



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, CULTURA E AMAZÔNIA
MESTRADO ACADÊMICO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

IRLANNA DIAS RAMOS

CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ:
O AUDIOVISUAL COMO DIMENSÃO POLÍTICA

BELÉM – PARÁ
2026

IRLANNA DIAS RAMOS

**CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ:
O AUDIOVISUAL COMO DIMENSÃO POLÍTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) da Universidade Federal do Pará como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Linha de Pesquisa: (1) Comunicação, Cultura e Socialidades na Amazônia.

Orientadora: Prof^ª Dr^a Rosaly de Seixas Brito

Órgão Financiador: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

Data da aprovação: 12/05/2026

Conceito: Aprovada

Banca Examinadora

Prof^ª Dr^a Rosaly de Seixas Brito (Orientadora – PPGCOM/UFPA)

Prof^ª Dr^a Vânia Maria Torres Costa (Avaliadora Interna – PPGCOM/UFPA)

Prof^ª Dr^a Angela Nelly dos Santos Gomes (Avaliadora Externa – ICA/UFPA)

BELÉM – PARÁ
2026

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

R175c Ramos, Irlanna Dias.
Cinema de mulheres negras em Belém do Pará : o audiovisual
como dimensão política / Irlanna Dias Ramos. — 2026.
168 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Rosaly de Seixas Brito
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, Belém, 2026.

1. Cineastas negras. 2. Audiovisual paraense. 3. Política
das imagens. 4. Interseccionalidade. 5. Contracolonialidade. I.
Título.

CDD 658.45

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, que financiou esta pesquisa, a qual foi imprescindível na construção no andamento deste trabalho. Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM/UFPa, pelo suporte nesses dois anos. Serei profundamente grata e defenderei para que mais pessoas possam realizar o sonho de entrar na pós-graduação com a viabilização de financiamento ao nível superior.

À minha mãe, Maria Dias, mais conhecida como Martha, por todo o suporte durante o mestrado e em todos esses anos em que me incentivou a estudar, sem ela não conseguiria ir tão longe. Seu amor e cuidado me fazem enxergar a importância deste título.

À minha irmã Mel Fabiana, mulher sonhadora e inspiradora, em meio ao orgulho que sinto por ela, recebi a notícia do nascimento de Lara. Carregarei esse amor comigo.

Ao meu grupo de amizade que tenho desde o colégio e permanece até hoje, composto pelas primas/amigas Carolaine Eduarda e Thays Thayna, e minhas amigas Lorena Silvia e Larissa Helena. Às amizades que cultivo desde a graduação Felipe Gomes e Glória Rebeca, amigos que sinto orgulho e que sou grata pela amizade.

Aos meus amigos Geisa Brito e George Ferreira, por me deixarem ver de perto o crescimento do Riozinho, pelas conversas sobre cinema, pelos livros de presente e por cederem um espaço em sua casa, fazendo-me sentir acolhida. Esta família mora no meu coração.

À minha amiga Maria Brígida pelos incentivos essenciais que foram o alicerce nessa pesquisa, não esquecerei a forma em que acredito no que eu faço. À minha amiga Hannah Velasco, artista incrível, cujas criações me encantam e me inspiram. À minha amiga Luana Viana pelo lindo movimento de construção do Clube de Leitura Ritimoh.

À minha amiga Bianca Mesquita que desde o cursinho pré-vestibular tive o privilégio de compartilhar momentos maravilhosos. Ao meu amigo Deiweson Monteiro pela inspiração desde o cursinho e pelo profissional sensacional.

Aos amigos do mestrado – Patrícia, Fran, Rogério, Arlindo, Gabriel e André. Apesar de todos estarmos imersos nas flexões da escrita das dissertações, sempre arrumaram o tempo para nos ajudarmos, tornando essa jornada menos solitária e mais humana. Aos amigos Erika Mourão, Ana Paula Aviz e Leonardo Taffarel pelas partilhas durante as atividades no Museu Quilombola Januária Rodrigues e para além deles.

À minha ex-orientadora da graduação e agora amiga de profissão, Adriane dos Prazeres. És inspiração de mulher, mãe e profissional.

Ao Grupo de Estudos e Pesquisas “Eneida de Moraes” sobre Mulher e Relações de Gênero (GEPEM), sob a coordenação da professora Maria Luzia Álvares, que me deu as primeiras referências e me presenteou com o livro *O médico direito e o monstro cinematográfico* (2016), de seu marido, Pedro Veriano. Agradeço a acolhida em seu grupo e a todas as mulheres que dele fazem parte.

Às cineastas Joyce Cursino e Beatriz Balby por se disponibilizarem a contribuir com esta pesquisa fornecendo diálogos fundamentais, mesmo com agendas suas corridas, foram solícitas e atenciosas. Agradeço à jornalista e roteirista Flávia Ribeiro, que aceitou o convite em fazer parte desta pesquisa e levantou questões pertinentes à análise do cinema negro na Amazônia. Agradeço ao Mário Costa, arte-educador do Telas em Movimento, trazendo pontos sob as vivências enquanto profissional negro do cinema. A cada apontamento destes profissionais, acreditava ainda mais no potencial do audiovisual construído na Amazônia paraense.

À minha querida orientadora Rosaly de Seixas Brito, com suas orientações que me amadureceram academicamente, pela sabedoria das palavras e escutas atentas que me incentivaram a continuar desenvolvendo com rigor esta pesquisa.

Às professoras Vânia Torres e Angela Nelly Gomes, que fizeram parte da minha banca de qualificação, às pontuações sugeridas naquele momento, que foram super importantes para o amadurecimento da minha pesquisa, sou grata pelo carinho que tiveram com o meu trabalho e pelos tensionamentos que me fizeram enxergar além.

Por fim, agradeço a todas as mulheres do cinema que com muita batalha narram as suas histórias e inspiram outras. Defender o cinema é acreditar na democratização desse espaço, onde jovens das periferias, quilombos e comunidades etnicamente diversas possam desfrutar da criação de seus imaginários sob seus olhares.

*Aquela matéria se distende, mas ao mesmo tempo e
justamente por isso ela traz com muito mais intensidade
a história, a memória, o desejo.
Trecho da fala de Beatriz Nascimento em “O negro visto
por ele mesmo” (2022, p. 210).*

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar o significado da presença de cineastas negras na produção cinematográfica em Belém do Pará, correlacionando-a com os debates em torno do *cinema negro* brasileiro. A pesquisa volta-se à discussão sobre o cinema negro feito por mulheres na capital paraense, construindo um debate em torno da atuação de duas realizadoras, Joyce Cursino e Beatriz Balby, em busca de identificar nas temáticas tratadas as principais motivações estético-políticas em seus filmes. Também são interlocutores da pesquisa a roteirista Flávia Ribeiro e o arte-educador do Telas em Movimento, Mário Costa, que contribuem para compreender como se configura a construção do audiovisual na cidade. Formulou-se, então, a pergunta norteadora da pesquisa: Qual a proposta estético-política e em que se singulariza o cinema feito por mulheres negras em Belém do Pará? O estudo baseia-se no diálogo com autores que refletem sobre o cinema negro brasileiro, como Ferreira e Souza (2025), Souza (2013, 2020), Carvalho e Domingues (2018), Nascimento (1985, 2022) e Cruz (2019), sobre os movimentos cinematográficos (Bernardet, 2014), questões estético-políticas (Rancière, 2010, 2018; Costa, 2020), a teoria contracolonial (Bispo dos Santos, 2019, 2023) e a reflexão acerca das identidades culturais (Hall, 2006; Evaristo, 2017). No âmbito teórico-metodológico, a interseccionalidade (Collins; Bilge, 2021) constitui uma lente analítica central, aliada aos aportes do feminismo negro e afro-latino-americano (González, 1984; 2020; Collins, 2016, 2019; Kilomba, 2020). Trata-se de uma pesquisa de natureza qualitativa que, além de revisão bibliográfica, recorre a entrevistas semiestruturadas (Gaskell, 2002) e breves análises filmicas dos trabalhos selecionados das cineastas (Aumont, 2004; Rose, 2002; Loizos, 2002).

Palavras-chave: Cineastas negras; Audiovisual paraense; Política das imagens; Interseccionalidade; Contracolonialidade.

ABSTRACT

This study aims to analyze the significance of the presence of Black female filmmakers in film production in Belém do Pará, correlating it with the debates surrounding Black Brazilian cinema. The study focuses on the discussion of Black cinema made by women in the capital of Pará, building a debate around the work of two filmmakers, Joyce Cursino and Beatriz Balby, in an effort to identify the main aesthetic and political motivations in their films through the themes they address. Also contributing to the research are screenwriter Flávia Ribeiro and Mário Costa, an art educator at Telas em Movimento, who help shed light on how audiovisual production is shaped in the city. The guiding research question was thus formulated: What is the aesthetic-political proposal, and in what ways is cinema made by Black women in Belém do Pará unique? The study is based on a dialogue with authors who reflect on Black Brazilian cinema, such as Ferreira and Souza (2025), Souza (2013, 2020), Carvalho and Domingues (2018), Nascimento (1985, 2022), and Cruz (2019), on cinematic movements (Bernardet, 2014), aesthetic-political issues (Rancière, 2010, 2018; Costa, 2020), countercolonial theory (Bispo dos Santos, 2019, 2023), and reflections on cultural identities (Hall, 2006; Evaristo, 2017). From a theoretical and methodological perspective, intersectionality (Collins; Bilge, 2021) serves as a central analytical lens, combined with contributions from Black and Afro-Latin American feminism (González, 1984; 2020; Collins, 2016, 2019; Kilomba, 2020). This is a qualitative study that, in addition to a literature review, employs semi-structured interviews (Gaskell, 2002) and brief film analyses of selected works by these filmmakers (Aumont, 2004; Rose, 2002; Loizos, 2002).

Keywords: Black female directors; Audiovisual production in Pará; Politics of images; Intersectionality; Counter-coloniality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Revisão Bibliográfica sobre o cinema negro.....	9
Figura 02: Dados da Ancine entre os anos de 2011 a 2022.....	59
Figura 03: Gráfico que exhibe desigualdades de gênero e raça entre diretores.....	59
Figura 04: Momento de fala de Beatriz Nascimento na Quinzena do Negro na Universidade de São Paulo (USP), 1977.....	65
Figura 05: Performance corpórea com tecidos simbolizando as áfricas em “Alma no Olho”, de Zózimo Bulbul, 1973.....	67
Figura 06: Cena do filme “Café com Canela” (2017).....	73
Figura 07: Cena do filme “O dia de Jerusa” (2014), interpretada por Léa Garcia.....	75
Figura 08: Cena do filme “Marte Um” (2022) de Gabriel Martins.....	77
Figura 09: Dados do GEMAA sobre vencedores de melhor direção no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.....	81
Figura 10: Joyce Cursino em oficina para o Telas em Movimento.....	88
Figura 11: Oficinas de formação do Telas em Movimento.....	89
Figura 12: Cine nas Ilhas promovido pelo Telas.....	92
Figura 13: Joyce Cursino, cineasta, produtora, atriz e jornalista.....	95
Figura 14: Cena com a logo do Episódio 1 da série Matriarcas da Amazônia, 2025.....	101
Figura 15: Cena de abertura do Episódio 1 de Matriarcas da Amazônia, 2025.....	103
Figura 16: Cena em que estão entoando músicas de carimbó com a Mestra Jô.....	104
Figura 17: Cena em que os vizinhos de dona Jô estão preocupados com sua saúde.....	105
Figura 18: Cena em que uma mulher aparece atrás da Mestra Jô, lembrando as encantarias.....	107
Figura 19: Cena em que Bárbara está pintando as unhas.....	108
Figura 20: Cena em que Bárbara está aguardando a chegada do parceiro.....	109
Figura 21: Cena de Bárbara deitada na cama com o parceiro: ele planeja formar uma família, mas ela permanece pensativa.....	111
Figura 22: Cena em que Bárbara sai do motel, bloqueia o pretendente e sorri, mostrando-se confiante.....	112
Figura 23: Beatriz Balby, cineasta e produtora.....	113

Figura 24: Cena em que Rosa chega em casa e encontra sua filha Maria brincando com amigos.....	119
Figura 25: Cena em que Rosa aconselha a filha a se dedicar aos estudos.....	119
Figura 26: Rosa e Maria se olhando no espelho em um momento de afeto.....	121
Figura 27: Cena em que Maria recebe a notícia de que está grávida; Rosa fica aflita.....	122
Figura 28: No hospital, Maria acabara de dar à luz.....	124
Figura 29: Close-up na placa de formatura de Maria no curso de Medicina.....	125
Figura 30: Momento em que Maria chega em casa e encontra a filha brincando com a mãe, Rosa.....	126
Figura 31: Mário Costa, interlocutor nesta pesquisa, na direção do seu curta-metragem Sem Encruzilhada (2023).....	129
Figura 32: Frame da websérie Pretas na Pandemia.....	131
Figura 33: Apresentação do Manifesto da produtora da Negritar Filmes e Produções.....	133
Figura 34: Vídeo institucional do LabNegritar, Pretas Paridas da Amazônia.....	134

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Participação da oficina de Montagem Cinematográfica ministrada pelo interlocutor desta pesquisa, Mário Costa, promovido pela Cine Diáspora.....	25
Imagem 02: Participação do Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus promovido pela Cine Diáspora.....	26
Imagens 03 e 04: Participação da autora no evento Kuya Itinerante como facilitadora na Tenda CineKuya.....	27
Imagem 05: Convite para o Cine Quilombo Verde, promovido no Museu Quilombola Januária Rodrigues.....	29
Imagem 06: Momento do lançamento da série com a diretora Joyce Cursino, com microfone na mão, na II Bienal das Amazônias, em 2025.....	99
Imagem 07: Elenco feminino principal de Matriarcas da Amazônia, 2025.....	100
Imagem 08: Créditos finais no dia da exibição do filme no Sesc Ver-oPeso.....	116

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Problematização da pesquisa.....	12
Quadro 02: Levantamento dos dados da pesquisa.....	31
Quadro 03: Interlocutores da Pesquisa.....	35

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
GEMAA	Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
ICJ	Instituto de Ciências Jurídicas
INC	Instituto Nacional do Cinema
FNB	Frente Negra Brasileira
PPGCOM/ UFPA	Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e
Amazônia da UFPA	
PPGArtes/ UFPA	Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA
OCA	Observatório do Cinema e do Audiovisual
UBM	União Brasileira de Mulheres do Pará
UEPA	Universidade do Estado do Pará
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFPA	Universidade Federal do Pará
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS PARA PENSAR COMUNICAÇÃO E CINEMA: CENAS DE UMA INTERSECÇÃO TEÓRICA.....	21
2.1. FALO DE ONDE?: O SER/ESTAR NO MUNDO ENQUANTO PESQUISADORA NEGRA E AS EPISTEMOLOGIAS NEGRAS NO CINEMA.....	22
2.2. OS DESAFIOS NO PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO E AS NUANCES DA COMUNICAÇÃO: PERSPECTIVAS QUE CONTRIBUEM ÀS ANÁLISES SOBRE CINEMA NEGRO.....	30
2.3. PESQUISANDO CINEMA E COMUNICAÇÃO: A ANÁLISE ANALÍTICA-DESCRIPTIVA DO DESDE DENTRO, PARA DESDE FORA.....	48
3. INTERSECÇÕES NO CINEMA NEGRO: É POSSÍVEL IMAGINAR OUTROS MUNDOS.....	61
3.1. CINEMA NEGRO E QUILOBOCINEMA NO BRASIL: DIMENSÕES DE PERTENCIMENTO NO AUDIOVISUAL.....	62
3.2. CINEMA NEGRO AMAZÔNICO: O FORTALECIMENTO DAS IDENTIDADES AFRO-AMAZÔNIDAS NO AUDIOVISUAL.....	78
4. QUESTÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS NO CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM/PA: O AUDIOVISUAL PRODUZIDO POR ELAS.....	94
4.1. EXPERIÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS DAS CINEASTAS: DIMENSÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS.....	94
4.1.1. JOYCE CURSINO - NEGRITANDO O CINEMA.....	95
4.1.1.1. MATRIARCAS DA AMAZÔNIA (2025).....	98
4.1.1.2. BÁRBARA (2023).....	107
4.1.2. BEATRIZ BALBY - “É PRECISO TRABALHAR NA CRIAÇÃO DE NOVAS REFERÊNCIAS”.....	113
4.1.2.1. DESCULPA NÃO DIZER QUE TE AMO (2025).....	115
4.2. “EU NÃO ANDO SÓ”: CONSTRUINDO EM COLETIVIDADE.....	127
5. CONCLUSÃO: O ENREDO CONTINUA.....	136
6. REFERÊNCIAS.....	141
7. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	147
APÊNDICES.....	148
APÊNDICE E – CARTA DE CESSÃO.....	154
APÊNDICE F – TERMOS DE CESSÃO ASSINADOS.....	155
ANEXOS.....	159

1. INTRODUÇÃO

Início este trabalho narrando um pouco sobre as minhas experiências como mulher negra e pesquisadora, com o intuito de demonstrar que o cinema sempre esteve presente de alguma forma na minha vida. Assistir a filmes, frequentar salas de cinema, participar de conversas e enxergar-se nas telas foram algumas das inquietações que me levaram a formular as indagações desta pesquisa. Isso, além do questionamento sobre quem pode acessar essa arte – seja por meio da direção, produção ou roteirização – e quais direitos estão por trás do exercício de produzir e consumir produções cinematográficas. Por ser uma mulher negra nascida na periferia de Belém, nos bairros do Barreiro e da Sacramenta, pude vivenciar as complexidades e violências a que corpos negros estão sujeitos na sociedade, o poder dos discursos e as adversidades de quem experimenta esses lugares (hooks, 2017; Munanga, 2019).

Esses atravessamentos como pesquisadora negra de Belém do Pará me permitiram perceber o poder do acesso à cultura para populações negras periféricas, e o potencial transformador que o cinema possui em realidades semelhantes à minha, marcada pela intersecção entre gênero, raça e território. Na vida adulta, conectei essa dedicação pela sétima arte à pesquisa com foco em cinema, gênero, raça e território. Na graduação, estudei o cinema negro de mulheres, em uma pesquisa de caráter historiográfico e interdisciplinar, analisando como as mulheres negras negociam sua presença no audiovisual brasileiro. Na especialização, realizei um estudo de caso sobre a presença de profissionais negros no cinema amazônico, destacando as particularidades da produção paraense. No mestrado, o entusiasmo por analisar o cinema produzido por mulheres negras gerou inquietações ainda mais aguçadas, sobre como gênero e raça se entrelaçam nas narrativas amazônicas, e intensificou-se meu interesse de ampliar conhecimentos, interseccionando as pesquisas anteriores com comunicação, cultura, história e os espaços negros em que me insiro como pesquisadora. No capítulo seguinte, detalharei com maior afinco a minha posição como pesquisadora negra paraense e essas experiências pessoais foram essenciais no andamento desta pesquisa.

Embora tenha enfrentado desafios metodológicos, enveredei por uma trilha de conhecimentos que me levou à presente pesquisa sobre o cinema negro produzido por mulheres negras em Belém do Pará. Essa abordagem me permitiu valorizar ainda mais a prática artística de diversos profissionais que resistem nesse espaço. A escolha pelo recorte na

capital paraense justifica-se pela atuação dos profissionais selecionados e pela efervescência dos principais festivais em que circulam esses debates, uma vez que as trajetórias dos interlocutores revelam atuações tanto na capital quanto no interior.

A pesquisa aqui apresentada tem como foco principal a trajetória de duas cineastas negras selecionadas, mediante critério de produção significativa relacionados ao cinema negro amazônico: Joyce Cursino e Beatriz Balby, com quem foi realizado diálogo em entrevistas visando compreender a motivação estético-política de suas produções. O corpus empírico da pesquisa é constituído também por recortes de filmes realizados por elas, analisados no capítulo 4. Adicionalmente, constituem interlocutores desta pesquisa outros dois profissionais negros do cinema em Belém: Flávia Ribeiro e Mário Costa. Por meio de seus coletivos e organizações sociais, estes profissionais implementam práticas audiovisuais nos bairros periféricos de Belém para construir formas de negociação social e organizar espaços de negociação. As entrevistas com os interlocutores foram realizadas remotamente, em dois encontros com Joyce e Beatriz e um com Flávia e Mário, os quais autorizaram o uso de seus nomes¹.

Estes profissionais atuam no cinema e em outras áreas do audiovisual, tendo como foco temático populações negras, ribeirinhas e quilombolas, construindo trilhas significativas para reescrever os discursos cinematográficos por meio de suas histórias e projetos. Na localização dos interlocutores na cidade de Belém, reconhece-se como um dos principais pólos de realização cinematográfica na região: o Distrito Administrativo do Guamá², que abrange os bairros de Guamá, Jurunas, Terra Firme, Condor, Cremação e Canudos. As narrativas dos interlocutores selecionados, no entanto, abarcam outras regiões do estado do Pará.

No percurso da investigação, buscou-se compreender a trajetória do cinema negro no Brasil e, como parte integrante deste, evidenciar as concepções acerca do cinema negro na Amazônia, especialmente na capital paraense, onde se concentram os interlocutores desta pesquisa. O cinema negro amazônico tem observado crescimento de interesse em pesquisas acadêmicas, curadorias e ações artísticas, emergindo juntamente com incremento significativo na participação desses profissionais nos diferentes setores do audiovisual. A rigor, a presença de temáticas negras no cinema não constitui elemento inédito: registra-se,

¹ Termos de consentimento disponibilizados no Apêndice: TERMOS DE CESSÃO ASSINADOS.

² Belém conta com 72 bairros, divididos em 8 polos administrativos: DABEL (Belém), DAGUA (Guamá), DASAC (Sacramenta), DABEN (Benguí), DAICO (Icoaraci), DAOUT (Outeiro), DAENT (Entroncamento) e DAMOS (Mosqueiro).

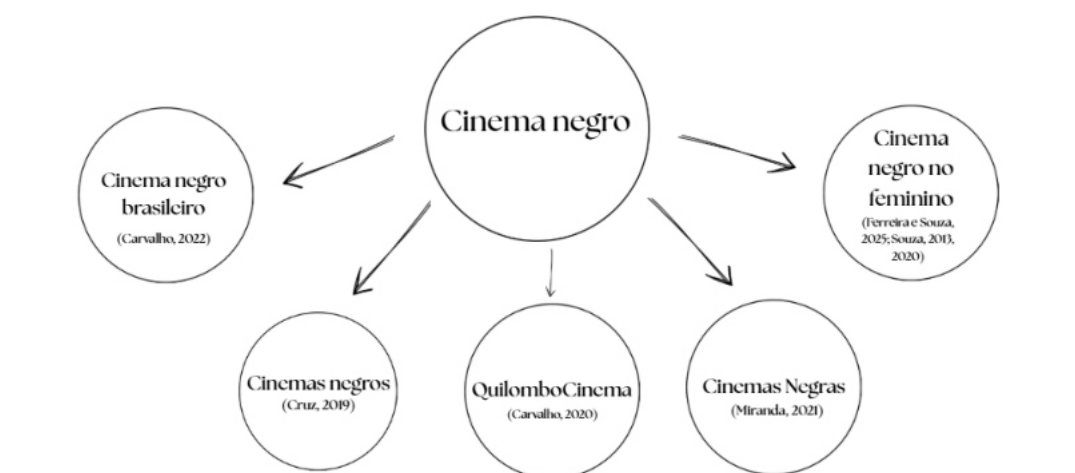
desde a década de 1970, diferentes movimentos cinematográficos nesse sentido. Nessa perspectiva, torna-se pertinente atualizar essa discussão à luz da realidade contemporânea. Este trabalho visa contribuir com os esforços de compreensão sobre o cinema de autoria negra e as questões que suscita no presente, tanto em âmbito nacional como regional, com ênfase particular na capital paraense.

Assim, suas articulações exigem a análise dos sentidos construídos por um cinema que atravessa questões de pertencimento, territórios e a diversidade cultural dos povos locais, especialmente nas narrativas de mulheres negras da Amazônia. Realadoras negras como a manauara Keila Sankofa e a amapaense Rayane Penha são exemplos de mulheres realizadoras que contribuem com narrativas das margens em curtas e documentários, desafiando estereótipos regionais e a exclusão histórica de produções femininas negras – aspecto que justifica nesta pesquisa aprofundar essa temática sobre cinema, gênero, raça e território amazônico.

À vista disso, o conceito de *cinema negro* segue em debate entre pesquisadores e profissionais do audiovisual, pois provou-se imprescindível nomear produções de cineastas negros, reconhecendo sua agência autoral e as contranarrativas que produzem à hegemonia branca. Lygia Costa (2025, p. 199) destaca a “efervescência do cinema negro no feminino como resultado de ações políticas”, evidenciando como o cinema de mulheres negras reescreve histórias pouco exploradas ao longo do tempo.

Durante a revisão bibliográfica sobre o cinema negro, identificaram-se diversas denominações para os cinemas de autoria negra, entre as quais: *Cinema negro brasileiro* (Carvalho, 2022); *Cinema negro no feminino* – especificamente de mulheres negras (Ferreira e Souza, 2025; Souza, 2013, 2020); *Cinemas Negros* – no plural e grafado em letras maiúsculas (Cruz, 2019); *Cinema Negro* – grafado em maiúsculo (Costa, 2020); *Cinemas Negras* – inclui mulheres cis, trans e não-binárias (Miranda, 2021); e *cinema negro* – uma junção dos termos, utilizada em todos os escritos sobre cinema de autoria afro-brasileira. Também se inscreve nessa linha de perspectiva sobre as autorias e corpos que ocupam a ficção o termo *QuilomboCinema* (Carvalho, 2020), que se atrela às “potências de invenção de si”. Nesta pesquisa, optei por adotar a denominação *cinema negro*, embora considere todas essas categorias relevantes em diferentes momentos da análise, visto que meu foco abarca o cinema de mulheres negras.

Figura 01: Revisão Bibliográfica sobre o cinema negro.



Fonte: elaborado pela autora, 2025.

A figura 01 exibe a revisão bibliográfica enquanto possibilidade de conectar-se às contranarrativas – compreendidas como arcabouço teórico do cinema negro – pois nos levam a revisar as trajetórias de cineastas afro-amazônicos, agentes da democratização de espaços e de discursos antes reservados a profissionais brancos, ressignificando narrativas hegemônicas e criando novas imagens. Edileuza Penha de Souza (2025), uma das principais referências bibliográficas deste trabalho, alerta que não basta exibir imagens: elas devem transbordar as telas e encontrar pertencimento. Em consideração, os realizadores negros e indígenas interrogam estereótipos historicamente disseminados, como subalternidade ou exotização, desconstruindo-os via investigações críticas e recriações autônomas de imaginários afrodiaspóricos. Entende-se por imaginários afrodiaspóricos o conjunto de representações, memórias coletivas e formas de saber produzidos pelos povos africanos e seus descendentes ao longo da experiência diaspórica, marcada pelo deslocamento forçado e pela recriação cultural em novos territórios. Assim, a análise aproxima-se do pensamento contracolonial de Antonio Bispo dos Santos (2023), na medida em que incorpora epistemologias negras que concebem a identidade afro-amazônica como campo de saberes situados e políticos; dessa forma, as vozes quilombolas, ribeirinhas e afrodescendentes passam a ser reconhecidas não apenas como temas do audiovisual, mas como agentes produtores de conhecimento e práticas estéticas que desafiam hierarquias coloniais e epistemicídios.

Para Achille Mbembe (2014), a diáspora africana compreende não como ruptura definitiva, mas como experiência de *devir* – um processo contínuo de recriação de mundos a partir da fratura colonial. Para o autor, os povos africanos e seus descendentes produziram, ao

longo desse deslocamento forçado, formas próprias de existência, estética e pensamento que não se reduzem à condição de vítimas, mas afirmam uma potência criadora singular. Os imaginários afro-diaspóricos emergem, nessa perspectiva, como expressões vivas dessa recriação permanente.

No exame do cinema de mulheres negras, visualizam-se dimensões socioculturais que refletem memórias ancestrais, novas representações e o debate sobre políticas de pertencimento nas telas, onde elas atuam como “agentes recriadoras de mundos e de possibilidades de amor e afetos” (Souza, 2020, p. 184). Suas linguagens cinematográficas constroem-se em diálogo com deslocamentos culturais, impulsionados pela presença de seus corpos no espaço cinematográfico. Cabe ressaltar, no entanto, que não é possível reunir todos os cinemas construídos por mulheres negras em uma mesma dimensão; nas obras aqui focalizadas, observam-se, contudo, essas particularidades mencionadas.

A contracolonialidade, a interseccionalidade e os aquilombamentos cinematográficos propõem novas visões de mundo, valorizando as interações entre povos negros, indígenas e quilombolas historicamente situados às margens dos projetos hegemônicos de nação. O conceito de aquilombamento cinematográfico, pensado por Tatiana Carvalho Costa (2020), ancora-se na perspectiva de Beatriz Nascimento (1985), para quem o quilombo transcende sua dimensão histórica e se configura como sistema simbólico vivo de resistência, reorganização territorial e reinvenção cultural dos povos negros. Ao transpor essa lógica para o cinema, Costa evidencia como realizadoras e realizadores negros constroem, no espaço fílmico, territórios de pertencimento, memória e afirmação identitária – valorizando as identidades negras nas telas como ato político e estético. Trata-se, na perspectiva de Bispo dos Santos (2019), de identidades coletivas forjadas na contraposição ao projeto colonial, que desconstróem os estereótipos historicamente a elas associados e afirmam epistemologias próprias.

Diante disso, esta pesquisa parte da premissa de que o cinema de cineastas negras articula políticas contranarrativas: desafia epistemologias dominantes, exalta saberes negros e afro-diaspóricos, abarca experiências de populações inferiorizadas historicamente e valoriza narrativas ribeirinhas, quilombolas e afro-amazônicas. Esse cinema postula um espaço de comunicação para as insurgências dessas comunidades. Para Lygia Costa (2025, p. 200), trata-se de uma “reivindicação pela criação de novas bases imaginárias que nos possibilitem sonhar, criar, viver plenamente e nos reconheçam enquanto seres políticos”.

Essas bases nascem a partir das tensões provocadas por grupos ou comunidades que reivindicam novas formas de representação e autodefinições, denunciando imagens forjadas sobre seus corpos e culturas, construindo movimentos que viabilizam as transformações por meio de ações coletivas, instaurando o “devir revolucionário” (Altheman; Marques, 2019). As continuidades para elaborar os pensamentos que posicionam essas corporeidades em espaços antes não pensado à elas são possibilitados por meio da construção de estratégias diversas, como as articulações das imagens no cinema a partir dos olhares das culturas negras.

Tais ideias aproximam-se do pensamento de Jacques Rancière, embora esse autor não trabalhe especificamente com o cinema negro. Para Rancière, as novas imagens constituem uma forma de emancipação vinculada à virada técnica: elas “liberariam a comunidade nova como multiplicidade de racionalidades locais e de minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas” (2018, p. 106). Ao enfatizar a capacidade das imagens de reconfigurar modos de visibilidade e participação política, Rancière oferece um mapa conceitual útil para entender como práticas audiovisuais podem desafiar hierarquias estéticas e políticas e produzir espaços de agência para coletivos minoritários.

Beatriz Nascimento, por sua vez, desloca a ênfase para a dimensão memorial e identitária do imagético. No filme documentário *Orí* (1989), dirigido por Raquel Gerber, Nascimento afirma que “é preciso a imagem para recuperar o passado”, apontando a imagem como instrumento de reapropriação histórica e de reconstrução identitária. A partir dessa perspectiva, o imagético não é apenas um recurso técnico, mas um mecanismo de reparação simbólica que reposiciona corpos negros no campo da memória social. Assim, as estratégias do cinema negro articulam práticas estéticas e políticas voltadas tanto à visibilidade quanto à restituição histórica.

Considerando essas perspectivas, surgem questionamentos sobre as produções realizadas por cineastas negras em Belém/PA e na Amazônia paraense, articulados com as evidências levantadas nos dados de campo. A partir disso, formulou-se a pergunta norteadora da pesquisa: qual é a proposta estético-política e em que se singulariza o cinema realizado por mulheres negras em Belém do Pará? No quadro a seguir, apresentam-se as indagações que motivaram essa pergunta, bem como as hipóteses e os objetivos geral e específicos (Quadro 01).

Quadro 01: Problematização da pesquisa

Problematização	Hipóteses	Objetivos
Por que o cinema de mulheres negras em Belém/PA pode ser considerado um cinema político?	O cinema de mulheres negras é um cinema com características estético-políticas próprias.	Geral: Analisar o cinema produzido por cineastas negras em Belém do Pará, levando em conta sua dimensão estético-política.
Como são construídos os filmes de mulheres negras na Amazônia?	Realizadoras negras se utilizam das narrativas das populações que vivenciam as periferias, quilombos e comunidades afro-indígenas.	Específicos: - Compreender a dimensão estético-política presente nas narrativas dos filmes produzidos por realizadoras negras em Belém; - Estudar o conceito de cinema negro na Amazônia, especialmente em Belém do Pará; - Examinar a participação de profissionais negros do audiovisual na Amazônia paraense.

Fonte: elaborado pela autora, 2025.

A pesquisa propõe-se a dialogar com interlocutores locais para analisar o cinema negro em Belém do Pará, articulando-o aos debates sobre as especificidades do cinema no território amazônico. Essa perspectiva focaliza as singularidades da produção de diretoras negras – suas práticas estético-políticas, as articulações voltadas à democratização do acesso ao cinema e as problemáticas socioculturais que atravessam suas obras. Além disso, o estudo situa-se em relação às iniciativas dessas realizadoras em Belém, tomando como referência suas trajetórias no audiovisual amazônico e os desafios socioculturais e epistemológicos enfrentados na construção de sua produção cinematográfica na região, à luz das categorias de gênero, raça e território.

Para responder tais indagações, a pesquisa se desenvolveu em diálogo com duas cineastas, uma roteirista e um arte educador atuante na produção audiovisual em Belém, mencionados anteriormente. A escolha pelas realizadas é atrelada ao movimento de Cinemas Negros construído em seus filmes, bem como ao período de efervescência de suas produções.

As cineastas e interlocutoras da pesquisa, Joyce Cursino e Beatriz Balby, são moradoras de bairros periféricos em Belém do Pará, que, no entanto, extrapolam como narrativas para além da capital. Assim como Flávia Ribeiro, jornalista e roteirista do filme *Bárbara*, produtora pela Negritar Filmes e Produções³, e Mário Costa, diretor, roteirista e arte-educador do Telas em Movimento⁴, organizados pela mesma produtora negra, são profissionais relacionados à inserção das narrativas pretas e pardas, de comunidades quilombolas e ribeirinhas, no audiovisual na Amazônia, especialmente em Belém do Pará.

A justificativa da escolha dos interlocutores da pesquisa está vinculada às propostas do cinema construído por esses profissionais, bem como ao fato de serem portadores de vozes que ecoam no cinema belenense. Essas vozes são ativas nos debates sobre a participação de outras mulheres negras no audiovisual, sobre território e questões da negritude na Amazônia, clima, ancestralidades, entre outros aspectos que, em diferentes escalas, podem relacionar-se ao cinema com possibilidade de debates políticos, também presentes no movimento do cinema negro brasileiro.

Acerca da trajetória dos interlocutores, apresento aqui resumidamente, tendo em vista que, nos capítulos seguintes, recorrerei às experiências deles novamente. Começamos por Joyce Cursino⁵, atriz, jornalista, realizadora negra e co-fundadora da Negritar Filmes e Produções, produtora audiovisual que, além de produzir audiovisual na Amazônia, também atua com propostas de oficinas voltadas para comunidades ribeirinhas do interior do Pará e em bairros periféricos de Belém. A cineasta é residente do Jurunas (Belém-PA) – bairro periférico integrado ao Distrito Administrativo do Guamá - DAGUA. Dirigiu e roteirizou o curta-metragem *É Coisa de Preta* (2017), a websérie *Pretas na Pandemia* (2023), *A 7 Palmos da Liberdade* (2025). Nesta pesquisa, focalizam-se, na análise, mais especificamente das obras *Bárbara* (2023) e *Matriarcas na Amazônia* (2025), este último trata-se de uma série fictícia financiado pelo Edital Paulo Gustavo⁶ e que até o momento foi lançado o primeiro episódio.

³ Negritar Filmes e Produções, criada em 2018, fortalece as narrativas negras, periféricas e das comunidades tradicionais, visando o impacto social e cultural. Joyce Cursino é uma das fundadoras. Disponível em: <<https://negritar.org/>>. Acesso em: jan/2026.

⁴ Telas em Movimento é um projeto de democratização do acesso ao cinema nas periferias e comunidades tradicionais da Amazônia e ligado à Negritar. Ver rede social: <https://www.instagram.com/telas_emmovimento/>. Acesso em: 05 de jan. 2026.

⁵ Ver rede social da interlocutora, disponível em: <<https://www.instagram.com/joycecursino?igsh=MTRmMWUwdjh3cXJpMw>>⇒. Acesso em: 10 de ago. 2025.

⁶ Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022).

A jornalista e atriz conquistou um espaço significativo no cenário cinematográfico paraense, com projeção também em outros estados brasileiros. Por meio das mídias sociais, divulga conhecimentos sobre as condições de produção, chamadas de elenco e promove debates em torno da valorização do cinema construído por populações negras amazônidas. A realizadora foi selecionada para representar o Brasil na competição internacional *Black Women Disrupt the Web*⁷, demarcando seu lugar no cinema amazônico. Segundo a cineasta paraense Joyce Cursino, acerca das camadas sociais enfrentadas por cineastas da região Norte do Brasil e profissionais negros do cinema:

Além das questões do racismo, machismo, a gente também tem que enfrentar essa camada da xenofobia, da perspectiva de colonização no nosso território. Então é como uma contranarrativa em relação a essa narrativa branca, estadunidense, americana, até mesmo à brasileira, quando não incorpora e demora anos para fomentar políticas públicas especificamente para pessoas negras (Cursino, informação verbal, 2026)⁸.

Beatriz Balby (26), cineasta formada pela Universidade Federal do Pará (UFPA), teve sua primeira grande produção no ano passado, o qual circulou em diferentes mostras e festivais, a obra chamada *Desculpa não dizer que te amo* (2025), também financiado pelo Edital Paulo Gustavo, que inicialmente foi seu projeto de TCC no curso de Cinema e Audiovisual/UFPA. A diretora destaca a relevância de “trazer esse novo olhar vindo agora de profissionais negros” (Balby, informação verbal, 2026), apontando que sua obra foi pensada por e para pessoas pretas que se identificam com as histórias contadas nas periferias de Belém. Através de seu filme, a diretora atua em debates sobre representações de mulheres negras nas telas do cinema, ocupando espaços e utilizando sua voz como meio de reivindicação social.

Flávia Ribeiro, 47, jornalista e Mestra em Ciências da Comunicação pelo PPGCOM/UFPA, é roteirista do média-metragem *Bárbara* (2023). A interlocutora ganhou o prêmio Capes de Dissertação, com a pesquisa intitulada “*Marcha Virtual Das Mulheres Negras Amazônidas: dimensões interseccionais na comunicação ativista em tempos de pandemia*” (2023). A jornalista descreve que seus processos de criação sempre envolvem temáticas sobre os povos negros, o que é demonstrado no roteiro da obra, produzida em conjunto com Cursino.

⁷ Black Women Disrupt (BWD) é uma iniciativa que posiciona mulheres negras no centro do debate, visando romper paradigmas de desigualdade, exclusão e inferiorização de comunidades negras nas Américas e em todas as diásporas africanas.

⁸ Entrevista cedida à autora em jan. de 2026.

Mario Costa, 55, editor de vídeo, roteirista, diretor e arte-educador do *Telas em Movimento*, projeto social de democratização do cinema ligado à produtora *Negritar*. Nesta análise, o depoimento de Mário faz-se importante, pois sua visão enquanto profissional negro do cinema conecta-se às interlocutoras, assim como a sua presença significativa ao longo de 30 anos no audiovisual amazônico. Como diretor e roteirista produziu o curta-metragem *Sem Encruzilhadas* (2023) e o filme *Açaída: Mano, tu é daqui e não de lá* (2024). Nesta pesquisa, focalizamos a sua atuação como arte-educador do Telas em Movimento.

Ao analisar a trajetória desses profissionais, constata-se que a falta de incentivo, decorrente da não valorização das produções realizadas na região, o que gera diversos problemas que explicam o caráter insuficiente da implementação de políticas públicas ligadas à equidade de raça e gênero no mercado audiovisual, bem como outras questões relacionadas à não democratização da participação de profissionais negros no cinema (APAN, 2024⁹; Cruz, 2019). Na busca por superar essas desigualdades, tanto Cursino quanto Balby vêm utilizando as mídias sociais para denunciar a falta de incentivo às políticas públicas voltadas ao cinema negro ou de pessoas que vêm das margens no capital, além de realizarem um trabalho que busca incentivar jovens a assistirem produções realizadas na região.

As produções dessas realizadoras apoiam a preservação do cinema e do audiovisual na região ao criticarem o Estado por desmotivar a permanência de populações negras e de jovens periféricos na construção cinematográfica paraense. Isso constata-se pela escassa presença de pessoas negras nesse campo. Nesse sentido, as críticas de profissionais negros dirigem-se aos incentivos financeiros inadequados: produções de ficção demandam tempo e recursos, o que dificulta sua realização e privilegia os curta-metragens por serem “mais acessíveis”, o que não significa que sejam menos importantes, mas que existe uma hierarquização na construção fílmica na região.

A iniciativa de Joyce Cursino, com a Negritar Filmes e Produções, e de Beatriz Balby, com a construção do filme *Desculpa não dizer que te amo* (2025), mostra-se imprescindível na articulação dos cinemas que atravessam as vivências de moradores de Belém e das comunidades tradicionais do estado. Por estarem próximas, em círculos sociais e debates sobre produção cultural à margem das políticas públicas, ao penetrar no campo da pesquisa percebi a relevância de suas trajetórias para este trabalho. O cinema de Cursino relaciona-se

9

Disponível em: <https://apan.com.br/cinema-negro-e-cinema-brasileiro-e-nao-pode-existir-avanco-sem-diversidade/>. Acesso em: 20 de set. 2025.

intrinsecamente ao cinema negro amazônico; ela o descreve como “ferramenta de transformação social”, uma vez que organiza a sua trajetória em torno da democratização do cinema. A realizadora relata como surgiu a Negritar, criada em 2018, e como articula sua proposta social voltada aos jovens das periferias:

[...] nasce como uma resposta, também, a tudo isso, pra demarcar e começar a produzir de forma independente, me juntar com outras pessoas negras, as primeiras pessoas que trabalharam comigo foram do jornalismo, foram coletivos de comunicação, pessoas da periferia mesmo que não tinham formação em cinema, mas que estavam dispostas a construir e experimentar essa linguagem a partir do nosso lugar... lugar da periferia, da negritude e da Amazônia (Cursino, informação verbal, 2026).

A experiência relatada pela atriz reflete as vivências de profissionais negros do audiovisual, que constroem o fazer cinematográfico como possibilidade de novas formas de existir no mundo, nas lutas das identidades amazônicas e suas resistências. Como destaca Lygia Costa (2025, p. 201): “é importante termos como guia a maneira como a consciência de si e a autodefinição influenciam a realização de um audiovisual compromissado com a construção de um imaginário antirracista”.

