



MULHERES DE JOEL ZITO ARAÚJO: SUBVERSÃO OU REPRODUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS?

Risoleta Viana de Freitas – risoleta.rfreitas@gmail.com

Universidade Federal do Piauí, UFPI, Teresina, Piauí, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-2437-7000>

RESUMO: A narrativa cinematográfica caracteriza-se, dentre outros aspectos, pelo entrelaçamento entre diferentes linguagens, tais como a música, os elementos sonoros, os textos verbais e não-verbais, tornando, por sua vez, o enredo fílmico dotado de uma linguagem própria, abordando e problematizando temáticas de cunho social, cultural, histórico, político. Nesse sentido, investiga-se, neste artigo, a representação das personagens femininas negras na obra fílmica *Filhas do Vento* (2004), primeiro longa-metragem do cineasta mineiro Joel Zito Araújo. Tal objetivo foi delineado a partir do seguinte problema: de que modo as personagens femininas são representadas na obra? Hipoteticamente, acredita-se que os modos de representação da mulher negra, na obra em análise, ora subvertem os estereótipos cristalizados sobre ela, ora acabam por reproduzi-los, reforçando-os. Para tanto, a tessitura das discussões perpassa as considerações acerca da sétima arte e sua caracterização em Martin (2013), Aumont (1995); do Cinema Novo, com as proposições de Gomes (1980), Ramos (2000), Xavier (1983); e do Cinema Negro, pelas ideias propostas em Prudente (2018, 2019), Rocha (1963); a despeito da representação e imagens de sujeitos negros, ancora-se em hooks (2019), Hall (2016), dentre outras. No filme em análise, o cineasta problematiza que, ao tempo que se busca desmistificar os estereótipos, revela-se, que a mídia, de certo modo, maquia o protagonismo dessas mulheres, mascarando, negando a existência dos paradigmas que estruturam as relações entre brancos e negros.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema negro; estereótipo; *Filhas do Vento*; mulher negra.

1 INTRODUÇÃO

A narrativa cinematográfica difere de outras narrativas como a música e a literatura, por exemplo, ao apresentar a capacidade de inter-relacionar elementos sonoros, musicais, textuais, visuais, dentre outros, de modo a torná-los interdependentes sem comprometer o aspecto morfológico de cada elemento. Recursos que contribuem para a caracterização do enredo fílmico como possuidor de uma linguagem híbrida.

Neste artigo, investiga-se a respeito da representação das personagens femininas negras no filme, de Joel Zito Araújo, *Filhas do Vento* (2004). O delineamento do objetivo acima decorreu da seguinte indagação: de que modo as personagens são representadas na obra? Acredita-se que a representação da mulher negra na obra do cineasta mineiro ora demonstra subversão frente aos estereótipos cristalizados sobre a mulher negra, ora acaba por reproduzi-los. Para tanto, discussões acerca do Cinema Novo e do Cinema Negro foram pertinentes, situando o momento de reconfiguração na cinematografia brasileira em que o projeto político e ideológico dos cineastas e produções intentavam a demarcação da identidade

nacional, com narrativas voltadas ao debate crítico de questões sociais, tais como a fome, a miséria e as desigualdades sociais.

Para Martin (2013), o cinema enquanto arte tem um caráter heterogêneo, compósito e linguagem própria, dada a configuração possibilitada pela relação estabelecida entre diferentes linguagens – visual, sonora, verbal, problematizando, por meio de planos, ângulos, posicionamentos de câmera, a realidade, a partir do que é visível ou não. Nesse sentido, Joel Zito Araújo, considerado um dos responsáveis pela implantação do Cinema Negro Brasileiro, compactuando de um projeto ideológico e político no qual a representação do negro, os espaços por ele ocupado tornam-se aspectos de discussão, traz para as suas produções esse sujeito, sua subjetividade e suas lutas contra as estruturas sociais que lhe impõem a opressão.

