialógica”, uma “distância reflexiva” e uma “filmagem interativa” (Shohat; Stam, 2006, p. 67).

A resistência ao pós-colonialismo tornar-se-á evidente nas produções etnográficas dos revoltosos do quarto mundo, que fazem do cinema uma arma de combate político e de afirmação da subjetividade minoritária. A burguesia, enquanto classe dominante dos meios produtivos, projeta o ideal de revalorização da antiga cultura, engendrada nos preceitos de subjugação científica dignificada pelo consumo de imagens. Os novos aparelhos de repressão (legítima) utilizam o cinema como forma de adestramento corpóreo, no qual a luz elétrica, como matéria primordial da tela, instaura a caverna moderna da escravidão física e psicológica (Žižek, 2008). No Brasil, essa arte tecnocrática chega como força de extensão do domínio disciplinar e do controle imagético sobre as cabeças neocolonizadas. Cineastas negras se opõem aos antigos e novos modelos de hegemonia. Políticas de Estado, editais cinematográficos e festivais de cinema dão outra conotação a essa maquinaria totalitária por meio do forjamento de políticas públicas decoloniais.



ESTADOS, OS EDITAIS E OS FESTIVAIS CINEMATOGRÁFICOS: UMA MICROANÁLISE DAS OPORTUNIDADES SELETIVAS CLASSISTAS E DAS ETICIDADES DESCONTÍNUAS DECOLONIAIS

Os deuses e heróis do cinema industrial reificam valores de feitos exaltados ao longo da história, cujas entidades míticas do passado se atualizam no protagonismo da cena burguesa de dominação cine-panóptica. O Estado de Hércules configura-se como arquétipo do poder masculino infiltrado nas imagens heroicas promovidas por Estados fascistas, nazistas e integralistas, cujas ideologias se espalharam pelos territórios italiano, alemão e brasileiro. Sob a matematização da vida — aprisionada em ideias de morte —, esses Estados capitalistas estruturaram suas máquinas cinematográficas para ampliar a contaminação política neodarwiniana inscrita nos corpos dos sujeitos subalternizados, adornados pelas pompas televisivas dos fogos dos holocaustos passados e presentes. “O herói cômico se impõe no curta-metragem. Ao redor dos heróis da justiça, da aventura, da ousadia, descendentes fílmicos de Teseu, Hércules e Lancelote, cristalizam-se os grandes gêneros épicos” (Morin, 1989, p. 8). O movimento do ator cômico, arquétipo masculino, mesmo quando mascarado de herói épico, resplandece nas telas como representante e salvador de um mundo em ruínas.

O cinema produzido por mulheres negras, no entanto, rompe com esse modelo de heroísmo patriótico cultivado pelo patriarcalismo rural e pelo imperialismo industrial, clássicos, que se consolidaram no Brasil. Em vez de perpetuar a lógica do salvador clássico, suas produções apontam para outro paradigma: o da reconstrução crítica da subjetividade, da memória e da cidadania, a partir das margens pluriculturais, descontínuas e insurgentes. Racismos de Estados pluriculturais não são bem-vindos aos terrenos analíticos decoloniais de combate, ou seja, ao terreiro da mulher negra que não quer ser tratada como um animal, tal como ocorria na África antes e depois dos deslocamentos espaciais desses corpos nas diásporas escravistas comerciais, destinados a suprir necessidades de trabalho colonial em terras conquistadas (nas Índias ou nas Américas); pois, sendo assim, “O racismo é a



tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica" (Shohat; Stam, 2006, p. 51). Ideologias raciais são amplamente cultivadas pelo sistema de devastação capitalista em nome de uma suposta riqueza abstrata multicultural, etnocêntrica, pluricultural, epistemicida e genocida. O pluralismo cultivado pelo movimento cinematográfico da mulher negra está radicado no ideal de justiça epistemológica e ontológica, de combate político alinhado às novas perspectivas de vida de homens e mulheres negros após a ditadura militar.