Dessa forma, a pesquisa baseia-se nas metodologias qualitativas, apoiando-se na revisão bibliográfica, aliada às entrevistas semiestruturadas (Gaskell, 2002) com os interlocutores da pesquisa, visando compreender as particularidades presentes em suas experiências no cinema e articulações que permeiam o fazer cinematográfico na região enquanto mulheres negras e profissionais negros amazônidos. Para sustentar as ideias sobre a presença de mulheres negras no audiovisual, adota-se também a metodologia qualitativa “do desde dentro para o desde fora”, que explora os aspectos da narrativa do “vivido concebido”. Essa abordagem permite contemplar as diversidades humanas, interpretar as relações entre grupos e analisar os interlocutores da pesquisa (Souza, 2008).

Em relação a esses enfoques, os censos disponibilizados pela Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) e pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) e as produções audiovisuais dirigidas por realizadores negros expressam uma história de manutenção da estrutura racista, enraizada e reiterada ao longo dos séculos desde escravização transatlântica de pessoas negras africanas. Isso abrange as políticas públicas, que pouco atendem aos profissionais que convivem com essa marginalização sociohistórica. Questiona-se: com mais da metade da população se autodeclarando preta ou parda, como é possível haver tão poucas produções audiovisuais dirigidas por essas pessoas? Outro fator

importante para reflexão é que as mulheres ainda são minoria em um universo dominado por homens. Segundo dados da Ancine, os homens continuam sendo maioria na direção de filmes; em relação à raça e ao gênero, as mulheres negras permanecem inferiorizadas nesse espaço¹⁰.

O diálogo metodológico com o referencial teórico-conceitual articula-se aos autores que tratam do cinema negro, da interseccionalidade e do contracolonialismo na comunicação, bem como às discussões sobre as questões estético-políticas nas produções de diretoras e diretores negros, que subvertem o espaço de produção fílmica e revelam lacunas na historiografia dessas obras. Busca-se, ainda, evidenciar a presença de outros profissionais negros na cadeia produtiva do cinema, com foco específico em Mário e Flávia. Considerando a história desses cinemas – desde suas origens até a contemporaneidade –, os dados sobre incentivos ao setor cultural-audiovisual e as particularidades das produções realizadas por mulheres negras, destacam-se questões políticas paralelas ao cinema negro: a luta pela participação, pelo fomento e pela difusão das produções fílmicas de mulheres negras na Amazônia e em outros territórios do país.

Assim como mencionado anteriormente, a análise será realizada a partir das lacunas na história do audiovisual produzido por mulheres negras e do movimento do cinema negro, com foco na produção cinematográfica contemporânea em Belém, em particular nas iniciativas que integram temáticas afro-amazônicas, como a Negritar e o Telas em Movimento. Embora represente um desafio devido à insuficiência de dados que retratam especificamente a racialidade no setor na região, busca-se resgatar essas histórias por meio da presença de profissionais que participam do movimento de reinvenção das imagens, visto que “historicamente, o direito de construir imagens de si e sobre os outros esteve sob a tutela de pessoas brancas” (Candanda et al., 2022, p. 293).

Pensar as imagens como parte de um processo de reintegração social é uma premissa que interliga o visual à necessidade urgente de equipar os sujeitos do presente com “novas gramáticas estéticas, novas ferramentas”, para definirmos as assimetrias presentes no cinema e politizarmos o movimento (Altheman; Marques, 2019). Assim, para esses autores, a imagem não é apenas representacional, mas opera como ferramenta de equiparação social,

¹⁰ Segundo os dados da Ancine, de 2011 a 2021, o conjunto de dados expõem a diferença entre a participação feminina e masculina no audiovisual, de modo que 60% das obras são dirigidas por homens, enquanto que 40% são dirigidos por mulheres (Ancine, 2022).

fornecendo aos sujeitos novos recursos estéticos para reconhecer e enfrentar as assimetrias do cinema.

O desencontro entre as imagens promovidas nos filmes produzidos por mulheres negras e as usualmente veiculadas aos corpos negros nas mídias tradicionais e no audiovisual de maneira geral – em que são subrepresentados – fez com que essas mulheres e outros profissionais comprometidos em desarticular imagens sofridas produzissem o dissenso na estética para articular novas, sobretudo humanizadas sobre essas populações (Rancière, 2009, 2010). Rancière desenvolve a ideia de que a reconfiguração estética gera um dissenso que rompe com as normatividades visuais dominantes, permitindo a emergência de imagens humanizadas que contrapõem a sub-representação histórico-midiática. Desmontar as normatividades desses olhares é uma maneira possível de reimaginar as vivências negras. Essa conclusão sintetiza o percurso: a partir das “novas gramáticas estéticas” (Altheman; Marques, 2019) e do dissenso estético humanizador (Rancière, 2009, 2010), a ruptura das normatividades visuais abre espaço para reimaginar as vivências negras.

Portanto, essas novas imagens se articulam às produções cinematográficas, aos festivais e circuitos de exibição, bem como às novas formas de presença em tais espaços, que emergem como alternativas para mitigar as desigualdades sociais no audiovisual – setor ainda inacessível a amplas parcelas da população. No esforço de inserir temáticas negras no cinema da Amazônia paraense, destaca-se a atuação de outros profissionais negros no Pará, em particular a iniciativa do Cine Diáspora¹¹, que democratiza o acesso ao audiovisual por meio do Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus, realizado em homenagem à ativista e professora da UFPA, Zélia Amador de Deus. A iniciativa, ademais, envolve outros profissionais negros do cinema, que promovem oficinas para moradores de Belém e de outros municípios do estado.

Por esses motivos, o referencial teórico centra-se nas categorias sociais de raça, gênero e classe, articuladas à perspectiva da interseccionalidade (Crenshaw, 1989; hooks, 2019; Collins; Bilge, 2021), bem como no marcador social e espacial do território, que diferencia as produções a depender de sua localidade. Tais concepções articulam-se aos conceitos de contracolonialidade (Lugones, 2008; Bispo dos Santos, 2019, 2023) e política (Mbembe, 2017), de maneira a contextualizar a análise das experiências de mulheres negras nos espaços

¹¹ Cine Diáspora é uma produtora de audiovisual negro para difundir e resgatar as narrativas afro-diáspóricas na região amazônica. Ver rede social, disponível em: <<https://www.instagram.com/cinediaspora/>>. Acesso em: 20 de jan. 2025.

cinematográficos em Belém/PA, com foco em estudos sobre mulheres negras na produção cinematográfica belenense e nas iniciativas de cinema negro na Amazônia paraense (Negritar e Telas em Movimento, 2022; Mostra AfroEstima, 2025; e outros). Em alguns momentos da discussão, demarca-se a Amazônia paraense como território que abrange a capital paraense, de modo que suas articulações audiovisuais extrapolam a capital, com atividades também realizadas nos interiores e em outros municípios.

Neste sentido, os saberes e articulações do cinema negro emergem nas produções das interlocutoras e nas pesquisas relacionadas ao tema, pois são entrelaçadas com esse território. Nesse cenário, traçamos a comunicação do cinema amazônico por meio de um estudo interdisciplinar entre Comunicação, História, Política e Cinema. Essa conexão permite mapear os meandros da construção política dos corpos amazônicos em disputas narrativas.

Para tanto, este trabalho divide-se em três capítulos – além da introdução –, com o objetivo de apresentar a proposta da pesquisa e analisar os meandros da pesquisa sobre os cinemas negros. No segundo capítulo, abordaremos os caminhos teórico-metodológicos, o percurso da pesquisa em Comunicação interseccionado com outras áreas e o posicionamento da pesquisa a partir do meu lugar na investigação, enquanto pesquisadora negra que se debruça sobre cinema, história e culturas. Haja vista, as teorias do feminismo negro (Collins, 2019, 2020), que refletem sobre os espaços ocupados por mulheres negras na sociedade colonizadas experienciaram a colonização, fornecendo ferramentas para o engajamento crítico; a contracolonialidade (Bispo dos Santos, 2019); e as comunicações insurgentes (Evaristo, 2017; Carneiro, 2023); Silva Junior (2022), para destacar a história do Telas em Movimento; Edileuza Penha de Souza (2008, 2020, 2025), com a contribuição metodológica do *desde dentro para desde fora*; entre outros que compõem o arcabouço teórico-metodológico.

No terceiro capítulo trataremos sobre o cinema negro como movimento que se relaciona ao campo das epistemologias negras, possibilitando compreender as dimensões políticas presentes em cinemas de autoria negra – ou como Beatriz Nascimento (1985) relaciona à transatlanticidade e ao quilombo –, trazendo as indagações às organizações socioculturais do cinema negro na Amazônia paraense. Faremos discussões complementares sobre os estudos de racialidade, em consonância com as tensões sobre o movimento cinematográfico que pretende subverter as linguagens hegemônicas do cinema nacional, apoiado nas categorias sociais de gênero, raça e classe (Gonzalez, 1984; Collins; Bilge, 2019;

Oyěwùmí, 2018), o quilombismo (Nascimento, 1980), a história do cinema negro no Brasil (Carvalho; Domingues, 2017), os cinemas com dimensões políticas (Costa, 2020; Gomes, 2024) e as perspectivas comunicacionais em torno do mercado audiovisual na região amazônica (Silva Junior, 2022; Veriano, 1999).

No quarto capítulo, a análise é construída com base nas entrevistas semiestruturadas ou entrevistas individuais (Gaskell, 2002), interligando-se aos conceitos mencionados no capítulo anterior. A entrevista semiestruturada é um método que possibilita estudar as nuances, particularidades e subjetividades das experiências de vida dos interlocutores, por meio de um pequeno roteiro construído a partir da atuação de cada profissional, ou seja, adaptado para cada interlocutor, com perguntas que abrange suas vivências, os quais estão disponibilizados nos apêndices. Neste capítulo, também serão discutidas as dimensões estético-políticas no cinema construído pelas realizadoras e por profissionais negros do audiovisual, assim como os novos espaços de luta reivindicados pela negritude amazônica. Tais questões articulam-se à prática de pesquisa com entrevistas semiestruturadas com um único respondente, segundo a perspectiva de Gaskell, “A entrevista qualitativa, pois, fornece os dados básicos para o desenvolvimento e a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação” (2002, p. 65).

Contaremos com os esforços teóricos relativos às identidades culturais (Evaristo, 2017; Hall, 2006), ao olhar opositor (hooks, 2017), ao confronto com as imagens hegemônicas (Nascimento, 1955, 2022; Hartman, 2020), à negritude no Brasil (Munanga, 2012) e ao lugar do ‘Outro’ na cultura (Bhabha, 2012, 1991). As conclusões não se encerram neste trabalho, mas possibilitam imaginar outros enredos analíticos para pensar o movimento do cinema negro por meio da atuação de mulheres negras como diretoras. Portanto, a pesquisa se encontra em um processo contínuo de afetos, nos quais “Um lugar não fala, ele não ordena, mas ele nos mobiliza porque nos afeta” (Moriceau, 2020).

2. CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS PARA PENSAR COMUNICAÇÃO E CINEMA: CENAS DE UMA INTERSECÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, trataremos dos conceitos, das questões teórico-metodológicas, das justificativas, das análises e da importância da contracolônização na comunicação (Bispo dos Santos, 2019, 2023), a qual pode ser entendida como uma maneira de contranarrar as histórias coloniais, utilizando-se das próprias memórias e cosmologias. O filósofo quilombola Antônio Bispo dos Santos, ao discutir a contracolônização, utiliza sua cosmovisão para criticar os eurocentrismos impostos ao seu povo; essa crítica pode ser relacionada ao cinema negro brasileiro, o qual se organiza em um processo constitutivo de rejeição às ausências dos corpos negros nas telas e fora delas, de modo a propor rupturas com a narrativa oficial.

Tal perspectiva problematiza esses olhares invisíveis tanto nos meios comunicativos quanto nas relações sociais inscritas em diferentes espaços, como no cinema. O autor descreve como se “posicionar dentro de uma relação cosmológica” (Bispo dos Santos, 2023, p. 66) nas interações entre os povos que resistem aos silenciamentos, de maneira que essa reflexão aproxima-se dos incisos da história do movimento do cinema negro, no qual se utiliza a prática artística como meio de resistir aos séculos de escravização transatlântica. Acerca dessas questões, ao relacioná-las aos modos de vida, Bispo dos Santos (2023) aponta:

O desenvolvimento e o colonialismo chegam subjugando, atacando, destruindo. Quando se introduz o desenvolvimento em espaços onde o povo vive do envolvimento, quando modos de vida são atacados, quando o envolvimento é atrofiado, invisibilizado e enfraquecido, vai haver reação. Quais as consequências da destruição das condições de existência de um ambiente? As vidas que pertencem a esse ambiente vão querer viver em qualquer outro ambiente (2023, p. 97).

A relação entre a comunicação que valoriza aqueles que buscam descentralizar e a comunicação feita por comunidades que utilizam esse meio como forma de reivindicação pode ser descrita na confluência dos olhares aos cinemas feitos por cidadãos à margem e que, com seus corpos políticos, subvertem o olhar colonial. Ao observar as rupturas construídas nas práticas de valorização, podemos visualizar as formas de enaltecimento dos conhecimentos que, por muitos anos, estiveram subordinados aos interesses da colonialidade. Essa subversão do olhar colonial está alinhada ao contracolonialismo proposto por Bispo dos Santos, que defende a descolonização do pensamento e a valorização dos saberes periféricos como forma de resistência à colonialidade do poder, do saber e do ser (Bispo dos Santos, 2020).

Esse desdobramento no campo interdisciplinar, entre a comunicação, a historiografia e o cinema, é pensado de maneira a contribuir com as discussões referentes à comunicação contracolonial, as quais propõem reflexões sobre a linguagem cinematográfica utilizada por aqueles que são sumariamente invisibilizados. Segundo a dialética do autor quilombola – também conhecido como Nêgo Bispo – questiona-se a legitimidade do conhecimento científico associado às instituições modernas por meio da descolonização de conceitos. Dessa forma, correlacionam-se as mensagens transmitidas pela oralidade em uma tentativa de resgate das memórias e linguagens como instrumento para estabelecer relações e vínculo de elo com o território sagrado. Assim sendo, contestar a ordem oficial que, por anos, subjugou as populações negras e quilombolas torna-se essencial nestes cinemas que se reescrevem como ferramenta de contestação às ausências. Contudo, inicia-se com a demarcação do meu lugar de fala na pesquisa, a fim de posicionar as questões nesse percurso de investigação.

Diante disso, o percurso teórico-metodológico mostra-se de cunho qualitativo, em que o corpus de análise é composto por entrevistas semiestruturadas (Gaskell, 2008), apoiado em pesquisa bibliográfica, com apresentação das imagens dos filmes das interlocutoras, demonstradas no último capítulo (Loizos, 2002; Rose, 2002).

Para entender a relação do cinema negro – que se conecta ao cinema construído por cineastas negros em Belém do Pará – é necessário analisar os estudos sobre comunicação na América Latina, com a contribuição dos conceitos usualmente utilizados nos cinemas de autoria negra. Esses estudos outorgam, de fato, à crítica o papel de problematizar a comunicação colonial por meio de teorias que expõem suas inconsistências, criando categorias como a contracolonialidade (Lugones, 2008; Bispo dos Santos, 2019) como aportes teóricos que embasam a pesquisa.

2.1. Falo de onde?: O ser/estar no mundo enquanto pesquisadora negra e as epistemologias negras no cinema

A historiadora brasileira e crítica de cinema Beatriz Nascimento enfatizava, nas décadas de 1970 e 1980, a necessidade de compreender o papel do negro na história brasileira, por meio de uma perspectiva crítica que “reavalie tudo o que se tem sobre história e sociologia do negro” (Nascimento, 2022)¹². Adota-se essa premissa da autora como trilha a

¹² A obra *O negro visto por ele mesmo* (2022) reúne escritos originais de Beatriz Nascimento, publicados postumamente sob organização de Alex Ratts.

percorrer nesta pesquisa – trilha que se desenvolve desde a graduação – para compreender os papéis de cineastas e profissionais negros no cinema como sujeitos de suas próprias histórias.

Para iniciar as confissões, toma-se a premissa de que comunicação e afetos estão próximos (Moriceau, 2020), isto é, ações e engajamentos de vida podem tornar-se práticas comunicativas, desde que inseparáveis da reflexão. Essa abordagem envolve vulnerabilidades e outros processos investigativos nas perspectivas comunicacionais, assim como em outras práticas de pesquisas, mas assume-se as tensões provocadas pelo campo de análise. Jean-Luc Moriceau discute como as pesquisas se transformaram na virada afetiva, tensionando que:

Os afetos nos colocam em comunicação, e muitas vezes é a pesquisa que vem até nós, desde que estejamos prontos para sermos transformados pela experiência do ato de pesquisar, abalados em nossas crenças, nossas teorias, nossa sensibilidade. A pesquisa guiada pelos afetos requer, portanto, ao mesmo tempo, uma grande abertura aos outros e ao contemporâneo e é o trabalho de uma vida. Ela é uma comunicação com a sociedade, a filosofia, os nossos compromissos, as nossas formas de existência (2020, p. 24).

Acionam-se os afetos na pesquisa em Comunicação como modos de desvelar crenças usuais, intrínsecos às responsabilidades acadêmicas. Nesse sentido, desde as formulações analíticas que embasam as reflexões até os afetos construídos em torno de um cinema que busca estabelecer novas formas de inserção de temáticas negras – especialmente a presença significativa de mulheres negras comprometidas em desarticular as marcas do sistema colonial –, são protagonistas na elaboração desta escrita. Para tanto, inicia-se com os relatos da minha experiência, buscando explicitar o ponto de partida das reflexões.

Como havia sido iniciada na introdução uma breve apresentação da minha trajetória, propõe-se, neste tópico, um aprofundamento para compreender esse percurso de pesquisa, de modo que possa, de alguma maneira, contribuir com as reflexões apresentadas neste trabalho. A minha trajetória nesse espaço de questionamento sobre os padrões impostos aos imaginários negros no audiovisual conduziu-me à presente pesquisa, considerando todas as complexidades humanas em diferentes espaços sociais, a fim de levantar questões sobre as diversidades socioculturais presentes no audiovisual racializado.

Ainda na graduação em História na Universidade do Estado do Pará¹³, debruçava-me sobre estudos historiográficos acerca de gênero, política, raça e cinema, o que me direcionou ao trabalho de conclusão de curso intitulado “*O cinema feminino e suas representações: um olhar sobre as vivências de mulheres negras no cinema amazônico no século XXI*”, sob

¹³ UEPA - Campus I CCSE (Centro de Ciências Sociais e Educação).

orientação da Prof^a Dr^a Adriane dos Prazeres Silva. Esse trabalho permitiu analisar as representações femininas no cinema em diálogo com profissionais negras do audiovisual, como diretoras, produtoras e roteiristas. Foi nesse momento que tive o primeiro contato com Joyce Cursino, uma das interlocutoras da presente pesquisa e que também se tornou interlocutora na minha pesquisa de mestrado, construindo-se entre nós um laço de confiança.

Já durante minha especialização em Políticas Públicas em Gênero e Sexualidade na Amazônia, pelo Instituto de Ciências Jurídicas (ICJ/UFPA)¹⁴, avancei no estudo sobre a presença de profissionais negros na região, por meio do Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus. Idealizado pelo Cine Diáspora e realizado em Belém e no interior do Pará, o festival permitiu investigar como as políticas públicas impactam o mercado desses profissionais e, em diferentes graus, de que maneira eles podem (re)introduzir suas temáticas no cinema amazônico, ampliando a participação e as identidades culturais no audiovisual. Foi ali que ampliei meu olhar e compreendi ainda mais a importância da viabilização, por meio de políticas públicas, do acesso ao cinema.

Continuei na busca desses novos olhares no cinema, construído principalmente pela juventude negra das periferias de Belém, que acredita nas potencialidades do audiovisual. Participei de mostras, festivais e debates articulados nas periferias e, em uma dessas ocasiões, integrei a oficina de Montagem Cinematográfica organizada pelo Festival Zélia Amador de Deus, ministrada por Mário Costa (Imagem 01), um dos interlocutores desta pesquisa. Ouvi-lo falar sobre o funcionamento do processo de edição de imagens para se chegar ao resultado final apresentado nas telas permitiu-me compreender como as articulações sobre as imagens representam potências para evitar a estereotipação dos corpos negros no cinema.

¹⁴ Instituto de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Pará, Campus Belém - PA.

Imagem 01: Participação da oficina de Montagem Cinematográfica ministrada pelo interlocutor desta pesquisa, Mário Costa, promovido pela Cine Diáspora



Fonte: acervo da autora, 2025.

A utilização das imagens neste trabalho está empregada nos elementos visuais que desempenham papéis importantes na vida social, política e econômica, mesmo com certas fragilidades, assim como outros documentos históricos; elas se tornam compreensíveis enquanto suporte relevante para representar os momentos em que desenvolvo as reflexões e as análises dos filmes das diretoras presentes no quarto capítulo. Conforme Peter Loizos (2002, p. 143): “a fotografia, adequadamente aumentada, pode servir como um desencadeador para evocar memórias de pessoas que uma entrevista não conseguiria, de outro modo, que fossem lembradas espontaneamente”.

Por sua vez, durante as idas a esses eventos, consegui tirar algumas fotos, não com o objetivo de integrá-las à pesquisa, mas para poder documentá-las como suporte visual futuro, bem como para resgatar as memórias (Loizos, 2002). Conjuntamente a isso, enquanto participava dos debates promovidos pelo festival, compreendi as dimensões sociais atreladas aos projetos desenvolvidos por profissionais que se encontravam em contextos de insurgência

sociocultural. Esses diferentes profissionais conseguem, em seus filmes e por meio dos diálogos construídos nos festivais, promover estratégias de afirmação e autodefinição enquanto profissionais importantes no setor audiovisual paraense, de modo que, por meio desses circuitos, seja possível alcançar mais pessoas e, assim, viabilizar saberes oriundos de diferentes territórios amazônicos. Foi nessas idas, inclusive, que assisti ao filme de Mário Costa, interlocutor e arte-educador do *Telas em Movimento*, chamado: *Açaída: Mano, tu é daqui e não de lá* (2024).

Tais narrativas também me permitiram compreender os elementos poéticos, técnicos e toda a gramática da construção visual dos filmes desses profissionais. Menciono o festival como uma das grandes inspirações para escrever sobre esta pesquisa e para continuar percorrendo esse caminho em busca da valorização da cultura afro-amazônica no cinema, pois ele é um dos grandes difusores do cinema negro em nossa região. Em 2025, esse caminho percorrido foi essencial para as fundamentações e hipóteses apresentadas na introdução, razão pela qual cito o Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus neste tópico (Imagem 02). Problematisa-se toda uma estrutura que desvaloriza as produções desses profissionais; cito essas trilhas, portanto, como um trabalho coletivo de diálogos e posicionamentos que também contribuíram para o amadurecimento desta pesquisa.

Imagem 02: Participação do Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus promovido pela Cine Diáspora.



Fonte: acervo da autora, 2025.

Nessa mesma linha de estudos e reflexões, no dia 05 de abril de 2025, participei no projeto da produtora de cultura periférica Kuya - Ponto de Cultura¹⁵, que visa levar atividades culturais e formativas aos bairros de Belém (Imagens 03 e 04). A associação amazônida leva atividades que envolvem formação e educação cultural para crianças e jovens das periferias da cidade, integrando diferentes linguagens artísticas com o objetivo de entrelaçar narrativas e valorizar as identidades culturais. Essa atividade envolvia uma itinerância no bairro da Terra Firme/PA, no Instituto John Helinton, no qual integrei a mediação do Cine Kuya Itinerante, com exibições de curtas-metragens em referência ao Mês da Mulher, além de atividades de colagem realizadas por crianças e apresentações de artistas das periferias. As exibições dos curtas dialogavam com as mães – em sua maioria –, abordando questões que as afetam enquanto mães, negras ou em situação de maternidade solo. O diálogo foi promovido em parceria com a UBM - União Brasileira de Mulheres do Pará¹⁶, gerando ricas reflexões sobre gênero, racialidades e questões sociais vivenciadas por mulheres à margem.

Imagens 03 e 04: Participação da autora no evento Kuya Itinerante como facilitadora na Tenda CineKuya.



¹⁵ Ver rede social disponível em: <https://www.instagram.com/p/DH_IwXDRuwp/>. Acesso em: 05 de dez. 2025.

¹⁶ Ver rede social disponível em: <<https://www.instagram.com/ubmpa/>>. Acesso em: 05 de dez. 2025.



Fonte: acervo da autora, 2025.

Dentre os projetos que foram relevantes à minha trajetória, também destaco o projeto intrinsecamente ligado à autoafirmação identitária – o qual estabelece diálogo com as temáticas de comunicação, educação cultural, identidades quilombolas e questões ambientais – chamado Casa de Cultura Januária Rodrigues, também conhecida como *Museu Quilombola Januária Rodrigues*, localizado no Quilombo São Sebastião do Burajuba, município de Barcarena, nordeste do Pará¹⁷. Nessa iniciativa, atuei nas funções de comunicação, educadora e mediadora pedagógica. As atividades desenvolvidas priorizam debates acerca de problemáticas ambientais e culturais, a preservação ambiental e a valorização dos saberes tradicionais, abrangendo crianças até 12 anos de idade. No dia 10 de maio de 2025, participei como educadora no projeto Cine Quilombo Verde (Imagem 05), o qual consistiu na exibição de animações que exploram o papel dos quilombos na conservação da natureza.

Evocam-se tais experiências para evidenciar que minha trajetória profissional transita por práticas interdisciplinares envolvendo cinema, educação e promoção cultural, nas quais

¹⁷ O território quilombola reivindica, por meio das lutas contra as injustiças ambientais, um contexto marcado pelas atividades de mineração no município, que atingem diretamente os moradores do quilombo e resultam em alterações significativas no ecossistema local, como a água contaminada (Cristo, 2020).

identifico vias potenciais para a democratização de espaços historicamente negados às populações negras, quilombolas e ribeirinhas.

Imagem 05: Convite para o Cine Quilombo Verde, promovido no Museu Quilombola Januária Rodrigues.



Fonte: Redes sociais do CCJR¹⁸, 2025.

Durante meu processo de ingresso no campo de pesquisa, fui atravessada por essas questões que envolvem dinâmicas coletivas de valorização das histórias dessas comunidades, seja no audiovisual, seja em questões políticas. Assim, ampliei meus horizontes e compreendi as nuances do fazer cinematográfico de profissionais negros interligados a diferentes questões sociais. As cineastas que contribuíram com esta pesquisa demonstram seus posicionamentos por meio de críticas e reflexões sobre um cinema concentrado em poucas mãos e dotado de uma linguagem cinematográfica excludente. O realizar cinematográfico vem habitualmente acompanhado de um educar pessoas às margens da sociedade para que construam seus filmes a partir de suas realidades, como menciona Beatriz Balby (informação verbal, 2026)¹⁹ em entrevista a mim concedida. Nesse contexto, o cinema revela-se um difusor político de inserção das pautas das comunidades negras, indígenas, ribeirinhas e quilombolas.

¹⁸ Ver redes sociais, disponível em: <<https://www.instagram.com/ccjanuariarodrigues/>>. Acesso em: 10 de jan. 2026.

¹⁹ Entrevista cedida à autora em fev. de 2026.

Em paralelo a esses processos, a pesquisa possibilitou-me visualizar as demandas imprescindíveis à construção cinematográfica dessas mulheres, que vão além de questões políticas, abrangendo a humanização do trabalho na direção de filmes – visto que enxergam esse lugar como labor e, também, como espaço de reivindicação social (Souza, 2008; Costa, 2020). Tais pressupostos nos permitem compreender que esse lugar é diverso em suas temáticas, interligando-se aos questionamentos sobre a construção dos cinemas negros na Amazônia, especialmente em Belém do Pará, bem como às condições de criação e aos corpos que podem acessar esse espaço.

Outras indagações surgiram com o amadurecimento das experiências e vivências pessoais, aliados ao repertório de leituras sobre os cinemas afro-brasileiros, assim como ao acesso às obras cinematográficas produzidas pelas interlocutoras e por outros profissionais. Dessa forma, o cinema me oportunizou acessar referências para um futuro possível nos espaços de interseção das identidades e histórias das populações insurgentes, que, por muito tempo, não puderam narrar suas próprias existências. Pensando nisso, o cinema pode viabilizar a imaginação de outros mundos, bem como, por meio das atividades desenvolvidas durante esse processo de idas ao campo. Percebo nitidamente que a pesquisa ora apresentada é fruto desses processos de cruzamento entre saberes adquiridos em minha trajetória – interseccionados às entrevistas em diálogo com a escrita – compartilhados ao longo deste trabalho, que defende um cinema democrático, o reconhecimento das experiências raciais e a diversidade narrativa.

2.2. Os desafios no percurso teórico-metodológico e as nuances da comunicação: perspectivas que contribuem às análises sobre cinema negro

Os tensionamentos foram constantemente provocados durante a análise do corpus, os quais se mostram intrínsecos ao que Jean-Luc Moriceau descreve: “a pesquisa não é apenas controlada pela teoria e pelos conceitos, estes são amplificados, questionados e colocados sob tensão pelos afetos e perceptos” (2020, p. 23). Em vista disso, um dos primeiros passos da pesquisa consistiu em inventariar a produção existente sobre o tema do cinema negro no Brasil, no Pará e em outros estados da Amazônia brasileira. Esse processo envolveu a busca por dados e pesquisas sobre o cinema brasileiro, com ênfase na autoria negra, para fortalecer o embasamento teórico, além da consulta a três bancos de dados: o Repositório da Biblioteca da UFPA, o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes e o site do PPGCom da UFPA. A

escolha desses bancos de dados relaciona-se ao alto volume de resultados relevantes obtidos nas buscas.

A investigação inicial concentrou-se em três categorias principais relacionadas ao tema da pesquisa: “Cinema na Amazônia”, “Cinemas Negros” e “Cinema de Mulheres”. Os dados a seguir concentram-se na grande área das Ciências Humanas Aplicadas (Quadro 02).

Quadro 02: Levantamento dos dados da pesquisa.

Banco de dados:	Cinema na Amazônia	Cinemas Negros	Cinema de Mulheres
Repositório Biblioteca UFPA	692 resultados: Ciências Humanas Aplicadas - Comunicação: 25	531 resultados: Ciências Humanas Aplicadas - Comunicação: 16	734 resultados: Ciências Humanas Aplicadas - Comunicação: 23
Catálogo de Teses e Dissertações/CAPES	74 resultados: Ciências Humanas Aplicadas: 13	235 resultados: Ciências Humanas Aplicadas: 63	471 resultados: Ciências Humanas Aplicadas: 93
Site PPGCom/UFPA	4 resultados	0 resultado	1 resultado

Fonte: elaborado pela autora, 2025.

À luz dos resultados obtidos, observa-se um número significativo de produções sobre o cinema no Brasil, diferenciadas por abordagens, propostas e explorações de subjetividades e vivências cinematográficas tanto na região amazônica quanto em outras do país. Contudo, a insuficiência de dados relativos às categorias raciais e de gênero no Norte²⁰, dificultam a análise especialmente no âmbito cultural do audiovisual. Isso nos leva a investigar a presença de mulheres negras como diretoras no cinema brasileiro, as questões temáticas em suas obras – em que se distinguem de outros cinemas –, e, principalmente, a abordagem do cinema negro a partir do olhar de diretoras negras na Amazônia, com ênfase em Belém/PA.

²⁰ Dados especificamente sobre a região Norte no âmbito audiovisual, relativos às categorias de gênero, raça e classe, ainda são limitados. Embora esses dados sejam importantes para a criação de editais específicos, as lacunas relacionadas ao gênero e às racialidades não são detalhadas.

Por ser um conceito em debate entre pesquisadores e profissionais negros, as conceituações variam entre os autores, como exposto na introdução, havendo diversas abordagens, algumas relacionados especialmente ao gênero, como o *Cinema Negro no Feminino* (Souza, 2013, 2020, 2025). Durante a busca no site do PPGCom, identificou-se uma dissertação que analisa as imagens de mulheres em produções filmicas de ficção na Amazônia paraense: *A construção da imagem da mulher no cinema de ficção produzido na Amazônia paraense*, de Raissa Lennon de Sousa (2016).

Na categoria “Cinema na Amazônia”, identificaram-se seis trabalhos com perspectivas diversas, sendo cinco dissertações/tese e um artigo de periódicos. Os trabalhos abordam a resistência de povos indígenas por meio do cinema; o audiovisual produzido por coletivos como forma de insurgência social; a autorrepresentação em produções periféricas de Belém; e a construção da imagem da mulher no cinema de ficção amazônico:

- O cinema de luta dos Mëbengôkre-Kayapó: as múltiplas dimensões de resistência nos filmes e práticas de produção do Coletivo Beture (Gomes, 2024);
- Audiovisual, resistência e educomunicação na Amazônia paraense: a experiência do Telas em Movimento (Silva Junior, 2022);
- COLETIVO TELA FIRME: Comunicação e cidadania na periferia (Lira, 2018);
- “Poderia Ter Sido Você”: Autorrepresentação, dimensão sensível e intersubjetiva da violência no bairro da Terra Firme, em Belém (Castro, 2020);
- A construção da imagem da mulher no cinema de ficção produzido na Amazônia paraense (Sousa, 2016);
- Vidas que importam: a dimensão sensível e política da autorrepresentação no audiovisual (Castro; Brito, 2022) – artigo publicado na Revista Contracampo (UFF).

Como já mencionado, a identificação dessas pesquisas sobre a diversidade étnica, cultural e social da Amazônia por meio do cinema enriquece a perspectiva de luta promovida por movimentos que visam a inserção de narrativas contracoloniais, apresentada em diversas análises desses trabalhos. Trata-se de estudos importantes para compreender os cinemas regionais, as organizações sociopolíticas das populações que utilizam o audiovisual como ferramenta de resistência e as temáticas que constroem produções cinematográficas capazes de fortalecer as memórias e identidades dos povos retratados. Isso nos conduz, no percurso analítico, à presença de mulheres negras como cineastas da capital paraense, adotando esse aspecto como eixo central desta pesquisa.

Vale mencionar que a busca também filtrou a palavra “audiovisual” para uma investigação que atendesse outras variedades ao tema, como por exemplo análises fílmicas, no intuito de contribuir para as análises presentes no último capítulo. Além disso, o mapeamento é necessário nesta etapa, pois constitui um método de estudo para compreender diferentes contextos (Bauer; Gaskell, 2002), delimitando o corpus de análise. Essa etapa do trabalho pode ser vista como uma das “tomadas de decisão” em uma pesquisa científica (Lopes, 2010), considerando a etapa da identificação do problema: discrepâncias de participação das mulheres negras no cinema; delimitação do corpus: entrevistas com cineastas negras de Belém e profissionais negros do audiovisual; escolha do referencial teórico baseado em conceitos sobre os cinemas negros aliados às categorias de gênero, raça e território; coletas de análise: análise fílmica (Aumont, 2004), entre outros processos que nos fizeram chegar às problematizações sobre a presença feminina e negra no audiovisual.

Após o levantamento dos dados, delimitou-se o *corpus* construindo metas, objetivos, diretrizes reflexivas de análise e os dados necessários para o trabalho de campo. O campo de pesquisa compreende os ambientes experienciados pelos interlocutores – em especial, as realizadoras negras nos espaços audiovisuais –, as características estético-políticas em suas produções, os modos de sociabilidade dessas mulheres no audiovisual belenense e suas experiências como cineastas negras em uma região que está galgando espaços para a inserção das temáticas negras no cinema brasileiro.

Durante o processo de investigação, identificaram-se dificuldades na delimitação do corpus e na identificação de cineastas mulheres para a análise. Ressalta-se que tais dificuldades não decorrem da ausência de produtoras de audiovisual, mas de um contexto estrutural marcado pela insuficiência de políticas públicas que fomentem a produção de pessoas oriundas de periferias e comunidades (Cruz, 2019). No estado do Pará, a Lei Milton Mendonça, sancionada em 2020, representa um avanço nas discussões sobre o audiovisual paraense, mas permanece sem regulamentação e sem fundos específicos para sua implementação, o que limita o acesso de realizadoras ao campo da produção formal. Essas limitações tornaram-se evidentes ao investigar a presença de mulheres negras em cargos de direção cinematográfica: trata-se de um campo com representação feminina ainda restrita, condição que se aprofunda quando se considera a intersecção entre gênero e raça na estratificação desse setor (Cruz, 2019; Collins; Bilge, 2021). Para Edileuza Penha de Souza:

Se a representação da imagem da mulher negra no cinema e na sociedade historicamente esteve presa a preconceitos e estereótipos, nota-se que

quando as mulheres assumem o comando na produção de cinema elas exercitam a possibilidade de novos olhares e concepções, desde a estética e a linguagem a outros fatores, mais subjetivos, como identidades e representações (2020, p. 184).

A construção do corpus desta pesquisa envolveu um processo investigativo marcado por limitações e redirecionamentos sucessivos. Em sentido análogo ao trabalho de montagem cinematográfica – no qual materiais brutos são selecionados, descartados e reorganizados até que uma narrativa coesa emerja –, a identificação das cineastas e de suas obras exigiu escolhas metodológicas contínuas, nem sempre previstas no projeto inicial. Esse processo revelou, por si mesmo, um dado relevante: a dificuldade de localizar mulheres negras em posições de direção no audiovisual paraense não é acidental, mas reflexo de condições estruturais que limitam sua inserção e visibilidade no campo (Souza, 2020; Barros; Freitas, 2018).

Alguns nomes foram inicialmente selecionados, mas não puderam participar da pesquisa por diferentes motivos, o que prolongou o processo investigativo. Diante dessas limitações, duas diretoras de Belém destacaram-se pela relevância de suas trajetórias no campo do cinema negro amazônico: Joyce Cursino e Beatriz Balby. Ambas desenvolvem produção cinematográfica na capital paraense e no interior do estado, com atuação voltada para comunidades que historicamente ocupam posições marginalizadas na cadeia produtiva do audiovisual. Joyce Cursino já havia sido identificada em levantamentos anteriores sobre a participação de mulheres negras no audiovisual paraense, tendo sua produção constituído objeto de análise em pesquisa prévia sobre mulheres negras no cinema amazônico. Sua disponibilidade em participar da investigação de mestrado possibilitou a realização da entrevista. O contato com Beatriz Balby foi estabelecido posteriormente, também resultando no agendamento de entrevista.

Neste sentido, nos primeiros contatos com as cineastas Joyce e Beatriz para explicar a pesquisa e os objetivos pretendidos, cheguei aos nomes de profissionais que constroem em coletivo o fazer cinematográfico: Flávia Ribeiro e Mário Costa, sobre os quais elaborei um quadro com as principais ocupações e produções (Quadro 03). As entrevistas foram realizadas remotamente, via *Google Meet*, em dois encontros com Joyce – um para fazer as primeiras cinco perguntas do roteiro, no dia 05 de janeiro de 2026, e outro com a finalização das perguntas do roteiro, no dia 24 de janeiro –, dois com Beatriz – no primeiro com a apresentação da pesquisa à realizadora e o segundo com as perguntas do roteiro, no dia 03

de fevereiro de 2026 – e um com Flávia, no dia 02 de fevereiro de 2026, e com Mário, no dia 12 de janeiro de 2026, pela mesma plataforma.

Quadro 03: Interlocutores da Pesquisa.

Interlocutores	Ocupação	Idade	Principais produções/ participação em coletivos audiovisuais
Joyce Cursino	Cineasta, atriz, produtora e jornalista	29	Criadora da Negritar Filmes e Produções e Telas em Movimento, dirigiu as obras: <i>Matriarcas na Amazônia</i> (2025); <i>Bárbara</i> (2023); <i>A 7 Palmas da Liberdade</i> (2025); <i>Websérie Pretas</i> (2021-2023) e outros.
Beatriz Balby	Cineasta, roteirista e produtora	26	<i>Desculpa Não Dizer que Te Amo</i> (2025)
Flávia Ribeiro	Jornalista e roteirista	47	Roteirista de <i>Bárbara</i> (2023)
Mário Costa	Editor de imagens, roteirista, diretor e arte-educador	55	Arte-educador do <i>Telas em Movimento</i> , projeto de democratização do acesso ao cinema, construído pela Negritar. Diretor dos filmes <i>Sem Encruzilhada</i> e <i>Açaída</i> .

Fonte: elaborado pela autora, 2025.

O trabalho de campo incluiu a participação em eventos de lançamento das obras das diretoras investigadas, o que possibilitou observação do circuito de exibição do cinema negro em Belém e do público que o frequenta²¹. Esses momentos complementam as entrevistas semiestruturadas realizadas com Joyce Cursino, Beatriz Balby, com o arte-educador do Telas em Movimento, Mário Costa e com a roteirista do curta *Bárbara* (2023), constituindo o conjunto de procedimentos de coleta de dados desta pesquisa. As entrevistas semiestruturadas

²¹ Estive no lançamento de *Matriarcas da Amazônia* (2025) e no lançamento de *Desculpa não dizer que te amo* (2025), no dia 14 de março de 2025, no Sesc Ver-o-Peso, além de ter participado da oficina de Mário Costa, Montagem Cinematográfica.

foram o instrumento central de produção de dados, pois permitem ao pesquisador acessar perspectivas, trajetórias e processos de criação dos sujeitos investigados de forma aprofundada e contextualizada. A metodologia qualitativa das entrevistas foi essencial para analisar os relatos sobre trajetórias e processos de criação cinematográfica em Belém/PA, o método qualitativo, descrito por Gaskell nos ajuda a compreender as relações dos atores sociais, aqui vivenciando os espaços do cinema em Belém:

A compreensão dos mundos da vida dos entrevistados e de grupos sociais especificados é a condição *sine qua non* da entrevista qualitativa. Tal compreensão poderá contribuir para um número de diferentes empenhos na pesquisa. Poderá ser um fim em si mesmo o fornecimento de uma "descrição detalhada" de um meio social específico; pode também ser empregada como uma base para construir um referencial para pesquisas futuras e fornecer dados para testar expectativas e hipóteses desenvolvidas fora de uma perspectiva teórica específica (Gaskell, 2002, p. 65).

As entrevistas realizadas com cada interlocutor forneceram dados sobre o contexto de produção cinematográfica em Belém e em outras localidades da região amazônica, permitindo levantar interpretações sobre as condições de inserção de realizadoras negras no campo audiovisual. A escolha pela entrevista semiestruturada justifica-se pela natureza do objeto: ao investigar narrativas, subjetividades e trajetórias de cineastas negras, importa acessar não apenas dados objetivos sobre suas produções, mas as formas como essas mulheres significam sua própria prática cinematográfica e sua presença em um campo historicamente marcado por desigualdades de raça e gênero (Souza, 2008). Esse procedimento possibilitou, portanto, ir além do levantamento factual, produzindo reflexões sobre como o cinema funciona, para essas realizadoras, como espaço de afirmação de existências individuais e coletivas.

Gaskell (2002, p. 67) assinala que o tópico guia – isto é, o roteiro de entrevistas – “funciona como um esquema preliminar para a análise das transcrições”. O roteiro foi adaptado para cada interlocutor, permitindo que a conversa se desenvolvesse de forma mais aberta, com ajustes realizados ao longo do próprio processo de entrevista conforme os temas emergentes. Pretende-se, assim, acessar as experiências cinematográficas das diretoras, da roteirista e do arte-educador, buscando compreender as complexidades do fazer cinematográfico em Belém a partir das categorias sociais de gênero, raça e classe no território amazônico – dimensões teorizadas, respectivamente, por: Gonzalez (1984) sobre o racismo e sexismo na sociedade brasileira; Nascimento (2022) sobre os quilombos como formas de

tomar conhecimento de sua própria força; Gomes (2024) sobre os cinemas indígenas e suas resistências.