No filme em análise, o cineasta problematiza a condição da mulher negra, sugerindo que, ao tempo que se busca desmistificar os estereótipos, apresentando uma mulher que não se conforma com a vida silenciada, invisível e decide ir à luta sozinha, tendo em vista o comportamento machista do pai, também negro; revela-se que a mídia, mesmo possibilitando o acesso de homens negros e mulheres negras aos espaços ocupados majoritariamente pela branquitude, maquia o protagonismo dessas mulheres, mascarando e negando a existência dos paradigmas que estruturam as relações entre desiguais brancos e negros, que privilegiam os primeiros e excluem os últimos. O tópico seguinte deste texto tece discussões a respeito do movimento cinema novista brasileiro e relação na configuração com o Cinema Negro.

2 O MOVIMENTO CINEMA NOVISTA BRASILEIRO

A realidade social tem sido problematizada por diversos segmentos da produção artística brasileira. Na literatura, por exemplo, escritoras e escritores como Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos utilizaram-se da estética literária como mecanismo para refletir a respeito dos anseios do homem nordestino, as desigualdades sociais, a miséria, a pobreza, a fome e a seca que castigavam o sertão brasileiro nas primeiras décadas do século XX.

Ambientado no sertão nordestino, o romance *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz (1910-2003), enreda a vida de retirantes marcada pelo dor, fome e miséria resultantes da seca de 1915. Sem expectativas de condições melhores, Chico Bento e sua família decidem peregrinar rumo à capital cearense, na esperança de encontrar recursos para sobreviver. Entre perdas e ganhos, a história de Chico se entrecruza com tantas outras que além da fome e sede, compartilhavam o anseio por uma vida menos sofrida – “Chico Bento, na confiança do seu sonho, procurou animá-la, contando-lhe os mil casos de retirantes enriquecidos no Norte” (QUEIROZ, 2004, p. 31).

Assim como Queiroz, Graciliano Ramos, em *Vidas Secas* (1998), debruçou esforços para retratar as condições de vida dos sertanejos castigados pelas disparidades sociais. Na figura de Fabiano e demais personagens do romance, o autor projeta o homem nordestino que, em meio à seca, não tem outra escolha, senão retirar-se do seu lugar, mudar para salvar a família da morte. A obra aborda a miséria, a fome, as desigualdades sociais e ainda enreda a história de vida de Fabiano, um retirante nordestino, que atravessa o sertão para buscar melhores condições de vida.

Questões sociais, tipos humanos e seus dramas são tematizados não apenas pela arte literária, mais a pintura, a música e o cinema também o fazem. Muitos cineastas, diretores e produtores, a exemplo, Jurandir Oliveira, em 2004; e Nelson Pereira dos Santos, em 1963, em obras homônimas às literárias mencionadas anteriormente enredam, pelas lentes e estética cinematográficas, as narrativas de vida dos vaqueiros Chico Bento e Fabiano, respectivamente, destacando não somente a perspectiva social, levando em conta a realidade em que se inserem as personagens, mais também a vertente psicológica por meio do imbricamento de imagem e som. Para Sayara Saraiva Pires, no texto *A hora e a vez de Augusto Matraga: do universo rosiano à adaptação fílmica de Vinícius Coimbra* (2020),

Com a produção de *Vidas Secas* em 1963, Nelson Pereira dos Santos revolucionou a arte cinematográfica. O cineasta não desmereceu em nenhum momento o talento insigne de Graciliano Ramos, e destacou em seu filme a temática da seca, da fome, da transfiguração do homem, da opressão vivida no agressivo ambiente nordestino, espaço que condiciona os personagens a lutarem pela sobrevivência em meio as suas condições precárias de existência (PIRES, 2020, p. 25).

Além das obras literárias citadas, tantas outras¹, ainda segundo Pires (2020), influenciaram a produção de filmes nacionais, especialmente a partir dos anos de 1960. Não constitui objetivo deste texto traçar a historiografia do cinema brasileiro, nem acerca do processo de adaptações que possibilitam elo entre Literatura e Cinema. Sendo assim, as discussões serão situadas no Cinema Novo, tendo em vista que se intenta aqui, tecer considerações, também, sobre o cinema negro, dos primeiros passos à contemporaneidade, situando o contexto de produção do filme *Filhas do Vento*, corpus de análise deste artigo, dirigido pelo cineasta Joel Zito Araújo, em 2004.

