

AQUI ESTAMOS MAIS UM DIA: NÓS POR NÓS PELO PRESENTE NO FUTURO

Danúbia Serena dos Santos¹

Resumo: Este trabalho é fruto das minhas pesquisas enquanto bolsista em Iniciação Científica com objeto de estudo Cinema Negro Contemporâneo. Na presente reflexão, percorro brevemente pelo nascimento do projeto que hoje é caracterizado como cinema negro, apresentando seus principais percussores e as lacunas deixadas pela falta de representação feminina negra em posições de comando e destaque. Abordo também a importância direta dos editais de políticas afirmativas no nosso processo de reconstrução do protagonismo negro imagético. Onde analiso o curta-metragem “A Mulher Que Eu Era” (Karen Suzane, 2019) uma obra que aborda a renúncia pessoal e a emancipação feminina, com o objetivo de refletirmos o cinema negro feminino enquanto agente de mudanças e empoderamento e, por acreditar que a diretora lançou uma obra opositiva as tradicionais produções hegemônicas.

Palavras-chave: cinema negro, imagem, cinema negro feminino, contemporâneo

INTRODUÇÃO:

O início do audiovisual brasileiro é constituído de registros com pouquíssimos negros em cena, e repetidas representações racistas que por vezes não eram nada sutis. Naquele momento, o que interessava era construir uma agenda de “democracia racial” sem entrar propriamente na discussão sobre o racismo presente nas representações hegemônicas. Era esse o propósito que levava à centralidade das telas a presença negra: trata-se do negro “metaforizado na figura do povo” (Carvalho 2006, p.24). No período Cinema Novo, os papéis ocupados remetiam aos signos depreciativos: empregados, *mommys*², bandidos, *mulata*³ fogosa, negro bom de cama e malandros do samba.

¹ Graduanda em Comunicação Social- Rádio e TV pela Universidade do Estado da Bahia- UNEB. E-mail: danubiaserena02@gmail.com

² Em inglês *mommy* trata-se de um modo carinhoso de se referir as mães. No cinema representa os papéis estereotipados de domésticas negras, com temperamento forte e que vivem em função da manutenção do bem estar dos seus patrões brancos. (Suzane Jardim, 2016)

³ Termo racista que era designado para se referir as pessoas geradas em relações interraciais no exemplo em questão, as mulheres negras hipersexualizadas.

Símbolos imagéticos que disseminam no imaginário coletivo estereótipos quase folclóricos impostos pela colonialidade.

Durante a década de 1970, quando atores negros passam a dirigir seus próprios filmes o começo da descolonização cinematográfica tomou fôlego. Era uma época de recessão máxima dos direitos negros, o país enfrentava o regime ditatorial e a censura. Neste cenário, Zózimo Bulbul dirigiu, produziu, escreveu e atuou no curta-metragem “*Alma no Olho*” (1974) produzido de forma independente a partir dos materiais que sobraram de “*Compasso de Espera*” (1970), longa-metragem dirigido por Antunes Filho e do qual Bulbul estrela como protagonista, além de ter colaborado também no roteiro. “*Alma no Olho*” é considerada como a obra pioneira do cinema negro no Brasil, pois trouxe o discurso em primeira pessoa do negro sobre o negro, assim, consideramos a mensagem de conscientização identitária e libertação interna passada no filme, como uma integração das memórias e resistências pretas apagadas por anos na cinematografia. Mais de uma década depois em “*Abolição*” (1988), Bulbul denuncia no centenário da abolição da escravidão, as condições de desigualdade social e racial que continuam a afetar os pós-escravizados. Noel Carvalho afirma que o longa é um programa ampliado de “*Alma no Olho*” pois:

“há um discurso mais interno, que se manifesta quando mostra uma equipe de cinema formada por negros montando os sets e filmando. Uma mudança e tanto!