As entrevistas auxiliaram na escuta ativa e na observação dos caminhos trilhados pelas cineastas negras em Belém, permitindo analisar como o audiovisual incorpora dimensões de luta, resistência e incidência política. Ao estabelecer o diálogo com elas, observei que as políticas de incentivo ao audiovisual são essenciais para construir narrativas desses cinemas, uma vez que investimentos proporcionais são necessários para promover equidade de gênero e raça no setor do audiovisual. Durante a indagação sobre suas vidas, o teor espontâneo das respostas revelou visões de mundos paralelos às suas realizações fílmicas. Como exemplo, ao ser questionada sobre o nascimento de seu amor pelo cinema, Joyce Cursino relacionou-o à presença marcante de familiares na equipe de gravações, especialmente sua mãe e tias, o que estabeleceu um parâmetro matriarcal em suas produções e destacou a relevância do fomento ao cinema em periferias e comunidades não brancas.

Desde a invenção do cinematógrafo no século XIX e a difusão dos meios de comunicação ao longo do século XX, o cinema consolidou-se como um espaço em que sujeitos históricos constroem representações de si e do mundo social. Esse processo influenciou os métodos de escrita historiográfica, ainda que de forma inicial e marginal nos estudos históricos: as imagens em movimento passaram a ser reconhecidas como documentos históricos, inseridas no contexto de seu tempo e reveladoras das condições sociais, culturais e políticas que as produziram (Kornis, 1992). Mônica Kornis (1992, p. 239) sustenta que, “nesse contexto de abertura da história para novos campos, o filme adquiriu, de fato, o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico”.

Em consideração a teoria contracolonial, constitui-se eixo teórico importante neste trabalho: nos termos de Antônio Bispo dos Santos, ancora a análise nas cosmopercepções afro-indígenas e quilombolas que resistem à lógica colonial. Ambas convergem para a investigação do cinema negro feito por mulheres negras na Amazônia, especialmente em Belém/PA. A confluência entre os campos da História e da Comunicação volta-se, neste trabalho, à historiografia do cinema negro no Brasil, campo em que se destacam pesquisadoras cujas contribuições são distintas e complementares: Edilzeuza Penha de Souza (2008, 2013, 2025) investiga trajetórias de mulheres negras na direção cinematográfica e como essas realizadoras incorporam questões de gênero e raça em suas produções; Lygia

Costa (2020) aprofunda essa perspectiva ao analisar as escolhas estéticas presentes nas obras produzidas por mulheres negras; e Viviane Ferreira Cruz (2019) desloca o olhar para a dimensão econômica, examinando o mercado audiovisual e os modelos de negócios desenvolvidos por realizadoras negras no cinema brasileiro.

Acerca do epistemicídio – processo histórico de negação e destruição dos conhecimentos produzidos pelos povos negros –, a filósofa brasileira Sueli Carneiro (2023) argumenta que a constituição do sujeito moderno ocidental depende da negação de um Outro racializado, dimensão que as filosofias políticas ocidentais sistematicamente deixaram de capturar. Essa operação, ao mesmo tempo ontológica e discursiva, sustenta hierarquias que se traduzem em disputas concretas no plano teórico e no da ação política. Segundo a autora:

Da negação do problema à admissão completa, passando por sua aceitação relativa, descortina-se um cenário de disputas em torno do problema da racialidade no plano teórico e no da ação política que encontra o seu grau mais elevado de explicitação nas polarizações que atravessaram e continuam a atravessar as iniciativas de implementação de políticas públicas que possam atuar positivamente na reversão das condições desfavoráveis de vida em que se encontram imersas as populações negras no Brasil (Carneiro, 2023, p. 14).

Essa conjuntura, manifestada em diferentes espaços sociais em relação aos negros no Brasil, ilustra alguns cenários de produção cinematográfica na região amazônica, abarcando tanto diversos momentos narrativos quanto a contemporaneidade, na qual se encontram novas formas de construção cinematográfica.

Na busca pela compreensão dos comportamentos socioculturais na contemporaneidade, mobiliza-se a teoria da contracolonialidade, reconhecendo-se a complexidade inerente à ruptura com o pensamento colonial. Ao observar a construção do cinema de autorias negras, contudo, emergem possibilidades concretas para tal ruptura, uma vez que ela se encontra intrínseca à produção cinematográfica de mulheres negras em Belém do Pará, bem como nas práticas artísticas e organizações sociais que desconstroem hierarquias por meio da presença dos sujeitos negros no cinema. Evidencia-se, assim, que as subjetividades desses cinemas constituem fontes de saberes contra-hegemônicos, na medida em que representam, em diferentes escalas, narrativas que reescrevem as identidades, memórias e territorialidades suprimidos pela colonialidade do poder, do ser e do saber.

Em vista disso, o conceito acima mencionado, interseccionado às questões de gênero e raça, revela-se fundamental para pensar as novas formas pelas quais a comunicação

descentralizada pode contribuir para os olhares dos sujeitos afrodescendentes e das populações à margem do conhecimento científico tradicional, acometidas pelo epistemicídio branco-europeu (Carneiro, 2023). O sujeito neste campo de luta é conduzido pelas experiências no tempo e no espaço e condicionado a uma estrutura que determina os modos de ser no mundo e as visões de mundo, em que suas culturas são suprimidas em detrimento da lógica e da objetividade colonial. Tais dinâmicas se inscrevem nas dimensões analíticas da colonialidade do ser, do saber e do poder, conforme elaborado por Aníbal Quijano.

Considera-se que este campo analítico traz um potencial imensurável na ruptura com as atitudes moderno-coloniais, mostrando-se uma prática histórico-crítica que rompe com a ontologia branca, moderna e colonial. A partir dos escritos de Frantz Fanon em *Os condenados da Terra* e *Pele negra, máscaras brancas*, Maldonado-Torres argumenta que os condenados são sujeitos situados fora do espaço e do tempo da colonialidade – isto é, são descobertos junto com sua terra, em vez de serem reconhecidos pelo potencial de descobri-la. “Os condenados não podem assumir a posição de produtores do conhecimento, e a eles é dito que não possuem objetividade” (Maldonado-Torres, 2018, p. 51). Nesse sentido, a colonialidade do poder, do ser e do saber objetiva mantê-los em lugares fixos, numa condição que Maldonado-Torres associa à experiência do inferno.

Esse campo teórico articula-se à descolonização, conceito igualmente central para compreender as lutas de desarticulação das narrativas coloniais. Grada Kilomba (2020) assinala que o termo descreve a conquista da autonomia por parte daqueles e daquelas que foram colonizados, envolvendo, portanto, a realização da independência e da autodeterminação (p. 224). A autora mobiliza o conceito psicanalítico de *defesa do ego* para analisar o racismo como mecanismo de projeção pelo qual o sujeito racista protege sua identidade ao atribuir ao outro aquilo que recusa em si mesmo, ao mesmo tempo em que busca trazer as negritudes para o centro das realidades vividas por esses sujeitos.

Kilomba (2020) descreve que a negação a esse sistema, por meio da descolonização e da defesa do ego, converte-se em mecanismo de proteção para os corpos negros, uma vez que uma experiência só é admitida “ao consciente em sua forma negativa” (2020, p. 237). Esse processo, portanto, resguarda esses sujeitos contra a dominação colonial. A compreensão do cinema negro articula-se, nesse sentido, ao processo de negação dos apagamentos das subjetividades negras frente à presença dominante do sujeito branco cisheteropatriarcal. A autora assinala ainda que “ambivalências refere-se a uma atitude emocional subjacente em

que opiniões contraditórias derivam da mesma fonte” (2020, p. 237), identificando-as como etapa necessária ao reconhecimento dos sujeitos negros em sua complexidade identitária. Investir nas ambivalências e nas identificações para o fortalecimento do pensamento descolonial constitui, assim, um caminho para que esses sujeitos deixem de existir como “Outra/o” e passem a se afirmar como produtores de suas próprias histórias.

Em diálogo com as teorias acima mencionadas, a cosmovisão contracolonial do quilombola Antônio Bispo dos Santos (2019, 2023), recupera as memórias de resistência à assimilação forçada dos negros escravizados na Colônia e no Império, ao mesmo tempo em que aponta as contradições dos processos de “desenvolvimento” em sua comunidade, resultando no que o autor denomina mundo *cosmofóbico* – aquele organizado pela lógica colonial de destruição das cosmologias originárias (Bispo dos Santos, 2023). A teoria empregada pelo autor traz à tona as contradições da imposição dos modos de vida coloniais sobre o mundo dos africanos, afrodescendentes e quilombolas, ao sustentar que a prática contracolonial atua no enfraquecimento do colonialismo a partir de dentro. Desse modo, “criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio” (Bispo dos Santos, 2023, p. 59).

Essa perspectiva, que integra a resistência cultural brasileira contra a colonização, questiona as assimilações coloniais impostas aos sujeitos afro-brasileiros e quilombolas. Tomadas por essa consciência existencial, as comunidades desarticulam as estruturas opressoras em seus territórios, expressando essa resistência na luta pela terra comunitária e pela liberdade – tal como se manifesta no cinema negro brasileiro. Os desdobramentos do debate intelectual da contracolonialidade na Comunicação, acionados pelas *transfulências* em torno das ideias do autor, contribuem para pensar as dimensões políticas presentes no cinema de mulheres negras, em espaços de enunciação historicamente negados a elas, como a direção de filmes, além das questões de ancestralidade ligadas ao cinema negro brasileiro e à Amazônia, especialmente em Belém/PA.

Busca-se articular os conceitos teóricos às entrevistas semiestruturadas realizadas com as cineastas, a fim de compreender as questões estético-políticas presentes no cinema que produzem, em diálogo com o conceito de cinema negro. Por meio da escuta ativa como procedimento metodológico, torna-se possível refletir sobre as demandas presentes em suas produções cinematográficas e evidenciar como as lutas inscritas no tempo, no espaço e nos

saberes outros inspiram a discussão sobre a ancestralidade, a memória e as particularidades das histórias de mulheres realizadoras atravessadas por território, raça e gênero.

Esse processo de reformulação dos conceitos em direção a uma compreensão de mundo a partir das realidades do território amazônico revela-se essencial para a análise dos cinemas negros no Brasil, em consonância com as teorias anteriormente mencionadas. A perspectiva contracolonial de Antônio Bispo dos Santos está na base da condição existencial quilombola no Brasil, uma vez que essa condição decorre de intensas lutas de resistência desde o período colonial (1530–1822) e do tráfico transatlântico de africanos escravizados. Diante desse quadro teórico, reconhece-se a relevância dessas abordagens para a presente análise, aproximando conceitualmente, em diferentes momentos, as perspectivas de cada uma ao pensamento quilombola de Bispo dos Santos (2019, 2023), conectando-os ao cinema negro amazônico.

Para a construção do percurso historiográfico sobre o cinema na Amazônia, mobilizam-se contribuições de Stella Penido (2000), do crítico de cinema Pedro Veriano (1999) e de Ramiro Quaresma da Silva (2023), bem como a dissertação de mestrado de Valdecir Ramos da Silva Junior (2022), dedicada ao projeto *Telas em Movimento*. A esses se somam os trabalhos anteriormente referenciados, que abordam a produção cinematográfica regional a partir de diferentes perspectivas analíticas e compõem o conjunto de referências que fundamenta as dimensões da realização audiovisual na Amazônia brasileira. Tais contribuições subsidiam a análise das práticas audiovisuais no Pará, evidenciando uma história marcada por transformações sociais que continuam a moldar o cenário de produções no estado, em especial na capital belenense.

Na dissertação de Valdecir Junior (2022), ao destacar os processos analíticos na reflexão sobre o *Telas* a partir do conceito de decolonialidade, o autor compreende que:

Teorias e práticas sociais já exauridas por conceitos europeus, devem ser revistas à luz de conceitos decoloniais, uma vez que, outra forma de sentir o mundo abre espaços para novos debates, novas formas de compreender territórios, sujeitos e práticas sociais. Por isso, deve-se tensionar as práticas do *Telas* sob a decolonialidade para que se possa entender tais formas de agir e integrar-se na sociedade, sob outra prática social, sobre uma outra perspectiva histórica do fazer comunicacional, feita por jovens, periféricos, e em maioria negra construindo comunicação e educação para as mais diversas comunidades na Amazônia, visando desenvolver e refletir sobre tais realidades, sobre as vivências cotidianas de cada grupo, de cada território (2022, p. 34).

Esse posicionamento aproxima-se, em certa medida, da perspectiva contracolonial formulada por Antônio Bispo dos Santos e da colonialidade de gênero desenvolvida por María Lugones, na medida em que evidencia as tensões entre os regimes de representação impostos e as formas de existência que os excedem.

No que diz respeito às experiências cinematográficas na Amazônia, Penido (2000, p. 1073) observa que elas “documentam a história do cinema, a história da Amazônia e a do Brasil, ao longo deste século”. A construção do cinema na região passou por transformações significativas, marcadas, em seu primeiro momento, pela chegada de realizadores estrangeiros atraídos pelos imaginários amazônicos. Exemplo paradigmático é a trajetória de Silvino Santos, português que chegou a Belém por volta de 1899, aos 14 anos, e foi posteriormente contratado pelo empresário peruano Júlio César Arana – figura associada à exploração e ao extermínio de comunidades indígenas durante o ciclo da borracha –, dedicando-se em seguida à produção cinematográfica em Manaus. Esse primeiro movimento do cinema amazônico esteve, portanto, vinculado ao ciclo gomífero e operou predominantemente a partir de um imaginário colonial da região: a floresta como espaço virgem e misterioso, de baixíssima densidade demográfica e marcado pelo extrativismo vegetal (Penido, 2000).

Cabe destacar que a presença masculina é marcante nesse cenário cinematográfico, desde os fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX até os anos 2000. Entre os primeiros nomes associados às realizações em Belém figura Ramon Baños, responsável por capturar imagens da sociedade paraense no início do século passado. Outro nome de relevo na historiografia do cinema paraense é o de Líbero Luxardo, que percorreu a paisagem amazônica e atuou, posteriormente, como realizador oficial do governo de Magalhães Barata²², produzindo quatro longas-metragens entre as décadas de 1960 e 1970²³. Somam-se a esse conjunto os nomes de Pedro Veriano – crítico de cinema e referência nos estudos sobre a produção regional – e de Renato Tapajós, diretor de obras como *O Brinquedo Perdido* (1962) e *Vila da Barca* (1965) (Silva, 2023).

A investigação sobre o cinema na Amazônia revela, de modo mais amplo, as lacunas relativas à participação de mulheres e de pessoas negras na produção audiovisual regional.

²² Joaquim de Magalhães Barata (1888-1959) foi interventor federal e governador do Pará em dois mandatos não consecutivos: 1944 a 1947 e 1956 a 1959.

²³ Algumas das principais obras dirigidas pelo realizador chamam-se: *Perde o Pará seu grande líder* (1959), *Um dia qualquer* (1965), *Belém do Pará* (1966) e *Viagem à Amazônia - Rio Purus* (1972).

Nesse contexto, destaca-se a figura de Edna Castro²⁴, cineasta cujo filme *Marias da Castanha* (1987) representa uma das primeiras irrupções da autoria feminina num campo historicamente dominado pela presença masculina. Sua trajetória evidencia não apenas uma ruptura com esse padrão, mas também a existência de realizadoras que atuavam à margem dos registros historiográficos hegemônicos, o que reforça a necessidade de uma história do cinema amazônico atenta às diferenças de gênero e raça.

As lacunas historiográficas em torno da presença negra no cinema amazônico podem ser compreendidas à luz das disputas em torno das novas formas de articulação dessa presença no audiovisual regional – articulações orientadas pela resistência às estruturas hegemônicas que historicamente moldaram o campo cinematográfico a partir de um padrão masculino e branco. A produção de conhecimento e de representação foi atravessada, de modo estrutural, por essa lógica de dominação, o que Sueli Carneiro denomina epistemicídio: o apagamento sistemático dos saberes e das experiências de sujeitos racializados dos registros legítimos do saber. É nesse sentido que mapear a trajetória e as experiências de mulheres negras no cinema não constitui um gesto meramente reparatório, mas um ato epistêmico e político de reconfiguração do arquivo histórico.

A construção da resistência ao sistema colonial passou pela efervescência de práticas em movimentos e organizações de povos marginalizados, configurando novas experiências que se articulam à emergência de imagens outras nos cinemas negros (Borges, 2025; hooks, 2017). Essa trajetória de contestação, inaugurada nas lutas anticoloniais e antirracistas do século XX, reaparece com novos contornos nas décadas seguintes, impulsionada pelas transformações político-econômicas na América Latina no pós-ditaduras e pela expansão de práticas comunicativas que renovaram os horizontes do pensamento crítico. Esse processo tornou possível a constituição de um conjunto teórico-político voltado ao exame das estruturas de desigualdade racial, de gênero e de classe. Nesse sentido, a articulação metodológica e conceitual dos estudos que incorporam as linguagens e as histórias de sujeitos historicamente subalternizados é fundamental para a construção de repertórios contracoloniais e para o desenvolvimento de novas epistemologias negras no campo cinematográfico.

Essa necessidade se radica nas condições históricas produzidas pelo colonialismo sobre os corpos negros, indígenas e quilombolas. A superação das hierarquias raciais por ele

²⁴ Edna Castro é professora emérita da UFPA e mãe da também cineasta e professora, Jorane Castro.

instauradas constitui horizonte político central para essas populações, cujas lutas tensionam as estruturas de dominação que ainda organizam o presente. Kilomba (2020, p. 225) analisa as condições de exploração a partir das representações produzidas pelo olhar branco sobre o "outro/a", representações que funcionam como extensão simbólica e material da soberania colonial sobre corpos e territórios, conforme se observa na passagem a seguir:

Todo o processo alcança um estado de descolonização; isto é, internamente, não se existe mais como a/o “Outra/o”, mas como eu. Somos eu, somos sujeito, somos quem descreve, somos quem narra, somos autoras/es e a autoridade da nossa própria realidade. Assim, regresso ao início deste livro: tornamo-nos sujeitos (2020, p. 238).

Esse modelo imposto aos corpos colonizados foi responsável por engendrar violências diversas e reproduz-se nas configurações atuais do poder de múltiplas formas – seja pela hegemonia cisheteropatriarcal nos espaços de decisão, seja pelas epistemologias que privilegiam o pensamento eurocêntrico e colonial. Essa lógica se manifesta nas produções cinematográficas, sobretudo nas fricções provocadas pela presença feminina e negra em espaços majoritariamente controlados por homens, estruturados pela política da branquitude (Carneiro, 2023). As disputas por visibilidade e legitimidade nesses ambientes evidenciam ausências históricas e revelam a urgência de abordagens teóricas que contestem as estruturas hegemônicas de poder (Ribeiro; Oliveira, 2025; Carneiro, 2023).

O apagamento que estrutura essas ausências opera também sobre as memórias e as subjetividades, silenciando não apenas corpos, mas formas de saber e de narrar – é nesse terreno que as escrevivências de Conceição Evaristo emergem como prática de resistência epistemológica. Nesse sentido, as identidades são constituídas também pelas memórias, forjando subjetividades atravessadas pela experiência racializada de ser negra. Uma das formas de elaboração dessas memórias é a escrita – ou, nos termos de Conceição Evaristo (2017), as escrevivências.

A autora propõe uma escrita que não se restringe à expressão de si, mas que contempla os relatos ancestrais transmitidos oralmente pelas gerações anteriores, como aqueles preservados pela figura da Mãe Preta – símbolo ambivalente da transmissão de saberes afro-diaspóricos no contexto da escravidão. O ato de narrar e escrever, intrínseco às comunidades negras, opera como força propulsora para desestabilizar as representações coloniais do passado. Nas palavras da autora, “se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também” (Evaristo, 2017, p. 30). Nesse sentido, as experiências de cineastas negras no fazer cinematográfico podem constituir

espaços de resistência, de contranarrativas e de novos regimes de visibilidade para a participação de mulheres negras no audiovisual.

Diante do percurso marcado por ausências e pela busca de autorrepresentações femininas e negras no cinema, as identidades culturais podem mobilizar estratégias políticas que fissuram a lógica branco-cisheteropatriarcal – tanto por meio dos filmes quanto pelo trabalho exercido por trás das câmeras (Evaristo, 2017; Hall, 2006). Essa mobilização se manifesta na ocupação de espaços hegemonicamente controlados, expressando-se na criação de narrativas que humanizam e complexificam as experiências negras, na democratização do acesso ao cinema e na inserção de profissionais negros como sujeitos criadores, e não apenas como objetos de representação (Silva Junior, 2022; Souza, 2025). O percurso analítico desta pesquisa se desenvolve sobre esse terreno, problematizando a presença e as ausências de mulheres negras na direção cinematográfica e revelando as estruturas de um país que sistematicamente desumaniza esses corpos e restringe sua circulação nos espaços de produção cultural e simbólica.

As identidades culturais encontram-se em constante processo de transformação, especialmente no contexto da modernidade tardia – o que o sociólogo e teórico cultural britânico-jamaicano Stuart Hall (2006) denomina “descentramento” do sujeito. Esse processo não implica dissolução das identidades, mas a produção de deslocamentos e fragmentações nas formas de identificação social. Para o autor, estão se fragmentando “as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (Hall, 2006, p. 7).

O antropólogo congolês-brasileiro Kabengele Munanga (2019, p. 14) afirma: “no que diz respeito aos movimentos negros contemporâneos, eles tentam construir uma identidade a partir das peculiaridades do seu grupo”. Essa questão é acionada ao refletir sobre o registro das práticas artísticas de lideranças negras na construção audiovisual na Amazônia paraense, em que se dialoga sobre as identidades amazônicas, cruzando os saberes ancestrais do território. Isso se expressa durante as entrevistas realizadas para esta pesquisa, nas quais Mário Costa aponta, por exemplo, a “construção dessa narrativa, a partir da vivência das pessoas daquele território” (informação verbal, 2026)²⁵.

Nos escritos da feminista negra bell hooks (2017, p. 40), a autora reflete sobre a forma como a cultura negra é percebida quando evocada no pensamento das pessoas, citando que a

²⁵ Entrevista cedida à autora em jan. de 2026.

“cultura negra de resistência” surge no contexto do *apartheid* e da segregação, abrindo espaço para descolonizações e para que as culturas negras resistam e cultivem amor à negritude. Podemos levar em consideração essa reflexão para os cinemas construídos por profissionais negros, uma vez que são tensionados e, outro lado, resultam da emergência de seus próprios olhares opostos, como assinala a autora:

Quando voltei a frequentar o cinema na juventude, depois de um longo período de silêncio, tinha desenvolvido um olhar oposto. Não só eu não era magoada pela ausência de mulheres negras, ou pela inserção de uma representação agressiva, como questionava a obra, desenvolvia uma forma de olhar além da raça e do gênero para aspectos de conteúdo, forma e linguagem. Filmes estrangeiros e independentes feitos nos Estados Unidos foram as principais bases das minhas relações como espectadora de cinema, embora eu também assistisse a filmes de Hollywood (hooks, 2017, p. 191).

Os olhares para o cinema vinham acompanhados de críticas às representações e à participação de mulheres negras em filmes hollywoodianos. O desenvolvimento do olhar oposto, segundo hooks (2017), surge “em oposição à ordem dominante”, momento em que as identidades são construídas na resistência. Paralelamente, a autora descreve a crescente utilização do cinema pelas mulheres negras, de maneira a tornar esse espaço mais acessível e humanizado. Para ela, agora “é possível falar sobre a experiência da mulher negra espectadora em relação a essas obras” (2017, p. 198), descolonizando, assim, a presença histórica das imagens negras nos cinemas.

Ao mesmo tempo, as identidades são interpeladas no contexto social e histórico de acordo com os processos de sociabilidade. Hall (2006, p. 21) observa que “uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela pode tornar-se politizada, ou seja, ocorre uma reconfiguração política por meio dos enunciados cinematográficos. No contexto estadunidense, hooks alerta que:

[...] os americanos nativos, especialmente aqueles que são negros, e para os afro-americanos, descolonizar nossas mentes, retomar a palavra que é nossa história conforme nos foi contada por nossos ancestrais, não como foi interpretada pelo colonizador, é um gesto de resistência ao modo como a cultura dominante pensa a história, a identidade e a comunidade (hooks, 2017, p. 273).

A desconstrução do espaço hegemônico no cinema vem sendo mobilizada por profissionais que refletem novas formas de ideias culturais, abarcando a diversidade sem estereotipar os corpos dessas comunidades no audiovisual, dado o papel das profissionais negras na direção de filmes no país. Os caminhos ao exaltar as vozes e os olhares na

construção imagética podem organizar novas bases para a construção de outras histórias por meio do audiovisual. A professora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2018), em sua discussão sobre as novas epistemes do olhar, ao problematizar os estudos dos povos iorubás realizados por sociedades ocidentais, fala das distorções provocadas pela falsa universalização na produção de conhecimento, bem como das distorções nas análises. Segundo a autora, “embora nossa busca pelo conhecimento não possa ignorar o papel das feministas ocidentais, devemos questionar a identidade social, os interesses e as preocupações sociais dos provedores de tal conhecimento” (2018, p. 190).

Em que pese a produção de conhecimento sobre a história do cinema negro, percebe-se que as lacunas são postas na pesquisa como um desafio que torna necessária uma investigação acerca das representações e participações de mulheres negras no cinema, visto que as identidades estão em constante mudança e podem ser percebidas nas produções dessas mulheres. Em suma, as epistemologias negras estão subvertendo o fazer fílmico, tanto a partir do interior desse campo quanto em suas relações com o exterior, nas construções das histórias (Souza, 2008), configurando-se, assim, como uma virada epistemológica (Ribeiro; Oliveira, 2025).

Logo, a participação delas vem proporcionando a inserção para além das temáticas de negritude no cinema, contemplando também os corpos negros nas cadeias produtivas²⁶ audiovisuais, seja na direção, seja na escrita dos roteiros. A professora e cineasta Edileuza Penha de Souza expõe:

O cinema produzido por mulheres negras tem marcado uma territorialidade sedimentada no desenvolvimento humano, criando e recriando mundos e possibilidades de constituição do indivíduo enquanto parte de um coletivo e duma territorialidade que permite a recriação do mundo e a elaboração de um cinema engajado na luta por uma sociedade mais justa e igualitária. Ao se tornarem cineastas, essas mulheres rompem com seus lugares de origem, o lugar que lhes estava predestinado por um pensamento racista e sexista, o lugar da doméstica, da lavadeira, da passadeira, daquela que realiza serviços gerais, para assumirem o lugar do comando das câmeras, da produção e direção, construindo seu próprio protagonismo no cinema (Souza, 2020, p. 181).

Essa mudança de perspectiva, empreendida por meio dos cinemas negros, configura-se como um campo que germina novas narrativas, promovendo a inserção das subjetividades sociais da população negra e funcionando como espaço de luta política pelas identidades

²⁶ A cadeia produtiva do cinema consiste desde a criação até o momento em que o filme chega aos olhos dos telespectadores, passando pela produção, distribuição e exibição dos filmes.

culturais de povos marginalizados (Hall, 2006; Souza, 2020; hooks, 2017). Por esses motivos, a interseccionalidade é uma ferramenta analítica que, em conjunto com os pensamentos explorados nesta seção, interliga-se aos meandros das pesquisas em comunicação, fornecendo uma estrutura para explicar as estruturas de raça, gênero, idade e outros. As autoras Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge explicam: “A interseccionalidade fornece uma estrutura de intersecção entre desigualdades sociais e desigualdade econômica como medida da desigualdade social global” (Collins; Bilge, 2021, p. 33). Trata-se de um caminho frutífero que exige maior presença de mulheres negras na construção do cinema negro e feminino no Brasil, especialmente quando trazemos a questão para o território amazônico, bem como para Belém/PA. Nesse sentido, o referencial teórico abrange discussões sobre as viradas epistemológicas no cinema, as identidades culturais, além das questões de racialidade, geracionais e de gênero no território.

2.3. Pesquisando Cinema e Comunicação: a análise analítica-descritiva do desde dentro, para desde fora²⁷

No processo de revisão bibliográfica, identificou-se uma expansão progressiva dos campos de discussão sobre os cinemas negros, nos quais intelectuais negros articulam as categorias analíticas mencionadas às formas de organização coletiva de profissionais negros e às disputas em torno da representação no campo audiovisual. As pesquisas mobilizadas a partir dessas categorias conformam um conjunto referencial orientado pelo objetivo de, como propõe Borges (2025), “gestar reflexivamente uma noção de sujeito” – isto é, de produzir, a partir das próprias experiências e práticas, um lugar epistêmico de enunciação.

Desenvolve-se, assim, um percurso cinematográfico que recorre a autores dedicados a compreender o cinema negro e a situá-lo no território belenense, construindo um diálogo com pesquisas fundamentadas na contracolonialidade e nas interseções entre as categorias analíticas de gênero, raça e classe, a partir de referenciais nos campos da comunicação, do cinema, da política e do território. O percurso *desde dentro, para desde fora* constitui uma metodologia qualitativa adotada em pesquisas com enfoque analítico-descritivo sobre territorialidades e comunalidades, podendo ser relacionado também a pesquisas

²⁷Baseado na metodologia do “vivido-concebido”, o *desde dentro, para desde fora* estabelece o aspecto de uma pesquisa qualitativa, buscando teorias que abordam a diversidade humana, a relação entre as pessoas e seus grupos e o ambiente em que transitam. Tal metodologia deriva das ideias de Henri Lefebvre (1968), do livro “O Direito à Cidade” (Souza, 2008).

cinematográficas. Uma das principais referências nesse campo é a autora e documentarista Edileuza Penha de Souza (2008, 2020, 2025).

Articulada à revisão bibliográfica e a entrevistas semiestruturadas (Gaskell, 2002), essa abordagem permite evidenciar as dimensões políticas no cinema de mulheres negras. Para compreender os modos de insurgência presentes nas filmografias analisadas, recorre-se à distinção lefebvriana entre o *vivido* – espaços de representação simbólica e subjetiva – e o *concebido* – planejamentos racionais e representações dominantes (Souza, 2008). É a partir dessa tensão que se busca analisar a construção estético-política das cineastas negras: suas obras comunicam experiências situadas que confrontam e reelaboram as representações hegemônicas do espaço.

Essa construção estético-política ganha contornos específicos quando situada no território amazônico e, mais precisamente, no território belenense. Com base nas reflexões de Souza (2008, 2020, 2025), esta pesquisa adota enfoques metodológicos que recorrem à análise das vivências de grupos sociais marginalizados no cinema – neste caso, mulheres negras –, articulando entrevistas semiestruturadas a um aporte teórico situado (Gaskell, 2002; Moriceau, 2020; Souza, 2008). Levam-se em conta as particularidades do território amazônico e seus imaginários, bem como a interculturalidade e os modos de produção audiovisual, do âmbito nacional ao local. A análise das vivências de mulheres negras no cinema da capital paraense investiga, portanto, as articulações políticas que estruturam seu fazer cinematográfico, buscando uma confluência de saberes elaborados por profissionais negros no campo audiovisual, orientada por um projeto de descolonização epistêmica, com foco nas subjetividades presentes na realização fílmica dessas mulheres (Souza, 2025; Junior Silva, 2022).

A dissertação de Viviane Ferreira da Cruz (2019), intitulada *Cinemas Negros: modelos de negócios viáveis às mulheres negras*, constitui uma das principais referências para a compreensão dos impactos dos modelos de negócios nos cinemas negros e da permanência dessas mulheres na cadeia produtiva do audiovisual brasileiro. Ao problematizar a noção de negritude no campo cinematográfico, a autora elabora o conceito de “self político”, distinguindo-o de qualquer essencialização identitária:

o “self negro” ao qual a negritude se refere trata-se de um “self político”, não se refere ou se confunde com um ser negro essencializado ou metafísico, trata-se de um ser negro que conscientemente põe o próprio corpo como território de insurgência, e a partir dele propõe conexão com

outros “corpos-negros-territórios” dispostos a compreender, imaginar, e prospectar sobre as condições de existência dos africanos e seus descendentes em todo e qualquer lugar no qual exista um corpo-negro-território (Cruz, 2019, p. 77).

Essa formulação ancora teoricamente a perspectiva adotada nesta pesquisa: compreender o cinema dessas mulheres não apenas como produção audiovisual, mas como enunciação política a partir de um lugar epistêmico próprio, construído sobre a experiência vivida e o corpo como território.

Cruz (2019) observa ainda que o cinema negro brasileiro encontra-se em processo de construção, com uma história fundamentada nas memórias e experiências de seus próprios realizadores. A autora identifica produções protagonizadas por mulheres negras e jovens que “se identificam com um conjunto de signos que os leva a mover-se na direção de circuitos alternativos para consumir obras fílmicas que lhes permitam sentir-se pertencentes a um grupo social” (Cruz, 2019, p. 22). Esse pertencimento não é apenas identitário – é também político e epistemológico: ao buscar circuitos alternativos de produção e circulação, essas mulheres constroem coletivamente as condições de visibilidade e permanência de suas próprias narrativas no campo audiovisual.

Esse quadro metodológico e teórico ganha inteligibilidade quando confrontado com a história do cinema brasileiro – uma história marcada pela ausência sistemática de negros e mulheres nos lugares de criação e decisão. É nessa lacuna que se situa o projeto contracolonial dos cinemas negros, cuja trajetória se examina a seguir.

No Brasil e na América Latina, esse processo de afirmação cultural atravessou diferentes conjunturas políticas e não foi linear nem homogêneo. Com o fim dos regimes autoritários no continente, abriram-se condições para o desenvolvimento de novos campos de estudo na comunicação e no audiovisual (Carvalho; Domingues, 2017; Sodré, 1999), mas as disputas narrativas entre agentes políticos e sociais distintos persistiram – e as vozes negras precisaram afirmar seu lugar de enunciação dentro e apesar dessas estruturas (Cruz, 2019; Borges, 2025).

Nas chanchadas²⁸, por exemplo, observa-se a disseminação de estereótipos raciais e de gênero pela hegemonia branca no cinema: personagens negros masculinos eram

²⁸ A chanchada brasileira, popularizada nos anos de 1930-1940, foi um gênero que assumia a comédia como principal linguagem, onde os personagens tinham o caráter popular, explorados pela sátira e comédia (José, 2007).

recorrentemente associados às figuras do malandro, do sambista e do cômico, enquanto personagens femininas negras apareciam hipersexualizadas ou subalternizadas. Esses padrões de representação construíam e legitimavam socialmente imaginários, símbolos e sentidos que reforçavam a subordinação da população negra (Correa, 2022).

Essas contradições se manifestam de forma exemplar nos anos 1960, quando o Brasil vivia um clima de profundas tensões políticas, marcado tanto pelo otimismo desenvolvimentista quanto pela crescente desilusão diante das desigualdades sociais. Nesse cenário, a linguagem cinematográfica passou a integrar um movimento artístico-cultural voltado para a denúncia das condições históricas e políticas da época, consolidando o Cinema Novo e sua “estética da fome” – formulação de Glauber Rocha que propunha uma cinematografia comprometida com a realidade popular brasileira (Stetz, 2009). Entretanto, apesar de seu projeto político transformador, o movimento não escapou de contradições na forma de representar o negro. José Carlos Rodrigues (2015) aponta que o filme *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) apresenta os negros como “culturalmente atrasados”, evidenciando os limites do olhar cinemanovista sobre as populações negras e a necessidade de uma perspectiva elaborada desde dentro dessas comunidades.

O Ato Institucional nº 5²⁹, decretado em 1968, marca o período de maior tensão da ditadura militar brasileira, atingindo diversos setores da sociedade e, em contrapartida, fortalecendo a resistência cultural (José, 2007). É nesse contexto de repressão que o Cinema Novo se radicaliza e se fragmenta, abrindo caminho para o Cinema Marginal³⁰ – movimento que radicalizou a ruptura estética ao incorporar a liberdade individual e experiências cinematográficas de caráter revolucionário. Artistas, intelectuais e críticos ao regime construíram articulações políticas diversas, das quais emergiu a chamada “estética do grotesco”, caracterizada por personagens desestruturados situados à margem da ordem social. Ângela José situa o movimento em seu contexto de influências:

[...] influenciado pela Nouvelle Vague francesa e pelo movimento underground americano, a bandeira contestatória era a carnavalização da cultura brasileira. Uma cultura que apesar de reivindicar o status de culta, não passava de uma cultura marginal, tupiniquim, antropofágica (2007, p. 159).

²⁹ Em 1968 o governo publica o AI-5, instituindo o fechamento do Congresso Nacional, cassação de mandatos, perseguição aos opositores do regime militar, combate à subversão e às ideologias contrárias (Müller, 2022).

³⁰ O movimento cinematográfico do Cinema Marginal, surgiu em meados dos anos 60 e 70 e assemelha-se em alguns pontos ao Cinema Novo. O movimento é caracterizado por filmes “radicais e experimentais” com temáticas de marginalização, sendo o *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) o principal expoente do ciclo.

Diante da ausência sistemática de experiências de humanização e da subrepresentação da multiplicidade étnica-racial nas telas, diretoras e profissionais negros do cinema passaram a reivindicar o espaço audiovisual como lugar de descolonização epistêmica e de elaboração de uma perspectiva negra sobre a própria experiência. Os posicionamentos estético-políticos adotados por esses profissionais remodela as subjetividades coletivas no cinema, constituindo o que Stuart Hall (1996) formula como a emergência do negro diaspórico – sujeito que, a partir de sua experiência de deslocamento e resistência, propõe novas possibilidades narrativas e trocas de saberes que são fundantes dos cinemas negros brasileiros (Nascimento, 2022; Borges, 2025).

A efervescência política e cultural dos anos 1960 prolongou-se pela década seguinte, quando o cinema brasileiro continuou mobilizando estéticas de pobreza e marginalização social como formas de protesto contra as desigualdades perpetuadas pelo regime militar. É nesse mesmo percurso histórico que emergem as primeiras mulheres a ocupar posições de direção no cinema nacional – campo até então dominado por homens. Nomes como Carmen Santos³¹, Gilda de Abreu³² e Cléo de Verberena³³ são reconhecidas como pioneiras do cinema feminino brasileiro, abrindo caminhos em um espaço que lhes era sistematicamente negado (Souza, 2020). Embora o aprofundamento sobre cada uma dessas trajetórias esteja além do escopo desta pesquisa, sua menção é necessária para situar historicamente a presença feminina no cinema brasileiro antes da emergência das cineastas negras como sujeitos políticos do audiovisual.

Na década de 1980, um nome fundamental para a história do cinema negro brasileiro permaneceu à margem da historiografia cinematográfica hegemônica: Adélia Sampaio. Apesar de ser uma das primeiras cineastas negras a disputar narrativas no audiovisual brasileiro, sua trajetória foi sistematicamente invisibilizada – processo que pesquisadoras como Edileuza Penha de Souza (2020, 2025) vêm revertendo ao recuperar e situar sua obra como pioneira do que a autora denomina “cinemas negros no feminino”.

A participação dessas cineastas na direção de filmes diversificou as temáticas cinematográficas brasileiras e abriu discussões sobre questões femininas até então pouco exploradas no audiovisual, ainda que o acesso das mulheres a esse espaço permanecesse

³¹ Carmen Santos, uma das pioneiras do cinema brasileiro da primeira metade do século XX, esteve por trás da produção *Lábios Sem Beijos* (1930).

³² Gilda de Abreu, autora de romances, roteiros cinematográficos e atriz, dirigiu *O ébrio* (1946).

³³ Cléo de Verberena, nascida Jacyra Martins da Silveira, protagonizou e dirigiu seu único filme, o longa-metragem silencioso, *O Mistério do Dominó Preto* (1931).

restrito. No caso específico de Adélia Sampaio, Edileuza Penha de Souza (2025, p. 90) descreve a “coragem estética, ética e histórica” do lugar por ela ocupado na direção cinematográfica: Sampaio foi a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil: *Amor Maldito* (1984), obra considerada também o primeiro filme da América Latina com temática lésbica.

Embora a presença de Sampaio representasse um avanço significativo nas dimensões racial, de gênero e cinematográfica, a inserção de profissionais negros no cinema e os impactos de suas representações nas telas permaneciam pouco reconhecidos pela historiografia e pela crítica dominantes. As mulheres negras enfrentaram obstáculos sistemáticos para ocupar espaços de criação e para introduzir temáticas até então ausentes do audiovisual brasileiro. Ao propor filmes que confrontavam as representações tradicionais, Sampaio desafiou a ordem social estabelecida, sua obra operou, nas palavras de Souza (2025, p. 98), como “denúncia, afirmação e transformação social”.

Nas décadas de 1970 e 1980, o ciclo cinematográfico da Boca do Lixo³⁴, surgido na Rua do Triunfo em São Paulo, configurou um circuito independente de produção voltado para o entretenimento das classes populares, marcado por produções de baixo orçamento e conteúdo erótico, rotuladas como “porno chanchada” (Marson, 2006). Tratava-se de um movimento que, apesar de sua vocação popular, reproduzia internamente hierarquias rígidas entre produtores, diretores, técnicos e elenco. Melina Marson (2006, p. 19) destaca a singularidade do modelo:

De certa forma, o cinema da Boca conseguiu realizar a tão sonhada integração vertical no cinema brasileiro, aliando produção, distribuição e exibição. Essa modalidade de produção cinematográfica ficou conhecida como “cineminha”, em contraposição ao “cinemão”, herdeiro da tradição do Cinema Novo, mais “culto” e financiado através da Embrafilme (2006, p. 19).

O crescimento do cinema da Boca do Lixo ocorreu a despeito das críticas da elite intelectual, da mídia e da imprensa, e foi impulsionado pelas políticas protecionistas de fomento à produção, exibição e distribuição implementadas pelo Instituto Nacional do Cinema (INC)³⁵, criado em 1966 e substituído pela Embrafilme³⁶ em 1975. A concentração

³⁴ O Boca do Lixo tornou-se uma espécie de baluarte para cineastas transgressores que recusaram as imposições da censura. Era conhecido por “Boca do Lixo”, por conta da região do “centro velho”, em São Paulo, reduto do cinema independente (Magalhães, 2023).

³⁵ Decreto-lei n° 43, de 18 de Novembro de 1966.

³⁶ A empresa Embrafilme intervém diretamente no mercado audiovisual e estava protegida pela ideia de identidade cultural, “Veio para substituir as pequenas distribuidoras privadas nacionais, incapazes de enfrentar o poderio econômico das congêneres estrangeiras” (Abreu, 2002).

dos incentivos públicos nas produções financiadas pela Embrafilme gerou insatisfação crescente entre produtores e cineastas independentes, alimentando discussões sobre a desigualdade estrutural no acesso aos recursos do audiovisual brasileiro. O debate centrou-se na eficácia das políticas de fomento para produções à margem do circuito privilegiado – aquele ocupado majoritariamente pelo cinema de autor herdeiro do Cinema Novo (Marson, 2006). Esse quadro de concentração e exclusão estrutural compõe o cenário mais amplo em que as disputas por representação e acesso ao campo cinematográfico se desenrolavam no período.

A partir de 1990, a extinção da Embrafilme pelo governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992) provocou uma severa desarticulação do setor cinematográfico brasileiro, interrompendo os fluxos de produção e financiamento que haviam estruturado o campo nas décadas anteriores (Marson, 2006). Os primeiros sinais de recuperação vieram com o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, em 1993, lançado durante o governo de Itamar Franco (1992-1995), pelo Ministério da Cultura e inaugurando um novo ciclo de políticas de fomento ao audiovisual nacional.