Na década de 1960, o cinema brasileiro presenciou a criação e divulgação de produções cinematográficas que se destacavam pela crítica às questões sociais e pela busca por demarcar a identidade nacional, o denominado Cinema Novo. Conforme Paulo Emílio Salles Gomes, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1980), o Cinema Novo, contrapondo-se aos padrões da estética hollywoodiana,

¹ *Capitu* (1968) de Paulo Cesar Saraceni, *Grande Sertão* (1965) de Geraldo Santos Pereira, *A hora da estrela* (1985) de Suzana Amaral, *Macunaima* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, *Menino de Engenho* (1965) de Walter Lima Júnior, *O pagador de promessas* (1962) de Anselmo Duarte.

buscando um olhar crítico à realidade social, propõe a criação de uma estética audiovisual, cujo espaço de ambientação seja “integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafeira e estádio de futebol” (GOMES, 1980, p. 96), aspectos que, ainda, são observáveis nos filmes nacionais, somado a outras marcas caracterizadoras.

Na esteira de pensamento de Fernão Pessoa Ramos, em *Breve Panorama do Cinema Novo*, as manifestações artísticas que surgiram na década de 1960,

[...] e em particular o Cinema Novo, mantêm vínculos estreitos com o quadro ideológico do populismo nacional-desenvolvimentista esboçado no pós-guerra. Trata-se de uma realidade com duas faces: de um lado, uma ideologia nacionalista e desenvolvimentista, priorizando os vínculos com a burguesia nacional em oposição aos setores internacionalizados do capital; de outro, um radical projeto político de esquerda, tendo como objetivo uma aliança com as classes populares e a instauração de um regime socialista (RAMOS, 2000, p. 1).

Ainda para Ramos, é nesse contexto de contradição que Glauber Rocha, um dos mais expressivos nomes do Cinema Novo, lança em 1965, o manifesto “Uma Estética da Fome”², que, dentre outras questões apontadas, percebe-se uma crítica aos modos romantizados de representar a miséria, ao tempo em que “propõe a agressividade como forma estética para significar a realidade da fome, dentro de uma proposta artística com tonalidades brechtianas” (RAMOS, 2000, p. 1). Para o cineasta, o público precisava olhar a sua própria realidade de outra maneira, era necessário desvencilhar-se do ideário já consagrado pelas produções fílmicas até o momento.

Ao discorrer a respeito do trabalho e projeto ideológico do cineasta e diretor da obra *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), o crítico cinematográfico brasileiro, Ismail Xavier, na obra *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, publicada em 1983, expõe o seguinte:

Sabemos que Glauber Rocha, como outros artistas naquela década, trazia consigo o imperativo da participação no processo político social, assumindo inteiramente o caráter ideológico do seu trabalho ideológico em sentido forte – de pensamento interessado, vinculado à luta de classes. Afirmava então o desejo de conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerente à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura popular; linhas de força que se manifestam no cinema, na música e no teatro. Era a forma específica encontrada por artistas brasileiros para expressar o seu compromisso histórico e seu alinhamento com as forças empenhadas na transformação da sociedade (XAVIER, 1983, p. 11).

O “processo político ideológico [...] vinculado à luta de classe”, do qual discorre Xavier, no trecho supracitado, torna o diretor de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) não apenas como um

² Mais interpretações acerca desse manifesto são apresentadas pela professora Maria do Socorro Carvalho, no texto *Uma Estética da Fome: o Cinema Novo da tela ao texto*, disponível no link: <https://editora.pucrs.br/anais/apcg/edicao10/Maria.Socorro.pdf>.

representante-símbolo do momento cinematográfico vigente na década de 1960, situa-o como um dos cineastas que tinha preocupações e objetivos em retratar para além da miséria e fome, como dilemas que circundavam o universo social, afetando, principalmente, a maioria da população brasileira desprovida do usufruto de direitos básicos, como pobres e negros. As relações étnico-raciais como temáticas na/da produção do cineasta baiano foram percebidas nos filmes *Barravento* (1962) e *O leão de sete cabeças* (1972), quando do exílio do produtor, em decorrência das repressões típicas do período militar ditatorial (FLORÊNCIO, 2014).