O que vemos está mediado pelo olhar dessa equipe. Assim, não se trata apenas de contar a história do negro, mas de um ponto de vista negro sobre a história.” (Carvalho, 2005, p.88)

A primeira formulação sistêmica sobre as dimensões e demandas do cinema negro brasileiro surge de um grupo de jovens cineastas (Cinema Feijoadá) que se reuniam para discutir e ver cinema, no qual estavam Jeferson De, Noel Carvalho, Ari Candido, Rogerio Moura, Lilian Solá Santiago, Daniel Santiago e Billy Castilho. Destes

⁴ O nome surgiu após a leitura de *Soul on ice (Alma no exílio)* do pantera negra *Eldridge Cleaver*.

⁵“(…) foi o primeiro e talvez o único, filme cujos realizadores reivindicaram a influência dos estudos sobre as relações raciais no Brasil feitos por Florestan Fernandes e Roger Bastide nos anos 1950 e que apontaram para a existência de preconceito racial” (Carvalho 2012, 10)

encontros, nasceu o *Dogma Feijoada*, manifesto⁶ apresentado em 2000 por Jeferson De, no Festival Internacional de Curtas- Metragens de São Paulo. Inspirado no movimento Dogma 95 -criado pelos diretores dinamarqueses Vinterberg e Lars Von Trier- que defendia a necessidade de produções mais realistas e menos comerciais- *Dogma Feijoada* reivindicava publicamente a ruptura com a narrativa de poder hegemônica na mídia brasileira. Em 2001, sem diálogo direto com o grupo anterior, outro manifesto foi lançado durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife. Em *Manifesto Recife*⁷atores, atrizes e realizadores negros estenderam as pautas lançadas pelo *Dogma Feijoada*, e incluíram a necessidade de políticas afirmativas. O manifesto foi assinado por Antônio Pitanga, Antônio Pompeo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceixa, Maurício Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth Souza, Thalma Freitas e Zózimo Bulbul.

Ambos os manifestos se caracterizam por serem ferramentas de militância negra que tinham como objetivo em comum, ocupar espaços predominantemente brancos. Em sua tese de doutorado: “*Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*” a pesquisadora Edileuza Penha de Souza traz uma correlação entre a militância negra e o cinema negro ao afirmar que o cinema negro é um conceito corporificado pela militância, localizando o pós-assinatura da Lei Áurea como um marco para a possibilidade de traçar representações positivas nos meios de comunicação:

“Busco a militância negra como referência, principalmente a partir da assinatura da Lei Áurea [...] 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

⁶ O manifesto pregava sete mandamentos ou regras para a produção do cinema negro: 1) o filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes urgentes; 5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá homenagear o negro comum brasileiro; 7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (Carvalho,2005, p.96)

⁷ Manifesto Recife reivindicava as seguintes demandas: 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, as atrizes, apresentadores, e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) Ampliação do mercado do trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores, e roteiristas afro- descendentes; 4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (Carvalho, 2005, p.99)

encontram os primórdios para elaboração do conceito daquilo que hoje se denomina Cinema Negro” (Souza, 2013, p.68)

AS INSURGENTES

Por mais de três décadas Adélia Sampaio manteve o título de primeira diretora negra a exibir seu filme *-Amor Maldito* (1984) - em salas de cinema comerciais. O longa baseado em um caso real, conta a história de duas mulheres, Sueli e Fernanda. Sueli, ex-miss, se joga da janela do apartamento de Fernanda, que é acusada da morte de sua esposa. A trama se passa no julgamento de Fernanda por assassinato, com foco na violência moral que ela sofre do judiciário por ser lésbica. Para ter *Amor Maldito* exibido nas salas de cinema, Sampaio teve de distribuir o longa como pornochanchada, sem divulgação e com classificação indicativa de 18 anos. Ao fantasiar o gênero para *burlar* as regras misóginas e lesbofóbicas a cineasta frustrou todo o sistema racista, machista, patriarcal do audiovisual. Sampaio usou da estratégia como sobrevivência, Bell Hooks (2015, sem p.) nos auxilia na reflexão completando: “as negras [...] muitas vezes adquirem uma consciência sobre a política patriarcal a partir de sua experiência de vida, da mesma forma com que desenvolvem estratégias de resistência.”