O Cinema da Retomada (1993-2002) marcou um novo ciclo de investimentos na produção audiovisual brasileira, no qual se esboçaram propostas de diversificação das narrativas fílmicas. Nagib (2012) analisa a participação feminina nesse período argumentando que a contribuição mais decisiva das cineastas que emergiram nesse contexto foi a disseminação do trabalho colaborativo e da autoria compartilhada, em contraposição à tradição autoral individualista e notoriamente masculina que estruturava o campo. Contudo, grande parte dos incentivos continuou concentrada em poucos agentes, reproduzindo relações de poder que limitavam o acesso de grupos historicamente marginalizados ao campo cinematográfico. É nesse contexto contraditório – de expansão e concentração simultâneas – que o cinema negro emerge com maior visibilidade, traduzindo décadas de luta pelo reconhecimento de profissionais negros em novas perspectivas sobre a presença de mulheres negras na direção e produção audiovisual.

Esse percurso histórico evidencia que a presença da população negra no cinema brasileiro ocupou sistematicamente um lugar secundário, tanto nas telas quanto nos espaços de criação e decisão. As inquietações em torno da invisibilização de profissionais negros na direção cinematográfica remontam aos anos 1960 e persistem como problema estrutural do campo audiovisual brasileiro (Carvalho; Domingues, 2017). A relação entre estética,

representação racial e participação de mulheres e profissionais negros no cinema constitui, portanto, o eixo a partir do qual se investigam os debates que impulsionaram a consolidação do cinema negro brasileiro como campo autônomo de produção e pensamento (Candanda et al., 2022).

O conceito de cinema negro tem sido objeto de reformulações e disputas teóricas que aprofundam o debate sobre a importância das vozes e histórias marginalizadas no audiovisual – discussão que remonta a meados dos anos 1960 e propõe a desconstrução do olhar colonial nas representações de pessoas negras no cinema (Candanda et al., 2022; Carvalho, 2022; Souza, 2025). Nesse campo, a historiadora Beatriz Nascimento foi uma das intelectuais que inauguraram questionamentos sobre a presença do corpo negro na crítica cinematográfica, propondo uma descolonização da estética fílmica a partir da qual a estética negra se constituiria como projeto político e transnacional no âmbito das diásporas africanas nas Américas (Nascimento, 2022).

A sub-representação de profissionais negros no cinema brasileiro não é um fenômeno isolado, está enraizada no racismo estrutural que historicamente dificultou o reconhecimento e a valorização das contribuições negras à cultura nacional. Beatriz Nascimento (1985) aponta que os esforços de afirmação pela oralidade e pela literatura impulsionaram movimentos como o quilombismo, e que a partir dos anos 1970 os negros puderam “inaugurar um movimento social baseado na verbalização ou discurso veiculado à necessidade de autoafirmação e recuperação da identidade cultural” (Nascimento, 1985, p. 47). Esse movimento de autoafirmação reverbera nas novas configurações cinematográficas que emergem nesse período, instituindo memórias e imaginários capazes de reposicionar os lugares historicamente negados aos povos negros no campo audiovisual (Borges, 2025).

O cinema negro brasileiro articula-se aos estudos de identidade cultural elaborados por Stuart Hall (1996, 2006), que analisa as experiências históricas compartilhadas e os códigos culturais comuns aos grupos negros no movimento diaspórico. Para Hall, a identidade cultural não é um dado fixo, mas algo que precisa ser ativamente construído, e é justamente nessa construção que o cinema ocupa um lugar central. O autor argumenta que “seria esta identidade que uma diáspora caribenha ou negra teria de descobrir, escavar, trazer à tona e expressar através da representação cinematográfica” (Hall, 1996, p. 22). Essa formulação é particularmente relevante para compreender o projeto estético-político das cineastas negras analisadas nesta pesquisa: suas obras não apenas representam identidades, mas participam

ativamente do processo de construção e afirmação dessas identidades no contexto amazônico e belenense.

As histórias de ancestralidade, memória e coletividade constituem eixos temáticos recorrentes nas produções de realizadores negros – sem que isso esgote a pluralidade do campo –, tornando fundamental investigar os processos de participação e representação de afrodescendentes no setor audiovisual brasileiro (Cruz, 2019; Evaristo, 2017). Nesse percurso, persistem questões estruturantes para o campo: como qualificar o cinema de um realizador negro? Existe uma estética negra que perpassa essas produções? Quais são suas principais temáticas? Longe de respostas unívocas, essas perguntas orientam as análises desenvolvidas nos capítulos seguintes, a partir das filmografias das cineastas negras belenenses investigadas nesta pesquisa.

Essas questões revelam que pensar a inserção de sujeitos negros na construção cinematográfica brasileira vai além da contagem de presenças – implica problematizar as condições de acesso aos circuitos de produção, distribuição e reconhecimento, bem como as disputas em torno das classificações e definições do próprio cinema negro. Nesse campo, pesquisadores, cineastas, curadores e produtores culturais têm empreendido esforços para construir diálogos epistemológicos que fundamentem e legitimem a emergência de um movimento cinematográfico negro como campo autônomo de produção e pensamento (Candanda et al., 2022; Borges, 2025).

A invisibilização de corpos negros nas telas e nos espaços de direção cinematográfica alimenta um debate mais amplo sobre linguagem e representação. Historicamente, essa ausência foi acompanhada pela disseminação de estereótipos que caracterizaram personagens negros como infantis, cômicos ou irracionais – imagens pejorativas que se perpetuaram no cinema brasileiro e em outros âmbitos da vida social (Nascimento, 1985; Munanga, 2012; Collins, 2018). Rosane Borges (2025, p. 134) situa esse problema no tempo presente, argumentando que “as questões raciais engendradas nas formas de comunicação e expressão podem auxiliar na compreensão dos processos de retroalimentação do racismo no nosso tempo”.

Esse processo de retroalimentação do racismo nas imagens cinematográficas não pode ser compreendido fora do contexto mais amplo da colonização e de seus efeitos sobre as culturas, identidades e subjetividades dos povos colonizados. O cenário ainda minoritário de

diretores negros no cinema brasileiro é, em grande medida, expressão dessa herança colonial. Oyèrónkẹ Oyěwùmí situa a dimensão epistemológica desse problema ao argumentar que:

Um traço distintivo da era moderna é a expansão da Europa e o estabelecimento da hegemonia cultural euro/estadunidense sobre todo o mundo. Em nenhum contexto isso é mais profundo do que na produção de conhecimento sobre o comportamento, a história, a sociedade e as culturas humanas. Como resultado, interesses, preocupações, predileções, neuroses, preconceitos, instituições e categorias sociais de euro/estadunidenses têm dominado a escrita da história humana (2018, p. 189).

Essa hegemonia epistemológica se estende ao campo audiovisual, determinando quais histórias merecem ser contadas, por quem e de que perspectiva – condição que o cinema negro brasileiro busca contestar ao afirmar outros lugares de enunciação (Souza, 2020, 2025).

Afirmar outros lugares de enunciação implica, antes de tudo, reconhecer que populações fora do eixo euro-estadunidense são sistematicamente inferiorizadas e que essa inferiorização se reproduz nos espaços marcados por epistemologias brancas (Collins, 2018). Em resposta a esse processo, a contracolonialidade, conceito elaborado pelo quilombola Antônio Bispo dos Santos (2019), propõe formas de descentralização epistêmica que permitem analisar os modos de resistência de negros, indígenas e quilombolas a partir de suas próprias cosmovisões e práticas coletivas. Bispo dos Santos compreende a colonização como uma guerra territorial e epistemológica, da qual emergem formas criativas de resistência e ressignificação identitária:

[...] podemos afirmar que a guerra da colonização nada mais é que uma guerra territorial, de disputa de territorialidades. Nesse contexto, nós, povos contra colonizadores, temos demonstrado em muitos momentos da história a nossa capacidade de compreender e até de conviver com a complexidade das questões que esses processos têm nos apresentado. Por exemplo: as sucessivas ressignificações das nossas identidades em meio aos mais perversos contextos de racismo, discriminação e estigmas; a readaptação dos nossos modos de vida em territórios retalhados, descaracterizados e degradados; a interlocução das nossas linguagens orais com a linguagem escrita dos colonizadores (Bispo dos Santos, 2019, p. 97).

Os saberes afro-pindôramicos, conceito elaborado por Bispo dos Santos (2019) para nomear os conhecimentos produzidos na confluência entre as matrizes africanas e os povos originários do Brasil, manifestam-se como instrumentos de reestruturação epistêmica e de afirmação da diversidade humana. É a partir dessa perspectiva que esta pesquisa direciona sua análise para a trajetória de realizadoras negras em Belém do Pará, investigando os processos pelos quais essas cineastas constroem e afirmam identidades negras amazônicas no

campo audiovisual. Esse movimento articula dimensões sociais, políticas, culturais e econômicas de um cinema que reivindica para si um lugar próprio de enunciação e existência.

O crescimento das pesquisas sobre participação afro-brasileira no audiovisual revela um campo em expansão, ainda que a presença de profissionais negros nos espaços de criação e decisão permaneça aquém da diversidade étnico-racial da sociedade brasileira. Nesse cenário, o pensamento negro, elaborado por intelectuais, cineastas e agentes culturais negros, tem aberto caminhos para que jovens das periferias, comunidades quilombolas e outras bases comunitárias construam e narrem suas próprias histórias, reivindicando para si o direito à autoria e à representação no campo audiovisual (Borges, 2025; Souza, 2025).

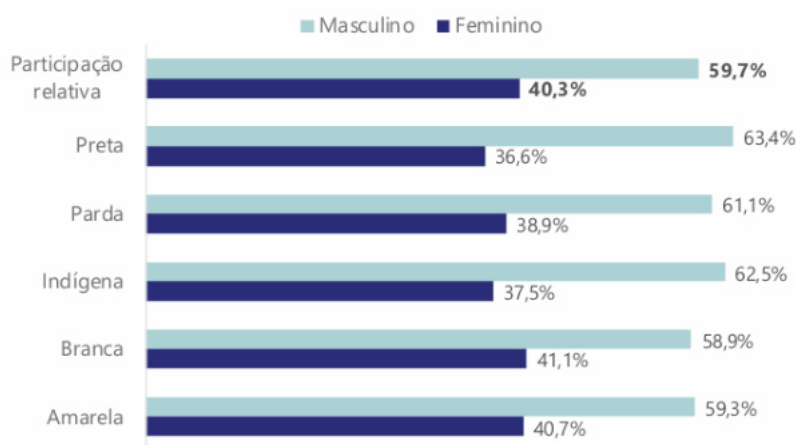
Os dados da Ancine (ANCINE; OCA, 2022)³⁷ sobre a participação na cadeia produtiva do cinema brasileiro evidenciam desigualdades estruturais de gênero, raça e territorialidade, revelando o domínio cisheteropatriarcal nos diferentes segmentos do setor audiovisual (Figura 02). Esse quadro é corroborado pelos dados do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA, 2024)³⁸, apresentados na Figura 03, que aprofundam a dimensão racial dessas desigualdades ao mapear a sub-representação de profissionais negros nas posições de direção e produção cinematográfica. Juntos, esses dados quantitativos sustentam o argumento de que a exclusão de mulheres negras do campo audiovisual não é circunstancial, mas expressão de uma estrutura sistêmica de poder (Souza, 2025; Borges, 2025).

³⁷ AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE); OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL (OCA). **Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual**. Rio de Janeiro: ANCINE, 2022.

³⁸ GRUPO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES DA AÇÃO AFIRMATIVA (GEMAA). **Diversidade de Raça e Gênero no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro (2002-2023)**. Rio de Janeiro: GEMAA, 2024. Disponível em: <<https://gemaa.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/diversidade-de-raca-e-genero-no-grande-premio-do-cinema-brasileiro-2002-2023/>>. Acesso em: 14 de jun. 2025.

Figura 02: Dados da Ancine entre os anos de 2011 a 2022.

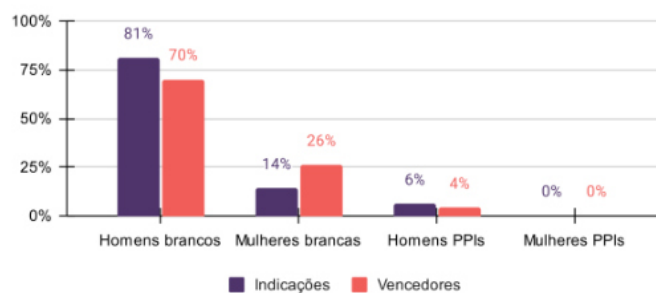
Figura 4 - Participação relativa dos empregos nas atividades audiovisuais, por sexo e raça ou cor – 2011 a 2021



Fonte: Ancine, 2022.

Figura 03: Gráfico que exhibe desigualdades de gênero e raça entre diretores.

Raça e Gênero dos Diretores Indicados e Vencedores de "Melhor Ficção" no GPCB (2002-2023)



Fonte: GEMAA.

No. total de indicados = 124

No. total de ganhadores = 23

Fonte: GEMAA, 2024.

Os dados do GEMAA (2024) sobre o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro (2002-2023) evidenciam a sub-representação sistemática de mulheres negras entre os premiados, revelando as barreiras estruturais que limitam o acesso de profissionais negros ao reconhecimento institucional no audiovisual brasileiro. Articulados aos dados da Ancine (2022), esses indicadores reforçam a necessidade de políticas de incentivo que considerem as desigualdades de gênero, raça e territorialidade como dimensões indissociáveis da democratização do campo cinematográfico.

Os caminhos para a transformação dos paradigmas tradicionais da indústria cinematográfica passam necessariamente por políticas públicas de fomento e distribuição de

filmes realizados por pessoas negras. A trajetória de cineastas como Adélia Sampaio, Viviane Ferreira e Glenda Nicácio compõe o movimento histórico de inserção das narrativas negras no audiovisual brasileiro – movimento no qual Joyce Cursino, Beatriz Balby, Flávia Ribeiro e Mário Costa, interlocutores nesta pesquisa, se inscrevem ao desafiar a ordem representacional hegemônica. Essas mulheres evidenciam o reconhecimento de histórias por anos silenciadas, mas preservadas pela força da memória coletiva (Souza, 2025). Nos capítulos seguintes, aprofunda-se a análise das trajetórias dessas realizadoras, tensionando estruturas de poder e investigando as dimensões estético-políticas de suas obras (Rancière, 2010; Nascimento, 2022). Esse percurso será orientado por uma perspectiva contracolonial, articulada à interseccionalidade e ao feminismo negro, como ferramentas para compreender as experiências de pertencimento e resistência presentes em suas cinematografias (Hall, 1996).

3. INTERSECÇÕES NO CINEMA NEGRO: É POSSÍVEL IMAGINAR OUTROS MUNDOS

Este capítulo trata do movimento do cinema negro e de suas articulações sociopolíticas, construindo uma base analítica para a compreensão das questões raciais no audiovisual amazônico. Propõe-se o estudo do cinema negro em Belém do Pará a partir de dois eixos articulados, organizados em subseções complementares. Na primeira – *Cinema negro e QuilomboCinema no Brasil: dimensões de pertencimento no audiovisual* –, examina-se o movimento do cinema negro brasileiro e o conceito de QuilomboCinema como prática coletiva de pertencimento e resistência. Na segunda – *Cinema negro amazônico: o fortalecimento das identidades afro-amazônidas no audiovisual* –, o olhar se volta para a especificidade do contexto amazônico e belenense, investigando como realizadoras negras constroem e afirmam identidades afro-amazônidas por meio de suas obras cinematográficas. O conjunto dessas análises visa evidenciar as dimensões estético-políticas de um cinema que, a partir da capital paraense, afirma outras formas de imaginar e representar o mundo.

Imaginar outros mundos, no contexto do cinema negro, implica mobilizar o espaço audiovisual para elaborar temáticas de negritude, democratizar o acesso à cadeia produtiva e afirmar epistemologias negras nas telas e para além delas. Esse movimento estético-político é protagonizado por cineastas negras que, por meio de suas obras, constroem narrativas de resistência e reinvenção, processo no qual se destaca o conceito de afro-fabulação (Hartman, 2008; Barros; Freitas, 2018), que propõe a inversão de representações estigmatizadas e a reinvenção de imagens de personagens negros a partir de olhares de cuidado, afeto e autonomia narrativa. São essas dimensões que as formulações desenvolvidas neste capítulo buscam evidenciar, iluminando o que as realizadoras negras belenenses comunicam por meio de suas cinematografias.

O cinema negro no Brasil emerge como gesto político que vai além da representação nas telas – trata-se de uma reivindicação de presença, autoria e pertencimento que desafia as estruturas históricas de exclusão do campo audiovisual. Esse movimento ganha contornos específicos quando situado na Amazônia, região marcada por apagamentos étnico-culturais sistemáticos que invisibilizaram as populações negras e suas contribuições à formação identitária e territorial da região. É nessa interseção – entre o cinema negro como prática política e a Amazônia como território de resistência – que se situa a análise desenvolvida

neste capítulo, com ênfase na diversidade cultural, identitária e étnica da população negra belenense e em suas expressões audiovisuais.

Esse percurso de inserção de novas abordagens no campo cinematográfico redireciona perspectivas políticas e mobiliza mecanismos alternativos de produção, exibição e distribuição de filmes que expressam as experiências e demandas de populações historicamente marginalizadas. Compreender essas transformações como traços de descolonização implica reconhecer, entre outros processos, o quilombamento no cinema – conceito que designa a reapropriação simbólica e coletiva de territórios narrativos por vozes negras, evocando o quilombo como forma de resistência epistemológica e estética (Nascimento, 2022). É a partir dessas balizas teóricas que se aprofunda, nas seções seguintes, a análise do cinema negro brasileiro e amazônico, investigando os fatores que condicionaram as intervenções artísticas no audiovisual e abrindo caminho para a compreensão do cinema negro em Belém do Pará.

O referencial teórico mobilizado neste capítulo articula contribuições de diferentes campos. Para a análise do cinema negro no feminino e da representação negra no audiovisual, recorre-se a Ceíça Ferreira e Edileuza Penha de Souza (2025) e a Noel Carvalho e Petrônio Domingues (2018), que traçam a história do cinema negro brasileiro. A experiência estética e a alteridade no cinema negro são abordadas a partir de Laan Mendes de Barros e Kênia Freitas (2018), enquanto os escritos de Beatriz Nascimento, reunidos por Alex Ratts (2022), fundamentam as reflexões sobre corpo, território e resistência. Para pensar a contracolonialidade, mobilizam-se Antônio Bispo dos Santos (2019, 2023) e Abdias do Nascimento (1980), este último na perspectiva do quilombismo como projeto cultural e político. As categorias de gênero, raça e classe são articuladas com base em Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), Lélia Gonzalez (2020) e Saidiya Hartman (2008, 2020), cujos trabalhos informam a análise das subjetividades e das afro-fabulações presentes nas cinematografias estudadas.

3.1. Cinema negro e Quilombo Cinema no Brasil: dimensões de pertencimento no audiovisual

O cinema negro no Brasil emerge de um longo processo de reconhecimento da imagem como instrumento de poder e de luta da população negra pelo direito de representar suas próprias comunidades, tanto nas produções fílmicas quanto na grande mídia (Nascimento,

1985, 2022). Na década de 1970, o uso dessas imagens esteve diretamente vinculado aos movimentos liderados por intelectuais e ativistas negros, funcionando como forma de organização social – tanto para a preservação das memórias do passado quanto para a denúncia da repressão sofrida pelas comunidades negras. Espaços como terreiros de candomblé e umbanda, escolas de samba e bailes black mobilizavam sua força coletiva para produzir novas concepções socioculturais e, sobretudo, políticas, em diferentes esferas da sociedade brasileira (Ratts, 2022).

O pensamento negro era a base da organização sociopolítica desses grupos e circulava entre os frequentadores de espaços coletivos nas favelas, quilombos e periferias, onde prevalecia o ideário diaspórico. Essas organizações foram fundamentais para que se estabelecesse um percurso contranarrativo no cinema e para que críticos e intelectuais pudessem expor as subordinações históricas impostas aos afrodescendentes. Os encontros de ideias se tornaram possíveis por meio da reformulação de fronteiras simbólicas, assim como por um processo contínuo de disputa por imaginários (Nascimento, 1985; Gonzalez, 2020).

Ratts (2022) afirma que as expressões culturais estão imbricadas ao movimento de transformação dos espaços negros, sustentadas por coletivos que lutaram para desarticular a lógica colonial historicamente construída no Brasil. Desde o final da década de 1970 e início de 1980 até os dias atuais, as correntes de pesquisa e as produções artísticas trilharam diferentes caminhos para reimaginar os lugares sociais negados às populações afro-brasileiras. Essa mobilização, que segue desarticulando os mitos da democracia racial, está presente nas obras de diretores negros no cinema, ao mesmo tempo em que projeta a construção de futuros possíveis (Borges, 2025; Ratts, 2022).

Esse contexto de fundamentação constitui tentativas de reescrita da história, voltadas para imaginar outros mundos. Um exemplo central dessa possibilidade é o movimento quilombola, que mobilizou a coletividade negra para agregar e sustentar ações de resistência e autonomia (Nascimento, 1985; Ratts, 2022; Carvalho, 2020). A partir dessas concepções, as estéticas negras – construídas pela aglutinação de repertórios que incorporam afetos e vivências compartilhadas por esses povos – sustentaram o que Beatriz Nascimento denominou projeto transatlântico, conceito que a historiadora desenvolve como narradora e intelectual no filme documentário *Ôrí* (1989), de Raquel Gerber. Embora Gerber seja uma diretora branca, a parceria com Beatriz Nascimento, nesse caso, ocupando o lugar de narradora e intelectual, e não apenas de sujeito filmado, permite que a experiência

quilombola seja traduzida para a linguagem cinematográfica a partir de uma perspectiva interna.

A presença da historiadora no filme, em diálogo com múltiplas referências sobre a realidade negra no Brasil, integra um projeto mais amplo de descolonização do sujeito e de transformação do regime visual hegemônico (Ratts, 2022). Quanto à transatlanticidade, apontada por Nascimento como chave para a construção de novas formas de comunicação e circulação de saberes entre os povos da diáspora, a historiadora afirma:

O Atlântico, considerado pelos povos afro-brasileiros como deusa-mãe (Yemanjá - Oxum alimenta a existencialidade brasileira); é a ele, interventor de nossa felicidade, que nós nos rendemos. Pode ele através de seu espelho curar-nos feridas tão profundas e abertas ao longo de toda esta história (Nascimento, 2022, p. 86).

A Quinzena do Negro na USP, em 1977, organizada pelo sociólogo e dramaturgo Eduardo de Oliveira e Oliveira (1924-1980)³⁹, atraiu a imprensa e cineastas que debateram a situação da população negra na sociedade brasileira, com ênfase nas imagens historicamente veiculadas sobre os corpos negros (Figura 04). O evento, multitemático e amplamente coberto pela imprensa, ampliou a comunicação dos debates antirracistas em uma das maiores universidades do país. Segundo Oliveira e Oliveira, o foco principal do evento eram as mudanças no regime de visibilidade dos corpos negros, contando também com uma homenagem ao legado histórico da Frente Negra Brasileira (FNB), conforme elabora Ratts (2022). Essas presenças e memórias foram imprescindíveis para fazer a voz do movimento ecoar entre pessoas além da universidade, “criando um quadro do pensamento negro no Brasil de hoje” (Oliveira e Oliveira, 1977, apud Ratts, 2022).

³⁹ O sociólogo problematizou a experiência negra na década de 1970, sendo uma das principais vozes da intelectualidade no combate ao racismo, ao interseccionar ativismo político negro e crítica à sociologia das relações raciais. Ele colaborou com a historiadora Beatriz Nascimento e o sociólogo Clóvis Moura.

Figura 04: Momento de fala de Beatriz Nascimento na Quinzena do Negro na Universidade de São Paulo (USP), 1977.



Fonte: Orí, Raquel Gerber, 1989.

Nessa perspectiva, as elaborações estéticas e epistemológicas produzidas no cinema e nas artes plásticas e visuais integram esse projeto de descolonização (Nascimento, 2022; Munanga, 2019). O quilombamento, por sua vez, toma os quilombos como referência simbólica para a representação das culturas negras, questionando narrativas históricas hegemônicas e posicionando-os como ferramentas ideológicas de transformação (Carvalho, 2020; Nascimento, 2022). Nascimento, no filme de Gerber, afirma que reconhecer-se é o primeiro ato de liberdade. Ferreira e Souza (2025) descrevem que o crescimento da consciência militante nas décadas mencionadas impulsionou a emergência de autores e diretores que abordaram as condições do negro no cinema, como Odilon Lopes e Waldir Onofre⁴⁰.

Aquilombar o cinema tem como finalidade a desarticulação da lógica colonial, envolvendo a valorização dos saberes negros e a visibilidade dos trabalhos por eles produzidos. Trata-se de um processo que mobiliza narrativas de recuperação de imagens em busca da conquista de dignidade, recuperando, nesse cruzamento entre memória e representação, as identidades negras (Nascimento, 2022). Os quilombos funcionam como núcleos organizativos que evidenciam narrativas propostas por sujeitos negros e por outros grupos historicamente excluídos das estruturas racistas e coloniais. Assim, esses saberes e

⁴⁰ Odilon Lopes e Waldir Onofre foram alguns nomes pioneiros do cinema negro brasileiro. Alguns dos filmes dirigidos por eles foram: *Um é Pouco, dois é bom* (Lopes, 1970) e *Cinco vezes favela e O amuleto de Ogum* (Onofre, 1962; 1974).

epistemologias enriqueceram as expressões culturais de diretores e diretoras negras, ainda que a ausência de reconhecimento institucional persista como obstáculo (Bhabha, 2012).

É nas construções que elevam as memórias dos antepassados – fonte essencial para a dignidade dos corpos negros nas práticas artísticas, como no cinema – que reside essa força. Em relação aos processos de valorização das memórias, a escritora estadunidense Saidiya Hartman afirma:

A dificuldade colocada pela placa de injunção a fim de lembrar, é tanto a fé que ela evidencia nas capacidades reparadoras da memória, quanto a confiança que ela trai na distinção fundadora ou na ruptura entre o antes e o agora, pois a distinção entre o passado e o presente naufraga na interminável dor engendrada pela escravidão e suas consequências (2020, p. 928).

A questão levantada por Hartman ressoa nas expressões artísticas da população negra que promovem ruptura com as representações hegemônicas. Um exemplo central é o filme *Alma no Olho* (1973, 11min), de Zózimo Bulbul – um dos diretores negros de maior influência na militância e na estética do cinema brasileiro, posteriormente homenageado pelo Encontro de Cinema Negro que leva seu nome, realizado no Rio de Janeiro desde 2008. A importância do filme reside em sua construção narrativa, que mobiliza performances corporais para expressar subjetividades negras, manifestando saberes estético-corpóreos inscritos na tradição da estética afro-diaspórica.

A perspectivas de subjetividades interpeladas por Zózimo, é comunicada pelas imagens que potencializam os negros e as assumem como política de transformação em cena (Figura 05). O filme foi e continua sendo um dos grandes exemplos da inserção das ideias afro-diaspóricas enquanto posicionamento político (Hall, 1996), expressando, por meio da linguagem cinematográfica, uma subversão ao cinema hegemônico que até então representava os negros a partir de olhares externos e estigmatizantes. Consolidado como clássico do cinema negro brasileiro, *Alma no Olho* provoca, segundo Benatti e Teruya (2022), fissuras históricas com a modernidade – questionando suas estruturas de visibilidade e abrindo espaço para outras formas de ver e ser visto.

Figura 05: Performance corpórea com tecidos simbolizando as áfricas em “*Alma no Olho*”, de Zózimo Bulbul, 1973.



Fonte: Avança Cinema Journal, 2020⁴¹.

Alma no Olho mobiliza referências de ancestralidade e simbologias das sociedades africanas, afirmando as raízes negras como fonte de potência estética e política. Benatti e Teruya (2022, p. 10) identificam essa potência no filme: “O estar (presença) negra evidencia seu ser, suas formas e contornos singulares. O corpo é a marca de uma potência de existência livre, risível”. Nesse sentido, as narrativas audiovisuais de diretores negros não se restringem ao tema do racismo – limitação que historicamente reduzia suas obras a estereótipos vinculados externamente aos seus corpos, tanto na representação nas telas quanto nos espaços de criação e direção. Ao contrário, essas obras incorporam intersecções sociais, raciais, econômicas e culturais, ao mesmo tempo em que discutem questões de gênero e problematizam situações do cotidiano negro (Borges, 2025; Ferreira; Souza, 2025).

Nesse contexto, as possibilidades de representação dos corpos negros evidenciam as premissas do cinema negro brasileiro: abordar subjetividades e afirmar identidades culturais em contextos pós-coloniais. Essa dimensão é teoricamente fundamentada por Stuart Hall (2006), para quem as identidades culturais são construções históricas e políticas que desafiam as narrativas coloniais hegemônicas – tornando-se instrumentos fundamentais para reconfigurar as formas de ver e representar o mundo:

Não devemos jamais subestimar ou desprezar a importância do ato de redescoberta imaginativa que esta concepção de uma identidade redescoberta, essencial, implica. As “histórias ocultas” desempenharam um papel fundamental na emergência de muitos dos mais importantes movimentos sociais dos nossos tempos - nas correntes feministas, anticoloniais e anti-racistas (Hall, 2006, p. 23).

⁴¹ Mendonça, André; Edileuza Penha de Souza. **Percepções do clássico *Alma no Olho* e o Cinema Negro de Zózimo Bulbul.** Avança Cinema Journal, 2020. Disponível em: <<https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/163/315>>. Acesso em: 25 de jul. 2025.

As artes, a comunicação, as ciências e diferentes formas de expressão constituem caminhos para elaborar novas formas de existência e pertencimento no mundo (Hall, 2006; hooks, 2017). Esse horizonte se torna evidente no campo cinematográfico, no Brasil e em outras partes do mundo, onde movimentos de luta e resistência ampliam a visibilidade de narrativas de povos historicamente subordinados pelo poder colonial, abrindo rotas para superar os efeitos traumáticos da “experiência colonial” (Hall, 2006). Nesse sentido, bell hooks (2017, p. 184) afirma que “O ‘olhar’ tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que ‘olha’ para registrar, aquele que é opositor”.

O olhar opositor proposto por hooks pode ser identificado como potência nas filmografias negras brasileiras, como nas obras de Zózimo Bulbul, que transgridem as representações hegemônicas ao afirmar outras formas de ver e existir. As definições do cinema negro foram se constituindo a partir de diferentes perspectivas geográficas e históricas, configurando um campo em permanente disputa e expansão. Barros e Freitas (2018, p. 107) sintetizam essa tensão ao afirmar que “nas definições do cinema negro como campo há historicamente um tensionamento entre temática e representação negra e as possibilidades de livre criação das e dos cineastas negras e negros”. Essa tensão é produtiva – ela revela que o cinema negro não é um campo fechado, mas um projeto coletivo em construção, cuja pluralidade é também sua força política.

As mulheres negras inscrevem-se nesse campo como agentes de resistência e disputa narrativa, abrindo possibilidades para outras representações e afirmando seus corpos, historicamente marginalizados, como sujeitos humanizados e protagonistas em um espaço que sistematicamente os exclui. Homi K. Bhabha (2012, p. 179) argumenta que “o corpo se encontra sempre e simultaneamente inscrito tanto na economia do prazer e do desejo quanto na do discurso, da dominação e do poder” – formulação que ilumina os alicerces discursivos sobre os quais o poder colonial construiu suas representações racistas. O poder cultural acionado por esses corpos, tanto na representação nas telas quanto nos espaços de direção cinematográfica, constitui uma reconfiguração dos regimes de poder e de visibilidade que estruturam o campo audiovisual.

Essa reconfiguração dos regimes de poder e visibilidade articula-se à consciência da negritude amplamente debatida entre intelectuais negros e integrantes de movimentos sociais,

cuja contribuição atravessa o campo das artes e da comunicação (Ratts, 2022). O cinema negro insere-se nesse projeto de evidenciar as articulações afro-brasileiras como prática de descolonização dos saberes e das imagens. Achille Mbembe (2017, p. 102), filósofo camaronês e cientista político, ilumina a dimensão linguística e política dessa disputa ao afirmar que “o significante racial é ainda, em larga medida, a linguagem incontornável, mesmo que por vezes negada, da narrativa de si e do mundo em relação com o Outro, com a memória e o poder”. Essa formulação evidencia que a luta pelo cinema negro é também uma luta pela linguagem – pelo direito de narrar a si mesmo a partir de um lugar próprio de enunciação.

Nessa disputa pela linguagem e pela narrativa de si, as memórias da diáspora africana carregam significados simbólicos que fundamentam a cultura negra e orientam os processos de descolonização epistêmica no campo audiovisual. O cinema negro conecta-se a esses processos ao mobilizar saberes afro-diaspóricos como fundamento estético e político, propondo rupturas com o imaginário ocidental hegemônico e fortalecendo perspectivas contracoloniais. Suas particularidades expressam-se no compromisso estético-histórico de afirmar as negritudes como projeto coletivo – reescrevendo narrativas, redistribuindo visibilidades e explorando as potencialidades transformadoras do audiovisual como espaço de enunciação negra (Nascimento, 2022).

Os esforços para desestruturar as narrativas eurocentradas encontram nas realizações cinematográficas femininas negras um de seus campos mais potentes, na medida em que essas cineastas identificaram no audiovisual um espaço de disputa contra as desigualdades de gênero e raça. A intelectual brasileira Lélia Gonzalez (2020, p. 115), ao elaborar o conceito de amefricanidade, afirma tratar-se de “um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil” – perspectiva que reconhece a América como profundamente africana e propõe a noção de “América Latina” como categoria que articula latinidades e negritude africana. A amefricanidade e a transatlanticidade convergem nas obras de realizadores negros brasileiros, convergência que se torna especialmente visível nas filmografias de diretoras negras – momento em que o pensamento negro, impulsionado pelos movimentos sociais, passou a atravessar também o debate crítico sobre o cinema.

O conjunto de conceitos que iluminam as realidades de populações historicamente marginalizadas carrega reflexões sobre heranças culturais que enriqueceram as transformações no campo cinematográfico, especialmente no movimento do cinema negro,

no qual as mudanças estéticas e políticas “podem configurar atuação de solidariedade entre os povos” (Nascimento, 2022, p. 88). Ainda que o pensamento social brasileiro caminhasse para transformações, a estrutura racial e de gênero do campo audiovisual mantinha profissionais negros – produtores, diretores e atores – sistematicamente subalternizados em relação à hegemonia branca e masculina. Os tensionamentos persistiram nos meios de comunicação e no audiovisual, impulsionados por um ativismo político que introduziu no cinema temáticas de afeto, pertencimento e resistência, rompendo com as representações racistas historicamente impostas aos corpos negros.

O debate sobre a presença negra no cinema esteve por muito tempo majoritariamente restrito à representação nas telas — e mesmo essa representação era atravessada por práticas e estereótipos racistas. Durante décadas, personagens negros foram interpretados por meio da prática do *blackfaces*⁴², especialmente no contexto norte-americano, como em *O Nascimento de uma Nação* (D. W. Griffith, 1915), no qual atores brancos caricaturizavam personagens negros por meio de maquiagem e gestualidade fundadas em atitudes explicitamente racistas. No Brasil, esse padrão de representação persistiu sob outras formas: as contradições em torno da figura do negro intelectual em *O Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1973) e a hipersexualização da mulher negra em *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) — este último objeto de crítica contundente por parte da historiadora Beatriz Nascimento – evidenciam como os estereótipos raciais estruturavam as representações no cinema brasileiro.

Em paralelo à persistência dos estereótipos racistas nas telas, profissionais do cinema negro no Brasil continuaram a debater e a organizar resistências em diferentes espaços culturais e políticos. As críticas às representações impostas às populações negras mobilizaram cineastas, pesquisadores e produtores culturais na luta por políticas afirmativas e pelo reconhecimento do audiovisual negro como campo legítimo de produção e pensamento. Esses esforços responderam às problematizações sobre os espaços simbólicos historicamente negados às populações negras, tanto na representação nas telas quanto nos espaços de criação e direção, dimensões que as mulheres negras passaram a articular de forma cada vez mais central em suas produções cinematográficas.

As marginalizações sociais ligadas à pobreza e ao racismo restringem o acesso de realizadores negros ao campo cinematográfico, ao mesmo tempo em que impõem a seus

⁴²Blackface é uma prática racista onde pessoas brancas pintam seus rostos de pretos no intuito de ridicularizar e gerar estereótipos negativos às populações negras.

personagens posições de desumanização, inferiorização e subalternidade em relação às representações brancas (Barros; Freitas, 2018). Compreender como sujeitos negros são retratados historicamente no cinema é, portanto, condição necessária para analisar as dinâmicas de exclusão e resistência que atravessam a trajetória de realizadores negros no Brasil e no mundo. Nessa perspectiva, Barros e Freitas (2018) argumentam que:

[...] a percepção estética é elemento fundamental da experiência estética. Para além dos sentidos contidos na obra, as apropriações vivenciadas pelos espectadores – tomados como sujeitos ativos do processo de produção de sentidos – revelam novos sentidos, nem sempre previstos na produção do objeto estético. E esses sentidos são constituídos por esses contextos e contornos de temporalidades e territorialidades (2018, p. 106).

Essa perspectiva é central para a análise desenvolvida nesta pesquisa: compreender o cinema negro não apenas pelo que representa, mas pelo que produz nos espectadores – sentidos situados em territorialidades e temporalidades específicas, como a das produções em Belém. As práticas artísticas de realizadores negros expressam potencialidades que vão além da representação, constituem formas de existência política e coletiva, elaboradas por meio de linguagens cinematográficas que privilegiam bases comunitárias e saberes dos povos negros. Esses gestos estéticos e políticos traduzem-se em construções narrativas que afirmam identidades, memórias e territorialidades, ao mesmo tempo em que propõem outras formas de perceber e habitar o mundo. São esses processos de criação que, em suas múltiplas dimensões, permitem compreender o cinema negro não como categoria fechada, mas como campo vivo de disputa e invenção.

Essas perspectivas teóricas e políticas articulam-se ao ativismo de intelectuais e movimentos negros que, ao longo de décadas, abriram espaço para que gerações seguintes pudessem retratar narrativas negras no cinema a partir de lugares próprios de enunciação. Ainda assim, os debates sobre a invisibilização de profissionais negros no audiovisual persistem, evidenciando que os avanços conquistados coexistem com estruturas de exclusão ainda vigentes. A pesquisadora e cineasta Edileuza Penha de Souza (2013), ao analisar a autoria e a cosmovisão negra no cinema brasileiro, destaca:

Desde que assumiram o controle das câmeras, eles têm criado um cinema de produção, autoria e cosmovisão negra; seus filmes são veículos de combate ao racismo e aos preconceitos; suas produções promovem e ampliam a história e a cultura negra, criam espaços formativos de políticas cinematográficas para cineastas, produtores e realizadores negros, e fortalecem as produções negras (2013, p. 83).

Esse cinema de autoria e cosmovisão negra emerge como resposta a uma história do audiovisual marcada por profundas desigualdades sociais, tanto nas narrativas que privilegiam perspectivas socioculturais hegemônicas quanto nos corpos que historicamente dominaram – e ainda dominam – o campo cinematográfico brasileiro. Beatriz Nascimento destaca a importância da documentação do Movimento Negro, especialmente a partir dos anos 1970, como registro fundamental de resistência e afirmação cultural. O filme *Ôri* (Raquel Gerber, 1989), já mencionado, articula denúncias contundentes sobre as imagens racistas forjadas e disseminadas pela mídia tradicional sobre o povo negro. Ao refletir sobre os quilombos como referência central na luta do movimento negro, Nascimento sublinha que o quilombo “pode ser um lugar onde as pessoas possam viver mais livremente” (Nascimento, 2022, p. 130), formulação que ressoa diretamente com o projeto do cinema negro de construir espaços simbólicos de liberdade e pertencimento.

Da segunda metade dos anos 1990 à década de 2010, diversos filmes dirigidos por realizadores negros foram lançados no Brasil, evidenciando o crescimento da presença negra no cinema e na televisão. Essa expansão resultou, em grande medida, dos avanços nas políticas de direitos da população negra, impulsionados pelo movimento negro e pela militância afro-brasileira – entre os quais se destacam as políticas de cotas e os programas de fomento à diversidade cultural (Carvalho; Domingues, 2018). É nesse contexto que Noel Carvalho e Petrônio Domingues elaboram uma definição do conceito de cinema negro:

Além de nicho ou segmento específico, consiste num componente integrado ao amplo encadeamento estrutural da sétima arte. Ao mesmo tempo “dentro e fora” do cinema nacional. Daí sua conotação muitas vezes marginal, porque fundado na diferença. Uma produção que implica, obviamente, novos direcionamentos (no âmbito da distribuição, da exibição, do público e da crítica) e novas hermenêuticas de sentido à história tradicional do cinema brasileiro contemporâneo (2018, p. 12).

Nesse sentido, o cinema negro insere-se no campo de disputa pelas narrativas a partir de uma categoria analítica que articula dimensões estéticas e políticas. A partir dos anos 2000, amplia-se de forma expressiva o movimento de cineastas negros brasileiros no questionamento do monopólio sobre as imagens e as autorrepresentações negras, sujeitos que foram historicamente tratados como “objetos do olhar e da representação dos produtos culturais audiovisuais” (Carvalho; Domingues, 2018, p. 13). Esse deslocamento, de objeto a sujeito da representação, é precisamente o que define o gesto político do cinema negro como campo autônomo de criação e enunciação.

Os filmes *A Negação do Brasil* (Joel Zito Araújo, 2001, 1h29min) e *Café com Canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017, 1h42min) exemplificam cinematografias que mobilizam o corpo negro como linguagem política e estética. O primeiro documenta a representação do negro nas telenovelas brasileiras, evidenciando os mecanismos de exclusão e estereotipagem na mídia; o segundo narra histórias de afeto, negritude e religiosidade, propondo narrativas de subversão às representações hegemônicas. Ambos integram um conjunto de obras que influenciam as estéticas e as políticas do cinema negro brasileiro, ampliando seus horizontes temáticos e formais.

O reconhecimento da agência de espectadores negros, e de sua capacidade de interrogar o olhar do Outro e nomear o que veem, é central para a construção do cinema negro como campo político (hooks, 2017; Hall, 2006). Essa consciência do olhar articula-se à mobilização de profissionais do cinema por políticas públicas e ações afirmativas que democratizem efetivamente a participação de negros e indígenas no audiovisual brasileiro. Essa pluralidade de identidades e perspectivas sustenta um cinema contra-hegemônico, constituído por narrativas de populações historicamente excluídas do audiovisual hegemônico. É nessa perspectiva que se situa *Café com Canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017), obra construída a partir das vivências e subjetividades de suas realizadoras como fundamento estético e político (Figura 06).

Figura 06: Cena do filme “*Café com Canela*” (2017).



Fonte: Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017.

Ambientado no Recôncavo Baiano, o filme abre exibindo a cena de duas mulheres negras à mesa, enquanto uma serve café com canela à outra, imagem que condensa simbolicamente

os temas da obra: afeto, partilha e pertencimento. A narrativa acompanha Margarida, professora aposentada que enfrenta a solidão após a perda do filho, e Violeta, sua ex-aluna, cuja presença rompe o isolamento da professora. São histórias de subjetividades negras marcadas pela solidão, pelo reencontro com a vida e pela celebração da memória e da ancestralidade. A montagem articula dimensões estéticas e políticas que trazem ao primeiro plano as existências negras brasileiras, afirmando-as como centro narrativo e não como margem.