Multiculturalismo, decolonialismo e pluriculturalismo são categorias conceituais utilizadas neste artigo como matrizes éticas da diversidade cultural existente na esfera terrestre (Da Silva Ribeiro, 2009). O pluriculturalismo sincrético, advindo do cristianismo misturado com tradições de matrizes africanas, resguarda uma memória no imaginário do povo negro brasileiro. A formação da microrresistência ao colonialismo e ao pós-colonialismo ocorre no terreno latino-americano por meio do entrelaçamento religioso, político e econômico entre diferentes expressões culturais. As políticas afirmativas dos editais vêm reforçar alguns princípios cultivados pelas políticas de reconhecimento de minorias culturais. Sendo assim, uma contra-história da diversidade negra é engendrada no cenário das políticas públicas destinadas a divulgar o pensamento fílmico de mulheres e homens negros.

Ideologias pluriculturalistas, multiculturalistas e perspectivas microanaliticas que buscam propagar discursos de diversidade necessitam de revisões críticas, porque, no Brasil, por exemplo, as ideologias dos Estados nacionais foram enraizadas em função da dominação de classe, pluralista, multiculturalista e diversa, dividida entre senhores de terras, industriais, banqueiros, senhores da educação e o restante da população, marginalizado e subdividido em categorias assalariadas[5]. O cinema

[5] O audiovisual da justiça social democrática brasileira pode ser examinado pelas lentes das filosofias e sociologias aqui discutidas, pois as memórias epistemológicas, ontológicas, éticas, morais, ideológicas, sociais, econômicas, etnológicas, civilizacionais e ecológicas dos movimentos negros se organizam segundo preceitos de imagens conceituais cultivadas nas contra-histórias das microrresistências filosóficas e sociológicas desses grupos dissidentes. Essas imagens temporais, em



pode servir ao debate sobre essa questão. A tecnologia audiovisual começa a ser utilizada pelas mulheres negras como arma política de afirmação de subjetividade fílmica e reivindicação de direitos à vida[6].

Os fatos e fenômenos históricos, políticos e econômicos são compreendidos pelas microssociologias dissidentes, pelas filosofias decoloniais e pelas artes de microrresistência. Entre 2012 e 2022, a pesquisadora Ana Paula Melo Sylvestre (2023) desenvolveu uma pesquisa sobre as políticas afirmativas de ordem pública relacionadas ao universo do audiovisual brasileiro pós-editais. As avaliações de intencionalidades anteriores à remodelagem voltada a diretores negros podem ser descritas pelas conquistas de direitos sociais no campo das lutas históricas, prescritas, em primeiro lugar, pela criação de outro paradigma a ser delineado e, em segundo, pela desmontagem da lei eurocêntrica baseada na afirmação neodarwinista de controle racial disseminada no país pós-colonial. A luta do movimento negro e as transformações sociais nas esferas dos direitos civis impulsionaram novas perspectivas políticas de afirmação subjetiva, não apenas para as mulheres negras, mas também para os homens negros outrora desqualificados como seres humanos pelas elites brancas europeias e norte-americanas dominadoras de cenários espaciais nativos. Entre 1963 e 1972, os Estados Unidos e a Europa mantiveram postos de hegemonia até então inquestionáveis. Anos depois, o furor interseccional ganha coloração; sendo assim,

> O conceito da interseccionalidade criado em 1989 por Kimberlé Crenshaw, busca reconhecer e nomear a sobreposição de experiências de discriminação racial e de gênero. A pesquisadora defende que este pressuposto teórico tem o objetivo de incluir as questões raciais nos debates sobre gênero e direitos humanos e as questões de gênero nos debates sobre raça e direitos

movimento e situadas tanto no passado quanto no presente, produzem no imaginário social ideias de justiça, dialética, dialógica, liberdade e equidade decolonial diante das estruturas de poder mutáveis dos Estados nacionais pós-coloniais.

[6] Em *Africanidades e suas diásporas no curta-metragem "Aurora (2018)" de Everlane Moraes*, Wolney Nascimento Santos e Fabio Zoboli (2026) analisam uma produção cinematográfica realizada por uma mulher negra, Everlane Moraes, protagonista da obra. A narrativa aborda as experiências de mulheres negras residentes em Havana, Cuba, onde Moraes realizou seus estudos entre 2015 e 2018. Os pesquisadores analisam o filme a partir do conceito de "cinema-espelho", com foco na representação política do corpo da mulher negra.



> humanos (2012). Além disso, visa identificar mecanismos para assegurar que a discriminação racial que afeta mulheres e a discriminação de gênero que afeta mulheres negras sejam consideradas mutuamente e não de maneira excludente (Sylvestre, 2023, pp. 6-7).