Logo conseguimos compreender, que Adélia Sampaio mesmo dirigindo um filme com um elenco majoritariamente branco, tem um papel extremamente importante de resistência negra dentro e fora das telas. A diretora não “apenas” ocupou a lacuna de direção exclusiva feminina negra, mas também produziu a primeira obra cinematográfica brasileira retratando a história de um casal lésbico. Viviane Ferreira se tornou outra referência ao interromper o intervalo de 34 anos deixado por Sampaio, com o curta-metragem: *Um dia com Jerusa* (2014) é a segunda diretora negra a exibir seu trabalho, no circuito comercial brasileiro. A diretora trouxe para as telas um filme com um roteiro que intersecciona gênero, classe e raça. Uma abordagem já defendida por Angela Davis nos Estados Unidos na década de 1970, assim como no Brasil na mesma época, por Lélia Gonzales. *Um dia com Jerusa* traz um cinema negro feminino político ao ponderar o feminino e o feminismo negro, a demarcação da mulher negra no cinema, na sociedade e a reflexão de equidade de gênero.

Seria leviano resumir a passagem da mulher negra cineasta apenas aos circuitos comerciais, principalmente, quando sabemos da estrutura social racista e patriarcal que estamos submetidos. Como bem pontua a diretora: “Ser a segunda mulher negra a dirigir um longa de ficção não é motivo de orgulho. [...] O lugar de exceção não é um lugar a ser comemorado, ele deve ser excluído⁸”. (Viviane Ferreira, 2019). Uma mulher racializada tem menos acessos nos espaços de trabalho que o homem e mulher branca, e posteriormente ao homem negro, que muitas vezes exerce a heteronormatividade ao tolher as suas *irmãs de cor* dos círculos criativos, ou delimitando um lugar de assujeitamento fixo. A pesquisadora Grada Kilomba nomeia estas configurações sociais da mulher negra, como “Outra” da alteridade, posição que a coloca num local mais difícil de reciprocidade. Por não ser branca não é contemplada nas questões de gênero, por não ser homem é a antítese da masculinidade.

“Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca o eu [...] Mulheres brancas tem um status oscilante, como eu e como a ‘outra’ do homem branco, porque elas são brancas, mas não homens. Homens negros servem como oponentes para os homens brancos, bem como competidores em potencial por mulheres brancas, porque são homens, mas não são brancos. Mulheres negras, no entanto, não são nem brancas, nem homens, e servem assim como a “outro” da alteridade.” (Kilomba, 2019, p.191)

Para exemplificar o pensamento de Kilomba, podemos refletir sobre a vivencia da cineasta Lilian Solá Santiago, única mulher a integrar o supracitado *Dogma Feijoada*. Santiago participou avidamente dos processos de construção do manifesto, por fazer parte do grupo *Cinema Feijoada*, contudo, em uma entrevista ⁹concedida a jornalista Camila Vieira da Silva em 2017, desabafou sobre sua posição no grupo:

“No dogma feijoada, participei de tudo, apesar de não ser citada como fazendo parte, nem sei bem por quê. Mas eu era a única mulher, me via como uma produtora, num grupo de homens que se viam como diretores. Era bem difícil, mas era o grupo que eu tinha” (Silva,2019).