Essa afirmação das existências negras no cinema articula-se à questão da autodefinição coletiva. Kabengele Munanga (2019, p. 14) argumenta que “a construção dessa nova consciência não é possível, sem se colocar no ponto de partida a questão de autodefinição, ou seja, da autoidentificação dos membros do grupo em contraposição com a identidade dos membros do grupo ‘alheio’”. Essa perspectiva dialoga com a análise de Homi K. Bhabha (2012) sobre o estereótipo colonial – categoria marcada pela ambivalência e pelo excesso, que opera não pela comprovação empírica, mas pela repetição ansiosa de representações fixadas sobre o Outro. Para o autor:

O reconhecimento do estereótipo como um modo ambivalente de conhecimento e poder requer uma resposta política e teórica que desafie os modelos deterministas e funcionalistas da concepção do relacionamento entre discurso e política e perguntas relativas às posições dogmáticas e moralistas do significado da opressão e da discriminação (Bhabha, 2012, p. 178).

Respostas a esse regime de representação colonial articulam-se em diferentes espaços de sociabilidade – entre eles, o cinema. Construir diálogos que problematizam os estereótipos sobre populações negras, povos indígenas e corpos dissidentes é condição necessária para que se desenvolvam políticas cinematográficas comprometidas com a diversidade e a equidade. É precisamente nessa direção que obras filmicas do cinema negro vêm atuando – não apenas como representação, mas como prática política de transformação das estruturas de visibilidade.

As identificações presentes nos filmes de realizadores negros não são fixas nem obrigatórias, variam conforme os territórios, as particularidades e as perspectivas sociais de cada sujeito, mas evidenciam um posicionamento político que o cinema negro afirma coletivamente. Esse posicionamento articula-se ao que Stuart Hall (2006) define como política da identidade e política do posicionamento, categorias que problematizam a “lei da origem” e reconhecem a identidade cultural como construção histórica e contingente (Hall,

2006, p. 25). Nesse campo, a experiência do espectador negro é convocada a interrogar o olhar do Outro e a construir espaços de resistência – dimensão que hooks (2017, p. 184) formula ao afirmar que “na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar 'consciência' politiza as relações de ‘olhar’”.

bell hooks (2017) assinala que resistir ao sistema de conhecimento e poder exigia a afirmação de um olhar opositor negro, prática ativa de resistência que fundamentou a criação de um cinema negro independente. Embora o contexto analisado pela autora seja o norte-americano, é possível identificar relações análogas no cinema brasileiro: as formas pelas quais as questões de raça, classe e gênero foram historicamente tratadas nas produções cinematográficas nacionais, e os modos pelos quais as representações do negro foram construídas a partir de olhares externos e estereotipantes, evidenciam a pertinência do olhar opositor como categoria analítica também para o contexto brasileiro.

Essas reações ao olhar colonial manifestam-se em movimentos sociais e raciais, especialmente no movimento negro que atravessou a intelectualidade e as artes, construindo olhares negros que questionam as ordens coloniais e afirmam outras formas de ver e ser visto (hooks, 2017; Gonzalez, 2020). Essa agência de pertencimento – a capacidade de sujeitos negros de narrar a si mesmos a partir de dentro – encontra expressão cinematográfica em obras como *O Dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), filme que acompanha uma senhora negra em seu aniversário pela cidade de São Paulo, celebrando memórias, afetos e a dignidade da existência negra cotidiana (Figura 07).

Figura 07: Cena do filme “*O dia de Jerusa*” (2014), interpretada por Léa Garcia.



Fonte: Odun Formação e Produção, 2014.

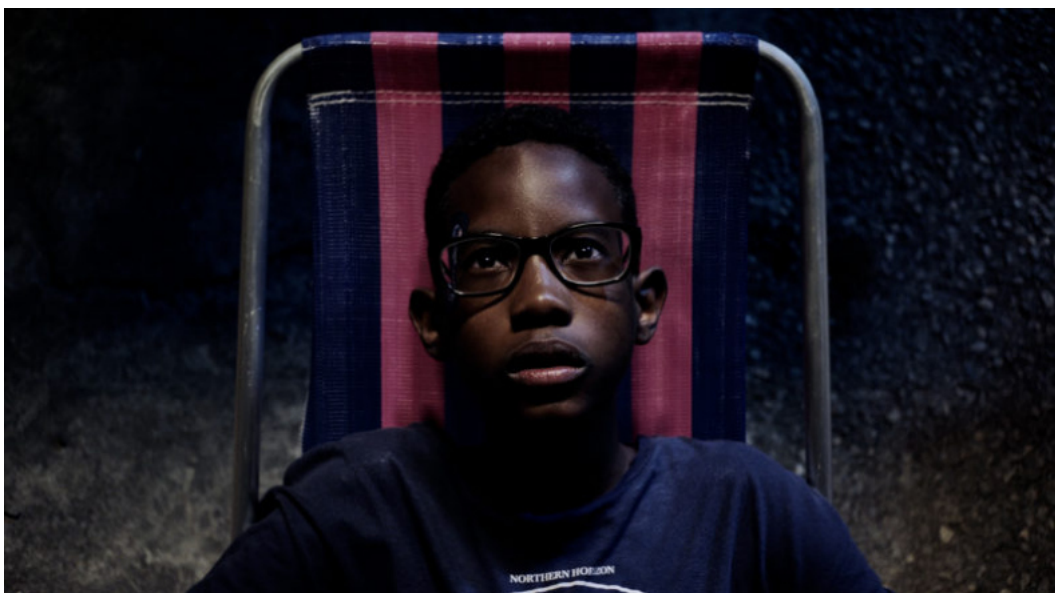
O Dia de Jerusa traz representações que humanizam os corpos de mulheres negras, afirmando sua dignidade e complexidade subjetiva. Essa dimensão evidencia uma distinção importante no cinema nacional: enquanto filmes realizados por pessoas negras são frequentemente deslocados para circuitos alternativos ou invisibilizados pela crítica hegemônica, suas obras constroem narrativas de identidade que o mainstream raramente contempla. Para compreender as dinâmicas identitárias que atravessam essas representações, recorre-se a Muniz Sodré (1999):

Dizer identidade humana é designar um complexo relacional que liga o sujeito a um quadro contínuo de referências, constituído pela interseção de sua história individual com a do grupo onde vive. Cada sujeito singular é parte de uma continuidade histórico-social, afetado pela integração num contexto global de carências (naturais, psicossociais) e de relações com outros indivíduos, vivos e mortos. A identidade de alguém, de um “si mesmo”, é sempre dada pelo reconhecimento de um “outro”, ou seja, a representação que o classifica socialmente (Sodré, 1999).

Refletir sobre personagens, montagem, roteiro e autoria cinematográfica conduz ao questionamento das estruturas que determinam quem pode fazer cinema no Brasil, e quem é sistematicamente excluído desse campo. Esse percurso epistemológico passa pelos fundamentos socioculturais e ideológicos que sustentam essas estruturas, bem como pelo legado histórico de violências impostas a corpos dissidentes. É nesse quadro que Bhabha (1991, p. 195) situa o funcionamento do discurso colonial, ao afirmar que “a construção do discurso colonial é portanto uma articulação complexa dos tropos do fetichismo – a metáfora e a metonímia – e das formas de identificação narcisista e agressiva disponíveis para o Imaginário”. Essa articulação revela que o estereótipo colonial não é apenas uma distorção da realidade, é um mecanismo de poder que fixa e naturaliza representações para sustentar a dominação.

Esse deslocamento do olhar abre outras dimensões de análise, como as que o filme *Marte Um* (Gabriel Martins, 2022) propõe ao acompanhar Deivid (Cícero Lucas), um jovem negro que sonha em ser astrofísico (Figura 08). Voltar o olhar para as infâncias e juventudes negras no cinema é reconhecer que realizadores negros constroem narrativas a partir de experiências situadas, a de quem cresceu marcado pelas imposições de um colonialismo que atingiu corpos, mentalidades e culturas. Esse cinema não apenas representa essas experiências, mas as reivindica como lugar legítimo de imaginação e futuro.

Figura 08: Cena do filme “*Marte Um*” (2022) de Gabriel Martins.



Fonte: Revista de Cinema, 2022⁴³.

Ao refletir sobre como esse debate se coloca no âmbito do cinema negro brasileiro contemporâneo, o artigo de Sheila Schvarzman (2024), *O protagonismo negro enfim faz sucesso: a autorrepresentação em Medida Provisória e Marte Um* ajuda a pensar as representações e protagonismos do negro no cinema na atualidade. A autora discute a presença negra no audiovisual brasileiro por meio de dois filmes de sucesso protagonizados por pessoas negras no cinema e com temáticas que extrapolam as questões raciais. A autora destaca que: “Trata-se da possibilidade de, por meio de novas fabulações de criações distintas, tornar pessoas pretas plenamente ‘visíveis num espaço comum, dotados [sic] de uma palavra comum’, conforme aponta Rancière (2009), a partir do cinema brasileiro” (2024, p. 106).

Esse cenário de expansão tem sido impulsionado por pesquisas, depoimentos de profissionais negros e políticas afirmativas que aprofundam o debate sobre o cinema negro no Brasil. Destaca-se, nesse contexto, o *Manifesto Dogma Feijoadada*⁴⁴, de Jefferson De (2000), que propôs sete princípios estéticos e políticos para a construção de um cinema negro brasileiro autônomo. Paralelamente, festivais de cinema negro proliferaram pelo país,

⁴³

Disponível

em:

<<https://revistadecinema.com.br/2022/08/filme-mineiro-marte-um-chega-ao-circuito-nacional/>>. Acesso em: 23 de jun. 2025.

⁴⁴ O manifesto *Dogma Feijoadada* escrito pelo cineasta negro brasileiro Jefferson De reivindica formas no debate da questão racial e negritude no cinema, são eles: 1. o filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2. o protagonista deve ser negro; 3. a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4. o filme tem que apresentar um cronograma exequível; 5. personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6. o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro e, 7. super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (Jefferson De, 2000).

consolidando espaços de exibição, debate e formação: o Festival de Cinema Negro Zózimo Bulbul, no Rio de Janeiro, chega em 2025 à sua 18ª edição, enquanto o Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus, em Belém do Pará, realizou em 2025 sua 4ª edição – evidenciando a capilaridade do movimento do cinema negro do eixo nacional ao regional.

Essas iniciativas integram um movimento mais amplo de organização coletiva de profissionais negros do audiovisual. Entre elas, destaca-se a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN)⁴⁵, cuja missão declara: “A valorização da negritude e a defesa dos interesses de uma perspectiva inclusiva, com atenção ao recorte racial em relação a todos os elos da cadeia produtiva audiovisual (concepção, produção, distribuição e exibição) são nossos pilares” (APAN, 2025). Nesse mesmo horizonte, o lançamento de plataformas de streaming dedicadas a obras de cineastas negros de diferentes regiões do Brasil – como a Todesplay⁴⁶ – amplia os circuitos de distribuição e visibilidade do cinema negro nacional.

O movimento do cinema negro no Brasil constituiu-se em resposta às desigualdades estruturais do campo audiovisual e às imagens distorcidas da população negra na televisão e no cinema, contexto em que a diversidade étnico-racial era sistematicamente ignorada e os personagens negros eram reduzidos a papéis secundários e estereotipados. Filmes como *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1973) e *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (Waldir Onofre, 1975) integram esse percurso de afirmação identitária negra no audiovisual brasileiro. A subseção seguinte situa esse debate no contexto amazônico, investigando como o cinema negro vem se desenvolvendo em Belém do Pará, através da atuação em coletividade, e de que forma realizadoras negras amazônicas constroem suas narrativas nesse território.

3.2. Cinema negro amazônico: o fortalecimento das identidades afro-amazônicas no audiovisual

O cinema negro amazônico emerge como expressão singular de um movimento mais amplo de afirmação das identidades negras no audiovisual brasileiro. Sem essencializar as produções de realizadores afro-amazônidos, reconhecendo que suas obras não se reduzem a um único tema ou forma, esta subseção busca compreender como a diversidade territorial, étnica e geracional da Amazônia se traduz em modos específicos de criação cinematográfica

⁴⁵ A APAN surge em 2015 com intuito de garantir a construção e manutenção de políticas públicas afirmativas ao setor audiovisual, articulando com profissionais negros do cinema nas cinco regiões do Brasil. Ver site da associação: <<https://apan.com.br/>>. Acesso em: 10 de jun. 2025.

⁴⁶ Plataforma on-line de distribuição de obras de profissionais negros do cinema. Disponível em: <<https://todesplay.com.br/>>. Acesso em: 13 de jan. 2026.

e de construção de imaginários emancipatórios. Trata-se de investigar de que forma profissionais negros e corpos dissidentes situados nesse território elaboram imagens que afirmam identidades afro-amazônidas historicamente invisibilizadas, tanto no cinema nacional quanto na própria produção cultural regional.

As transformações tecnológicas das últimas décadas produziram um novo ecossistema comunicativo que reordenou os fluxos de circulação de informações e imagens na vida contemporânea – condição que impacta diretamente as possibilidades de produção e visibilidade do cinema negro amazônico. Rosane Borges (2025, p. 139) situa a centralidade da imagem nesse contexto ao afirmar que “[...] graças às imbricações da sociedade hipertecnificada que confere à imagem uma função nuclear. A dimensão imagética não é apenas um elemento que dinamiza a prática social, mas é o elemento que possibilita o movimento do mundo [...]”. Nessa perspectiva, a expansão tecnológica abre brechas para que realizadores negros amazônidos ampliem a circulação de suas obras, disputando espaços de visibilidade historicamente negados a suas narrativas.

Essas brechas abertas pela expansão tecnológica manifestam-se em particularidades percebidas nas produções dirigidas por pessoas negras na Amazônia – abordagens ricas em diferentes pontos de vista que emergem das vivências dos coletivos culturais que protagonizam os cinemas amazônicos. Essas produções revelam novos sujeitos que produzem e consomem cinema em um movimento insurgente, inserindo olhares que desafiam a ordem representacional oficial e reescrevem narrativas por meio da participação de agentes historicamente marginalizados – promovendo, assim, processos de tomada de consciência coletiva. Abdias do Nascimento (1980, p. 42), ao refletir sobre as tensões culturais da contemporaneidade, antecipa algo dessa dinâmica ao afirmar:

[...] nesta etapa da trajetória humana, vemos emergir, num certo lugar da terra, um ponto insuspeitado, alguma coisa intrigante, talvez um mistério histórico: o fenômeno da cultura de uma área específica, até agora marginalizada, projetando-se na direção da área de expansão ecumênica (1980, p. 42).

Nascimento (1980, p. 44-45) argumenta que as culturas negras se constituem em tensão permanente com os racismos e as opressões coloniais, destacando a cultura pan-africana como expressão do poder criativo como instrumento de transformação e resistência coletiva. Essa dinâmica de autossuficiência – que Nascimento designa como *selfreliance*⁴⁷ –

⁴⁷Descrito por Abdias de Nascimento em seu livro *O quilombismo* (1980).

manifesta-se nas produções culturais negras em diferentes contextos: nas capitais, nas comunidades quilombolas e nos interiores (Nascimento, 1980). No âmbito do cinema, esse princípio de autonomia criativa e resistência cultural é uma constante nas obras de realizadores negros brasileiros e se expressa de forma específica na produção audiovisual amazônica, marcada pelas particularidades territoriais, étnicas e culturais da região.

A história do cinema em Belém do Pará é marcada, em suas origens, pela predominância de realizadores brancos e estrangeiros, cujas produções floresceram durante o ciclo da borracha e posteriormente se consolidaram em torno de imaginários amazônicos construídos a partir de olhares externos (Penido, 2000). O crítico de cinema Pedro Veriano (1999) registra a consolidação dos circuitos exibidores nos bairros de Belém como parte de uma prática cultural cinematográfica com especificidades territoriais próprias. É nesse contexto histórico que se torna possível compreender o cinema negro amazônico como contraponto – um campo que articula narrativas locais, identidades afro-amazônidas e formas de resistência à homogeneização dos circuitos audiovisuais nacionais.

O mapeamento do cinema paraense realizado por Ramiro Quaresma da Silva em sua tese “*O cinema e o audiovisual do Pará: memórias submersas de uma filmografia invisível*” (2023) permitiu identificar realizadoras que emergiram no campo cinematográfico paraense discutindo o cotidiano da vida na Amazônia. Entre elas, destacam-se Edna Castro, com *Marias da Castanha* (1987); Ieda Cavalcante, que codirigiu e roteirizou com João Vital o filme *Canoa Furada*⁴⁸ (1987); Flávia Afinito, na direção de *Chuvvas e Trovoadas* (1994) e *Antonio Carlos Gomes* (1996); Flávya Mutran, com *Pretérito Imperfeito* (2004); e Jorane Castro, com *Mulheres choradeiras*⁴⁹ (2000) e *Para ter onde ir* (2016). Embora essas diretoras não se inscrevam no recorte específico do cinema negro, sua presença é relevante para compreender a construção histórica da direção feminina no audiovisual paraense – contexto no qual as cineastas negras belenenses estudadas nesta pesquisa vieram a se inserir.

Ramiro Quaresma da Silva (2023) mapeia as produções cinematográficas e audiovisuais do Pará do início do século XX até 2020, evidenciando que o campo foi historicamente dominado pela presença masculina. Ao refletir sobre os desafios de renovação desse campo, o autor questiona:

⁴⁸ Disponível no canal do YouTube da Cinemateca Paraense: <https://www.youtube.com/watch?v=pbLAM0_m6Io>. Acesso em: 13 de fev. 2026.

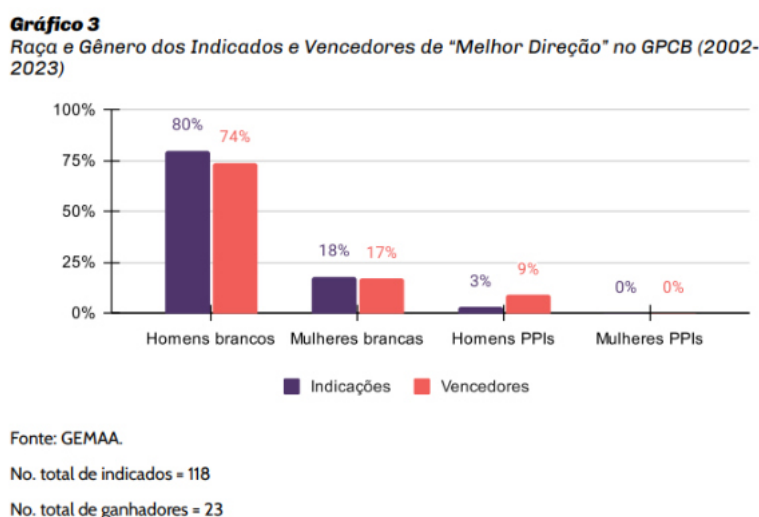
⁴⁹ Disponível no canal do YouTube da Cinemateca Paraense: <<https://www.youtube.com/watch?v=f5c1ZobWXsw>>. Acesso em: 28 de dez. 2025.

Como esse campo cinematográfico e audiovisual pode expandir para se viabilizar economicamente se não se renovam os mecanismos para uma evolução deste campo. Como dar espaço a nova geração que surge se a geração anterior continua em cena, com toda a competência e pertinência que conquistaram ao longo dos anos (Silva, 2023, p. 303).

Essas questões são particularmente relevantes para compreender o lugar das cineastas negras belenenses no audiovisual paraense – sujeitas não apenas às barreiras de gênero apontadas por Silva, mas também às de raça, que tornam ainda mais estreitos os caminhos de acesso e permanência no campo cinematográfico.

Esse cenário de exclusão estrutural é corroborado pelos dados do GEMAA (2024)⁵⁰ e da Ancine (ANCINE; OCA, 2022). Entre 1995 e 2018, apenas 2% dos filmes de grande público foram dirigidos por realizadores negros, sem nenhuma mulher negra entre os diretores das principais produções – números que materializam o que Abdias do Nascimento (1980) já denunciava sobre os efeitos do capitalismo colonial sobre a cultura negra. Diante desse quadro, as culturas dos povos negros do território amazônico, articuladas às negritudes, constroem meios de resistência e transformação no campo cinematográfico, afirmando sua presença apesar das barreiras estruturais. A Figura 09 ilustra a discrepância nas indicações ao prêmio de melhor direção entre 2002 e 2023 – período em que nenhuma mulher negra foi indicada, enquanto homens brancos permaneceram majoritários na categoria.

Figura 09: Dados do GEMAA sobre vencedores de melhor direção no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.



⁵⁰ Candido, Marcia Rangel; Campos, Luiz Augusto. Cinema: nenhuma mulher dirigiu filmes de grande público em 2022. GEMAA. Disponível em: <<https://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/nenhuma-mulher-dirigiu-filmes-de-grande-publico-em-2022/>>. Acesso em: 12 de jun. 2025.

Fonte: GEMAA, 2024⁵¹.

Nesse contexto, ao recuperar a história das realizações audiovisuais na Amazônia, observa-se que produções de comunidades historicamente silenciadas — periferias, comunidades quilombolas e regiões ribeirinhas do Pará — passaram a integrar uma agenda política de valorização de narrativas locais. O cenário social e político de luta contra a invisibilização impulsionou realizadores negros e periféricos a construir caminhos de debate sobre questões interseccionais, pertencimento, ancestralidades e identidade territorial. Nesse percurso, as políticas de ações afirmativas implementadas a partir do primeiro governo Lula (2003) e consolidadas pela Lei de Cotas (12.711/2012)⁵² impactaram o ingresso de pessoas negras no ensino superior – processo que, indiretamente, contribuiu para a formação de novos realizadores e para o fortalecimento dos coletivos negros em diferentes esferas sociais, incluindo a cena artística e audiovisual de Belém.

A Lei de Cotas e as políticas afirmativas do período indicam como as transformações sociais exigem uma agenda de inserção de narrativas diversas na sociedade brasileira — agenda que se manifesta de forma específica no contexto de Belém. No que diz respeito às representações de mulheres no cinema paraense, a dissertação de Raissa Lennon Sousa (2016)⁵³ oferece um panorama relevante: a autora observa que não há registro preciso de quando a figura feminina ganhou destaque nas produções locais – lacuna explicada, em parte, pela perda de muitos filmes do início do século XX. Ao analisar obras contemporâneas do período 2010-2012, Sousa (2016) constata que as imagens femininas são diversas e comunicam perfis narrativos múltiplos, incluindo representações simbólicas da Amazônia e de seus territórios. Esse panorama fornece o contexto no qual as cineastas negras belenenses passaram a afirmar suas próprias narrativas, não apenas como mulheres, mas como sujeitas negras e amazônidas.

A opção por avançar para a contemporaneidade é uma escolha analítica consciente – a documentação sobre a história do cinema paraense é extensa e conta com pesquisas bem delimitadas, como a de Sousa (2016), às quais esta investigação se articula quando pertinente,

⁵¹ Disponível em: <<https://gema.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/diversidade-de-raca-e-genero-no-grande-premio-do-cinema-brasileiro-2002-2023/>>. Acesso em: 14 de jun. de 2025.

⁵² A UFPA é a pioneira a instituir a Lei de Cotas, 12.711/2012, garantindo a reserva de vagas a estudantes negros. Disponível em: <[https://ufpa.br/politicas-de-acoes-afirmativas/#:~:text=12.711%2C%20conhecida%20como%20Lei%20de,Pessoas%20com%20Defici%C3%Aancia%20\(PcD\).](https://ufpa.br/politicas-de-acoes-afirmativas/#:~:text=12.711%2C%20conhecida%20como%20Lei%20de,Pessoas%20com%20Defici%C3%Aancia%20(PcD).>)> Acesso em: 06 de fev. 2026.

⁵³ Defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia – PPGCOM/UFPA, em 2016.

sem pretender cobrir toda a historiografia local. O foco recai sobre o cinema negro belenense contemporâneo e sua relação com a participação de realizadoras negras no audiovisual paraense. Nesse percurso, destaca-se a pesquisa-arte de Rodrigo Silva (2023), defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA – PPGArtes/UFPA, que investiga narrativas visuais de famílias negras no cinema documentário, incorporando a memória de sua avó como sujeito da pesquisa. Ao articular essas memórias ancestrais ao conceito de cinema negro, a pesquisa afirma a ancestralidade como fundamento epistemológico e estético – perspectiva que dialoga diretamente com os objetivos desta dissertação.

A construção cinematográfica paraense atravessa os imaginários amazônicos de formas diversas, incluindo a elaboração de personagens femininas situadas nesse território. Como observa Sousa (2016, p. 103), “as protagonistas não são mulheres brancas e de olhos claros, como vemos nos filmes estrangeiros, mas têm a cor de pele da maioria dos nascidos na Amazônia, com descendência de negros e indígenas”. Essas representações, porém, não se esgotam nesses traços físicos – elas carregam dimensões simbólicas, territoriais e ancestrais. Silva (2023) aprofunda essa perspectiva ao narrar seu processo de retorno à região do Marajó após o falecimento de sua avó, investigando as relações de pertencimento a partir das obras de Beatriz Nascimento e articulando os conceitos de quilombo e aquilombamento como fundamentos do cinema negro de fortalecimento das ancestralidades.

O processo coletivo promovido pelo cinema negro articula, em diferentes dimensões, questões sociopolíticas de pertencimento e identidade (Hall, 1996; Ferreira; Souza, 2025). É importante ressaltar, contudo, que a identificação de pessoas negras com suas próprias experiências não se dá exclusivamente pelo cinema negro, este opera como um espaço privilegiado de elaboração de vivências compartilhadas, sem que isso implique uma identificação necessária ou homogênea. Essa perspectiva orienta a análise desenvolvida nesta pesquisa: compreender o cinema negro amazônico sem essencializar ou hierarquizar as populações negras, reconhecendo tanto aquelas que se identificam com o pertencimento afro-amazônico quanto aquelas que constroem suas subjetividades por outros caminhos.

Essa complexidade é iluminada por Angela Nelly dos Santos Gomes (2024, p. 21), que analisa o cinema Mebêngôkre como forma de resistência territorial a partir de produções dos anos 2010, afirmando que “o cinema é acionado nas lutas por direitos ao território, respeito aos modos de vida étnicos, reafirmação de identidades e preservação de memórias históricas”. Essa perspectiva de luta e resistência articula-se aos movimentos dos cinemas

indígenas e negros, que compartilham o projeto de subverter representações coloniais e escravizantes, afirmando a prática artística como instrumento político de transformação coletiva. Nesse campo comum, a organização coletiva revela-se central para o fortalecimento das identidades e para a ampliação dos circuitos de visibilidade desses grupos. Como afirma Gomes (2024, p. 22), “o movimento indígena utiliza o audiovisual como um novo instrumento para potencializar as lutas, ao registrar e documentar suas próprias histórias de resistência” – formulação que ressoa diretamente com o projeto do cinema negro amazônico de afirmar, por meio das imagens, outros modos de existir e narrar.

Esses aspectos articulam-se ao movimento de mulheres negras que, a partir de seus lugares sociais em Belém do Pará, interligam a prática cinematográfica à reescrita de narrativas por meio de seus olhares e vivências. Essa perspectiva orienta a análise das trajetórias das realizadoras Joyce Cursino e Beatriz Balby, bem como do arte-educador Mário Costa e da roteirista Flávia Ribeiro – todos exemplos das lutas de inserção das histórias afro-amazônicas no campo audiovisual belenense. A análise de suas presenças e trajetórias permite compreender as barreiras que, durante anos, mantiveram corpos e sujeitos negros afastados do cinema, evidenciando uma problemática histórica que se manifesta nos modos de realização e nas condições de produção até os dias atuais. Como argumenta Lygia Costa (2020, p. 30), para além da representatividade, as narrativas de grupos oprimidos integram uma agenda política de transformação – projeto que remonta pelo menos aos movimentos pré-abolicionistas e que o cinema negro contemporâneo atualiza e aprofunda.

Essa compreensão sobre a presença de grupos historicamente marginalizados que utilizam o cinema como reivindicação social permite questionar por que ainda são poucos os realizadores negros com projeção nacional – disparidade evidenciada pelos dados da Ancine e do GEMAA já apresentados –, enquanto profissionais brancos acessam o setor audiovisual a partir de condições estruturalmente privilegiadas. Essa questão articula-se às representações historicamente construídas para personagens negros e para mulheres negras no cinema, submetidas a processos sistemáticos de sexualização e inferiorização que contrastavam com a valorização de personagens masculinos e brancos. Ao situar esse debate no contexto amazônico, emergem particularidades específicas do imaginário regional, tensões entre visibilidade e apagamento que configuram o campo no qual as cineastas negras belenenses constroem suas obras.

Raissa Lennon Sousa (2016) analisa as representações de personagens ficcionais no cinema amazônico, atentando para as particularidades do território e para as histórias femininas que emergem das relações cotidianas da região. Essa dimensão manifesta-se de forma expressiva no filme *Os Ribeirinhos do Asfalto*⁵⁴ (2011), de Jorane Castro:

[...] uma reflexão social de uma realidade que acontece em lugares onde o poder público praticamente não chega. Quantas mulheres/mães ribeirinhas precisam lutar pela educação de seus filhos? E quantas são submissas ao marido e, por isso, precisam de coragem para desafiar a sua autoridade? Deste modo, o filme revela um discurso que antes era recorrente daquele ideal de que a cidade “grande” é um uma opção para melhorar de vida (Sousa, 2016, p. 115).

As representações de personagens femininas no cinema amazônico paraense articulam território, imaginários, costumes e questões culturais que atravessam as obras de diferentes realizadoras, tal representação das mulheres ribeirinhas e suas lutas cotidianas dialoga com o projeto das cineastas negras belenenses. Ao investigar as questões étnico-raciais no cinema de Belém, torna-se necessário compreender os atravessamentos sociais, raciais e territoriais que estruturam os modos de criação fílmica na região. Nesse contexto, Jorane Castro – embora não pertença ao movimento do cinema negro – ocupa lugar proeminente no audiovisual amazônico, com uma filmografia que documenta histórica e esteticamente Belém e outras regiões do Pará: *Mulheres Choradeiras* (2000), *Quando a Chuva Chegar* (2009) e *Para Ter Onde Ir* (2016), entre outras obras. Sua trajetória compõe o cenário no qual as cineastas negras belenenses analisadas nesta pesquisa se inserem e a partir do qual constroem seus próprios projetos estético-políticos.

A sub-representação de profissionais negros no audiovisual brasileiro assume contornos específicos na Amazônia – região etnicamente diversa, geograficamente extensa e culturalmente múltipla –, evidenciando um descompasso entre a riqueza demográfica da população negra regional e sua projeção no campo cinematográfico. Diante dessa realidade, torna-se necessário orientar o olhar analítico a partir das práticas e saberes das militâncias negras locais (Souza, 2013; 2020). Edileuza Penha de Souza (2013) traça a genealogia da construção do conceito de cinema negro a partir da militância negra brasileira, argumentando que:

Busco a militância negra como referência, principalmente a partir da assinatura da Lei Áurea, da possibilidade de traçar uma sequência dos acontecimentos que abriram caminhos para a construção do conceito de

⁵⁴ Disponível no canal do YouTube Cabocla Filmes: <<https://www.youtube.com/watch?v=tvJHhSW0oig>>. Acesso em: 28 de dez. 2025.

cinema negro. Acredito que é nas primeiras palavras escritas por homens e mulheres negras no Brasil, grafadas em panfletos, periódicos, cadernos, jornais e tantos outros instrumentos de letramento que se encontram os primórdios para elaboração do conceito daquilo que hoje se denomina Cinema Negro (2013, p. 68).

As epistemes negras são basilares nas narrativas contra-hegemônicas, e sua construção remonta a décadas de luta persistente. Nas décadas de 1970 e 1980, em um contexto de escassa discussão sobre representações negras no cinema, intelectuais, militantes e realizadores negros afirmavam a preservação das identidades negras como projeto político e cultural urgente. É nesse horizonte que Beatriz Nascimento, na década de 1980, mobilizou seu pensamento e sua voz para subverter os lugares impostos às populações negras no audiovisual, atuando em um momento em que as barreiras de inserção das ideias negras nos espaços de conhecimento ainda eram profundas. A recusa ao estigma nas imagens e a autoafirmação das identidades negras nas telas constituem, portanto, um projeto histórico de longa duração, projeto que as cineastas analisadas nesta pesquisa continuam e aprofundam a partir do território amazônico e belenense.

Em Belém, é inegável a presença significativa do cinema como espaço de sociabilidade – cidade que abriga espaços de cinefilia e sedia o Cinema Olympia⁵⁵, considerado um dos cinemas mais antigos em funcionamento no Brasil. Na entrevista concedida para esta pesquisa, Beatriz Balby (2026) afirma identificar no cinema negro e periférico de Belém um espaço de identificação e imaginação para pessoas que raramente se veem representadas nas telas. A realizadora ressalta o cuidado com que retrata pessoas negras, reconhecendo-se nesse lugar de autovisualização e desejando que outras mulheres negras que vivenciam experiências semelhantes também possam se imaginar ali. Nas suas palavras:

Hoje eu acredito que não adianta eu retratar determinado público, retratar mulheres que são mães solas, meninas negras no meu filme e levar apenas para festivais. Essas pessoas que eu retrato no meu filme não estão nos festivais, não estão nas mostras de cinema, elas estão nas comunidades, nas periferias (Balby, informação verbal, 2026).

A prática de levar seus filmes às comunidades retratadas fortalece identidades e descoloniza saberes ao devolver às periferias narrativas construídas a partir de suas próprias experiências. Essa articulação proposta por Balby rompe o ciclo de produções cinematográficas inacessíveis às populações periféricas, configurando um posicionamento político que questiona as dinâmicas raciais e sociais dos circuitos excludentes do audiovisual.

⁵⁵ Ver rede social, disponível em: <<https://www.instagram.com/cinemaolympia1912/>>. Acesso em: 30 de jan. 2026.

Esse movimento não é isolado – trabalhadores do audiovisual na Amazônia paraense, especialmente em Belém, vêm construindo coletivamente propostas de inserção do debate político sobre corpos negros na cinematografia regional (Silva, 2023).

Essa perspectiva é aprofundada por Mário Costa, interlocutor desta pesquisa, que ao ser questionado sobre o cinema negro na Amazônia evidenciou uma questão estrutural: a participação de pessoas negras – especialmente mulheres negras – em posições de decisão no audiovisual avançou pouco nas últimas décadas. Nas suas palavras:

Se tu me perguntar o que mudou de 30 anos pra cá, não mudou quase nada. A gente continua tendo dentro das produtoras quase 80%, 90% de pessoas brancas em posição de decisão. São pouquíssimas pessoas pretas que têm oportunidade. Aí eu falo, não é que não existam diretores, diretoras de fotografias pretas, roteiristas, produtores executivos... não é isso! Existem pessoas competentíssimas, mas por conta dessa questão racial, do racismo mesmo, essas pessoas não são vistas como competentes para ocupar determinados lugares (Costa, informação verbal, 2026).

O testemunho de Costa evidencia que as barreiras estruturais identificadas pelos dados da Ancine e do GEMAA se traduzem, no cotidiano do audiovisual belenense, em experiências concretas de exclusão racial – invisibilizando competências e limitando o acesso de realizadores negros aos espaços de criação e decisão. Esse cenário reforça as barreiras enfrentadas por diretores, produtores, roteiristas e outros profissionais negros do audiovisual – barreiras que se intensificam no contexto amazônico, onde as demandas por valorização e inserção de narrativas negras encontram condições estruturais ainda mais adversas.

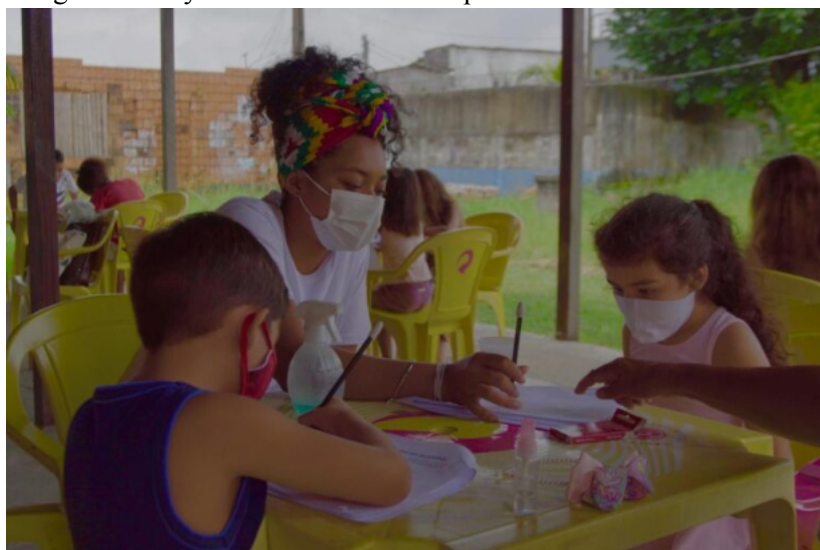
Mário Costa (2026) expressa o desejo de que esse ambiente seja menos precarizado e hostil para mulheres negras, destacando que grande parte dos realizadores em Belém são moradores de periferias e dependem de editais públicos para viabilizar suas produções. Fica evidente, portanto, que as dificuldades de inserção do pensamento negro nos espaços cinematográficos são estruturalmente maiores para esses profissionais – não por falta de competência, como o próprio Costa afirma, mas pelo peso do racismo que os invisibiliza e os exclui dos circuitos de decisão e financiamento.

O arte-educador afirma que o cinema “ainda tem muito o que se conquistar dentro desse território do audiovisual amazônida e preto” (Costa, 2026) – reconhecimento que evidencia tanto os avanços quanto os limites do campo. Nesse sentido, organizações como a Negritar Filmes e Produções e o Telas em Movimento constituem espaços políticos e formativos que democratizam o acesso ao cinema para as juventudes das periferias e de

outras comunidades, ampliando as possibilidades de contar histórias e registrar memórias das populações negras amazônidas. Sobre a Negritar, Joyce Cursino (2026) esclarece que o nome da produtora nasce de “[...] um posicionamento político, a forma de fazer é um posicionamento político e as narrativas são políticas, no sentido de transformação social, de influenciar o povo para que se tenham outras perspectivas sobre os nossos corpos, nosso poder” (Cursino, informação verbal, 2026).

A Figura 10 registra uma das oficinas oferecidas pelo Telas em Movimento, na qual Joyce Cursino desenvolve atividades com crianças – público prioritário do coletivo. A equipe é majoritariamente composta por pessoas negras da periferia, que articulam narrativas por meio do audiovisual produzido nas Amazônias – termo usado no plural para evidenciar a diversidade territorial e étnica que caracteriza a região. Para Cursino (2026), esses diálogos com as crianças são o caminho para a criação de novas narrativas: “é uma forma de hackear o sistema” (Cursino, informação verbal, 2026). A metáfora de hackear o sistema significa subverter, a partir de dentro, as estruturas que historicamente excluíram corpos negros e periféricos dos espaços de criação e imaginação cinematográfica.

Figura 10: Joyce Cursino em oficina para o Telas em Movimento.



Fonte: Site da Negritar.org, 2022.

São projetos que visam à inserção das epistemologias negras no cinema. Ainda assim, poucas produções são lançadas por ano no mercado audiovisual brasileiro, o que se deve a diversos fatores sócio-históricos e evidencia um cenário ainda mais desanimador quando se trata de mulheres negras na direção de filmes ou da territorialidade das produções, especificamente de cineastas negras em Belém do Pará, região Norte do país. A falta de dados sobre difusão, distribuição e exibição de obras feitas por mulheres negras do Norte,

bem como a escassez de produções com recortes raciais, corroboram esse cenário de invisibilização.

Como exposto nos dados e estudos sobre a presença negra no cinema, compreende-se que o processo de conversas, de observação dos movimentos do cinema de sujeitos negros e de formas de organização de cineastas amazônicas possibilitou apreender o cinema negro a partir da realidade de diversos profissionais em atividade na contemporaneidade – em sua maioria jovens. Por isso, a coletividade é fundamental nesse processo, assim como a reflexão sobre os coletivos é importante neste estudo do audiovisual negro na Amazônia, especialmente na capital paraense. Os relatos de cineastas amazônidas são essenciais para fortalecer as narrativas acerca da construção do cinema feito por pessoas à margem. Nesse sentido, a Produtora Negritar Filmes e Produções e o Telas em Movimento se alinham à análise sobre a democratização dessas narrativas (Figura 11), por meio das oficinas e formações realizadas pelo arte-educador Mário Costa e a cineasta Joyce Cursino. Foi em uma das oficinas de roteiro oferecidas pela Negritar que a roteirista Flávia Ribeiro construiu a narrativa do curta Bárbara, dirigido por Cursino.

Figura 11: Oficinas de formação do *Telas em Movimento*.



Fonte: Negritar.org, 2025.

A Negritar é da realizadora, atriz e jornalista Joyce Cursino, como mencionado antes, em parceria com outros profissionais negros que, assim como Joyce, articulam um cinema que seja acessível para todos. A produtora está em atividade há pelo menos 10 anos, construindo em coletividade e negritando ou enegrecendo o audiovisual com as narrativas afro-amazônicas. Em seu site, elenca três objetivos principais para suas produções e outras atividades, como formação e organização social. São eles:

Missão: Construir e fortalecer o audiovisual negro na Amazônia a partir da produção e formação das periferias e das comunidades tradicionais; **Visão:** Ser referência internacional em cinema, educação e inclusão racial no cinema; **Valores:** Resistir com afeto, promovendo ações de impacto social, político e cultural, partilhando resultados gerando autonomia coletiva⁵⁶.

Os impactos promovidos pela produtora são percebidos nos trabalhos realizados pelos próprios moradores dos bairros de Belém ou das comunidades tradicionais. As formações fazem parte de sua missão de articular e democratizar esse cinema, permitindo que os jovens participem significativamente de suas atividades. Nas oficinas oferecidas, o uso de materiais e ferramentas acessíveis – como o próprio celular – integra essa proposta, facilitando o acesso desse público. Essa tecnologia permite gravar obras com facilidade, captando as particularidades dessas produções. No entanto, ciente das dificuldades de acesso a equipamentos adequados, Joyce alerta para não romantizar essas discrepâncias no fomento audiovisual dos jovens envolvidos.

Esse é um aspecto crucial nas produções de pessoas que normalmente não têm acesso a equipamentos de criação de imagens em movimento, por serem materiais caros e de difícil acesso. Isso torna essas produções um reflexo dos modos de criação e das condições de imaginação disponíveis. Em outras palavras, dependendo dos materiais, a produção se diferencia quanto aos recursos visuais, às linguagens, às codificações e outros aspectos que influenciam o resultado final (Rose, 2002; Oliveira; Christo, 2021). As dimensões visuais presentes na construção desses jovens são paralelas às suas experiências de vida e com o cinema. Nesse sentido, Joyce aponta as dificuldades que encontrou ao longo desse caminho: “de estar sempre buscando, se atualizando e persistindo, mesmo com todos esses buracos nas políticas públicas, aí isso foi me dando mais forças” (Cursino, informação verbal, 2026).

As problematizações apontadas tanto pela diretora quanto pelas realidades enfrentadas por realizadores que dependem de incentivos financeiros no setor audiovisual são evidentes. Com o desenvolvimento das tecnologias e a amplitude do debate sobre as narrativas produzidas por populações periféricas, cresceu o número de profissionais que reconhecem a relevância de ampliar o acesso dessas narrativas ao mercado audiovisual, considerando as diferentes vertentes que possibilitam o reconhecimento das criações dessas pessoas. Costa destacou o poder que essas criações têm nas mãos dessas populações:

A partir do momento que a gente vai para aquele território, as pessoas do território constroem o roteiro, a gente só orienta as técnicas do audiovisual,

⁵⁶ Disponível em: <<https://negritar.org/#saiba>>. Acesso em: 07 de jan. 2026.

mas eles são protagonistas do início ao fim (Costa, informação verbal, 2026).