O cinema, a partir de uma perspectiva de “interseccionalidade” decolonial, demarca um campo de atuação do movimento fílmico da mulher negra, observado pelo prisma da análise antidiscriminatória nos embates políticos. As políticas públicas de interseccionalidade racial afirmativa são apreciadas pelos instrumentos de difusão das obras de mulheres negras em festivais, que proliferam como termômetros assimétricos e descontínuos de ideais críticos de valores situados para além do nacionalismo de Estado, entendido como máquina política da insuficiência ideológica de poder. Movimentos globais de dominação capitalista neocolonial são questionados pela máquina de visão da equipe da mulher negra, microanalítica, que utiliza meios tecnológicos para expandir sua atuação não apenas no interior, mas também no exterior de sua territorialidade objetiva e subjetiva, sobretudo diante de festivais clássicos como o de Cannes. Nesse sentido, o cinema decolonial de gênero negro apresenta uma leitura etnográfica da paisagem ideológica dos Estados públicos e das empresas privadas responsáveis pelo fomento de editais e festivais em suas respectivas zonas cinzentas visuais. Os editais cumprem o papel de divulgar obras inéditas, destinadas à apreciação do público local, nacional e internacional.

O cinema decolonial abre caminho para uma descolonização da mente corrompida pelo processo pós-colonial? E quais governos se mostraram favoráveis às políticas de afirmação pública decolonial implementadas no Brasil após a ditadura militar?

As mentes decoloniais reconhecem o processo histórico mundial marcado por guerras de conquista imperiais, tecnocráticas e plurais de controle da natureza e da massa cefálica, dominada nesse movimento de disseminação do poder biocrático classista. Tal processo é amplamente criticado pela produção fílmica da mulher negra, invisibilizada no âmago da sociedade. Ela figura como a mais afetada diante da criminalização racial. Por essa razão, o foco de análise decolonial promove, diante da



crise do movimento e do tempo das imagens (Rancière, 2001), uma revolta descontínua perante as massas alienadas. O cinema pode servir como instrumento de empoderamento político quando reproduz de forma consciente sua própria história.

Em 2003, o primeiro presidente oriundo da classe popular assumiu a presidência do país. Novas perspectivas de reajuste social foram implementadas diante das injustiças brasileiras, marcadas pelo patriarcalismo e pela agressividade estrutural. Até então, quem dominava o cenário cinematográfico era a elite branca, produtora de cineastas abastados e perpetuadora de preceitos raciais. Diferentemente do governo de Fernando Collor de Mello, Luiz Inácio Lula da Silva[7] promoveu o debate aberto sobre a produção do cinema brasileiro realizado por cineastas formados na perspectiva da microrresistência minoritária. Nesse processo, estabeleceu parâmetros legais a serem mantidos no território nacional, garantindo a implementação e a continuidade das cotas raciais durante seus mandatos.

As políticas de afirmação decolonial impulsionam processos de abertura pública a serem implementados no cenário ideológico marcado pela proliferação dominante de classe. O cinema produzido por mulheres negras mapeia amplamente os racismos biopsicológicos e, com isso, permite rever a história do processo colonial a partir da manifestação da arte cinematográfica como duplicação de imagens mentais tecnológicas — não de modo subjugador, mas como forma de reconhecimento jurídico diante do processo histórico instaurado na América Latina. Diante do caos, da ordem, da pluralidade míope e da totalidade radiográfica da sociedade industrial e pós-industrial dos meios de produção capitalista, o cinema exerce o papel de “cérebro”

[7] Santos e Zoboli (2026) também abordam a trajetória política de Lula. Os pesquisadores descrevem o trajeto desse sujeito político, a saber: entre 2018 e 2022. Em 2018, Lula foi preso após condenação judicial e ficou impedido de disputar as eleições presidenciais daquele ano. Jair Bolsonaro foi eleito presidente no pleito de 2018. Em 2022, Lula voltou a disputar a Presidência da República e foi eleito no segundo turno, em 30 de outubro. No que se refere à ressignificação do corpo da mulher negra como protagonista da cena, a análise proposta pelos autores pode ser relacionada às políticas de promoção da igualdade racial e às formas de participação da mulher negra na esfera pública. Em tal contexto, a comparação entre os períodos de governo requer a identificação das políticas e ações institucionais destinadas à população negra em cada período. Este estudo não pretende apresentar um homem político como herói, tampouco expressa adesão a um partido político.