⁸ Entrevista concedida a Carol Braga, escrita por Jaianne Souza. *Mulheres atrás das câmeras livro reflete a produção feminina no cinema*. Disponível em: ><https://culturadoria.com.br/mulheres-atras-das-cameras-livro-reflete-a-producao-feminina-no-cinema/>< Acesso em: 01/jul.2020

⁹ Disponível no livro: *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* organizado por Camila Vieira, jornalista e doutora em comunicação, e por Luiza Lusvarghi, pesquisadora de cinema e audiovisual

O fato de Santiago nas palavras dela, se ver no Dogma como “uma produtora” “num grupo de homens que se viam como diretores”, mesmo estando no período à frente da direção -em conjunto com o irmão Daniel Santiago- do documentário: *Família Alcântara* (2006), demonstra a dupla invisibilidade que ela estava submetida, como profissional e como mulher negra, estando às margens do olhar do Outro. A dialética apresentada confirma a necessidade de pensarmos no cinema negro feminino como um espaço de agenciamento, afeto -no sentido, intracomunidade- e com o olhar opositivo as construções opressivas de gênero e raça.

A MULHER QUE EU ERA: nós por nós.

A participação das mulheres negras em posições de comando na indústria cultural ainda se encontra a margem, comparado com os homens negros, mulheres e homens brancos. Fato exposto com o levantamento¹⁰ (2014) do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (GEMAA-UERJ), ao elucidar a média percentual da participação em cargos de direção nos filmes brasileiros com maior bilheteria entre os anos de 2002 a 2012. As pesquisas indicaram o quantitativo de 84% dos homens brancos, 13% mulheres brancas, 2% homens negros. Mulheres negras não conseguiram pontuar porcentagem na pesquisa nas categorias de direção ou roteirista.

O nosso cinema comercial tem a feição pálida. O levantamento causou impacto nas grandes mídias e fez a ANCINE¹¹ dar mais destaque para a fomentação de cultura em editais com reserva de cotas de gênero e raciais. Cabe localizar que a priori de tais editais afirmativos, estão na produção de curtas e médias- metragens assim, na contra mão do circuito convencional temos um universo onde as pessoas pretas efetivamente produzem: “o cinema negro atual é essencialmente um cinema de curtas metragens que são circulados em festivais.” (Isabela Silva, 2018). Os editais afirmativos possibilitaram diretamente o acesso de pretas e pretos no audiovisual a frente do protagonismo das

¹⁰ Verônica Toste e Marcia Rangel Candido, *A Cara do Cinema Nacional : O Brasil das telas de cinema é um país branco.* Disponível em: ><http://gemma.iesp.uerj.br/infografico/infografico1/><

¹¹ Agência Nacional do Cinema

suas narrativas. Fazer cinema exige dinheiro, muito dinheiro, por ser uma arte/trabalho elitista é necessário para nós pessoas pretas um duplo esforço para ter acesso a equipamentos, pagar equipe, elenco, pós produção e toda a logística de transpor uma história do papel para a tela exige.

Logo, Karen Suzane ao ser premiada com o roteiro de *A Mulher Que eu Era* (2019) no edital do 5º Prêmio BDMG Cultural- FCS de Estímulo ao Curta-Metragem de baixo orçamento 2018, se constituiu de estratégias de sobrevivência (bell hooks, 2015) para *tomar de assalto* a posição de comando em uma obra audiovisual que aborda a emancipação feminina, assim como Adélia Sampaio e Viviane Ferreira anos anteriores. Cinema é uma linguagem que por muitos anos distanciava os olhares das mulheres negras ao invés de aproximarem (bell hooks, 2019). Enquanto mulher negra Karen Suzane vivencia constantemente o nosso racismo e sexismo estrutural, ao escrever uma obra reflexiva sobre a renúncia do mercado de trabalho e empoderamento, assumiu seu local de fala frente a construção de uma nova narrativa audiovisual. A diretora mineira afirmou em entrevista¹² ter escrito o projeto do curta em duas horas “com muita raiva” após uma discussão familiar, fato que acabou a encorajando a abordar sobre o tema. A raiva segundo hooks¹³, é um instrumento necessário e potente:

“A raiva pode agir como um catalisador, inspirando uma ação corajosa. Ao exigir que os negros reprimam e aniquilem nossa raiva de assimilar, colher os benefícios do privilégio material na cultura patriarcal capitalista supremacista branca, os brancos nos exortam a permanecer cúmplices de seus esforços para colonizar, oprimir e explorar.” (bell hooks)