Essa fala revela uma “luta simbólica de representação” (Chartier, 1991 apud Oliveira; Christo, 2021), na medida em que desloca o protagonismo narrativo dos agentes tradicionais do audiovisual para as próprias comunidades retratadas – movimento que se aproxima do que este trabalho vem tratando como aquilombamento cinematográfico, ou seja, a construção coletiva e horizontal da imagem por quem historicamente foi apenas objeto dela.

Embora as dificuldades no reconhecimento desses coletivos sejam uma realidade, as linguagens audiovisuais nas periferias e comunidades ribeirinhas preservam memórias e celebram as relações sociais do território. Essa dificuldade é enfrentada por Cursino, que promove cineclubes, formações, cine nas ilhas e mostras de cinema por meio do Telas em Movimento – projeto ligado à Negritar Filmes e Produções que desenvolve circuitos de exibição em territórios amazônicos e também por Balby, nas rodas de conversas e debates em torno da representação das mulheres negras no cinema. Ao articular essas diferentes frentes de atuação, os projetos fortalecem diálogos entre localidades da Amazônia brasileira, promovendo a socialização das narrativas produzidas pelas comunidades participantes. Essa atuação materializa, em termos práticos, o próprio conceito contracolonial: a exibição deixa de ser um circuito fechado e centralizado para se tornar um espaço de circulação e reconhecimento construído a partir dos territórios e vivências dessas populações.

Desde 2019, o Telas em Movimento realiza festivais em diferentes localidades do Pará. Segundo informações disponíveis no site da organização Negritar (Negritar, 2025), os principais marcos incluem o I Festival de Cinema das Periferias, em 2019, e as edições de 2020 a 2022, realizadas de forma integrada às comunidades tradicionais sob o nome Festival de Cinema das Periferias e Comunidades Tradicionais da Amazônia. O primeiro festival (Figura 12), lançado no Dia da Consciência Negra (20 de novembro), reuniu, sob a coordenação de Joyce Cursino, profissionais do audiovisual das ilhas e crianças de diferentes idades, que assistiram a produções realizadas na região. Para além da representação nas telas, o evento celebrou o protagonismo de mulheres negras na tomada de decisão e na construção cinematográfica local.

Figura 12: Cine nas Ilhas promovido pelo *Telas*.



Fonte: Negritar.org, 2019.

O festival, ao ampliar o acesso ao audiovisual, propicia um diálogo direto com essas populações na tentativa de superar representações estereotipadas presentes nas telas. Essa intervenção constitui uma das principais diretrizes tanto da produtora quanto do próprio festival, que organizam e valorizam problematizações que introduzem debates racializados no campo cinematográfico – em especial no que tange a povos historicamente excluídos pela ordem colonial. Mário Costa (informação verbal, 2026), também diretor, aponta legados resultantes das oficinas promovidas pelo Telas: “o grande legado do Telas é perceber que algumas pessoas deram continuidade na formação. Tem filmes do Telas que já ganharam prêmios em festivais, isso pra gente é super importante”.

O diretor conhece os desafios e as condições para a produção cinematográfica nas periferias da Amazônia e, por essa razão, busca levar às telas narrativas que recuperem a ancestralidade afrodessendente, indígena e quilombola. Desde o início de sua trajetória, as representações visuais de pessoas negras suscitaram-lhe questionamentos críticos. Embora reconheça que persistem obstáculos relacionados às questões raciais, ele aponta que coletivos e profissionais – entre os quais Cursino, parceiro no projeto Telas em Movimento – têm contribuído para atenuar imagens distorcidas sobre populações negras por meio de ações formativas e práticas colaborativas. Essa perspectiva encontra eco em Beatriz Balby, que, apesar de estar em início de percurso, adota um olhar voltado para a humanização dos corpos e sujeitos negros e democratiza esse debate através de sua produção.

As perspectivas adotadas pelos profissionais estão intrinsecamente ligadas ao que Cursino afirma: “É um cinema de resposta também, que reflete o tempo, que está a todo tempo em posicionamento” (informação verbal, 2026). Nessa linha, a constituição de

iniciativas como Negritar, Telas e Cine Diáspora – todas originárias de Belém e mencionadas no início deste estudo – parte das realidades locais como condição para imaginar outros mundos no campo audiovisual. Outros exemplos de produção coletiva orientada pela valorização de uma Amazônia negra são o Festival AfroEstima (Macapá, Amapá)⁵⁷ e o Amazônia Negra (Porto Velho, Rondônia)⁵⁸. Essas iniciativas articulam-se com o que Mário Costa (informação verbal, 2026) destacou sobre a importância de atuar nos territórios e, sobretudo, de respeitar as narrativas das comunidades locais: “Já demos oficinas do Telas em Abaetetuba, em Acará, na Região Metropolitana de Belém. Aí sempre nessa perspectiva de viabilizar e potencializar narrativas pretas, indígenas, quilombolas, ribeirinhos e amazônidas”.

Esses profissionais evidenciam que o audiovisual pode constituir agências negras capazes de enfrentar os desafios impostos às populações marginalizadas, ampliando a circulação dessas narrativas em outros espaços (Carvalho, 2020; Silva, 2023). As perspectivas adotadas pela Negritar, Telas em Movimento e eventos em que Balby participou, integram o cinema negro que, embora tenha alcançado maior visibilidade nos últimos anos, resulta de uma trajetória de resistência das narrativas negras no campo cinematográfico. De acordo com mapeamentos de produções negras, a circulação desses profissionais intensificou-se nos últimos dez anos. Tomando como referência a produtora de Cursino, observa-se que ela esteve entre as iniciativas pioneiras na integração e valorização de profissionais negros de Belém e da Amazônia brasileira, sem desconsiderar as experiências que a antecederam, mas demarcando um recorte histórico recente. Nesse sentido, torna-se fundamental resgatar a história do cinema negro por meio das narrativas construídas por esses movimentos e por outros que estão desenvolvendo o debate em torno da presença negra no cinema.

⁵⁷ O festival é voltado para produções que valorizam a Amazônia negra, ao qual amplia a visibilidade de artistas afro-amazônidos. Ver site do festival, disponível em: <<https://www.afroestimafestival.com/>>. Acesso em: 10 de jan. de 2026.

⁵⁸ Celebra imagens de pessoas negras na Amazônia. Ver rede social do projeto: <<https://www.instagram.com/amazonianegra/>>. Acesso em: 10 de jan. 2026.

4. QUESTÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS NO CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM/PA: O AUDIOVISUAL PRODUZIDO POR ELAS

Neste capítulo, pretende-se discutir as narrativas presentes nas produções de duas cineastas negras, Joyce Cursino e Beatriz Balby, além de Flávia Ribeiro, roteirista da produção *Bárbara*, obra da Negritar Filmes e Produções, e, por fim, estabelecer diálogo com o arte-educador do Telas em Movimento, Mário Costa. As entrevistas semiestruturadas constituirão a base para compreender como realizadoras negras produzem seus filmes e elaboram, em projetos audiovisuais, suas próprias histórias. Esse recorte é fundamental para sustentar os pressupostos iniciais desta pesquisa, especialmente no que se refere às questões estéticas, políticas e sociais presentes nos cinemas negros. Para a construção deste capítulo, mobiliza-se a chave analítica do *desde dentro, para desde fora*, proposta por Edileuza Penha de Souza (2008, 2020, 2025), como ferramenta qualitativa para compreender as nuances do cinema realizado por essas mulheres e por outros profissionais negros do cinema.

As hipóteses são examinadas à luz das teorias mobilizadas na pesquisa, especialmente a perspectiva contracolonial (Kilomba, 2020; Bispo dos Santos, 2019, 2023), a teoria da interseccionalidade (Collins; Bilge, 2021) e as reflexões sobre estética e dissenso no cinema (Rancière, 1996, 2009, 2010; Borges, 2025). Nesse horizonte, o contracolonialismo pode ser compreendido como uma forma de auto-organização de coletivos ancestrais voltada ao fortalecimento de identidades coletivas em diferentes espaços, como nos cinemas negros realizados por mulheres negras no Brasil, especialmente na Amazônia paraense. A presença de cineastas negras leva a problematizar por que elas ainda ocupam posição minoritária no cinema e em outros espaços de sociabilidade, de modo que as contranarrativas podem ser compreendidas como articulações políticas, sociais e históricas inscritas nas insurgências do fazer cinematográfico (Souza, 2020; Ferreira; Souza, 2025).

4.1. Experiências cinematográficas das cineastas: dimensões estético-políticas

Por muito tempo, as histórias narradas por mulheres no cinema foram subalternizadas ou relegadas a posições secundárias, muitas vezes circunscritas a representações estereotipadas nas telas. A construção de caminhos que ampliem a presença de mulheres nesse campo torna-se fundamental para a articulação de movimentos que tensionam o lugar historicamente atribuído a elas. Nesse sentido, a formação de uma consciência coletiva capaz de contracolonizar a narrativa oficial evidencia, na contemporaneidade, as reivindicações de

populações negras, mulheres, sujeitos LGBTQIAPN+ e outras comunidades que vivenciam, em seus corpos, os efeitos das opressões coloniais.

Faz-se imprescindível refletir sobre as marcas da colonialidade presentes nas estruturas que persistem em silenciar as subjetividades e vivências de mulheres não brancas na sociedade brasileira, inclusive nas produções audiovisuais. Esse processo contribuiu, por exemplo, para o apagamento sistemático das culturas negras e indígenas no Brasil, bem como para a invisibilização das narrativas produzidas a partir da diversidade sociocultural dessas populações (Salles, 1971; Marques, 2013).

Em contraposição a esse pensamento de exclusão estrutural de memórias, identidades e culturas, as quais perpetuam as desigualdades ao longo do tempo, evidencia-se a necessidade de compreender como essas populações se organizam socialmente em um território que, por séculos, foi marginalizado. Assim, busca-se realizar um apanhado histórico, social e político da comunicação para compreender o presente, as comunidades e as vivências das populações negras na Amazônia. Destaca-se, sobretudo, o cinema articulado pelas diretoras negras Joyce Cursino e Beatriz Balby, em Belém do Pará, e as concepções estético-políticas presentes em suas produções, além da atuação de outros dois profissionais do audiovisual, Flávia Ribeiro e Mário Costa, que trabalharam com as cineastas. Essa articulação permite compreender as dinâmicas de democratização para além das telas do cinema, evidenciando como essas práticas audiovisuais operam como estratégia de resistência e afirmação identitária.

4.1.1. Joyce Cursino - Negritando o Cinema

Figura 13: Joyce Cursino, cineasta, produtora, atriz e jornalista.



Fonte: Roberta Brandão, 2022.

“Temos essa transformação social, ela é o nosso compromisso central” (Cursino, informação verbal, 2026). Essa frase, dita por Joyce Cursino, criadora da Negritar Filmes e Produções, expõe seu principal propósito no cinema: promover mudanças sociais e fortalecer narrativas audiovisuais negras, quilombolas e ribeirinhas. Buscando traçar a trajetória da realizadora, as propostas temáticas em seus filmes e o impacto de sua presença no cinema negro amazônico, questionou-se a realizadora, em entrevista concedida à autora, se considerava suas produções interligadas ao cinema negro, ao que respondeu sem hesitar: “com certeza” (Cursino, informação verbal, 2026). Os pensamentos da realizadora podem relacionar-se à transatlanticidade enquanto movimento político, cultural e estético (Nascimento, 2022; Ratts, 2022), na medida em que suas produções articulam memória, ancestralidade e resistência negra em diálogo com um circuito atlântico mais amplo de produção de sentido. Esse cinema também dialoga com o contracolonialismo proposto por Bispo dos Santos (2019; 2023), na medida em que constrói narrativas audiovisuais contra-hegemônicas, evidenciando modos próprios de existência e resistência dos povos tradicionais frente à lógica colonial.

A diretora respondeu que o movimento de trazer pessoas para o protagonismo é ligado não apenas ao audiovisual, mas à promoção da inclusão cultural daquelas pessoas que foram marginalizadas. Nesse sentido, Cursino identifica seu cinema como “[...] cinema negro amazônico. Eu faço essa demarcação do território!” (informação verbal, 2026), demonstrando que a territorialidade se faz presente como elemento constitutivo em suas produções. A diretora complementa: “pra mim a narrativa é importante porque o meu cinema é sobre posicionamento, sobre política” (Cursino, informação verbal, 2026). Tal perspectiva aciona a ótica do dissenso na cinematografia, em que “o modo pelo qual as próprias práticas e formas de visibilidade da arte intervêm na partilha do sensível” (Rancière, 2010, p. 21) evidencia o cinema de Cursino como prática estética indissociável de uma disputa política pelo território e pela visibilidade das populações negras amazônicas.

A tematização das interseccionalidades nas criações da cineasta revela o percurso que ela tem no audiovisual para incluir as histórias negras no cinema. Pode-se associar os significados dessas ações ao processo de “recriação da identidade nacional”, conforme mencionado nos capítulos anteriores e destacado pela historiadora Beatriz Nascimento, relacionado ao Movimento Negro da década de 1970. A historiadora, em entrevista concedida

ao ativista e poeta Jônatas Conceição em 1989, discorre sobre o processo de narração em Orí, filme de Raquel Gerber: “Toda essa dança faz parte de um movimento extremamente rigoroso que nós criamos em 1970. E me dá realmente alegria, alegria do poder. De finalmente estarmos no poder” (Nascimento, 2022, p. 147). Essa alegria da descoberta – o corpo negro como poder – pode ser comparada ao trabalho de Cursino, que eleva esses corpos e sujeitos ao protagonismo, atualizando, no cinema amazônico contemporâneo, o mesmo projeto político de reescrita da identidade negra iniciado por gerações anteriores de realizadoras.

Esse poder relaciona-se às produções das realizadoras desta pesquisa, pois a possibilidade de escreverem sobre si mesmas, a partir desse lugar de disputa na realidade social brasileira e nas narrativas territoriais, manifesta-se em seus filmes. Elas utilizam o espaço cinematográfico para reivindicar suas existências. Nesse sentido, o cinema negro de Joyce Cursino relaciona-se intrinsecamente ao seu fazer artístico, levantando problemáticas históricas de invisibilização em suas obras. Esse cinema atenta para as interseções experienciadas pelos corpos negros no território amazônico e para os desafios da discriminação por eles enfrentados, descrevendo:

Quando a gente fala de produção negra no Brasil e quando a gente faz esse recorte negro territorial, pra mim é também falar sobre os desafios que é (estar) ocupar esse espaço, em relação às políticas públicas, à visibilidade. Além das questões do racismo, machismo, a gente também tem que enfrentar essa camada da xenofobia, da perspectiva de colonização no nosso território (Cursino, informação verbal, 2026).

Portanto, a realizadora evidencia as desigualdades na distribuição e no fomento ao cinema para realizadores da Região Norte. A interseccionalidade dos problemas vivenciados por mulheres afro-amazônidas no audiovisual é uma realidade persistente, evidenciada na relação com a questão territorial como fator primordial em seus filmes.

Flávia Ribeiro, interlocutora desta pesquisa, aponta em sua dissertação a importância de se observar essas opressões a partir do prisma da interseccionalidade, em que o objetivo “[...] é buscar perceber como opressões interseccionais influenciam a subjetividade, os discursos, os produtos e espaços comunicacionais, e como agem para a composição dos sujeitos e dos seus comportamentos em interação” (Ribeiro, 2023, p. 92).

Essa abordagem epistêmica ajuda a pensar as dimensões interseccionais das corporeidades negras, em diálogo com os aportes analíticos do capítulo sobre interseções no

cinema negro. Esses conceitos – QuilomboCinema, Cinema Negro no Feminino e Cinemas Negros – permitem compreender as diversidades culturais e as contracolônialidades nas narrativas de mulheres negras, com foco, nesta seção, em Joyce Cursino. Diante disso, o audiovisual como ferramenta de transformação social e denúncia está presente em seus discursos, exemplificado pela recente produção *Matriarcas da Amazônia* (2025, 26 minutos). Composta por personagens femininas, a série entrelaça saberes matriarcais e a defesa territorial pela presença das mais velhas, incorporando a cosmovisão ribeirinha vivenciada por elas, portadoras desses saberes ancestrais. Assim, interseccionam-se questões de gênero, negritude e território em denúncia das explorações dos rios nas ilhas de Belém.

4.1.1.1. *Matriarcas da Amazônia* (2025)⁵⁹

*Matriarcas da Amazônia*⁶⁰, produzido pela Negritar e dirigido por Joyce, foi a escolha por ser a produção mais atual e por abordar discussões que atravessam as realidades amazônicas, bem como o cuidado das mulheres negras vinculado aos rios do Pará. Nesses cruzamentos de percepções sobre a preservação da identidade sociocultural amazônica por meio do audiovisual, estive no lançamento da obra, em uma sessão exibida na II Bienal das Amazônias, em Belém, Pará. Após a exibição, a diretora e outras duas mulheres – profissionais do audiovisual – que trabalharam na obra, Gabi Luz e Mayara Coelho, compartilharam como foi o processo de criação de *Matriarcas da Amazônia* e os desafios encontrados por elas na construção de uma temática que abarca as sensibilidades vividas pelas comunidades ribeirinhas na região.

A diretora enfatizava constantemente a necessidade de contestar as opressões sofridas por mulheres negras nas disputas de território e saberes, destacando seu compromisso com as pessoas retratadas em sua produção. Para além das dores, a obra constitui um projeto que articula os imaginários amazônicos por meio de uma dinâmica de compartilhamento de saberes ancestrais. Rosane Borges, acerca do poder de imaginar, afirma: “É preciso imaginar, apesar de tudo” (Borges, 2025, p. 103). É o que Joyce projeta nas imagens, criando um território de possibilidades para novas estéticas no cinema negro amazônico.

A imaginação como dever (Borges, 2025) é uma forma de reação e resistência aos séculos de subjugação dos conhecimentos negros, os quais são retomados na construção do

⁵⁹ Perfil da rede social do filme, disponível em: <<https://www.instagram.com/oficialmatriarcasamazonia/>>. Acesso em: 10 de out. 2025.

⁶⁰ Financiado pela Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022).

audiovisual de Cursino. Durante a sessão na II Bienal das Amazônias (Imagens 06 e 07), as cineastas e as atrizes se fizeram presentes e compartilharam questões subjetivas vivenciadas durante e após as gravações. Joyce pontuou que, para além das dificuldades, foi também um processo de “expansão de consciência” e reforçou em nossa conversa que “[...] no Marajó, com essas mulheres, a gente teve vários momentos de partilha sobre o que era ser mulher neste século, sobre o que era o patriarcado [...] e aí uma força quase que espiritual mesmo dessa retomada matriarcal” (Cursino, informação verbal, 2026). Essa expansão da consciência, citada pela realizadora, aproxima-se do pensamento de Nascimento (2022, p. XX) quando afirmava que o filme *Orí* (1989) era “uma recriação da identidade nacional”. A diretora paraense sinaliza:

[...] eu acho que o meu diferencial é não só fazer esses filmes a partir da percepção dessas imagens, desse sujeito negro, mas é também do negro, da Amazônia, dos trans, das mulheres, se é agricultora, se é carimbozeira, pescadora [...] esses são personagens, narrativas que a gente não vê dentro do cinema comercial porque são histórias de comunidades tradicionais, são narrativas conectadas a saberes ancestrais, que é o que eu faço dentro do meu cinema (Cursino, informação verbal, 2026).

Imagem 06: Momento do lançamento da série com a diretora Joyce Cursino, com microfone na mão, na II Bienal das Amazônias, em 2025.



Fonte: acervo da autora, 2025.

Imagem 07: Elenco feminino principal de *Matriarcas da Amazônia*, 2025.



Fonte: acervo da autora, 2025.

Tanto a cineasta quanto as atrizes da série ampliam as discussões sobre os afetos e ancestralidades, simbolizados nas cinco personagens femininas e na luta de mulheres que utilizam seus saberes para potencializar os discursos produzidos por elas. Os fios de memórias dialogados entre as mulheres representadas na obra desenharam as imagens e temporalidades das Amazônias, dos rios e das culturas desse vasto território. Joyce evidencia as características das narrativas femininas nesse cinema: “A gente ficou lá sete dias convivendo, almoçando, comendo, consagrando medicinas, e ao final o que ficou para nós foi essa força matriarcal, como se fosse algo que veio antes de nós e estivesse pedindo para a gente dar continuidade nessa força” (Cursino, informação verbal, 2026).

A força matriarcal é representada por cinco personagens femininas, chamadas: Josefina, guardiã dos conhecimentos ancestrais; Yara, jovem pescadora que investiga as contaminações nos rios; Ana, filha de Yara, que deixa a ilha para estudar Direito e lutar pela proteção ambiental da região; Zélia, artesã de cerâmica que enfrentou a exploração cultural após o roubo de suas peças; e Erika, mulher trans e filha de Josefina, que evidencia a importância da transmissão de saberes entre gerações. A produção se passa em quatro ilhas paraenses: Cotijuba, Marajó, Fortalezinha e Combu. As imagens aqui se correlacionam em um sistema de visualidade que nega as ausências, resgatando as forças das mulheres negras (Borges, 2025; Barros; Freitas, 2018).

A trama utiliza essas imagens para caracterizar as experiências plurirraciais no contexto amazônico, documentando memórias essenciais à construção das identidades amazônicas –

especialmente das mulheres negras das ilhas. Assim, visa salvaguardar saberes ancestrais e fortalecer imaginários locais, reintegrando possibilidades de existências negras. Cursino destaca: “A primeira prática dessas imagens é trazer primeiramente uma negritude amazônica, porque é uma negritude que ela vai se diferenciar no território, dentro da nossa história temos uma construção de negritude específica, única, por conta desse lugar de onde viemos” (Cursino, informação verbal, 2026). Essa questão é sinalizada na sinopse e na logo do primeiro episódio (Figura 14), divulgadas pela diretora, o que permite verificar a importância das guardiãs dos saberes:

Matriarcas da Amazônia é uma série de ficção dramática com 5 episódios de 25 minutos que entrelaça a vida de cinco mulheres em uma comunidade ribeirinha, onde o adoecimento de uma mestra da memória, a contaminação do rio e as ameaças ao território revelam não apenas dilemas locais, mas os desafios mais urgentes da humanidade (Sinopse de Matriarcas da Amazônia, 2025).

Figura 14: Cena com a *logo* do Episódio 1 da série Matriarcas da Amazônia, 2025.



Fonte: Negritar Filmes e Produções, minutagem: 05min23s, 2025.

A realizadora menciona que por falta de recursos para construir os episódios seguintes, até o momento foi lançado o primeiro episódio (Cursino, informação verbal, 2026). A obra filmica intersecciona os saberes de mulheres mais velhas, saberes ancestrais, aos esforços de preservação desses rios, os quais conectam memórias, conhecimentos sobre as florestas, os corpos e as vozes das matriarcas da Amazônia. Enxergar o cuidado com que profissionais negros dependem desses saberes em suas produções mostra como eles organizam temáticas sensíveis às suas realidades, buscando humanizá-las nas telas, algo que, por muito tempo, foi negado às populações negras, indígenas e ribeirinhas.

Dentro dessa perspectiva de um saber que contrapõe o discurso “oficial” – exemplificado na série de Joyce –, Stuart Hall acentua que as identidades culturais se concretizam a partir dos discursos da história e das memórias. Ele completa: não são “[...] uma essência, mas um posicionamento. Daí haver sempre uma política da identidade, uma política do posicionamento, que não encontra garantia absoluta numa ‘lei da origem’ que seja desproblematizada e transcendental” (1996, p. 25).

A visão da cineasta reflete um posicionamento diante dos (des)incentivos ao audiovisual, especialmente, à demarcação de uma identidade. Os poucos incentivos às produções feitas na Amazônia, tal como em Belém, uma cidade que necessita de investimentos no setor audiovisual, são tensionados pela diretora durante nossa conversa. A diretora descreve suas obras como contranarrativas à narrativa branca, mencionando que a transformação social pode começar por meio das telas, sendo esse o compromisso central na experimentação da linguagem cinematográfica, segundo ela, é preciso “[...] demarcar, de dizer que existimos e principalmente no fortalecimento das narrativas das comunidades periféricas e tradicionais” (Cursino, informação verbal, 2026).

A cena de abertura (Figura 15) da série *Matriarcas* exemplifica o olhar de cuidado que a realizadora imprimiu na construção da obra, pontuando a presença “das mulheres à frente no protagonismo do cuidado do mundo” (Cursino, informação verbal, 2026). Além disso, ela descreve o processo criativo do episódio em que entendeu que as soluções para mitigar a exploração dos recursos naturais residem no cuidado das mãos das mulheres, enfatizando: “a gente precisava olhar principalmente para as mais velhas, porque elas têm um conhecimento que não está na academia, que não está nesses espaços e que está se perdendo, uma questão das curandeiras, das benzedeiras e tudo” (Cursino, informação verbal, 2026). Essa fala dimensiona a preocupação da diretora em relação aos apagamentos sofridos por essas mulheres.

Figura 15: Cena de abertura do Episódio 1 de *Matriarcas da Amazônia*, 2025.



Fonte: Negritar Filmes e Produções, minutagem: 01min04s, 2025.

A sequência exibe uma mulher negra cantando e preparando um banho de ervas, personagem interpretada por Joyce Cursino, e outra, em processo de dar à luz. Ambientada em momentos de tensão, mas ao mesmo tempo demonstrando o cuidado da parteira, a cena culmina quando, enfim, ouve-se o choro do bebê, revelando seu nascimento. É como um entrelace de histórias do povo preto das ilhas, da perspectiva dos saberes negros amazônicos, descrito pela interlocutora como:

No *Matriarcas da Amazônia* (2025), tem cenas de parto, ervas, ou seja para além do personagem, da visualidade da pessoa negra, tem os saberes negros amazônicos, saberes quilombolas, esses saberes e essas intelectualidades negras ali colocada como algo central, como protagonismo (Cursino, informação verbal, 2026).

É a retomada dos saberes ancestrais: mulheres negras como protagonistas nas telas e por trás delas, em um gesto estético-político intencional para explorar temas que atravessam gerações de mulheres que vivenciam os rios, as experiências de exploração nas ilhas e o aprofundamento nos conhecimentos de curandeiras e benzedadeiras. Essa intencionalidade que move a realizadora aprofunda questões como afeto, pertencimento e memória:

Se for ver pela perspectiva do branco, sempre vão colocar uma lógica de submissão, de subserviência, e nos filmes que faço é ao contrário, a gente tem o protagonismo do quilombo, das parteiras, das pessoas negras trans, da juventude amazônica, como foco central, para que as pessoas negras vejam esses filmes e se enxerguem em outro lugar (...) no lugar de poder, de acesso (...) olhar e falar que isso também é arte, valorizar esses aspectos da nossa cultura, para além da nossa visualidades, para além das imagens, dentro dessa narrativa do que é ser um negro na Amazônia (Cursino, informação verbal, 2026).

O poder do cinema reside na construção de imagens em contramão da colonização (Nascimento, 2022; Hartman, 2020). A perspectiva da realizadora evidencia a defesa de novas representações de personagens negros, dentro e fora das telas, para que possam se autodefinir e desconstruir narrativas que os inferiorizam, criando, assim, novas formas de valorização no cinema. Edileuza Penha de Souza (2008, 2020, 2025) destaca a importância do cinema negro no feminino como reflexo do compromisso com o desenvolvimento da autoestima de inúmeras mulheres negras e a inclusão de epistemologias negras no cinema.

Collins e Bilge (2021) acreditam que por meio da interseccionalidade é possível ampliar os olhares sobre as identidades coletivas e ação política, tal como é feito na construção do audiovisual de Joyce. Nas cenas que seguem *Matriarcas da Amazônia*, a história percorre as encruzilhadas dos saberes da Mestra Jô, a qual passa por problemas de saúde em virtude da contaminação do rio. No entanto, a força da mestra marca um lugar de resistência cultural em meio aos desafios, visto o respeito que os mais novos têm por ela, como é mostrado ao longo do episódio.

O plano abaixo (Figura 16) mostra Josefina na roda de carimbó. Ela começa falando que essa música, chamada *Queimadas*⁶¹, do Mestre Lourival Igarapé, lhe traz grandes recordações. Podemos relacionar o trecho cantado pela mestra “Foi bem-te-vi quem viu, foi bem-te-vi quem viu, a terra arder” à situação vivenciada pelos moradores na ilha, construindo um canal de interpretações ao receptor. Ao final da cena, Mestra Jô passa mal, e os que estavam na roda ficam preocupados e correm para ajudá-la.

Figura 16: Cena em que estão entoando músicas de carimbó com a Mestra Jô.



⁶¹ Música bastante conhecida nas rodas de carimbó paraense que retrata o desmatamento na Amazônia e reforça a valorização da preservação da natureza, interligando-se ao tema discutido na trama.

Fonte: Negritar Filmes e Produções, minutagem: 06min07s, 2025.

A preocupação em relação à saúde da mestra (Figura 17) revela os medos que passam a mobilizar os moradores, pois fica a sensação da perda das memórias e desse cuidado representado pelo feminino. Joyce problematiza esse lugar na trama, confirmando que sem a presença feminina na luta pela justiça climática⁶² os problemas poderiam ser maiores. Os discursos em torno da personagem Josefina são atravessados pelos problemas que a floresta está enfrentando. Ela é o retrato do adoecimento da floresta, e a busca pela justiça exige que a coletividade se mobilize nesse contexto.

Figura 17: Cena em que os vizinhos de dona Jô estão preocupados com sua saúde.



Fonte: Negritar Filmes e Produções, minutagem: 08min10s, 2025.

A salvaguarda das memórias é necessária no que tange à luta das comunidades por reivindicações socioculturais em seus territórios. Joyce fala sobre a importância de ter vivido com outras mulheres ribeirinhas que puderam ensinar sobre como se organizam e pensam sobre esse lugar da coletividade. Segundo a diretora: “a gente viveu isso, esteve nessas comunidades, constatou que nessas comunidades as lideranças são as mulheres, que essa resistência nesses territórios se dá porque tem sempre uma liderança ali, uma mulher que resolve tudo” (Cursino, informação verbal, 2026). Percebe-se que é inseparável a presença dessas mulheres no debate em torno da preservação do território e das comunidades tradicionais.

Perguntei a Joyce como as sabedorias dessas mulheres a ajudaram na criação da série. Ela menciona que a vivência e as pesquisas empíricas são usadas na produção do roteiro e das

⁶² Justiça climática refere-se à intersecção entre os debates raciais, de gênero e sociais em relação às devastações ambientais. O debate precisa necessariamente demarcar as questões raciais, tendo em vista a desproporção dos impactos sofridos pela população negra, comunidades quilombolas e outros (Pereira e De Souza Amparo, 2023).

cenar. Sem isso, ela não poderia retratar com fidelidade o que os moradores vivenciam, já que sentem na pele os dilemas causados pelo adoecimento da floresta. Todo esse processo foi pensado com cuidado para criar narrativas insubmissas sobre pessoas que moram nas ilhas. Segundo ela: “Eu acho que tem uma coisa também que eu falei muito para as pessoas nas palestras e nas entrevistas, é que para mim a ficção é muito mais do que uma forma de contar outras histórias, de outras formas, mas também uma ferramenta, uma estratégia de sobrevivência” (Cursino, informação verbal, 2026).

Tal estratégia concretiza-se no impacto social promovido durante e após a produção. Segundo dados fornecidos pela cineasta, em torno de mil pessoas foram beneficiadas com este projeto (Cursino, informação verbal, 2026), garantindo uma dinâmica de sobrevivência no setor audiovisual, seja pelo fortalecimento dos conhecimentos das comunidades tradicionais, seja pela circulação econômica gerada pela criação da série entre os profissionais e moradores das ilhas onde ocorreram as filmagens.

A realizadora acredita que, com os repertórios adquiridos antes e durante as gravações, foi possível garantir a difusão do cinema nesses territórios, democratizando as linguagens cinematográficas para essas pessoas. Ela cita: “[...] dentro do roteiro tem uma questão de vivência muito forte. Ao longo desses anos, até a gente chegar e fazer uma série de TV, a gente foi por meio do Telas em Movimento, conheceu diversas comunidades onde existem essas matriarcas” (Cursino, informação verbal, 2026). Prossegue:

Porque como é sobre mulheres ativistas, a ficção me permite dizer que essas histórias existem, trazendo essa identidade por meio do trabalho das atrizes do audiovisual, mas sem colocá-las em risco, sem colocá-las ali como essas mulheres, mais um alvo, entendeu? Então, para mim, a ficção nesse lugar de estratégia também de sobreviver, de uma forma de contar as nossas histórias, de marcar o nosso território, de dizer que isso está acontecendo e existe, mas não colocar um alvo na cara das vidas das pessoas que estão nesse processo, que aí é também sobre esse cuidado (Cursino, informação verbal, 2026).

Este movimento em evidenciar as narrativas negras, quilombolas e ribeirinhas está presente nas histórias contadas em suas obras. É a valorização do cinema como ferramenta de transformação social, anteriormente frisada pela cineasta. Podemos mencionar a materialização das encantarias, dos saberes dos rios e das matriarcas que protegem a natureza e as memórias das comunidades ribeirinhas na cena abaixo (Figura 18), onde uma mulher

surge atrás da Mestra Jô, em um plano subjetivo⁶³ de seu pensamento, durante a prática ritual de benzeção, enquanto a benzedeira prepara banhos de ervas e velas, entoando: “Com a força da lua, eu te benzo! Com a força da terra, eu te benzo! Com a força do fogo, eu te benzo!” (Matriarcas da Amazônia, 2025), o que valoriza os conhecimentos ancestrais de cura.

Figura 18: Cena em que uma mulher aparece atrás da Mestra Jô, lembrando as encantarias.



Fonte: Negritar Filmes e Produções, minutagem: 20min05s, 2025.

A proposta das cenas que se seguem traz os olhares sobre as curandeiras, benzedeiras, artesãs e mestras dos saberes ancestrais, marcando a produção em um movimento pulsante sobre referências simbólicas pouco exploradas no cinema comercial. Joyce partilha as emoções de ter experienciado as possibilidades de organização dessas comunidades; ela afirma: “Como eu já trabalho com a negritude, como eu já tenho essa linha também, eu adotei essa perspectiva. E o processo criativo foi quase um processo de canalização mesmo, do argumento do primeiro episódio, do que a gente precisava falar” (Cursino, informação verbal, 2026). A narrativa fílmica construída pelos profissionais desta produção amplia as discussões em torno das obras fílmicas feitas na Amazônia, respeitando os lugares e vivências dessas populações.

4.1.1.2. *Bárbara* (2023)

A construção do cinema de Joyce é permeada pelas questões de negritude, gênero, território e geração. Nessa linha de pensamento sobre trajetórias de mulheres negras na Amazônia paraense, a cineasta assina a produção *Bárbara* (2023): uma média-metragem

⁶³ Plano subjetivo (ou *Point of View* - ponto de vista) é a técnica de enquadramento no cinema utilizada para permitir ao espectador visualizar pelo “olhar” dos personagens; trata-se de uma percepção subjetiva, que inclui visões reais, imaginações, memórias e outros.

idealizada primeiramente como episódio da websérie *Pretas na Pandemia*⁶⁴, mas que se tornou uma produção filmica com a construção da trama em torno de Bárbara, uma mulher de 60 anos, recém-divorciada, que experiencia os amores nesta fase de sua vida, de maneira a se redescobrir enquanto mulher. Ela conhece seu pretendente por meio de aplicativos de namoro, deixando seu filho preocupado.

No entanto, a personagem mostra-se destemida, disposta a enfrentar as adversidades postas por sua idade. O enredo se inicia na cena abaixo (Figura 19), onde o plano se enquadra em Bárbara pintando as unhas ao escutar, pela televisão, a notícia do falecimento misterioso de uma mulher; seu semblante muda automaticamente, revelando sua aflição.

Figura 19: Cena em que Bárbara está pintando as unhas.



Fonte: Negritar Filmes e Produções, minutagem: 00min19s, 2023.

A história continua quando Bárbara recebe uma mensagem de seu parceiro, mudando novamente o semblante para demonstrar contentamento pelo encontro marcado para mais tarde. Logo após, a cena a exibe se preparando para encontrá-lo, mas o filho chega e menciona o jantar combinado entre eles. Bárbara hesita e diz que não poderá ir, devido ao novo compromisso; o filho não esconde a preocupação. Isso, porém, não a impede de sair para aproveitar a noite, aguardando ansiosa pela chegada do parceiro (Figura 20). A alegria na espera e o ambiente descontraído transmitem a euforia deste novo desafio: encontrar um amor por meio de aplicativos de namoro, algo antes impensável para essa mulher.

⁶⁴ Websérie construída inicialmente durante a Pandemia sobre as realidades de mulheres negras das periferias de Belém. Disponível em: <<https://negritar.org/preta>>. Acesso em: 05 de jan. 2026.

Figura 20: Cena em que Bárbara está aguardando a chegada do parceiro.



Fonte: Negritar Filmes e Produções, minutagem: 06min35s, 2023.

Joyce Cursino menciona que a construção da obra foi pensada nessas mulheres que vivem amores na terceira idade – um enredo que narra como elas ainda podem amar e ser amadas, mas, acima de tudo, exercer a independência em suas escolhas, livres das amarras de uma sociedade que as aprisiona em caixinhas e as faz crer que não podem vivenciar suas subjetividades nessa fase. A roteirista da produção e jornalista Flávia Ribeiro destaca a importância de roteiros que exaltam essas mulheres e, além disso, exemplifica que a vida não acaba ao chegarmos a certa idade. Ribeiro conta que as ideias para o roteiro surgiram de questões pessoais: ela se viu em Bárbara, apesar de não ter a mesma idade, e reconheceu traços de sua mãe na personagem.

Neste cruzamento de narrativas pessoais e ficcionais, com perspectivas reais das experiências de mulheres, seja na Amazônia, seja em outras regiões do Brasil, compreendemos a relevância de desenvolver personagens que promovam identificação emocional em inúmeras mulheres negras. Em nossa conversa, Flávia destacou que inicialmente pensara em um drama de amor entre um casal e afirma: “Era uma coisa dos dois deitados na cama até eles se levantarem. E, nesse intervalo, ia rolar tudo. Só que eu vi que estava todo mundo com histórias muito dramáticas, sabe? E aí eu fiquei, eu vou fazer o contrário” (Ribeiro, informação verbal, 2026)⁶⁵. Essa consciência reforça a importância de uma representação respeitosa dessas mulheres em telas, acrescentando:

[...] a gente está numa fase de mostrar que a gente ainda tem relevância nesse mundo, de que a gente ainda pode começar coisas. E isso tudo em

⁶⁵ Entrevista cedida à autora em fev. de 2026.

paralelo com a minha vida. Eu estava no mestrado, também do PPGCom, e já entrei com mais de 40 anos [...] quando eu pensei na Bárbara, que é uma mulher mais velha do que eu, ela lembra muito a minha mãe, ela ficou viúva há 15 anos, passou mais de 30 anos casada, e ficou viúva e de repente ela pensou “*o que eu vou fazer?*” Porque a gente tem uma construção social de que a mulher só é um sujeito quando ela está ao lado de um homem. E de repente essa mulher, ela se vê um sujeito sem um homem, fica parecendo que ela é incompleta para a sociedade (Ribeiro, informação verbal, 2026).

A jornalista e roteirista, em conjunto com a diretora Joyce, constroem juntas um cenário de possibilidades para estas mulheres, com 60 anos ou mais, que acreditam que a vida não pode se reconstruir depois de uma certa idade. A resposta na obra é: sim, existe um mar de possibilidades, mesmo que a sociedade diga o contrário. A trama continua: após o encontro no restaurante, os dois vão para um motel e têm uma noite regada a muito romance, em uma sobreposição poética da câmera entre movimentos e música envolvente embalando as carícias do casal.

Após as manifestações de carinho, os dois conversam na cama, o parceiro manifesta a intenção de construir uma vida juntos, planejando apresentá-la à família e a vontade de conhecer a dela, porém Bárbara fica pensativa, demonstrando ser cedo demais para tomar tal decisão, visto que é recém-divorciada e que gostaria de aproveitar a vida. Joyce descreve esse momento como:

A Negritar é uma produtora jovem, mas o fundamento é a gente reverenciar as mais velhas. Acho que meio que organicamente eu entendi isso. Que é sempre reverenciando as mais velhas, quem veio antes, quem já está nessa luta. Então, a gente tinha uma juventude ali na produção, nesses processos, mas sempre nessa reverência dessas mais velhas. E aí eu, incomodada com isso, porque foi uma época que muito movimento social pautou muito essa questão do etarismo. Como que isso também contribui para essas mulheres que contribuíram a vida inteira na construção da sociedade também (Cursino, informação verbal, 2026).

A reverência às mais velhas manifesta-se em suas produções, quando Joyce emprega espaços de sociabilidade cinematográfica para amplificar as vozes de quem vivencia as adversidades retratadas. Ela atribui isso aos saberes familiares de matriarcas que ajudaram a fundar a Negritar, destacando em nossa conversa que mãe e tias foram sua base neste percurso filmico. A diretora reflete sobre essa base quando diz: “Quando falo que minha família foi minha base, é no sentido da sobrevivência” (Cursino, informação verbal, 2026), pois descreve que foi a primeira a passar no vestibular e teve que disputar as narrativas com pessoas que vieram de famílias que têm histórico dentro do cinema e da televisão. Em

Bárbara, Cursino e Ribeiro reescrevem os lugares sociais quando dimensionam a personagem em planos que valorizam suas características e empoderam suas decisões (Figura 21):

Figura 21: Cena de Bárbara deitada na cama com o parceiro: ele planeja formar uma família, mas ela permanece pensativa.



Fonte: Negritar Filmes e Produções, minutagem: 14min35s, 2023.

As telas de cinema são importantes ferramentas para a valorização das populações que não puderam se enxergar durante muito tempo nesses espaços e para a elevação da autoestima de mulheres negras, reverenciando histórias que superam narrativas de submissão destas mulheres. Joyce e Flávia reivindicaram pelo audiovisual a presença de mulheres mais velhas, colocando-as em destaque no debate sobre os amores na terceira idade, escolhas e o amor a si próprias, antes de tudo.

A obra posiciona vozes femininas negras que não querem mais se enxergar em lugares de sofrimento, mas que querem exaltar suas subjetividades, desafiando o patriarcado e o racismo nas telas. A realizadora pontua: “A Bárbara foi esse lugar de vamos falar de agora de uma outra perspectiva, de uma Amazônia urbana e tudo, mas de uma realidade dessa terceira idade, dando luz para uma questão sobre solidão, sobre solitude, sobre dependência” (Cursino, informação verbal, 2026). Na cena em que Bárbara sai do motel (Figura 22), questões apresentadas pela diretora e roteirista são redirecionadas pelo olhar da personagem, que se alegra com sua decisão de bloquear o parceiro, demonstrando coragem e uma fluidez perceptiva ao querer curtir a vida sem compromissos.

Figura 22: Cena em que Bárbara sai do motel, bloqueia o pretendente e sorri, mostrando-se confiante.



Fonte: Negritar Filmes e Produções, minutagem: 16min06s, 2023.