Barravento foi produzido no litoral baiano, enquanto *O leão de sete cabeças*, com um intervalo de uma década, além de marcar a produção internacional de Glauber Rocha, traz um enredo encenado nas terras da nação Congo-Brazzaville, em África. *Barravento* é considerado o primeiro longa de Glauber Rocha, trazendo à tela uma vila de pescadores habitada quase que majoritariamente por negros. Ao tempo em que concede espaço e voz a esses sujeitos, o cineasta traz à cena o debate sobre a alienação religiosa e busca por uma consciência revolucionária frente às condições de vida e desigualdade vivenciadas na comunidade de pescadores.

No longa-metragem *O leão de sete cabeças*, gravado no continente africano, o debate perpassa a questão da relação entre brancos e pretos, assim como o processo de colonização e escravidão experienciado em diversas regiões do continente. Para Florêncio (2014) e Glauber Rocha, no texto “A Bahia é – na síntese – o barroco português, o misticismo erótico da África e a tragédia despojada dos sertões”, escrito em 2013, categoriza essas obras como “filme negro”, cujo ideário busca retratar o universo do negro. A partir dessa linha de abordagem, pode-se relacionar o nome do diretor de *Terra em Transe* (1967), ao surgimento do Cinema Negro.

Celso Luiz Prudente, em *A dimensão pedagógica do cinema negro: uma arte ontológica de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio: a origem do cinema negro e sua dimensão pedagógica* (2018) afirma que

[...] as minorias constroem, por meio da dimensão pedagógica do cinema negro, sua imagem de afirmação positiva, humanizando ainda mais as relações humanas, na medida em que ensina a sociedade a se libertar do peso do preconceito, que a dificulta viver a contemporaneidade do conhecimento, que é antitético em relação ao preconceito (PRUDENTE, 2018, p. 105).

Os meios de comunicação de massa diariamente bombardeiam os expectadores com inúmeras propagandas, anúncios, entretenimento, novelas, filmes etc. com produtos prontos para o consumo, além de comercializar imagens, por vezes, destoantes da realidade, ditando regras e padrões configurados como belo e aceitável. Quando se pensa na imagem de pessoas negras, isso se torna ainda mais evidente, tendo em vista que as imagens veiculadas, principalmente na televisão e no cinema, contribuem para reforçar

negativamente os estereótipos construídos históricos e socialmente em torno dessas pessoas, excluindo-as, silenciando-as, relegando-as a condições de invisibilidade.

No artigo “As múltiplas faces da comodificação e a constituição da crítica acerca das práticas de consumo contemporâneas” (2017), os autores Ceres Grehs Beck e Luis Henrique Hermínio Cunha, discutem a respeito das diversas práticas de consumo que envolve o homem na atualidade. Para eles, essas práticas de consumo caracterizam as múltiplas fases da comodificação. Tais modos de consumo recaem sobre produtos materiais, tangíveis e bens imateriais, simbólicos, “revelando como a cultura, a música, os alimentos, os recursos naturais, os lugares, a violência, as partes do corpo, o sexo, as tradições, a educação, a religião e até as emoções passam a ter valor nos domínios do mercado” (p. 136), isto é, podem e devem ser consumidos ao bel-prazer daqueles que o desejam.

Exemplos dessas questões podem, também, ser percebidos nas telenovelas, quando trazem atores negros com personagens que reforçam as questões de silenciamento, de subalternidade desses sujeitos. O ator e cantor Babu Santana, que já deu vida a vários personagens em filmes e novelas, ao ocupar papéis de arrombador (novela “Sabor da Paixão” – 2003), de traficante de armas, assaltante de ônibus, em “Guerra e Paz” (2008) e “Tapas e Beijos” (2011), respectivamente, releva o racismo disfarçado de reconhecimento quando a mídia faz uso da imagem do negro associando os personagens vivenciados pelo ator ao crime, às drogas.