O movimento de olhar (o)positivamente (bell hooks, 2019) ao que violenta sua corporalidade, move a mulher negra para além da dor, transforma sua raiva em instrumento de resistência e construção do projeto de cinema negro feminino no contemporâneo. Karen Suzane, não apenas imprimou o olhar opositivo no roteiro, como também na direção do curta mencionado apresentando uma obra que cria um elo de identificação com a espectadora negra que o vir a assistir, pois mesmo que nossas

¹² Texto escrito por Amanda Lira e Gabriel Araujo em: Mulheres Negras receberam 3% dos 20 milhões destinados ao audiovisual mineiro em 2018. Disponível em: ><https://www.almapreta.com/editorias/realidade/mulheres-negras-receberam-3-dos-20-milhoes-destinados-ao-audiovisual-mineiro-em-2018>< Acesso em: 12/jul.2020

¹³ *Killing Rage: Ending Racism*. Capítulo traduzido por Carol Correia: Raiva assassina: resistência militante, por bell hooks. Disponível em: > <https://medium.com/enugbarijo/raiva-assassina-resist%C3%A2ncia-militante-por-bell-hooks-62afddb6f64b>< Acesso: 03/mar.2020

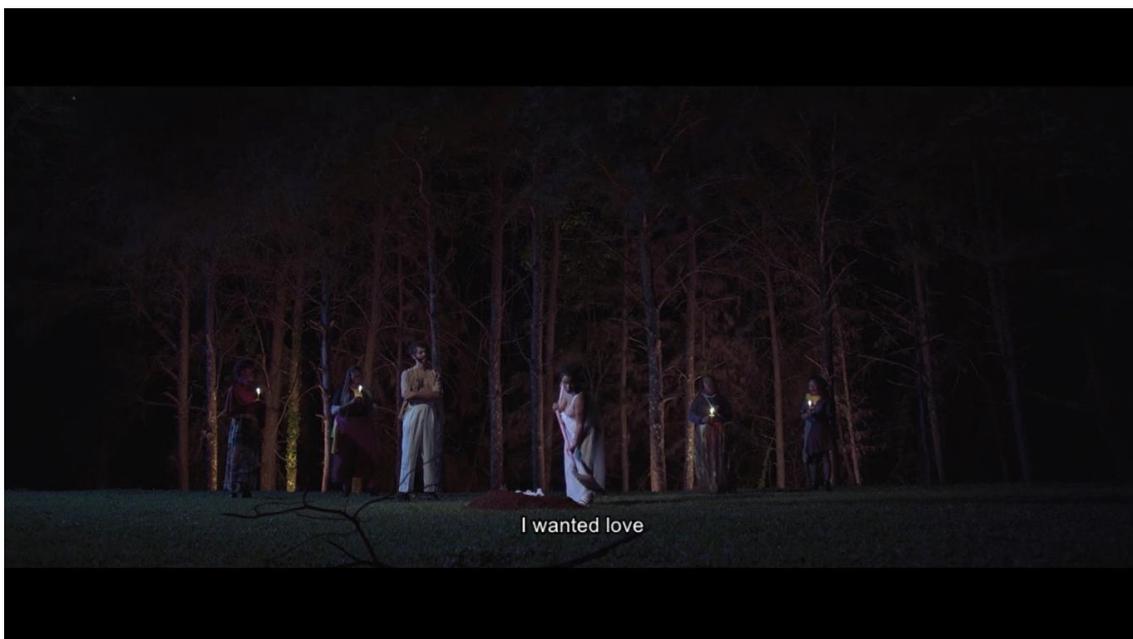
vivências sejam singulares, carregamos traumas providos de um sistema excludente e genocida que atinge o nosso coletivo.