Nota-se, nessa produção, a perspectiva do movimento do cinema negro, que Joyce denomina “seu fazer artístico” (Cursino, informação verbal, 2026). A diretora afirma que a personagem vem da “Amazônia urbana, para sair desse estereótipo de que tudo é floresta” (Cursino, informação verbal, 2026), demarcando novamente o território, mas, neste momento, em uma Amazônia urbana. Tais demarcações são interessantes para refletir sobre as características estético-políticas nas produções de Cursino, em que as câmeras ganham olhares com subjetividades e particularidades socioculturais que representam a diversidade presente em Belém/PA e na Amazônia, posicionando os personagens em planos que os valorizam, bem como o entusiasmo de Bárbara nas cenas finais. Flávia complementa as escolhas de enquadramento como maneira de elevar as particularidades da personagem, visando demonstrar que outras mulheres negras também podem se inspirar nela. A roteirista continua:

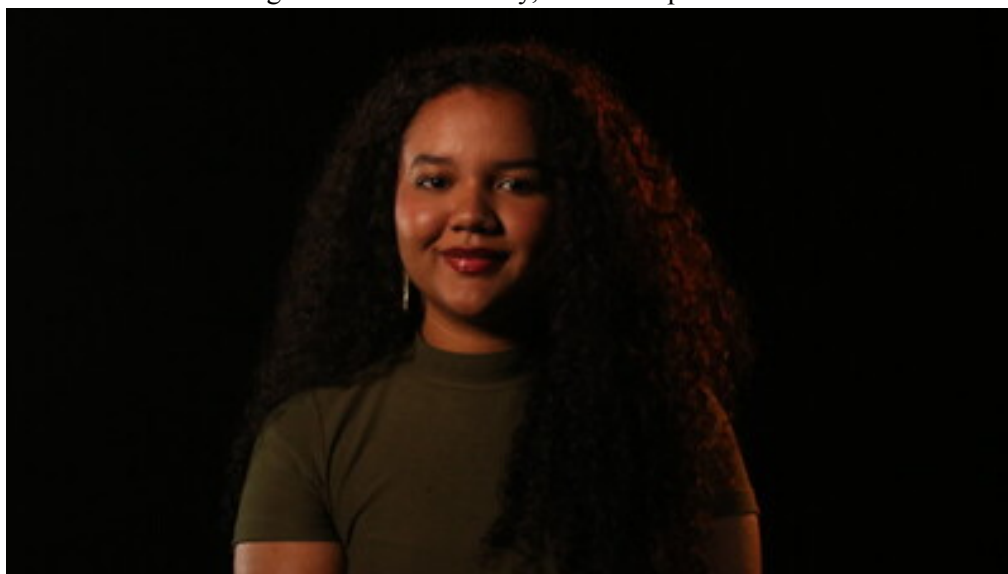
[...] E de mostrar que ela pode começar coisas, realizar sonhos, começar novos projetos, ela pode ter novos amores, ou ela pode simplesmente não querer amar [...] a *Bárbara*, ela se coloca nesse lugar de ela ser só ela, de ela ser esse sujeito no mundo que não precisa de ninguém, e não precisa estar espelhada em alguém pra ser ela mesma (Ribeiro, informação verbal, 2026).

Portanto, a posição das câmeras, o roteiro e os ambientes nos quais foi filmada a trama revelam as particularidades dos olhares tanto da diretora quanto da roteirista ao representar pessoas negras e amazônicas em telas, vislumbrando, intrinsecamente, as experiências dessas populações na Amazônia urbana, quilombola e ribeirinha, especialmente no estado do Pará, onde grande parte do fazer artístico da diretora se concentra, mas que extrapola fronteiras.

Joyce se atenta a essas nuances para não criar estereótipos e para que seu audiovisual possa chegar a mais pessoas da região e a outras partes do país; ela assinala: “E assim a gente consegue alcançar diferentes tipos de públicos, tanto as mulheres negras que estão nas comunidades quanto nas cidades” (Cursino, informação verbal, 2026).

4.1.2. Beatriz Balby - “É preciso trabalhar na criação de novas referências”

Figura 23: Beatriz Balby, cineasta e produtora



Fonte: filme freeway.com, 2025.

“A gente precisa trabalhar na criação de novas referências” (Balby, informação verbal, 2026). Essa frase, dita pela cineasta Beatriz Balby durante a entrevista para esta pesquisa, carrega um conjunto de significados em relação às representações de pessoas pretas dentro e fora do cinema. Ela reforça a importância de criar novas imagens para fortalecer as identidades negras no Brasil, principalmente em Belém/PA e nos territórios da Amazônia como um todo. Aqui, reafirma-se o compromisso com a demarcação territorial nesse processo interseccionado por categorias de gênero, raça e território. Esse olhar sobre a importância na criação de referências está intrínseco à sua produção *Desculpa não dizer que te amo* (2025), a qual expressa, até o momento, sua trajetória artística dentro do movimento pelo cinema negro, pois atravessa suas experiências como mulher negra com poucas referências nesse espaço. A criação de novas referências está intrínseca à construção de novas imagens, como forma de emancipar populações negras inseridas em um lastro histórico de discriminação visual. Esses registros visuais têm desconstruído corporeidades não brancas nas mídias, filmes, fotografias e outros meios de sociabilidade (Borges, 2025; Rancière, 2018; Nascimento, 1985).

Ao ser questionada durante a entrevista sobre como enxerga seu cinema, a realizadora analisa criticamente a questão sobre as identidades no cinema ao responder: “eu considero que o meu cinema, ele está bem dentro do que a gente conhece como um cinema negro, porque a minha grande proposta, enquanto cineasta, é trazer um cinema que eu senti muita falta de ter acesso quando eu era mais nova” (Balby, informação verbal, 2026). Essa fala expõe, de certo modo, a falta de pertencimento a um cinema marcado por representações negras estereotipadas, assim como ocorreu com muitas meninas pretas que cresceram com referências que desumanizam e estigmatizam esses corpos no cinema e na televisão.

Tal aspecto cristaliza situações vivenciadas por pessoas negras – e também por mim, pesquisadora negra que, por muito tempo, não conseguia enxergar-me nas telas ou acessar o cinema além do comercial (Borges, 2025; hooks, 2017). A ausência da noção de pertencimento levantada pela cineasta é um processo histórico e intencional sobre os corpos não brancos, manifestando o esforço conjunto de coletivos e profissionais que utilizam esse espaço para reivindicar a reescrita dessa história no audiovisual, uma importante ferramenta de promoção social que questiona estereótipos e amplia a visibilidade das narrativas afro-amazônicas, fazendo ecoar a voz das comunidades historicamente marginalizadas. Segundo a diretora:

[...] eu sempre tive muito bem definido que eu gostaria de trabalhar com profissionais negros justamente para trazer essa maior propriedade para falar dos assuntos, sobre vivências negras. Então, quem melhor para falar, para criar um cenário, para criar narrativas negras do que pessoas negras? (Balby, informação verbal, 2026).

As inquietações sociais que a fizeram enxergar a necessidade de colocar profissionais negros nas principais posições de tomada de decisão – como a posição de diretor de fotografia – são imprescindíveis para criar as narrativas em suas produções. A diretora conta que passou por um processo de descoberta de sua autoestima para se reconhecer nesse lugar, na posição de direção; esse aspecto está vinculado ao universo de imagens que, usualmente, colocam pessoas negras em lugares de subjugação. A diretora sinaliza as ausências de pessoas negras – ausências que, de alguma forma, se atrelam ao seu processo de se afirmar como diretora de cinema. Ela pontua:

Eu acho que tanto enquanto pessoa negra, enquanto profissional negra, mas também enquanto profissional da Amazônia, eu sinto falta e eu quero trazer um novo olhar sobre as nossas narrativas. Então, falando do ponto de vista negro, a gente não precisa fazer filmes só sobre racismo (Balby, informação verbal, 2026).

Essa sistemática desvalorização das populações negras, principalmente pelos estereótipos de personagens no cinema, impulsionou um movimento para novas narrativas, além de uma coletivização em busca de estéticas negras valorizadas enquanto sujeitos políticos. Isso se configura como posicionamento político das imagens (Rancière, 2018) e como reivindicação do pensamento da realizadora (Hall, 1996; Borges, 2025), uma vez que sua prática artística possibilita imaginar outros mundos e valorizar corpos e sujeitos negros em frente e atrás das câmeras. A intersecção dos olhares foi responsável pela construção da obra *Desculpa não dizer que te amo* (2025), uma obra que enfatiza as possibilidades de solidariedade, amor e, sobretudo, o sentimento de que existe um amanhã melhor.

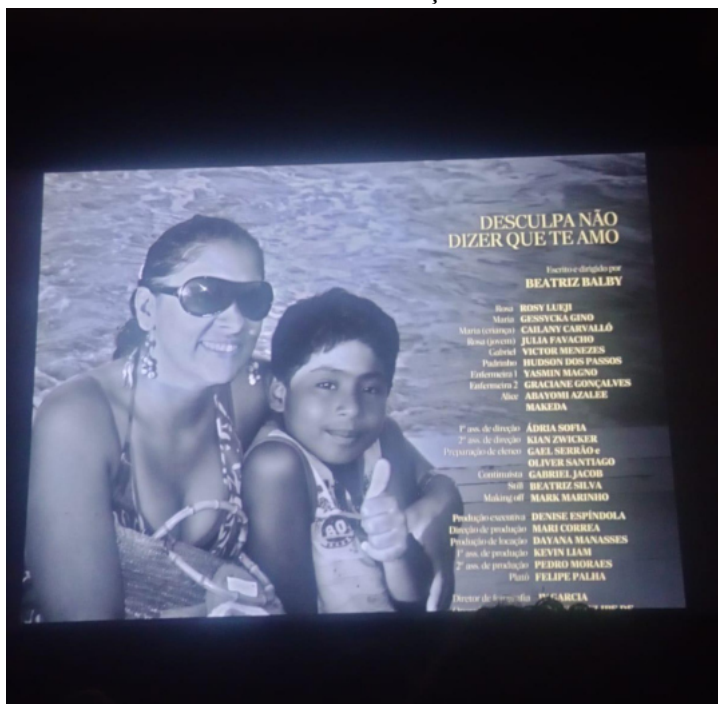
4.1.2.1. *Desculpa não dizer que te amo* (2025)⁶⁶

Desculpa não dizer que te amo (2025) é uma obra inicialmente produzida para o trabalho de conclusão de curso de Beatriz Balby, na UFPA, e posteriormente submetida ao Edital Paulo Gustavo. O seu projeto tem potenciais analíticos e contranarrativos para compreender as novas imagens no cinema de personagens negros que subvertem os espaços anteriormente delegados a eles (Nascimento, 2022; Borges, 2025; Rancière, 2018). A diretora consegue expressar as nuances e particularidades de vivências negras nas periferias de Belém, sendo a trama protagonizada por mulheres negras, com ênfase no papel da maternidade solo que precisa se desdobrar para trabalhar e criar seus filhos. Estive em uma das primeiras exibições gratuitas da produção no Sesc Ver-o-Peso, em Belém/PA (Imagem 08), onde a diretora estava cercada por familiares e amigos entusiasmados com a primeira produção comercial da realizadora. A sala estava cheia e, em sua maioria, por pessoas negras que assistiram ao filme e puderam compreender a importância dessa produção tanto para a diretora quanto para aqueles que foram assistir a ele. A animação transbordava em seus rostos, especialmente no de Beatriz. Não consegui registrar mais fotos no dia da sessão, mas, ao entrevistar a diretora para esta pesquisa, ela afirmou:

[...] estar nesse papel, nesse lugar de *ela é a diretora, ela é a roteirista, ela é a criadora do filme*, é um espaço de muita responsabilidade que passa muito por confiança, porque para você ocupar esses espaços, você falar do seu filme, você ser colocado nesse ponto de “autoridade máxima” dentro da construção de um filme, precisa de muita confiança, e foi algo que eu fui realmente construindo ao longo das exibições que fui fazendo (Balby, informação verbal, 2026).

⁶⁶ Rede social do filme, disponível em: <<https://www.instagram.com/desculpanaodizer/>>. Acesso em: 16 de jan. 2026.

Imagem 08: Créditos finais no dia da exibição do filme no Sesc Ver-o-Peso.



Fonte: acervo pessoal da autora, 14 mar. 2025.

A confiança criada durante esse processo foi importante para a cineasta, visto que a produção de *Desculpa* explora algumas vulnerabilidades de mulheres negras, respeitando, no entanto, os olhares dos profissionais negros que fizeram parte da obra e das mulheres negras que possam se sentir representadas pelas personagens do filme. A realizadora fala da sensação que teve no dia da estreia da obra fílmica: “Você foi na estreia e eu estava super nervosa na estreia, porque eu não esperava aquela quantidade de pessoas que estavam ali e pessoas que chegaram e me abordaram depois da exibição e me perguntaram sobre o filme, me elogiaram, porque eu não sabia nem como reagir” (Balby, informação verbal, 2026).

Beatriz Balby viu nesse lugar um campo de discussão sobre as representações de pessoas pretas em telas, construindo uma narrativa em torno do cinema negro na Amazônia, mas, sobretudo, de mulheres negras das periferias de Belém. A diretora descreve que os discursos político-raciais são necessários para entender as subjetividades dessas mulheres, das quais muitas são referências femininas de sua família (Collins, 2019; Kilomba, 2020). Além disso, ela frisa a demarcação racial, porque, segundo ela:

Muita gente vê *Desculpa Não Dizer Que Te Amo* e acredita que, na verdade, é um cinema feminista. E até pode ser considerado um cinema feminista, uma vez que a gente está falando sobre afeto entre mulheres, mas a gente tem, sim, essa marcação muito bem definida em relação ao cinema negro. Não são apenas mulheres, são mulheres negras (Balby, informação verbal, 2026).

O ponto de vista destacado pela realizadora nos conduz às epistemologias negras no cinema e à interseccionalidade como instrumento teórico para compreender fenômenos sociais voltados aos corpos negros nas sociedades. Percebe-se que as problemáticas raciais afetam os nossos corpos com maior brutalidade quando o debate é articulado a partir da forma como mulheres negras são impactadas pelas questões raciais, geracionais, de gênero e de classe. Essa configuração evidencia como as representações das existências negras se manifestam nas telas cinematográficas. Lélia Gonzalez (1984), ao abordar os aspectos da cultura brasileira que apagam as marcas da africanidade, sublinha o lugar da mulher negra no processo de formação cultural – rejeitada e subjugada – ao explicitar:

A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção (Gonzalez, 1984, p. 226).

Ao relacionarmos o cinema a essa história dos povos negros e de mulheres negras no contexto de reformulações sociais, percebe-se que ela foi negada por longos anos. O lugar do desconhecimento ao qual Gonzalez se refere pode ser compreendido como um processo de epistemicídio (Carneiro, 2023), tanto nas artes e na linguagem cinematográfica quanto nos saberes acadêmicos, tradicionalmente negados às populações negras (Evaristo, 2017). No contexto cultural da contemporaneidade, o poder da consciência (Nascimento, 2022; Ratts, 2022) se inscreve nas articulações da reescrita da história por meio de movimentações como as das cineastas, roteiristas e arte-educadores que participaram desta pesquisa e de outros profissionais negros e não brancos do cinema, transformando as práticas narrativas da consciência social e racial.

Balby articula questões políticas de representação em seu filme *Desculpa não dizer que te amo* (2025), explorando histórias de mulheres negras que vivenciam o perdão como forma de afeto e atravessam as adversidades presentes na vida dessas mães das periferias de Belém – mães solo que carregam a responsabilidade de cuidar da casa, dos filhos e de incentivar seus estudos. O filme é dedicado a todas as mães dos profissionais que participaram da obra filmica, conferindo-lhe um teor profundamente subjetivo, mas que ressoa na realidade de muitas mães negras.

Essa construção insere-se nas questões políticas do cinema negro ao reivindicar a centralidade de narrativas femininas, periféricas e contracoloniais, confrontando imagens hegemônicas que historicamente inferiorizaram ou distorceram a vivência das mulheres negras (Nascimento, 2022; Hartman, 2020; Bispo dos Santos, 2023). Para estruturar a sequência narrativa, o filme articula os planos com mensagens ligadas ao tema, aprofundando as cenas anteriores e as que seguem, reforçando a dimensão ética e política da representação (hooks, 2017; Hartman, 2020). Laan Barros e Kênia Freitas (2018) corroboram a ideia da estética no cinema negro como parte da afirmação da presença negra enquanto fissura em uma ausência histórica, ideia também traçada na história contada por Beatriz em seu filme.

As sequências do filme constroem essa ideia a partir das mensagens exploradas em cada cena, tensionando a forma como os afetos se interseccionam nas experiências negras. Essas frases surgem em letreiros sobre fundo marrom, com as palavras: *Desculpa se te fiz chorar; Desculpa se te cobrei demais; Desculpa se te fiz aceitar qualquer amor; Desculpa se te fiz ter medo de ser mãe; Desculpa não dizer que te amo*, finalizando com: *Para todas que abriram portas que nunca tiveram a chance de atravessar* (Balby, 2025).

As cenas abaixo (Figuras 24 e 25) inauguram uma elipse temporal entre o momento em que Rosa, ainda adolescente, dá à luz sua filha Maria, e a fase em que ela já é adulta e sua filha é criança. A ambientação ocorre em uma vizinhança de Belém, no momento em que Rosa chega do trabalho e encontra Maria brincando com amigos em frente à casa; em tom assertivo, manda que a filha entre e, caso desobedeça, ameaça bater nela. A cena se inicia antes do título narrativo *Desculpa se te fiz chorar*. Rosa parece inquieta com a escolha da filha em brincar em vez de estudar para ser médica, uma cobrança que parece advir de lugares subjetivos, já que ela mesma precisou assumir, desde cedo, as responsabilidades da criação sendo uma adolescente, e agora não deseja que a filha enfrente os mesmos transtornos que ela enfrentou.

Figura 24: Cena em que Rosa chega em casa e encontra sua filha Maria brincando com amigos.



Fonte: Beatriz Balby, minutagem: 01min42s, 2025.

Figura 25: Cena em que Rosa aconselha a filha a se dedicar aos estudos.



Fonte: Beatriz Balby, minutagem: 02min11, 2025.

As perspectivas abordadas por Balby evidenciam fissuras na expectativa colonial, seja pela ambientação em uma Amazônia urbana, seja pela fabulação fílmica que nos transporta por realidades acuradas da sociedade belenense e do Brasil como um todo. A identificação é percebida por meio da realidade de mães que precisam trabalhar e cuidar dos filhos, o que torna as jornadas de trabalho exaustivas para essas mulheres. A diretora atenta para esse processo ao afirmar: “Eu acredito muito que nós, profissionais negros, temos que bater muito nessa tecla de que somos os responsáveis por contar nossas próprias histórias” (Balby, informação verbal, 2026), e chama atenção para:

Então, é justamente sobre isso, sobre a criação de novas referências, um cinema de pessoas negras para outras pessoas negras que eu acho que é o

mínimo, porque a gente cresce assistindo, se assistindo de uma maneira muito estereotipada e a gente cresce assistindo, acreditando que aquilo ali é a nossa realidade (Balby, informação verbal, 2026).

A elaboração de novos marcos referenciais apontada pela cineasta contribui para que compreendamos que o cinema negro e feminino podem ser grandes aportes na mitigação dessa problemática histórica, redefinindo os parâmetros imagéticos da presença negra no audiovisual. Os atravessamentos propostos na cinematografia de mulheres negras permitem construir sujeitos coletivos que não correspondem ao regime colonial e cisheteropatriarcal, tornando possível manifestar as culturas afro-amazônicas e imagens de mulheres negras enquanto protagonistas de suas histórias. Barros e Freitas (2018, p. 111) afirmam que: “Podemos vislumbrar esses intervalos, lacunas e quebras no terreno das narrativas afro-fabuladoras e de fabulação crítica, que pensam nas complexidades dos processos de identificação as existências negras e de suas criações artísticas”.

Afro-fabular – ou a afro-fabulação⁶⁷ – diz respeito ao explorar os desalinhamentos entre as esferas dos campos políticos e artísticos (Barros; Freitas, 2018), desafiando esses campos e constituindo-se no ato de formulação das políticas de identidade e de valorização de pessoas negras frente às telas e na direção, tal como agenciado por Beatriz, Joyce, Flávia e Mário. Balby, na criação de agências da coletividade em sua obra, articula representações sem estereotipar, construindo debates em torno dos contextos das representações femininas no cinema, bem como das responsabilidades advindas da produção e da necessidade de retratar cuidadosamente pessoas negras. Nesse contexto, Balby preocupou-se em inserir profissionais negros na coordenação das áreas técnicas e criativas da produção, de modo que seus olhares estivessem atentos às formas de representação dos personagens da trama:

Desculpa perpassa muito por isso, porque, como eu te falei, eu fiz questão de que a maioria dos profissionais, mas principalmente os chefes de departamento, fossem pessoas negras porque ninguém melhor para falar com propriedade do assunto do que pessoas negras. Então, é justamente sobre isso, sobre *a criação de novas referências, um cinema de pessoas negras para outras pessoas negras* que eu acho que é o mínimo, porque a gente cresce assistindo, se assistindo de uma maneira muito estereotipada e a gente cresce assistindo, acreditando que aquilo ali é a nossa realidade (Balby, informação verbal, 2026).

Nas cenas seguintes, é apresentada uma elipse temporal em que Maria acaba de ser aprovada no vestibular de medicina. A mãe, orgulhosa da filha, olha-a com ternura. A cena

⁶⁷ Para Barros e Freitas (2018) a afro-fabulação interligado ao Eu=outro, destaca a potência das ausências para a criação e relacionada às fabulações propostas pelos autores Saidiya Hartman (2008) e Tavya Nyong’o (2014).

em que ambas se contemplam no espelho evidencia o sentimento de felicidade estampado no rosto de Rosa (Figura 26). Essa sequência se inicia antes da mensagem *Desculpa se te fiz aceitar qualquer amor*, revelando que, momentos antes, Maria recebera uma mensagem de texto de seu pretendente. Em seguida, ocorre a sequência de sua festa de comemoração, seguida pelo encontro com o rapaz.

Figura 26: Rosa e Maria se olhando no espelho em um momento de afeto.



Fonte: Beatriz Balby, minutagem: 05min39s, 2025.

A narrativa construída ao longo desses planos retrata o momento de envolvimento da adolescente com seu parceiro e o instante em que ela e a mãe descobrem que Maria está grávida (Figura 27). A disposição das imagens sugere que a história corre o risco de se repetir, em diálogo com um ciclo de responsabilidades e expectativas ligadas à maternidade precoce (Gonzalez, 1984). Ao longo de nossa conversa, Beatriz descreve que entende as complexidades em torno das vivências das mulheres por ser uma delas e pelas histórias de sua avó.

Essas experiências familiares foram os pilares dessa construção. Ela destaca que se sentia muito incomodada com as narrativas no cinema, em que mulheres negras sempre estavam em papéis de sofrimento, racismo ou eram sexualizadas. “O racismo não precisa ser o ponto principal; a gente não precisa sempre falar de racismo quando quer falar de um personagem negro”, destaca a cineasta (Balby, informação verbal, 2026).

Figura 27: Cena em que Maria recebe a notícia de que está grávida; Rosa fica aflita.



Fonte: Beatriz Balby, minutagem: 14min36s, 2025.

Apesar de estar aflita com toda situação de sua filha, Rosa não deixa de apoiar Maria, pois já havia passado pelas mesmas experiências anos atrás. O apoio da mãe, os incentivos e todos os conselhos foram fundamentais para que Maria continuasse a jornada dos estudos paralelamente à sua nova realidade como mãe. A perspectiva adotada pela diretora busca humanizar essas personagens, para que não caiam nas armadilhas de narrativas racistas que desumanizam mulheres vivendo em situações adversas em nossa sociedade.

A recusa da diretora em colocá-las nessas posições as posiciona em um campo de caráter estético-político dos cinemas negros, pois as cenas se dispõem em planos que valorizam as características negras, destacando as expressões, o corpo e as vestimentas das personagens, bem como nos *close-ups*⁶⁸, que enfatizam os semblantes, e na iluminação, que destaca as particularidades da pele negra em cena. Esses movimentos, articulados pelas transições entre as cenas e pelas mensagens que dialogam com o enredo entre a mãe e a filha, demonstram a importância de dimensionar as vivências de mulheres negras, trazendo dignidade e protagonismos que, por muito tempo, foram negados à população negra. Balby descreve esses aportes sobre seu filme:

Eu acredito muito que o que eu mais aprendi na produção, *Desculpa*, é o quanto a gente tem que ter muito cuidado ao retratar as pessoas. Por mais simples que pareça, por mais que seja, estou retratando pessoas do meu cotidiano, mas são pessoas que têm histórias próprias e que merecem ser respeitadas e retratadas de maneira respeitosa e empática (Balby, informação verbal, 2026).

⁶⁸ Close-ups significa o enquadramento da câmera em planos que valorizam as emoções dos personagens, enfatizando uma conexão com o público.

Em nossas conversas, ela enfatiza a importância, para si, do respeito que tem pelas histórias de sua família e das mulheres que vieram antes, cujo legado abriu caminho para que outras mulheres pudessem ocupar lugares sonhados por gerações. Essa é a visão transmitida pela própria diretora, que descreve ter chegado à direção sob a influência de muitas mãos de mulheres negras e afirma que essas trajetórias merecem ser retratadas nas telas de maneira empática. Segundo a realizadora, é necessário incluir tais questões referentes ao processo de criação no cinema negro feito por mulheres negras:

A maternidade solo, como eu te falei, coincidência ou não, ela é uma questão semelhante a quase todo mundo da equipe, quase todos da equipe têm uma relação direta ou indireta com a maternidade solo, foram criadas pelas matriarcas da família e tudo mais, tiveram uma ausência paterna, tiveram ausência de homens na sua criação. E isso fez com que as filmagens, o processo de pré-produção fosse um processo bastante sensível (Balby, informação verbal, 2026).

As matriarcas retratadas na produção fílmica de Beatriz assemelham-se às narrativas de Joyce Cursino. As particularidades presentes em ambas as visões das cineastas valorizam os aspectos sociais nas comunidades, resgatando memórias ancestrais e a riqueza de histórias que envolvem um cinema feminino e negro (Souza, 2025; hooks, 2017; Collins, 2019). Nesse sentido, na busca por valorizar os afetos, as formas de perdão e as trilhas abertas por outras mulheres negras, *Desculpa não dizer que te amo* segue com Maria dando à luz a sua filha e recebendo o amor de sua mãe, Rosa. Percebe-se que, em meio às adversidades, essas mulheres conseguem se reconstruir por meio da coletividade das comunidades negras, peculiares às realidades dessas mulheres.

Durante as cenas que exigiram maior sensibilidade, Balby relata a responsabilidade que tinha com as atrizes em momentos que demandam cuidados especiais: a cena de Maria gestando é um deles (Figura 28). Os afetos criados nos sets de gravação se materializaram nas telas e se reconheceram nas relações vivenciadas pelos profissionais nesse cenário. A diretora conta que essas experiências foram importantes, também, para enxergar a relevância que a obra tinha para pessoas como ela: “Realmente tive noção da importância desse compromisso de fazer do filme uma obra que fosse levar à população, uma obra que conversasse diretamente com as pessoas, levando-a para mostras, festivais e tudo mais” (Balby, informação verbal, 2026).

Figura 28: No hospital, Maria acabara de dar à luz.



Fonte: Beatriz Balby, minutagem: 16min49s, 2025.

A diretora consegue transmitir que, apesar das dificuldades, os sonhos de mulheres negras não morrem, e que, com a ajuda de outras mulheres negras, esse trajeto se torna menos tortuoso. Ela não romantiza a realidade, mas a traz tal como é presenciada por diversas famílias brasileiras, em especial as subjetividades presentes na realidade dessas mulheres em Belém do Pará.

Beatriz assume pontos de vista particulares na história de Rosa e Maria, colocando-as em uma caminhada que comunica a reconfiguração dos protagonismos de mulheres negras, ao mesmo tempo em que utiliza imagens que valorizam as características dessas mulheres para subverter o poder, pois elas são potentes na dinâmica do cinema negro (Evaristo, 2017). O enredo continua na articulação da produção das imagens que valorizam personagens negros na tela, quando o gesto da câmera centraliza na placa de formação de Maria no curso de Medicina (Figura 29), demonstrando a realização dos sonhos dela e de sua mãe, Rosa.

Os sonhos de Rosa não terminaram nela, mas continuaram a germinar nesse processo de reconhecimento do poder social ali presente. A filha bebê de Maria representa a geração que está por vir – uma criança para quem se sonha um futuro em que possa entrar em uma universidade pública, estudar e construir uma vida menos fatigante. Ela é um retrato de diversas famílias paraenses e, também, de outros lugares, que aspiram ocupar os espaços que foram negados aos seus antepassados. Mãe e filha constroem, juntas, a possibilidade de imaginar outros mundos. Beatriz descreve: “Desculpa passa de uma proposta que é muito sobre você mostrar que aquele personagem, aquelas mulheres negras, têm uma complexidade

enquanto seres humanos; elas merecem ser admiradas, merecem ser entendidas, compreendidas” (Balby, informação verbal, 2026).

Figura 29: Close-up na placa de formatura de Maria no curso de Medicina.



Fonte: Beatriz Balby, minutagem: 17min48s, 2025.

A trama finaliza com imagens de ternura entre três gerações de mulheres negras: mãe, filha e neta (Figura 30), e com as mensagens: *Desculpa não dizer que te amo, obs.: te amo e Para todas que abriram as portas que nunca tiveram a chance de atravessar*. Balby relata que, ao escrever o filme, lembrou-se de suas matriarcas, o que foi fundamental para que ela enxergasse a necessidade de exibir seu filme em diferentes espaços cinematográficos, principalmente nas periferias de Belém, mencionando que “muitas exhibições que a gente faz são abertas ao público, principalmente quando o público são mulheres mais velhas, que já são mães, que foram criadas por outras mulheres que foram mães solteiras e tudo mais” (Balby, informação verbal, 2026). Dessa maneira, percebemos a relevância da difusão de um cinema feito por uma mulher negra; a diretora continua:

[...] a gente acabou fazendo mais exhibições exibidas de maneira gratuita, aberta ao público e tudo mais, porque eu comecei a enxergar, realmente, a necessidade de levar *Desculpa* para as pessoas, principalmente as pessoas que moram em periferias [...] a gente tem/teve uma resposta muito positiva do filme, porque, justamente, bate naquilo de que as pessoas, pela primeira vez, elas acabam enxergando as suas vivências (Balby, informação verbal, 2026).

A necessidade apontada pela realizadora é uma vontade genuína que profissionais negros, especialmente aqueles que são analisados nesta pesquisa, sentem quando realizam obras nas periferias e em comunidades tradicionais, retorno que se faz essencial nesse processo de autoafirmação por meio do audiovisual.

Figura 30: Momento em que Maria chega em casa e encontra a filha brincando com a mãe, Rosa.



Fonte: Beatriz Balby, minutagem: 18min20s, 2025.

Nesse sentido, para além de representar personagens com vivências próximas das diretoras, é necessário que essas produções audiovisuais possam chegar a mais pessoas, especialmente as pessoas pretas que, por muito tempo, não puderam se ver na tela ou foram subjugadas nesse espaço. A presença de mulheres negras em cargos de direção pode, em diferentes medidas, representar mudanças de perspectiva na veiculação das imagens das populações negras, fortalecendo os saberes de nossos antepassados, as memórias e os processos de resistência ao apagamento dos corpos no cinema.

Os símbolos de representação propostos pelo cinema feito por essas mulheres estão nas nuances das sabedorias dos povos negros, propondo reinvenções da escrita da história por meio das imagens de valorização. Beatriz Balby consegue explorar cada detalhe no encontro visual e sonoro de *Desculpa não dizer que te amo* (2025), evidenciando o poder das mulheres negras e provocando marcos estéticos e políticos na cinematografia paraense e amazônica (Nascimento, 2022; hooks, 2017; Collins; Bilge, 2021). A diretora complementa:

[...] acredito que eu posso te resumir como realmente fazer uma proposta nova de representar mulheres além do estereótipo que a gente já conhece e realmente trazer vivências que a gente conhece tanto dentro da nossa casa quanto fora dela, em relação às nossas amizades, em relação aos nossos afetos e também trazer um olhar que não seja sobre racismo (Balby, informação verbal, 2026).

Esse olhar destacado por Balby ressalta uma questão antiga que ela comentara: os mesmos papéis dados aos personagens negros no cinema. A subversão na forma como ela direciona essa contraposição à hegemonia faz com que seu cinema esteja no movimento do

cinema negro, o qual se discute neste trabalho. A realizadora fala sobre o potencial que enxerga nas imagens e o poder que elas podem exercer para se contrapor ao racismo, ao sexismo e às opressões coloniais sobre os nossos corpos.

4.2. “Eu não ando só”: construindo em coletividade

A jornada de mulheres negras na direção de filmes produzidos em Belém do Pará revela o protagonismo feminino no cinema em uma disputa de imaginários que, durante muito tempo, foi encabeçada pela cisheteronormatividade branca. A efervescência da presença dessas mulheres está ligada às ações sociais e políticas de representação nos espaços cinematográficos e, antes, este lugar foi reivindicado por mulheres negras que realizavam cinema em períodos em que pouco se falava sobre a presença negra na direção de filmes e a importância de representações sem a estereotipização dos corpos negros.

Nesse percurso, desde a década de 1970, com a movimentação que problematiza a presença negra em papéis de inferiorização social, mulheres negras trabalham na promoção e valorização do audiovisual produzido por elas, uma vez que a participação delas é reflexo de outras mulheres que redesenharam esses lugares, possibilitando que novas gerações reescrevessem histórias das populações negras e não brancas nas telas de cinema. Ao analisar os caminhos trilhados por inúmeras mulheres na cinematografia, percebemos trajetórias intrínsecas à coletividade e temáticas que envolvem memórias, resistências e, sobretudo, histórias de exaltação das características próprias dos olhares negros no cinema.

Contar suas próprias histórias e encontrar na coletividade caminhos para subverter as narrativas dominantes são visões adotadas pelas cineastas paraenses Joyce Cursino e Beatriz Balby. Ambas discutem dinâmicas de representação nas telas e na direção, de maneira que refletem, por meio de suas obras, os limites impostos pela sociedade, e constroem essa disputa simbólica ao lado de profissionais que desarticulam narrativas coloniais, como Flávia Ribeiro e Mário Costa. Esses profissionais sabem da importância do fortalecimento das produções feitas por mulheres negras na Amazônia.

A perspectiva adotada por eles de articular caminhos para que pessoas das periferias de Belém, comunidades ribeirinhas e quilombolas possam fazer cinema e construir suas produções a partir de suas vivências, está associada aos incentivos e formação audiovisual por meio de oficinas, mostras de cinema nas comunidades e palestras, proporcionando redes de saberes. Democratizar o cinema é uma das formas de consolidar as memórias ancestrais,

fortalecer as articulações entre raça/etnia e territórios no cinema e difundir as diversidades temáticas nas imagens em movimento. Cursino observa: “[...] entender primeiro que o cinema tem um poder de comunicação, de imaginário, de memória, de influência de uma nação, de um povo, de uma história muito importante e isso não estava sendo valorizado pela indústria dentro da perspectiva de mulheres negras” (informação verbal, 2026).

O poder de comunicação nas produções desses profissionais negros demonstra a relevância do discurso cinematográfico no fortalecimento de pertencimento e organização social. Lygia Costa (2025, p. 203) fala sobre as possibilidades da dimensão política em filmes dirigidos por mulheres negras: “O corpo como memória e documentação também é produtor de sentido”. Emprestando o conceito de partilha do sensível, de Jacques Rancière (2009), entende-se esta como um comum partilhado e, ao mesmo tempo, partes exclusivas, em que tempos e espaços são compartilhados, mas as experiências dos sujeitos negros se diferenciam, por exemplo, das experiências dos sujeitos brancos. Esses corpos, que também são memórias, e também políticos e produtores de sentido, definem lugares contranarrativos para negar as ausências históricas nos espaços de disputas.

As partilhas em coletividade entre os profissionais negros do cinema e agentes sociais que reivindicam esses espaços na sociedade são características das produções dos interlocutores desta pesquisa. Flávia Ribeiro, roteirista do filme *Bárbara* (2023), problematiza os apagamentos: “A gente ainda está naquela disputa de narrativa, a gente está disputando com a história para a gente trazer essas pessoas. O audiovisual é uma ferramenta importantíssima porque se falar de pessoas indígenas, também sofre com apagamentos” (informação verbal, 2026). A jornalista compartilha da ideia de que o audiovisual pode ser fronteira para evidenciar a força da coletividade das comunidades negras no cinema, bem como de comunidades indígenas, quilombolas e ribeirinhas.

Ações políticas construídas por meio de produções e iniciativas como oferta de oficinas, democratização da difusão de filmes para populações que não acessam o cinema com facilidade ou debates sobre temáticas que abrangem histórias próximas às nossas são algumas das particularidades do cinema negro feito por mulheres negras. Beatriz Balby fala da importância de levar filmes que retratam as periferias para as pessoas que moram nelas:

Hoje eu acredito que não adianta eu retratar determinado público, retratar mulheres que são mães solas, meninas negras no meu filme e levar apenas para festivais. Essas pessoas que eu retrato no meu filme não estão nos

festivais, não estão nas mostras de cinema, elas estão nas comunidades, nas periferias (Balby, informação verbal, 2026).

Trazer o movimento de exibição dos filmes para as pessoas que têm pouco acesso a esses ambientes está no campo da justiça social e da memória coletiva (Souza, 2025; Costa, 2025). Joyce Cursino, ao longo de sua trajetória, dedicou-se a articular as linguagens cinematográficas com a educação de inúmeros jovens das periferias e interiores do estado do Pará. Ela, em conjunto com outras mulheres, jovens e profissionais do cinema, construiu um percurso de partilha no audiovisual, proporcionando formações em que celebra a cultura negra, fortalecendo as novas vozes do audiovisual na Amazônia.

As formações também impulsionam as histórias contadas por essas populações, construindo um cinema em perspectiva coletiva. Mário Costa, oficineiro e arte-educador do Telas em Movimento, destaca o exemplo fomentado pelo movimento em parceria com comunidades quilombolas, ribeirinhas e bairros periféricos de Belém, descrevendo-o como: “[...] a Negritar, o Telas em Movimento, passa a ser um espaço de oportunidade. Dentro desses territórios existem muitos jovens pretos, ribeirinhos com potencial enorme, que só precisam de uma oportunidade. E eles podem sim produzir suas próprias narrativas” (Costa, informação verbal, 2026). O arte-educador, também diretor e roteirista, integra temáticas das culturas negras na Amazônia em seus filmes – como o lançado em 2023, *Sem Encruzilhadas* (Figura 31).

Figura 31: Mário Costa, interlocutor nesta pesquisa, na direção do seu curta-metragem *Sem Encruzilhada* (2023).

Belém, 7 de novembro de 2023 – Estreia nesta quarta-feira, dia 8, em São Paulo, mais uma produção audiovisual paraense: o curta-metragem “Sem Encruzilhadas”, com roteiro e direção do paraense Mário Costa, que tem lançamento, às 15 horas, na sede do Instituto Itaú Cultural, na capital paulista.



Mário Costa, de camiseta branca, é roteirista, montador e diretor do curta “Sem Encruzilhadas”

Fonte: Dedé Mesquita, 2023.

Nesse contexto, os espaços que oportunizam a difusão das linguagens cinematográficas produzidas para além do que se diz “convencional” são incentivados, em sua maioria, por trabalhadores que vieram dessas mazelas da população e entendem a importância do incentivo à cultura através da sétima arte. Eles oferecem ferramentas e caminhos para que mais crianças, jovens e adultos possam realizar cinema em Belém e em diferentes regiões do estado. Essa é a premissa do cinema feminino negro. Souza (2025) aponta para a diversidade de temas e experimentações estéticas como algumas das características no cinema negro no feminino que desafiam os apagamentos históricos. Sobre isso, Mário Costa direciona o olhar ao território amazônico:

Existe um tempo em cada lugar, a gente precisa respeitar esse tempo. O nosso tempo aqui em uma região metropolitana, é diferente do tempo de uma comunidade ribeirinha no Marajó, que é diferente do tempo de uma comunidade quilombola numa região de mangue, que é diferente de uma comunidade indígena no meio da floresta, por exemplo (Costa, informação verbal, 2026).

O tempo de narrativa experienciado pelas populações amazônicas atrela-se ao modo de construção do cinema feito aqui. Diferencia-se em linguagem e território, em estética e política, e no mercado comercial do audiovisual: são inúmeros os aspectos particulares que enriquecem as realizações desenvolvidas no território amazônico. Todos os interlocutores desta pesquisa mencionam como essas questões atravessam suas produções filmicas. Joyce, por exemplo, contempla sua produção como um cinema negro amazônico e cita:

[...] eu fundo a Negritar Filmes e Produções, como uma resposta, também, a tudo isso, pra demarcar e começar a produzir de forma independente, me juntar com outras pessoas negras [...] as primeiras pessoas que trabalharam comigo foram do jornalismo, foram coletivos de comunicação, pessoas da periferia mesmo que não tinham formação em cinema, mas que estavam dispostas a construir e experimentar essa linguagem a partir do nosso lugar [...] lugar da periferia, da negritude e da Amazônia (Cursino, informação verbal, 2026).

A Negritar Filmes e Produções, bastante mencionada neste trabalho, está intrinsecamente relacionada ao cinema feito no território, um cinema feminino e negro e com os aspectos que valorizam as subjetividades negras no cinema. As obras filmicas feitas pela produtora têm lançado novos olhares e referenciado um audiovisual com características que abraçam as particularidades de quem vivencia as periferias de Belém. Joyce, que nasceu e cresceu no bairro do Jurunas, localizado em Belém, transmite nas produções a valorização das pessoas que moram nesses bairros e reivindica, por meio do audiovisual, políticas públicas de incentivo à cultura.

Tal movimento de reivindicação é também construído por Beatriz. Para a diretora é importante: “trazer um novo olhar, um olhar que é nosso, um olhar da gente que vive, da gente que vê de perto aquelas situações e levar para o cinema de uma maneira não estereotipada” (Balby, informação verbal, 2026). A questão levantada por ela é também apontada por Joyce, Flávia e Mário. São assuntos que envolvem em grande parte histórias dos moradores dos bairros belenenses, comunidades ribeirinhas e quilombolas e precisam ter um olhar profissional e sensível, como relatado por Balby. Comprometer-se com a realização de diálogos entre as narrativas desenvolvidas nas comunidades mencionadas faz parte do trabalho desses profissionais, assim foi pensada a websérie *Pretas na Pandemia* (2023), dirigida por Joyce Cursino.

A série relata histórias de mulheres pretas que, com muito esforço e, principalmente, com ajuda de outras mulheres, constroem trajetórias de resistência. As cenas do dissenso, de Jacques Rancière (1996, 2018), neste exemplo relatado na obra de Cursino, caracterizam-se como uma ruptura com a ordem oficial imposta aos sujeitos negros, construindo então o visível em suas produções. A imagem retirada de uma das cenas representa a cena inicial da história de Maria Felipa, na qual a diretora aciona o dissenso para criar imagens emancipatórias da força feminina e negra (Figura 32).

Figura 32: Frame inicial da websérie *Pretas na Pandemia*.



Fonte: Negritar Filmes e Produções, 2023.