A escritora bell hooks³, no texto *Olhares negros: raça e representação* (2019), envida esforços para refletir sobre os produtos e os dispositivos da indústria cultural e os usos que fazem das imagens de mulheres e homens negros, que, por sua vez, evidenciam o controle social hegemônico do homem branco que intenta restituir a imagem do sujeito negro, estigmatizando-o, reduzindo-o a certos estereótipos como, por exemplo, a mulher negra vista como símbolo de sexualidade ou para servir a mesa da classe hegemônica. Para a ativista,

as discussões em torno das novas ordens de representação e novos regimes de visibilidade habitam o coração da política global contemporânea, que tem como um de seus principais fundamentos a indissociabilidade entre *política e representação*. Nessa chave, é preciso defender uma ação transformadora capaz de encontrar maneiras de (re)inventar um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política. As antigas ordens de representação, agora em crise, mostram-se incapazes de abarcar o ‘mosaico possível de acepções do homem’, o que supõe a tarefa de fundar uma nova gramática política, livre das orientações de um pensamento oxidado (HOOKS, 2019, p. 11).

A partir dessas considerações, compreende-se que a autora intenta não apenas refletir acerca das narrativas em que os olhares sobre os/as negros/as terminam por reiterar a visão que reforça a afirmação

³ A ativista grafava seu nome com letras minúsculas pois acredita que o enfoque deve ser direcionado à sua obra, não ao seu nome (vide em: <https://www.geledes.org.br/a-pedagogia-negra-e-feminista-de-bell-hooks/>).

negativa a respeito desses/as sujeitos/as. “Cada capítulo se mostra como uma plataforma potente para fazer surgir outro olhar e outros sujeitos” (HOOKS, 2019, p. 15). Noutras palavras, pode-se afirmar que o pensamento de hooks é traduzido pelo desejo que leitores/as negros e não negros/as construam olhares e narrativas que subvertam as representações estigmatizadas que são veiculadas, não somente, na/pela estética literária, mas também noutras linguagens, dentre elas, a cinematográfica.

No projeto político e ideológico do cineasta baiano Glauber Rocha, com o filme negro, a partir da produção do filme *Barravento*, em 1962, a partir do qual o termo Cinema Negro passou a ser empregado é possível perceber segundo Florêncio, “o caráter ambivalente da inserção do negro e africano na produção estética de Glauber Rocha” (2014, s/p). A ambivalência presente no filme de 1962, reforçada dez anos depois, na obra *O leão de sete cabeças*, produzida no exterior, pode revelar, de um lado, uma ruptura e crítica às narrativas estigmatizadoras em que o negro é objetificado e, do outro, uma reafirmação dos estigmas e estereótipos, dado que, nesse projeto ainda figurava o desejo de construir uma linguagem cinematográfica própria. Para Florêncio,

[...] ao esmiuçar a análise crítica de Glauber sobre a formação do ciclo do cinema baiano, é possível notar as ambivalências de seu discurso: ora condena o negro à alienação de quem está preso ao pensamento místico, afastando-o da racionalidade implicada na visão de uma consciência histórica que levaria à revolução socialista; ora exalta a plasticidade da corporeidade negra, fonte de inspiração direta para a criação de uma “ruptura formal”, a exemplo das vanguardas artísticas (FLORÊNCIO, 2014, s/p).

De acordo com tal afirmação, pode-se inferir que a presença ou a ausência de pessoas negras nas telas do cinema glauberiano, ao tempo que parece subverter os papéis estereotipados, as injustiças, quando da crítica sobre as condições em que os negros viviam, também parece reproduzir tais questões, desvelando o racismo e inúmeras outras práticas de violência epistêmica contra atrizes e atores negros, quando percebe-se que, Glauber Rocha critica a religiosidade de matriz africana, acusando o homem negro de passividade mística, conforme argumenta Florêncio (2014).