O enredo surrealista de “*A Mulher Que Eu Era*” traz Cacau, mulher negra, dona de casa, que entre seus afazeres domésticos resgata seus sonhos e anseios por ela enterrados. Nos primeiros dois minutos da trama somos apresentados a rotina matinal da Cacau, em silêncio a protagonista arruma a cama, coloca um vaso com flores da mesa da cabeceira, tira pó das molduras dos quadros na parede com espanador, recolhe um par de tênis do chão, garrafa de cerveja e o cinzeiro do sofá. Logo após ela se senta no sofá com uma pasta nas mãos, neste momento o marido entra na sala tomando café entrega a xícara para ela, pega a pasta de sua mão e lhe dá um beijo na mão direita vazia. Entra um recuo do plano aberto e ficamos com Cacau sentada no sofá amarelo com os objetos de cena restantes em cores predominantemente rosa, roxo ou violeta.

A paleta de cores acompanha a próxima cena, com Cacau em pé de frente para o espelho no banheiro tirando seu turbante, assim começa a trilha sonora que a acompanha já sem as roupas entrando na banheira cheia de pétalas de rosas e água do mesmo tom. Em *plongée* Cacau está deitada na banheira e na sequência escorrega com a cabeça para dentro d’água e depois de submersa solta um grito abafado. O título do filme surge acompanhando os movimentos da água em letras garrafais amarelas sobre a imagem de Cacau submersa na banheira Nessa cena fica nítido que toda a candura que cerca a protagonista não reflete o seu interior, Cacau assim como muitas das mulheres pretas da diáspora sufocam suas ideias na tentativa de resguardar uma relação em que no fundo, elas continuam solitárias: “(...) muitos indivíduos de grupos oprimidos aprendem a reprimir ideias, especialmente aquelas consideradas opositoras.” (hooks, 2019, p. 327)



Os tons de rosa nos estudos das psicologias das cores representam a doçura, o lúdico, aqui na trama a direção optou em usa-las para nos conectar ao universo surrealista que Cacau vivia e trazer a sensação de sufocamento que ela estava enfrentando. Ocorre um *flashback* somos inseridos na festa de casamento da protagonista e a outra cena que aqui destaco: no campo a noite, estão Cacau e seu marido. Ela se abaixa, abre um baú, pega dentro um carrinho amarelo e fala: “*Quando eu era criança meu sonho era ser motorista de ônibus. Engraçado, né? Nem sei dirigir...*” (segue o monologo) ela guarda o brinquedo no baú se levanta, pega uma pá e começa a cavar.



Em plano aberto Cacau enterra o baú, seu marido a observa, e outras mulheres entram na cena com velas nas mãos cantando seus antigos sonhos: *“Eu queria ser ... médica, eu queria ser... cientista, eu queria ser... jogadora de futebol”* Até que uma interrompe a cantiga dizendo *“Eu queria o amor, mas disseram que eu não poderia.”*. Não são todos os corpos “merecedores” do amor, vivemos em uma sociedade banhada na branquitude que retira de nós toda a subjetividade enquanto seres humanos. O amor para a comunidade preta é revolucionário bell hooks (2000)) defende o ato de amar e ser amado como a cura da comunidade negra. Como um povo que teve que suportar as mazelas da escravidão poderia expressar ou ser capaz de sentir afeto quando sua sobrevivência era a prioridade? Aqui hooks não se reserva apenas ao amor romântico, no sentido mais amplo, ela fala do amor intra- comunidade preta como emancipatório, pois enquanto povo tivemos o afeto negado, e em algumas circunstâncias tivemos que abdicar do ato de amar ou de demonstrar sentimento.

Na sequência, Cacau serve um prato tampado para o marido que está sentado de frente para uma mesa posta, ele destampa o prato e vê um coração ainda batendo como seu jantar. Cacau senta na cadeira ao seu lado, ela tem uma ferida recém estancada no peito e com olhar cabisbaixo começa a comer a salada que está no seu prato. - Cabe aqui a reflexão: nesses moldes patriarcais e machistas de relacionamento que estamos

inseridas, quantas mulheres pretas no presente distópico estão com feridas invisíveis no peito?