Construir cinema é uma ação coletiva e quando se direciona o olhar às afro-fabulações das cineastas belenenses compreendemos a importância do resgate da memória ancestral e a organização cultural dessas populações. O Telas em Movimento é um dos grandes exemplos de construção coletiva no cinema amazônico, além de oferecer formação para que as populações possam fazer seus próprios filmes, circuitos de cineclubes, cine das ilhas e mostras de cinema, e ainda uma profusão de imagens que articulam os saberes das comunidades tradicionais. São projetos que democratizam a participação comunitária, segundo Joyce:

[...] quanto à difusão com o *Festival Telas em Movimento*, um festival de formação e circulação de obras periféricas e de comunidades tradicionais, a gente dá oficinas de audiovisual nas comunidades e essas comunidades produzem os seus próprios curtas. Então elas têm produção, difusão e formação, esses três pilares (Cursino, informação verbal, 2026).

Os pilares do cinema – fomento, difusão e formação – fazem parte do festival e da produtora de Joyce. Como estudado no capítulo anterior, a produtora tem um destaque importante na construção das narrativas pretas em Belém/PA, de modo que mídias jornalísticas, redes sociais e outros veículos de comunicação mencionam o espaço criado pela Negritar como um espaço de preservação das memórias, assim como um “grito de resistência”⁶⁹ narrativo.

A tentativa de integração transcende os moradores dos bairros da capital e das comunidades que também acreditam no poder das imagens como ferramenta de desarticulação colonial (Deus, 2020; Nascimento, 1980). O manifesto lançado no YouTube, em que as imagens rompem com a narrativa dominante imposta pelo colonialismo, celebra os corpos negros e exalta as características afro-amazônicas em um ritual de cultura e ancestralidade (Figura 33). Podemos interpretar a imagem abaixo, retirada do vídeo, como uma reverência às mais velhas, em que três gerações de mulheres pretas se acolhem em uma comunhão com a negritude; o livro que elas estão lendo, *Ananse tecendo teias na diáspora: uma narrativa de resistência e luta das herdeiras e dos herdeiros de Ananse*, é de autoria de Zélia Amador de Deus.

⁶⁹ Barbosa, Catarina. **1º Festival de Cinema das Periferias é grito de resistência contra modelo excludente.** Brasil de Fato, 2019. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/11/21/1o-festival-de-cinema-das-periferias-e-grito-de-resistencia-contra-modelo-excludente/>>. Acesso em: 10 de fev. 2026.

Figura 33: Apresentação do Manifesto da produtora da *Negritar Filmes e Produções*.



Fonte: Negritar Filmes e Produções, 2022.

O vídeo-manifesto é uma tentativa de entrelaçar as estéticas negras com as identidades afro-amazônicas, articulando a difusão desse cinema com o alcance que as tecnologias digitais podem proporcionar. A mensagem narrada também transmite a potência das narrativas negras: “Construindo imagens, pelo nosso olhar, do nosso lugar, para os nossos. Ecoando que é preciso negritar... negritar” (Negritar Filmes e Produções, 2022).

Esse chamado aos saberes ancestrais faz parte da premissa da produtora, assim como dos profissionais analisados nesta pesquisa. A produtora, ao tecer esses laços, escreve as histórias dos povos negros em um processo de coletividade, no qual os retratados escrevem sobre suas culturalidades e experiências na Amazônia. Assim foi pensado o “Lab Institucional” ou LabNegritar⁷⁰, em 2023, com a iniciativa de formação na qual três movimentos puderam articular-se em conjunto: Na Cuia, Pretas Paridas da Amazônia e o Movimento Tucunduba Pró Lago Verde. Abaixo está a imagem retirada do vídeo, que exhibe o movimento das Pretas Paridas (Figura 34).

⁷⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xWBLamib2JQ>>. Acesso em: 10 de fev. 2026.

Figura 34: Vídeo institucional do LabNegritar, Pretas Paridas da Amazônia.



Fonte: Negritar Filmes e Produções, 2023.

A imagem acima selecionada e veiculada nas mídias sociais da *Negritar* mostra o compromisso que o olhar de uma diretora negra pode proporcionar em busca da emancipação cinematográfica desses coletivos. Mulheres negras sorriem e festejam a coletividade ancestral, cuja significância reside na valorização da autoestima. Abdias do Nascimento (1980, p. 27), ao tratar dos descendentes africanos no Brasil, destacava as capacidades de eliminação das bases de poder por meio do comunalismo atualizado, como essas iniciativas de coletividades negras. Esse pensamento é central nas rearticulações ancestrais presentes nos filmes de Joyce e Beatriz, assim como nas produções de Mário.

As trocas atualizadas na contemporaneidade servem de recusa às delimitações dos saberes impostas pelo colonialismo. Por isso, o corpo coletivo resgata os fluxos e atravessamentos como caminhos possíveis na elaboração de um futuro pleno a essas comunidades. Podemos fazer um paralelo ao que Balby descreveu em nossa entrevista sobre dois pontos que a fizeram entender e a enxergar-se efetivamente como diretora: “[...] a primeira confiança em relação a pessoa e profissional, que foi algo que fui construindo ao longo das exposições que a gente foi fazendo, e o segundo ponto, diria que foi me colocar nesse papel de, eu não sabia que era tão importante exibir o meu filme para diferentes públicos” (informação verbal, 2026). A construção da confiança foi adquirida quando, em comunhão com seu público, pôde perceber a importância da escrita de seu projeto. A produção visual está nesse universo horizontal com pessoas que conferem à dimensão imagética a relevância para gerar uma contrapartida aos públicos das periferias de Belém.

“Eu não ando só”, frase usualmente utilizada por movimentos sociais, feministas e coletivos que almejam, por meio da coletividade, mudanças sociais e estruturais. Utiliza-se essa premissa para relacioná-la ao cinema de mulheres negras e de profissionais negros em busca da superação das desigualdades sociais por meio do cinema. A coletividade é uma forma de organização social e política, visando o compartilhamento dos saberes, afetos mútuos e responsabilidade pública na prática antirracista no audiovisual. Portanto, assim como Cursino, Balby, Ribeiro e Costa, os coletivos audiovisuais em Belém/PA e nas Amazônia utilizam esse espaço enquanto prática social em prol da justiça social, para que os corpos e sujeitos negros possam ocupar os lugares historicamente a eles negados ao longo do tempo.

5. CONCLUSÃO: O ENREDO CONTINUA

A rejeição coletiva às ausências impostas desafia a linearidade narrativa ocidental sobre corpos e sujeitos negros – uma práxis que ecoa o olhar opositor de bell hooks (2017). No cinema negro construído por mulheres, isso se materializa em contranarrativas cíclicas, é a ideia do “começo, meio e começo” (Bispo dos Santos apud Matumbi, 2019), em que encontram espaços de pertencimento e voz política. Refletir sobre a presença negra no audiovisual, ao longo desses anos de pesquisa, revelou-me a importância de escrever e construir uma investigação que trouxesse ao primeiro plano a voz de mulheres negras e profissionais negros – que utilizam o cinema para projetar suas histórias e fortalecer imaginários afros na sétima arte.

Trata-se de projetar presenças, seja na pesquisa, seja em obras filmicas. As produções das interlocutoras Joyce e Beatriz atrelam-se a um cinema que experimenta, desafia e articula posicionamentos em uma sociedade que as marginalizou nos registros imagéticos (Hall, 1996; Gonzalez, 1984; Nascimento, 2022). Reconhecer a força de suas narrativas é recriar imagens; como cita Balby, isso possibilita novas referências, revelando a potência do cinema na reinvenção de lugares sociais. Tais premissas observam-se nas obras e conversas realizadas, pois elas voltam-se para imagens de personagens negros nos territórios amazônicos – urbanos, ribeirinhos e quilombolas.

Desde o início da pesquisa, como pesquisadora e apreciadora do cinema, acreditava na força de mulheres negras na direção de filmes – o que me impulsionou a problematizar os espaços historicamente reservados a nós, mulheres negras. Essa invisibilidade reflete silenciamentos e apropriações que marcaram a vida desses fazedores de cultura. Enfrentei múltiplos desafios, desde o mapeamento de cineastas negras até a escrita, com idas a festivais e mostras que me expuseram as dificuldades de inserção feminina em um espaço ainda dominado por homens brancos.

Essas questões são apontadas pelas diretoras, e também por Flávia e Mário – interlocutores desta pesquisa. Enquanto mapeava a presença feminina e negra nesses espaços, conversei com uma produtora em uma mostra, que relatou quão difícil é o processo, devido a interferências políticas e falta de políticas públicas, distanciando essas mulheres desse campo. Mário Costa, diretor e roteirista com mais de 30 anos de carreira, afirma contar nos dedos as vezes que trabalhou com diretoras negras, evidenciando as problemáticas enfrentadas por

elas. A resistência na reinvenção define o posicionamento dessas mulheres, que se insurgem com temáticas desafiadoras da narrativa “oficial”; seus próprios corpos já são corpos políticos (Nascimento, 1985; Collins, 2019; Souza, 2025).

Interseccionar espaços é estratégia para dimensionar organizações sociais e comunitárias contra estruturas que afastam populações negras do cinema. As dimensões políticas residem na contranarração dos profissionais negros e na criação de imagens. Como propõe bell hooks (2017), as novas imagens constituem um ato de libertação. Nesse sentido, as insurgências do cinema negro em Belém e outros territórios amazônicos conectam-se ao pensamento afrodiaspórico, atravessando fronteiras e fortalecendo o pertencimento (Ferreira; Souza, 2025). As cineastas Joyce e Beatriz assumem o direito de narrar as suas próprias histórias, assim como no movimento de formação para outras comunidades que não tiveram acesso às linguagens cinematográficas.

Matriarcas da Amazônia (2025), *Bárbara* (2023) e *Desculpa não dizer que te amo* (2025) exemplificam produções que interligam vivências a saberes ancestrais – um “quilombo cinematográfico” (Souza, 2025), que registra encontros entre ancestralidade e território como resistência. Compreendendo os movimentos dessas mulheres, percebemos a potência do cinema e os horizontes alcançáveis pela reivindicação de outros lugares sociais. Os filmes analisados, e outros das diretoras, demonstram as partilhas descritas por Jacques Rancière (2010) como configuração de espaços específicos.

As características geracionais são fundamentais à análise, pois as novas formas de fazer cinema aproximam-se das gerações atuais e dialogam com problemáticas do passado, presente e futuro, evidenciando o poder transversal das imagens em movimento (Cruz, 2019). O poder das imagens nos filmes dessas realizadoras permite a comunicação com públicos próximos, mas com mensagens que transcendem a representação. Investigar a construção dos roteiros e produções aprofundou minha percepção cinematográfica sobre elas, revelando um fenômeno transformador social, como descrito pelas cineastas.

A investigação revela a territorialidade atravessada nas produções fílmicas. Em *Matriarcas da Amazônia* (2025), Joyce Cursino fundamenta críticas à contaminação dos rios e ameaças territoriais. A cineasta transita entre saberes ancestrais, justiça climática e preservação das memórias ribeirinhas, filmando nas ilhas paraenses e destacando cinco mulheres negras e moradores locais. Cursino enfatiza a retomada matriarcal dessas mulheres no combate às desigualdades socioambientais amazônicas.

A obra gerou retorno financeiro que mobilizou as gravações e proporcionou impacto significativo aos participantes, cerca de mil pessoas beneficiadas. Seus efeitos também mitigam desigualdades no setor audiovisual e garantem divulgação aos moradores das ilhas, contrapondo o cinema comercial que visita territórios para filmar, mas nega contrapartidas às comunidades retratadas. Essas dimensões são imprescindíveis para Joyce, que as define como projeto coletivo para inserir os olhares de quem vive nesses espaços: benzedadeiras, curandeiras e mestras dos saberes.

A produção de *Bárbara* (2023) pensa a Amazônia urbana, apresentando amores, decisões e empoderamento na terceira idade, com a personagem homônima no centro dos planos de Joyce Cursino. O roteiro de Flávia Ribeiro, jornalista e roteirista, transforma a realidade de sua mãe e de outras mulheres negras em afro-fabulação cinematográfica. Essa parceria surgiu em laboratório de roteiro da Negritar Filmes e Produções, onde Ribeiro foi selecionada como mente criativa das subjetividades da protagonista. A jornalista descreve esse momento como autoafirmação de sua negritude nesse cenário político-cinematográfico, pois, segundo ela, vivenciou questões semelhantes às de Bárbara.

Percebe-se que, ao produzirem em coletividade, mulheres negras desenvolvem narrativas contra-hegemônicas, desconstruindo imaginários sobre o comportamento esperado de mulheres com mais de 60 anos. Os questionamentos da personagem sustentam-se no movimento das câmeras, na estética de uma cidade efervescente e numa história que insere a temática do amor-próprio, mesmo diante das particularidades daquela mulher. Contudo, Joyce e Flávia utilizam seus olhares para desestabilizar a ordem estrutural que negligencia os desejos femininos, especialmente de mulheres negras.

O laboratório da Negritar permitiu que vozes como a de Flávia escrevessem sobre si e outras mulheres negras da Amazônia paraense. Nesses casos, a escrita configura-se como potência política, ato de liberdade, autoafirmação e transformação social. Conceição Evaristo (2017) denomina isso de *escrevivência*, prática que possibilita domínio, autoficção e escrita memorialística. Ribeiro faz referência à autora em sua dissertação, permitindo interligar sua pesquisa à construção do roteiro. Essas construções coletivas, mediadas pelo cinema, revelam a relevância da linguagem para reescrever espaços sociais e contestar os que nos foram negados por séculos. Tais visões manifestam-se nos interlocutores desta pesquisa, evidenciando a conscientização sobre a ausência de fomento cultural em Belém.

Mário Costa, em conjunto com Joyce via Telas em Movimento, descreve espaços ocupados por movimentos de incentivo cultural e democratização audiovisual. Escrever sobre “narrativas pretas como elas são” explora experiências e reflete as racialidades, identidades e território. Costa enfatiza: “No Telas em Movimento, eles são protagonistas de todo o processo, reconhecem o tempo fílmico e criam narrativas sobre aquele território” (informação verbal, 2026). Desse modo, esses profissionais rompem com a história sistêmica, abrindo novos caminhos. Cruz (2019) complementa a ideia de que esses movimentos de inserção de populações negras, indígenas e ribeirinhas refletem tempo, espaço e condições na contemporaneidade, ou seja, são inseparáveis de um contexto político.

A investigação prosseguiu com a análise de *Desculpa não dizer que te amo* (2025), de Beatriz Balby, que dialoga com as temáticas de Cursino, mas singulariza-se pelo olhar subjetivo da diretora. O filme aborda gravidez na adolescência, afetos e complexidades vividas pelas mulheres mais velhas, histórias próximas à trajetória pessoal de Balby. Ela constrói essa narrativa por meio de diálogos nos sets com atrizes e profissionais negros da produção, refletindo na potência coletiva das imagens finais.

Durante nossa entrevista, a diretora enfatizou a importância de criar novas referências no cinema atravessado por narrativas que usualmente retratavam pessoas brancas. Ela buscou humanizar corpos negros, evitando estereótipos, afirmando: “Falando do ponto de vista negro, a gente não precisa fazer filmes só sobre racismo” (Balby, informação verbal, 2026). Historicamente, imagens de personagens negros no cinema serviam para representar o racismo estrutural. Essa inquietação levou a diretora a negar tais ausências, exaltando em primeiro plano cabelo afro, vestimentas e traços da negritude, rompendo com estereótipos redutores. Exibido em diversos espaços, o filme revelou presença negra quase unânime nas plateias, confirmando a relevância de levá-lo às periferias e interiores. Muitas pessoas, especialmente mulheres, emocionaram-se com Balby, sentindo-se representadas pela narrativa de Rosa e Maria, mãe e filha negras.

Assistir ao filme *Desculpa não dizer que te amo* em sua estreia no Sesc Ver-o-Peso, em Belém, foi fundamental para enxergar os anseios de pessoas negras de se verem representadas em suas próprias histórias. A obra toca o sensível, dignificando mulheres negras com trajetórias semelhantes às das protagonistas. O cinema configura-se como ferramenta de reinvenção de lugares sociais, valorizando afro-fabulações que desconstroem colonialidades dos saberes, de maneira que contranarrar é articular vivências e mundos próprios. Esses cinemas são coletivos e políticos. Em conjunto com cineastas e profissionais negros, é

possível construir novas formas de acesso pleno aos espaços culturais, bem como pelo cinema e por meio da pesquisa.

Esta pesquisa percorre a trilha de um exercício contínuo de estudos e reflexões sobre a presença de mulheres negras no cinema que desestabiliza a política tradicional que as afasta e invisibiliza. Este trabalho possibilitou enxergar as potencialidades em narrativas criadas pelo cinema negro e suas contribuições para reconhecer as autorias negras no audiovisual, e para além dele. Flávia Ribeiro, em nossa conversa, chama atenção para o fato de que a criação de imagens negras não é nova, mas foi subjugada ao poder colonial: “eu sou mulher negra, estudando um fenômeno de mulheres negras, tendo como referência as mulheres negras e trazendo como metodologia o pensamento de mulheres negras” (informação verbal, 2026).

Portanto, esse pensamento é partilhado entre mim e os interlocutores, como a possibilidade de reintegrar o conhecimento negro nos espaços que persistem em subalternizar, demonstrando que os resultados da pesquisa mostram que o comunalismo se faz importante na construção cinematográfica de mulheres negras e profissionais negros do audiovisual. Beatriz Nascimento já exclamava: “O negro não tem apenas espaços a conquistar, tem coisas a reintegrar também, coisas que são suas e que não são reconhecidos como suas características” (Nascimento, 1976, p. 128), bem como o conceito de quilombo – partindo de uma análise de resistência – empregado aos cinemas de autoria negra, os quais se interligam ao pensamento da autora como possibilitadores das memórias coletivas ancoradas no corpo negro e no território. Em suma, os lugares reivindicados por esses profissionais fazem parte da realização e dos movimentos construídos por eles para fortalecer as memórias e ancestralidades nas imagens.

6. REFERÊNCIAS

- ALTHEMAN, Francine, MARQUES, Ângela C. S. Experimentações insurgentes criadas e filmadas pelos secundaristas: cenas de dissenso, dispositivos interacionais e performance política. In: PESSOA, Sônia Caldas, MARQUES, Ângela, MENDONÇA, Carlos Camargos (Orgs.). **Afetos: pesquisas, reflexões e experiências em quatro encontros com Jean-Luc Moriceau**. 1ed. Belo Horizonte: SELO PPGCOM, 2019, v. 1, p. 51-74.
- _____, Jacques. **A partilha do sensível**. 2 ed. São Paulo: EXO: experimental, 2009.
- _____, Homi K. A questão do “Outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: Hollanda, Heloisa Buarque de (Org.). **Pós-modernismo e Política**. Rocco, 1991. p. 177-203.
- ARNT, Hérís, HELAL, Ronaldo. **A sociedade na tela do cinema: imagem e comunicação**. Editora E-papers, 2002.
- AUGUSTO, Heitor. Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem. **FESTCURTASBH**: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, 2018.
- AUMONT, J. **A análise fílmica**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- AZEVEDO, Cecília et al. **Cultura política, memória e historiografia**. Editora FGV, 2009.
- BARBOSA, Raíssa Santos. O diabo na carne de Belém: o circuito exibidor de filmes pornôis durante a decadência dos cinemas de rua na capital paraense (1985-1997). 2023. 191 f. Dissertação (Mestrado em HISTÓRIA) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/handle/2011/17190>. Acesso em: 20 de fev. 2026.
- BARROS, Laan Mendes de, FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Revista ECO-Pós**, v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018.
- BAUER, Martin W., GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2014.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze, MALDONADO-TORRES, Nelson., GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- BHABHA, Homi K. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 177-203, 1991.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2 ed. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2012.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. Ubu Editora, 2023.

BORGES, Rosane. **Imaginários emergentes e mulheres negras: representação, visibilidade e formas de gestar o impossível**. 1 ed., São Paulo: Editora Instante, 2025.

CANDANDA, Davidson Davis do Nascimento, DA SILVA BORGES, Roberto Carlos, DE OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues. “CINEMA NEGRO BRASILEIRO”: histórias, conceito e panorama de um movimento cinematográfico. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 14, n. Ed. Especi, p. 279-300, 2022.

CANDIDO, Marcia Rangel, CAMPOS, Luiz Augusto, MARTINS, Cleissa Regina. Diversidade de Raça e Gênero no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro (2002-2023). **Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA)**, 23 p. 2024.

_____, A. Colonização, quilombos: modos e significação. **Brasília: Associação de Ciências e Saberes para o Etnodesenvolvimento, AYÓ**, 2019.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2023.

CARVALHO, Noel dos Santos, DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Estudos Avançados**, v. 31, p. 377-394, 2017.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema negro brasileiro**. Papirus Editora, 2022.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma feijoada A invenção do cinema negro brasileiro. **Revista brasileira de ciências sociais**, v. 33, n. 96, p. e339612, 2018.

CASTRO, Jetur, BRITO, Rosaly. Vidas que importam: a dimensão sensível e política da autorrepresentação no audiovisual. **Contracampo: Brazilian Journal of Communication**, v. 41, n. 2, 2022.

COLLINS, Patricia Hill, BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Boitempo Editorial, 2021.

CORREA, Marco Aurelio. Cinema à cor da pele: fruições, subjetividades e pulsão palmarina. **ECOS - Estudos Contemporâneos da Subjetividade**, v. 11, n. 2, p. 278-290, 2022.

COSTA, Antonio Maurício Dias da, et al. **Recortes do cinema na Amazônia**. 2019.

COSTA FILHO, Francisco Carlos. O grotesco como categoria estética: discussões conceituais. **O Mosaico**, v. 12, n. 2, 2020.

COSTA, Tatiana Carvalho. Quilombo Cinema: ficções, fabulações, fissuras. In: forumdoc.bh.2020: 24º Festival do filme documentário e etnográfico – **fórum de antropologia e cinema**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2020. p. 224-229 (Impresso); p. 226-231 (On-line). Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/ensaios/quilombocinema-ficcoes-fabulacoes-fissuras>. Acesso em: 21 de jan. 2026.

COSTA, Lygia Pereira dos Santos. **Direções do olhar: um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro**. 176 f. Dissertação (Mestrado em Meios

e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

CRUZ, Viviane Ferreira da. **Cinemas Negros: modelos de negócios viáveis às mulheres negras**. 363 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Biblioteca Depositária: BCE, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

DEUS, Zélia Amador de. **Caminhos trilhados na luta antirracista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____, Noel dos Santos, DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoadá: a invenção do cinema negro brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 33, n. 96, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2017.

_____, Patricia Hill. Epistemologia feminista negra. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**, v. 2, p. 139-170, 2019.

FERREIRA, Ceiza, DE SOUZA, Edileuza Penha. **Cinema Negro no Feminino: afeto e pertencimento além das telas**. Nau Editora, 2025.

GASKELL, George et al. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin William, GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa do texto: imagem e som: um manual prático**. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. cap. 3, p. 64-76.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais hoje**, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GOMES, Angela Nelly dos Santos. **O cinema de luta dos Mebêngôkre-Kayapó: as múltiplas dimensões de resistência nos filmes e práticas de produção do Coletivo Beture**. 203 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. TupyKurumin, 2006.

HARTMAN, Saidiya. Tempo da escravidão. **Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v. 10, n. 3, p. 927-948, 2020.

HOOKS, Bell. O olhar opositivo: a espectadora negra. **Fora de quadro**, v. 26, 2017.

_____, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, 1996, pp. 68-75.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 4 ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 155-63, 2007.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin William; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa do texto: imagem e som: um manual prático**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. cap. 6, p. 137-155.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Pesquisa de comunicação: questões epistemológicas, teóricas e metodológicas. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 27, n. 1, 2004.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Editora Cobogó, 2020.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Revista Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

MAGALHÃES, Mauro Sérgio. **A censura ao cinema marginal na ditadura civil-militar brasileira (1968-1974)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Faculdade de Ciências Sociais, Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**, v. 2, p. 27-53, 2018.

MARSON, Melina Izar. **O cinema da retomada: estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. 203 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas Biblioteca Depositária: IFCH/UNICAMP. 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: 3 introduções. **Matrizes**, v. 12, n. 1, p. 9-31, jan./abr. 2018.

MATTELART, Michèle e Armand. A formação de uma indústria nacional de televisão. In: **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MIRANDA, ROSANA DOS SANTOS. **Movimento Cinemas Negras: os cinemas feitos por mulheres negras**. 76 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) — Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2021.

MORICEAU, Jean-Luc. **Afetos na pesquisa acadêmica**. Belo Horizonte, MG: Fafich/ Selo PPGCOM/UFGM, 2020.

MUNANGA, Kabengele. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso?. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 4, n. 8, p. 06-14, 2012.

_____, Edileuza Penha de. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020.

NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. **DEVIRES - Cinema e Humanidades**, v. 9, n. 1, p. 14-29, 2012.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. **Revista Afrodiáspora**, v. 3, n. 6-7, p. 41-49, 1985.

_____, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: 34, 2018.

_____, Jacques. “O dissenso”. In: NOVAES, Adauto (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras: 1996.

_____, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa**. 1 ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

OLIVEIRA, Cecilia Helena L. de Salles, CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A nação contada por imagens: arte, cultura visual e escrita da História. **Almanack**, n. 29, ed. 00121, 2021.

OLIVEIRA, Janaina Silva de. “**Todo Cinema É Político, Mas Existe Um Cinema Que Além De Político É Militante**”: o intelectual orgânico gramsciano no cinema militante argentino das décadas de 1960 e 1970. 212 f. Dissertação (Mestrado em Interdisciplinar em Cinema) — Instituição de Ensino: Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão. 2021.

OLIVEIRA, Maria Aparecida Costa et al. Conceito, história, raça e representação da diversidade no cinema negro brasileiro. **Observatório De La Economía Latinoamericana**, v. 21, n. 9, p. 12207-12229, 2023.

OYEWÙMÍ, Oyènrónké. Conceitualizando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 171-182, 2018.

PENIDO, Stella Oswaldo Cruz. O cinema na Amazônia. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 6, p. 1073-1123, 2000.

PEREIRA, Diego, DE SOUZA AMPARO, Thiago. Raça, clima e direito: um debate sobre justiça climática. **Diálogos Socioambientais**, v. 6, n. 17, p. 10-12, 2023.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. **DEVIRES - Cinema e Humanidades**, v. 7, n. 2, p. 14-36, 2010.

_____, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Autêntica Editora, 2019.

RIBEIRO, Flávia Andrea Sepeda. *Marcha virtual das mulheres negras amazônidas: dimensões interseccionais na comunicação ativista em tempos de pandemia*. 145 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Amazônia) — Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2023.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Pallas Editora, 2015.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático. **Petrópolis: Vozes**, p. 343-364, 2002.

SCHVARZMAN, Sheila. O protagonismo negro enfim faz sucesso: a autorrepresentação em Medida Provisória e Marte Um. **MATRIZES**, v. 18, n. 2, p. 87-109, 2024.

SILVA, Rodrigo Antonio da. **Casa de Luiza: escritos de um retorno**. 90 f. Dissertação (Mestrado em ARTES) — Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2023.

SILVA, Ramiro Quaresma da. **O CINEMA E O AUDIOVISUAL DO PARÁ: Memórias submersas de uma filmografia invisível**. 309 f. Tese (Doutorado em Artes) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2023.

SILVA JUNIOR, Valdecir Ramos da. **Audiovisual, resistência e educomunicação na Amazônia paraense: a experiência do Telas em Movimento**. 171 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Amazônia) — Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2022.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1999.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. 260 f. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade de Brasília. 2013.

SOUSA, Raissa Lennon Nascimento. **A construção da imagem da mulher no cinema de ficção produzido na Amazônia paraense**. 127 f. Dissertação (Mestrado em COMUNICAÇÃO, CULTURA E AMAZÔNIA) — Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2016.

STECZ, Solange Straube. Movimentos cinematográficos na América Latina. **Revista Científica/FAP**, v. 4, n. 2, 2009.

VERIANO, Pedro. **Cinema no tucupi**. Belém: Secult, 1999.

7. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ALMA NO OLHO. Direção de Zózimo Bulbul. Produção de Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro: [s.n.], 1973. Curta-metragem (12min).

BÁRBARA. Direção de Joyce Cursino. Produção de Suzan Sousa. Belém: Negritar Filmes e Produções, 2023. Vídeo digital - cópia em posse do realizador (18min46s).

CAFÉ COM CANELA. Direção de Glenda Nicácio e Ary Rosa. Produção de Márcia Souza. Bahia: Rosza Filmes, 2017. FULL HD (102 min).

DESCULPA NÃO DIZER QUE TE AMO. Direção de Beatriz Balby. Produção de Mariana Correa. Belém: Lei Paulo Gustavo/Secretária de Cultura do Governo do Pará, 2025. Vídeo digital - cópia em posse do realizador (21min19s).

MARTE UM. Direção de Gabriel Martins. Produção de Filmes de Plástico. Brasil: Embaúba Filmes, 2022. Filme (115 min).

MATRIARCAS DA AMAZÔNIA. Direção de Joyce Cursino. Produção de Negritar Filmes e Produções. Belém: Negritar Filmes e Produções, 2025. Vídeo digital - cópia em posse do realizador (26 min).

O DIA DE JERUSA. Direção de Viviane Ferreira. Produção de Elcimar Dias Pereira. São Paulo: Odun Formação e Produção, 2014. FULL HD (20 min).

ORÍ. Direção de Raquel Gerber. Produção de Raquel Gerber. São Paulo: [s.n.], 1989. DVD (132 min).

APÊNDICES

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIOS DE ENTREVISTA - JOYCE CURSINO

Tipo de entrevista: Entrevista semi-estruturada para construção de trabalho científico do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM/UFGA), Campus I – Belém, com finalidade de uso para elaboração da dissertação.

Entrevistado (a): Joyce Cristina Cursino de Abreu

Escolaridade: Ensino Superior Completo

Idade: 29

Ocupação: Cineasta, produtora, atriz, jornalista

Data da entrevista: 05 e 23/01/2026

Local da Entrevista: Google Meet

Tema: **CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política.**

1. Primeiro, vamos começar em como você identifica seu cinema? Você considera seu cinema como Cinema Negro?
2. Descreva sobre a sua produtora Negritar Produções. Qual compromisso social você acredita que constrói com ela?
3. A construção das tuas realizações perpassam pela multidisciplinaridade em espaços institucionais, urbanos, festivais e mostras de cinema. Como foi para você se enxergar enquanto diretora/cineasta nos espaços audiovisuais?
4. Você é nascida e criada no Bairro do Jurunas, bairro periférico de Belém. Como esse espaço atravessa tua trajetória no audiovisual? Quais as suas maiores dificuldades enquanto diretora negra na Amazônia Paraense?
5. As novas imagens são como reivindicações pela criação de novas bases imaginárias que nos possibilitem sonhar, criar, viver plenamente. Enquanto mulher negra, como tens utilizado a linguagem cinematográfica para contra-colonizar imagens que apagam comunidades negras do cinema?
6. O seu último lançamento, Matriarcas na Amazônia, vemos 5 mulheres negras, de diferentes idades, contracenando e afrofabulando em comunidade. Como funcionou o processo de criação desta obra.
7. Como as sabedorias do território integram a criação da série?
8. No documentário A 7 Palmas da Liberdade, vemos você construindo em conjunto com os moradores da Vila Nossa Senhora da Batalha, localizada no nordeste do Pará, o conflito instaurado por uma empresa de dendê. A construção narrativa está

intrínseco à luta pela memória dos ancestrais daqueles moradores. Fale um pouco sobre a importância das denúncias no território através do cinema.

9. Na produção “Bárbara”, você materializa os amores, desencontros e preocupações na terceira idade. Pode explicar como funciona o movimento da construção dos personagens?
10. O que mais te motiva na construção do audiovisual na Amazônia?
11. O que mais têm aprendido com os sujeitos/sujeitas na sua produção audiovisual?
12. Quais os planos para o futuro no cinema?

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO DE ENTREVISTA - BEATRIZ BALBY

Tipo de entrevista: Entrevista semi-estruturada para construção de trabalho científico do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM/UFPa), Campus I – Belém, com finalidade de uso para elaboração da dissertação.

Entrevistado (a): Ana Beatriz de Freitas Balby

Escolaridade: Ensino superior completo

Idade: 26 anos

Ocupação: Cineasta

Data da entrevista: 03/02/2026

Local da Entrevista: Google Meet

Tema: **CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política.**

1. Primeiro, vamos começar em como você identifica seu cinema? Você considera seu cinema como Cinema Negro?
2. A construção das tuas realizações perpassam pela multidisciplinaridade em espaços institucionais, urbanos, festivais e mostras de cinema. Como foi para você se enxergar enquanto diretora/cineasta nos espaços audiovisuais?
3. As novas imagens são como reivindicações pela criação de novas bases imaginárias que nos possibilitem sonhar, criar, viver plenamente. Enquanto mulher negra, como tens utilizado a linguagem cinematográfica para contra-colonizar imagens que apagam comunidades negras do cinema?
4. Como se deu a construção do filme “Desculpa não dizer que te amo”?
5. O filme retrata mulheres negras de uma mesma família. Como você tens articulado as imagens de mulheres negras contra apagamentos de narrativas negras?
6. O que mais te motiva na construção do audiovisual na Amazônia?
7. O que mais têm aprendido com os sujeitos/sujeitas na sua produção audiovisual?
8. Quais os planos para o futuro no cinema?

APÊNDICE C — QUESTIONÁRIO DE ENTREVISTA - FLÁVIA RIBEIRO

Tipo de entrevista: Entrevista semi-estruturada para construção de trabalho científico do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM/UFPA), Campus I – Belém, com finalidade de uso para elaboração da dissertação.

Entrevistado (a): Flávia Andrea Sepeda Ribeiro

Escolaridade: Mestrado completo

Idade: 47 anos

Ocupação: Jornalista

Data da entrevista: 02/02/2026

Local da Entrevista: Google Meet

Tema: **CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política.**

1. Você, enquanto roteirista, enquanto uma mulher negra, como tu enxerga esse espaço, a partir dessa construção do roteiro de Bárbara?
2. Aí eu te pergunto se foi a primeira vez que tu teve contato com o cinema ou se tu já trabalha assim antes de Bárbara ou como é que foi pra te iniciar nesse espaço?
3. Você já teve contato com o conceito de cinema negro e o que tu achas dessa perspectiva, tanto nas produções acadêmicas quanto nas produções audiovisuais que são construídas por essas mulheres.
4. O que mais te motivou nessa construção desse audiovisual que é feito na Amazônia e que foi feito por ti, uma mulher negra?

APÊNDICE D – QUESTIONÁRIO DE ENTREVISTA - MARIO COSTA

Tipo de entrevista: Entrevista semi-estruturada para construção de trabalho científico do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM/UFPA), Campus I – Belém, com finalidade de uso para elaboração da dissertação.

Entrevistado (a): WALTER MARIO DE MATOS COSTA

Escolaridade: NÍVEL SUPERIOR

Idade: 55

Ocupação: EDITOR DE IMAGENS, ROTEIRISTA E DIRETOR

Data da entrevista: 12/01/2026

Local da Entrevista: Google Meet

Tema: **CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política.**

1. Fale um pouco sobre sua visão do Cinema Negro através do Telas em Movimento.
2. Como você enxerga o Cinema Negro na Amazônia?
3. O que você acredita que seja um cinema político o que vocês constroem por meio do Telas?

APÊNDICE E – CARTA DE CESSÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO, CULTURA E AMAZÔNIA
MESTRADO ACADÊMICO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política.

TERMO DE CESSÃO

Eu, _____ de claro para os devidos fins que autorizo a colher meus depoimentos sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes, ao mesmo tempo em que libero a divulgação destes depoimentos para uso científico, em favor de Irlanna Dias Ramos, discente do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM/UFPA), Campus I – Belém, com finalidade de uso para elaboração da dissertação com o tema **CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política**, orientada pela Profa. Dra Rosaly de Seixas Brito, podendo usá-las integralmente ou em partes, sem restrições de prazos ou citações, para fins acadêmicos.

Belém, _____ de _____ de _____.

Assinatura do Entrevistado

Assinatura do Entrevistador

APÊNDICE F – TERMOS DE CESSÃO ASSINADOS

CARTA DE CESSÃO

CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política.

TERMO DE CESSÃO

Eu, Joyce Cristina Cursino de Abreu declaro para os devidos fins que autorizo a colher meus depoimentos sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes, ao mesmo tempo em que libero a divulgação destes depoimentos para uso científico, em favor de Irlanna Dias Ramos, discente do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM/UFPA), Campus I – Belém, com finalidade de uso para elaboração da dissertação com o tema **CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política**, orientada pela Profa. Dra Rosaly de Seixas Brito, podendo usá-las integralmente ou em partes, sem restrições de prazos ou citações, para fins acadêmicos.

Belém, 25 de março de 2026

Documento assinado digitalmente
 JOYCE CRISTINA CURSINO DE ABREU
Data: 25/03/2026 10:41:01-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Assinatura do Entrevistado

Documento assinado digitalmente
 IRLANNA DIAS RAMOS
Data: 10/04/2026 09:56:25-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Assinatura do Entrevistador

CARTA DE CESSÃO

CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política.

TERMO DE CESSÃO

Eu, Ana Beatriz de Freitas Balby, declaro para os devidos fins que autorizo a colher meus depoimentos sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes, ao mesmo tempo em que libero a divulgação destes depoimentos para uso científico, em favor de Irlanna Dias Ramos, discente do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM/UFPA), Campus I – Belém, com finalidade de uso para elaboração da dissertação com o tema **CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política**, orientada pela Profa. Dra Rosaly de Seixas Brito, podendo usá-las integralmente ou em partes, sem restrições de prazos ou citações, para fins acadêmicos.

Belém, 06 de março de 2026.

Documento assinado digitalmente
ANA BEATRIZ DE FREITAS BALBY
Data: 06/03/2026 09:22:30-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Assinatura do Entrevistado

Documento assinado digitalmente
IRLANNA DIAS RAMOS
Data: 06/03/2026 11:10:50-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Assinatura do Entrevistador

CARTA DE CESSÃO

CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política.

TERMO DE CESSÃO

Eu, Flávia Andrea Sepeda Ribeiro, declaro para os devidos fins que autorizo a colher meus depoimentos sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes, ao mesmo tempo em que libero a divulgação destes depoimentos para uso científico, em favor de Irlanna Dias Ramos, discente do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM/UFPA), Campus I – Belém, com finalidade de uso para elaboração da dissertação com o tema **CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política**, orientada pela Profa. Dra Rosaly de Seixas Brito, podendo usá-las integralmente ou em partes, sem restrições de prazos ou citações, para fins acadêmicos.

Belém, 02 de fevereiro de 2026

Flávia Andrea Sepeda Ribeiro

Assinatura do Entrevistado

Documento assinado digitalmente
gov.br IRLANNA DIAS RAMOS
Data: 09/03/2026 09:31:10-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura do Entrevistador

CARTA DE CESSÃO

CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política.

TERMO DE CESSÃO

Eu, WALTER MARIO DE MATOS COSTA declaro para os devidos fins que autorizo a colher meus depoimentos sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes, ao mesmo tempo em que libero a divulgação destes depoimentos para uso científico, em favor de Irlanna Dias Ramos, discente do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM/UFPA), Campus I – Belém, com finalidade de uso para elaboração da dissertação com o tema **CINEMA DE MULHERES NEGRAS EM BELÉM DO PARÁ: o audiovisual como dimensão política**, orientada pela Profa. Dra Rosaly de Seixas Brito, podendo usá-las integralmente ou em partes, sem restrições de prazos ou citações, para fins acadêmicos.

Belém, 09 de MARÇO de 2026.

Documento assinado digitalmente
 **WALTER MARIO DE MATOS COSTA**
Data: 09/03/2026 11:06:23-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Assinatura do Entrevistado

Documento assinado digitalmente
 **IRLANNA DIAS RAMOS**
Data: 09/03/2026 11:18:47-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

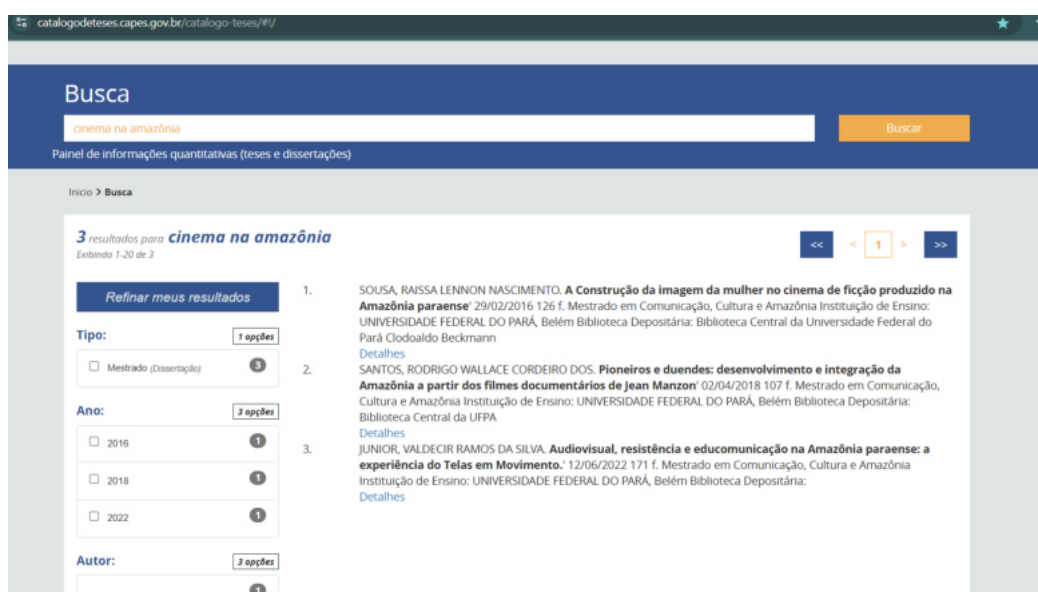
Assinatura do Entrevistador



Digitalizada com CamScanner

ANEXOS

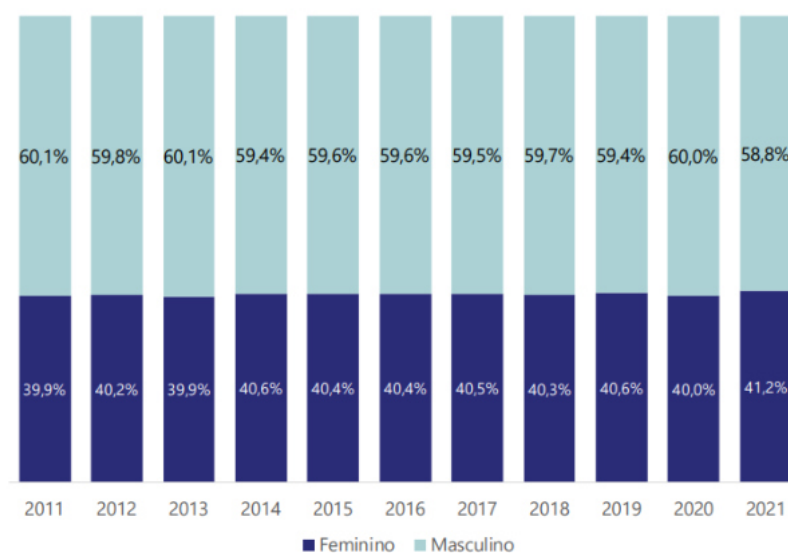
ANEXO A: Mapeamento da palavra-chave “cinema na Amazônia” no repositório da CAPES



Fonte: Catálogo de Teses e Dissertações - CAPES, 2025.

ANEXO B: Dados da Ancine

Figura 1 - Evolução da distribuição percentual do emprego formal no setor audiovisual, por sexo (feminino ou masculino) – 2011 a 2021



Fonte: Ancine, 2022.