nesse processo duplo da imagem mental. Žižek (2008) cita Marx para discutir a fabricação do cérebro, rememorando a ideia da ação coletiva como produtora da mente, ou seja, do espírito ou da alma. O filósofo ressalta que a construção do cérebro passa pelo crivo do trabalho, mas este não é reconhecido por seus próprios fabricantes; os sujeitos deixam de se reconhecer como construtores do próprio cérebro. A modernidade produz eletro-cérebros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É necessário reconhecer todo o passado no presente para, a partir disso, traçar novos direcionamentos e resgatar a memória viva dos intelectuais decoloniais apresentados neste estudo. As tecnologias cinematográficas produzidas por mulheres negras, historicamente minoritárias nesse campo, chegaram às telas na década de 1980. Machado e Blank (2015) percorrem a historicidade da reinvenção de um cinema que torna hipervisíveis os corpos apagados pelos regimes ditatoriais e pós-ditatoriais. A memória da dor e do descaso social, político e econômico é analisada conforme a indisposição afetiva da política racial brasileira. Como esses corpos apareciam na cena social da dominação? Os negros surgiam mutilados nas cidades brasileiras, submetidos a trabalhos precários e brutais, como afirmou Morin (1989), ao discorrer sobre corpos tratados como “burros de carga”, triturados no sacrifício visual de um mundo ainda permeado por ideais hollywoodianos. A reconstrução de outro cinema busca a dimensão mágica e a efetividade política das afirmações identitárias e subjetivas, permitindo, em primeiro lugar, outro olhar sobre as produções fílmicas e, em segundo, uma intervenção originária da imagem micropolítica dos corpos invisíveis.

O campo sócio-histórico do cinema produzido por mulheres negras propõe ao cinema contemporâneo pluricultural-crítico, desde 1985, uma ruptura com as imagens fascistas das telas neocoloniais, ao imprimir outro tom e outra proteção de tela. Assim, novos editais e festivais descontínuos buscam dar visibilidade ao mundo ocultado da mulher negra, ao resgatar imagens, memórias, arquivos, montagens, espaços,



sonoridades, paisagens, combates, descentralizações de poder e, sobretudo, resistências criativas de grupos negros periféricos, engendradas por políticas públicas paliativas destinadas às classes afetadas pela neocolonização do país. Mesmo diante desse cenário inovador, os corpos negros femininos pobres continuam entre os mais atingidos por abusos de poder, que não se restringem à branquitude.

O sistema pós-capitalista apresenta-se como incolor e demanda cores democráticas, éticas e ecológicas em suas telas, com o propósito de produzir visibilidades micropolíticas das mulheres negras no cinema. Esse é o objetivo central do trabalho de Santos e Zoboli (2026), que, em diálogo com o artigo sobre decolonialidades, possibilidades políticas e autorrepresentação, examina o *logos* artístico de Everlane Moraes, cineasta, artista visual, produtora e roteirista negra. Portanto, o mundo da imagem fílmica produzido pela mulher negra, ao manifestar outra narrativa diante do cenário pseudodemocrático estabelecido após a ditadura militar, afeta diretamente a ideologia racial do país, construída ao longo dos séculos de depredação ambiental e psicológica. A política racial brasileira, adornada pela estruturação mitológica da denegação, já não pode negar a existência da produção de Adélia Sampaio ou de Viviane Ferreira como promotoras de direitos e expressões de possibilidades tecnológicas inovadoras de descolonização da mente obstruída no universo da contemporaneidade cinematográfica racista. Desse modo, novos enfrentamentos reais são impulsionados pela arte fílmica da mulher negra brasileira, cujo ventre ainda é rechaçado dentro dos programas biológicos de poder.