Ocorre um rompimento temporal na narrativa, que leva Cacau em um encontro com outras mulheres pretas em um campo aberto onde elas a recebem e confortam o seu ser, mostrando a força que ela carrega através de suas ancestrais. Enquanto cuidam da Cacau, as mulheres narram a poesia “Pulsos Abertos” de Maria Rezende, destaco aqui um breve trecho para a reflexão: *“Somos portas de entrada, portas de saída. Somos deusas e escravas á mil gerações...”*. O encontro emancipou físico e emocionalmente Cacau, assim como os quilombos no período da colonização forçada garantiam proteção e representavam espaços de resistência, troca de saberes e união contra a constante ameaça de ter a vida ceifada. Aquilombar-se significa criar redes de proteção de pessoas pretas para pessoas pretas, um contraponto as táticas de exclusão hegemônicas brancas presentes.



“*A Mulher Que Eu Era*” se encerra com Cacau ligando o som de um carro conversível amarelo, colocando um lenço sobre os cabelos e dirigindo pelas ruas. Os elos de identificação construídos com outras pretas na cena anterior promoveram o resgate de sua identidade e sonhos enterrados.



CONCLUSÃO:

O cinema negro é um projeto em construção no Brasil (Oliveira, 2016) sendo assim, está constantemente adquirindo uma nova face a cada contexto temporal em que está sendo construído. Antes a principal demanda enquanto povo negro nas telas, era a de não deixar a branquitude esquecer que ainda lembrávamos do passado escravocrata e dos seus privilégios, afinal o cinema negro é corporificado pela militância (Souza, 2013) No contemporâneo interseccionamos nossas narrativas e continuamos tecendo estratégias de sobrevivência contra o percurso vigente de extermínio da comunidade preta (imageticamente ou não) promovido pela branquitude. Talvez a melhor palavra que configure o cinema negro feminino seja: “resistência”. Resistência, onze letras, várias abrangências, da arte a vida. Resistimos -aqui falo enquanto mulher negra- desde os sequestros de nossos ancestrais, até o Brasil contemporâneo. Neste contexto, o cinema negro feminino resiste em filmes como “*A Mulher Que Eu Era*”. Considero que ao trabalhar com a renúncia pessoal e a emancipação feminina promovida pela rede de aquilombamento entre as personagens, a diretora lança uma obra opositiva e confirma que na contemporaneidade o cinema negro feminino segue sendo um espaço de agenciamento e empoderamento.

REFERÊNCIAS:

CARVALHO, Noel dos Santos. Introdução: **Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro**. In: Dogma Feijoada, de Jeferson De / por Jeferson De. – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

_____. "O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul—o inventor do cinema negro brasileiro." *Revista Crioula* 12 (2012).

JARDIM, Suzane. **Reconhecendo estereótipos racistas na mídia norte-americana**. Disponível em: ><https://medium.com/@suzanejardim/alguns-estere%C3%B3tipos-racistas-internacionais-c7c7bfe3dbf6>< Acesso em: 01/jul.2020

LUSVARGHI, Luiza et al. (Ed.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. Estação Liberdade, 2019.

OLIVEIRA, Janaína. **“Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje**. In: Encrespando - Anais do I Seminário Internacional: Refletindo a Década Internacional dos Afrodescendentes (ONU, 2015-2014). Brasília: Brado Negro, 2016

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. Brasília, 2013. 204 f. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Educação, Brasília, 2013.

Hooks, bell hooks. **Vivendo de amor. O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**, v. 2, p. 188-198, 2000.

_____. **"Mulheres negras: moldando a teoria feminista."** *Revista Brasileira de Ciência Política* 16 (2015): 193-210.

_____. **Olhares negros: raça e representação**. Editora Elefante, 2019.

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

A mulher Que Eu Era, Karen Suzane. Curta-metragem vencedor do 5o Prêmio BDMG Cultural / FCS de Estímulo ao Curta-Metragem de Baixo Orçamento. Minas Gerais, (2018)