Levando em conta a exposição até aqui realizada, compreende-se que a busca pela afirmação da identidade nacional idealizada pelos cinema-novistas, repousando especialmente na figura de Glauber Rocha⁴, foi o divisor de águas para os cineastas desse período e para a própria filmografia brasileira, dado que em uma sociedade marcada por inúmeros problemas que perpassam as diversas instâncias sociais

⁴ Dentre os nomes de maior expressividade no Cinema Novo, além de Glauber Rocha, merecem destaque: Cacá Diegues (*Escola Samba Alegria de Viver*, 1962; *Ganga Zumba*, 1964; *A Grande Cidade*, 1966; *Os Herdeiros*, 1969; *Quando o Carnaval Chegar*, 1972); Joaquim Pedro de Andrade (*Couro de Gato*, 1962; *Macunaíma*, 1969; *O Padre e a Moça*, 1966; *Cinema Novo*, 1967); Leon Hirszman (*Pedreira de São Diogo*, 1962; *Cinco Vezes Favela*, 1962, que ainda conta com a direção de Cacá Diegues, Marcos Faria, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman; *A Falecida*, 1965); apenas para citar alguns autores e obras. Estudos outros sobre Cinema Brasileiro, especialmente o cinema novista, podem ser realizados no “Texto Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” disponibilizado em: <https://cinemaliteraturaufsc.files.wordpress.com/2012/03/rocha-glauber-revisc3a3o-crc3adtica-do-cinema-brasileiro.pdf>.

com questões de ordem econômica, política, cultural, o cinema se apresentava e continua se apresentando como a janela que possibilita, pelos diferentes ângulos, olhar criticamente para as pessoas e seus dilemas, principalmente quando esse olhar pode e deve ser realizado por quem ocupa os espaços invisibilizados. Por isso, o cinema negro e o negro no cinema serão discutidos a seguir.

3 O CINEMA NEGRO BRASILEIRO E O NEGRO NO CINEMA

A presença e/ou a ausência de pessoas negras nos filmes, especialmente, nas produções brasileiras é uma questão que vem sendo debatida desde outrora, como foi verificado acima, com as inquietações de Glauber Rocha, porém, acentuada contemporaneamente, embora tenha-se visto em novelas e filmes maior presença negra, ainda é possível identificar que muitos continuam atuando como coadjuvantes, em papéis secundários, revelando a ausência de atores e atrizes negras como protagonistas das narrativas. A busca para demarcar a identidade nacional na cinematografia brasileira perpassa por problematizar os múltiplos impasses que circundam a vida dos sujeitos negros no Brasil que são maioria no país⁵.

Glauber Rocha em 1963, no texto *Revisão Crítica do Cinema Brasileira*, expunha a necessidade de repensar e renovar os modos de fazer cinema, buscando estabelecer características próprias e criar uma identidade nacional principiava os caminhos para tal. Isto por que as bases estéticas e de produção até então evidenciava, no movimento cinema novista brasileiro, influências estrangeiras, além de serem enredadas histórias pelo viés do homem branco, retratando as reflexões do processo de colonização. Glauber defendia que outras versões precisavam ser construídas, especialmente sobre o sujeito colonizado, assim, via-se ser imprescindível que homens e mulheres negras, com suas vivências protagonizassem as narrativas.

“Em termos de Cinema brasileiro, essa era uma postura absolutamente subversiva para os anos 50: mostrar o favelado, o povo de pé no chão, sem preconceito, vivendo seus dramas reais, falando a língua do seu próprio jeito (com erros, gíria), o negro com alma de negro e na luta diária pela sobrevivência nas favelas”, como afirma Laurent Desbois, no texto *A Odisseia do Cinema Brasileiro* (2016, p.120). Isto, segundo o pesquisador francês ora referenciado, deve-se ao fato de que o filme *Rio, 40º Graus*, de Nelson Pereiras dos Santos, em 1955, prenunciava novos tempos para o cinema brasileiro em termos de temática, estética, dado que as filmagens acontecem nas ruas sem a montagem de grandes cenários e com pessoas comuns atuando.

⁵ Uma reportagem veiculada pelo Jornal El País – versão eletrônica, cujo título é - Abismo social separa negros e brancos no Brasil desde o parto, de 19 de novembro de 2019, véspera ao dia em que se comemora o Dia da Consciência, aponta que a população brasileira é, em sua maioria, composta por 56,10%, de mulheres e homens que se autodeclararam negros. A referida reportagem está disponível no sítio https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/19/politica/1574195977_206027.html.