A modernidade, como projeto político de colonização do mundo, atingiu seu limite por meio de abalos psicológicos, crises ambientais e formações de Estados totalitários que, desde a criação da Cidade das Luzes, tendem a obscurecer o debate em torno dos delírios raciais cultivados nos mundos rural e urbano. O sincretismo da imagem cinematográfica aqui apresentado deriva do diálogo entre microrresistências negras, vermelhas, amarelas e brancas, pois tanto a Europa quanto os Estados Unidos criaram seus párias não apenas no cinema, mas também no teatro, na música, nas artes plásticas, na filosofia, na sociologia e na história — artes técnicas e



intelectuais que, em outro tempo, foram incorporadas ao cinema. O protagonismo da mulher negra trouxe ao campo político das afirmações públicas ações de reabilitação corpóreo-social, resultantes da descentralização da hegemonia dos países que venceram ou perderam a Segunda Guerra Mundial. O mundo passou a exigir outra organização política, pensada pela sociedade e pelos grupos étnicos minoritários que a compõem. Do século XX ao XXI, tornou-se possível reconhecer a verdadeira máscara da elite dominante brasileira, responsável por grandes massacres em sua busca por colonizar os corpos sob o efeito hipnótico da tela de comando, disciplina, controle, obediência, cinismo e pornografia de gênero. Os diálogos entre filosofias, histórias e sociologias decolonialistas, conectados às redes neurodigitais de reprodução de imagens cinematográficas, dão origem a tecnologias plurais, não ortodoxas e críticas dos crimes raciais observados nesse cenário. Em tal contexto, a mulher negra assume o protagonismo da cena política de afirmações de subjetividades dialéticas e não dialéticas, dialógicas e microrresistentes. É na luta jurídica por direitos democráticos reais e antirracistas que os grupos organizados de mulheres e homens negros, não infantilizados pelas necroses do pós-capitalismo neoliberal, podem confrontar os poderes de extermínio e de reabilitação do natural e do psicológico, inseridos na lógica da guerra. Este artigo visou examinar o pluralismo teórico, decolonial, ético e genealógico das culturas fílmicas das mulheres negras brasileiras.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jaccques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

AUMONT, Jaccques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

DA SILVA RIBEIRO, José. Ética, investigação e trabalho de campo em Antropologia e na produção audiovisual. **Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 7, p. 29-51, 2009.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Ulisseia, 1961.



FERREIRA, Viviane. **O dia de Jerusa**. Direção: Viviane Ferreira. YouTube: Odunfp, 25 ago. 2017. 1 vídeo (20: 48). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0RY3pkRcPiQ. Acesso em: 12 out. 2026.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa**. São Paulo: UCPA, 2018.

HERMANO, Callou. A duração fílmica como um problema da teoria e da crítica de cinema. **Revista FAMECOS**, v. 29, n. 1, p. e41019-e41019, 2022.

MACHADO, Roberto. **Curso de Filosofia Contemporânea FBP: Deleuze e o Cinema [Palestra]**. Fábrica do Braço de Prata, Lisboa, 11 de out. 2019. Duração: 2h17min5s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RavIPD82nEo. Acesso em: 15 jun. 2025.

MACHADO, Patrícia; BLANK, Thaís. A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível. **Devires**, Belo Horizonte, v. 12, N. 2, p. 68-93, JUL/DEZ, 2015.

MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011

MORIN, Edgar. **As Estrelas: mito e sedução no cinema**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. Tradução para o português de Luiz Felipe G. Soares. Texto original em francês publicado em RANCIÈRE, Jacques. **La fable cinématographique**. Paris: Le Seuil, 2001.

SAMPAIO, Adélia. **Adulto não brinca**. Direção: Adélia Sampaio. Brasil: A. F. Sampaio Produções Artísticas, 1980. YouTube, 9 set. 2020. 1 vídeo (8 min 20 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A3OMBSZM5uI&t=58s. Acesso: 12 out. 2026.

SANTOS, Wolney Nascimento; ZOBOLI, Fabio. Africanidades e suas Diásporas no Curta-Metragem “Aurora (2018)” de Everlane Moraes. **Revista Livre de Cinema**, v. 13, n. 1, p. 44-64, 2026. Disponível em: https://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/822/602. Acesso: 6 out. 2026.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



SYLVESTRE, Ana Paula Melo. Panorama da política pública afirmativa para audiovisual no Brasil: 10 anos do edital público Curta Afirmativo (2012-2022). **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 12, n. 1, 2023.

ŽIŽEK, Slavoj. **A visão em Paralaxe**. São Paulo: Boitempo, 2008.