Essa obra fílmica enreda a história de cinco meninos negros - Zeca, Sujinho, Jorge, Paulinho e Xerife, oriundos de uma favela carioca, que comercializam amendoins em Copacabana, no Pão de Açúcar, no Maracanã e em outros dois pontos turísticos da cidade Maravilhosa, com o intuito de comprar uma bola de futebol, além de ajudar no sustento da família. Noutras palavras, pode-se dizer que é um filme que retrata o dia a dia na favela, as desigualdades sociais, que acentuam a discriminação e preconceito racial sofrido por pessoas que ocupam a camada mais baixa na pirâmide social brasileira, esquecidos, ignorados e desumanizados pelo poder público.

A partir das abordagens suscitadas por Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos nas produções cinematográficas mencionadas anteriormente, muitos cineastas voltaram as lentes de suas câmeras à questão da desigualdade social, desvalorização do negro e de sua subjetividade e identidade, dentre eles, o cineasta que se destaca como idealizador do Cinema Negro é Joel Zito Almeida de Araújo (1954), que também é diretor, roteirista, escritor e pesquisador, revelando, em tempos atuais, a resistência do movimento, com produções que buscam subverter as narrativas carregadas de estigmas negativos, especialmente a respeito das mulheres negras.

A presença de Joel Zito Araújo entre os cineastas brasileiros também figura como quebra de paradigmas, tendo em vista que o Cinema Negro, embora intente debater as desigualdades, o preconceito racial no universo do cinema nacional, foi inaugurado por cineastas brancos, que apresentavam a visão branca sobre a imagem do/a negro/a, seus costumes e tradições. Cineasta e também intelectual negro, doutor em Ciências da Computação pela Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo – ECA-USP, publicou o livro *A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, em 2000.

Dentre as produções cinematográficas dirigidas estão: o curta *Memórias de Classe* (1989), abordando a presença de negros no movimento operário paulista; *Alma Negra da Cidade* (1990), *São Paulo Abraça Mandela* (1991) e *Retrato em Preto e Branco* (1992), também são obra em que discussões sobre o negro e com o negro construindo e transformando sua realidade se fazem presentes. *A negação do Brasil*, de 2000, documentário fruto da tese de doutoramento do cineasta, no qual analisa a representação da presença negra em telenovelas nacionais; *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado* (2009), circula o tema da exploração sexual contra mulheres.

No currículo da filmografia de Joel Zito Araújo é listado o seu primeiro longa-metragem, obra objeto de análise neste artigo, *Filhas do Vento* (2004), premiado no Festival de Gramado, na categoria melhor filme, diretor, ator e atriz. A temática da igualdade e luta por políticas afirmativas estão presente em *Raça* (2012). Em 2019 lança *Meu Amigo Fela*, filme que aborda a vida de Fela Kuti, músico nigeriano, falecido em 1997. Essa breve exposição a despeito da carreira de cineasta, do também professor Joel Zito Araújo, evidencia a sua relevância para o contexto cinematográfico brasileiro da contemporaneidade,

tendo em vista a abordagem em suas produções de problemas que, enraizados na colonização, ecoam, como o racismo, a violência e a subalternização de mulheres negras.

Na perspectiva do antropólogo Kabengele Munanga, no livro *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra* (1999), a constituição da identidade nacional almejada no projeto ideológico e político dos cineastas do período cinema novista, não estava situado apenas nas narrativas sobre a fome, a miséria, a seca e a vida dos retirantes, objeto de preocupação de produtores da elite, tendo como ambientação o sertão nordestino; era necessário encenar, também, na favela, nos morros, onde, além da fome e da miséria, a violência física, moral, policial figurava e continua figurando a realidade cotidiana dos seus moradores. Como lugar de debate sobre problemas sociais, cabe o cinema direcionar olhares a respeito da questão racial no Brasil.

Para Prudente, no artigo *A dimensão pedagógica do cinema negro: a imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio* coloca que:

O cinema e a televisão ocuparam papel estratégico na tentativa de fragmentação do traço epistemológico da africanidade. Isto se deu com a pretensão de aviltar a imagem do negro, impondo-lhe a construção da inferioridade racial da pessoa de cor preta” (PRUDENTE, 2019, p. 11).

Dada a estereotipagem negativa construída social e historicamente em torno da imagem do negro, relegando personagens secundários, sem representatividade e, no tocante às mulheres negras, estas atuavam em papéis que reforçavam a imagem dessas mulheres como as domésticas, as babás, as amantes, a título de exemplificação. Com isso, Prudente (2018), ao discutir sobre a dimensão pedagógica do Cinema Negro, em que se busca o estabelecimento de ações que afirmem positivamente o negro, quando da veiculação de sua imagem pelas linguagens midiáticas, principalmente, o cinema, expõe que:

Vê-se aí de forma cristalina e inequívoca a dimensão do cinema negro. No projeto cinematográfico em que o negro vai para além da posição de protagonista, sendo sujeito histórico, na medida em que reescrever com a objetiva a sua própria representação, inspirando assim as minorias como um todo na luta contra a euro-heteronormatividade, que foi dada pela imagética de dominação do euro-hétero-macho-autoritário (PRUDENTE, 2018, p. 105).

Levando em consideração o pensamento exposto no trecho acima, percebe-se que o ideário que originou, consolidou e continua dando sustentabilidade ao projeto do Cinema negro brasileiro, funda-se por meio da elaboração de narrativas que construam de forma positiva a imagem do sujeito invisibilizado, exaltando-o, sobretudo, enquanto ser humano dotado de subjetividades, capaz de facultar ideias, de construir conhecimentos, contra a luta desigual por igualdade, ocupando espaços que lhes são de direito,

onde possa posicionar-se individual, social e politicamente, enredando suas histórias e construindo história, seja na literatura, no cinema, dentre outras instâncias de produção e transmissão do saber.

Frente ao exposto, torna-se relevante a tessitura desse texto, cuja discussão perpassa o processo de configuração do Cinema Negro como espaço de visibilidade negra e, conseqüentemente, para a construção de imagens positivas sobre mulheres e homens negros, por meio de protagonistas negras/os enredando história que são suas e sua ancestralidade, abordando variadas questões que lhes são peculiares, como a identidade, a religiosidade, ora direcionando olhar para questões de cunho social, que são estruturadas pela sociedade, e validada por seus membros. Assim, o tópico seguinte ocupar-se-á das reflexões acerca da representação da mulher negra na obra de Joel Zito Araújo e os dilemas que a circundam quais sejam: desigualdades sociais, preconceito racial, violência epistêmica, entre outras.

4 MULHERES NEGRAS NA OBRA FÍLMICA DE JOEL ZITO ARAÚJO: *FILHAS DO VENTO*

Stuart Hall, no texto *Cultura e representação* (2016), ao discorrer sobre a “política da imagem”, debruça suas reflexões sobre a relação estabelecida entre as imagens e o mundo, as pessoas que elas apresentam/representam, os valores que carregam, a identidade, quem e quais as intenções da veiculação dessas imagens, especialmente, quando essas trazem em suas molduras os negros. Isso porque, para o crítico jamaicano, as linguagens midiáticas têm um papel na sociedade, por isso, vemos sujeitos, quando a visibilidade pública, sejam atores, jornalistas, políticos, jogadores, empresas, dentre outros, nascerem, ascenderem e até morrerem numa velocidade fora do comum.

De acordo com autor, o papel da mídia na sociedade, e aqui se destaca de modo especial o cinema, é o de representar, tal representação pode ser de sujeitos, objetos, acontecimentos. Retoma-se, então, a ideia deste trabalho, que é a representação da mulher negra na obra fílmica de Joel Zito Araújo, no qual objetiva-se investigar se essa imagem veiculada da mulher negra na obra corrobora as afirmações negativas ou subvertem as narrativas em que tais representações se fazem presente.

Kabengele Munanga e Nilma Lino Gomes, na obra *O negro no Brasil de hoje* (2016), trazem para o seio da discussão muitas problemáticas que circundam o universo de mulheres e homens negros. “Quais as imagens que temos em mente quando nos referimos ao continente africano?” (MUNANGA, GOMES, 2016, p. 31). Eis uma das questões que principiam as reflexões realizadas pelos autores frente ao contexto em que vivemos e que nos fazem, constantemente, ser bombardeados/as com muitas e diversificadas informações diariamente pelos meios de comunicação de massa.

São esses meios que, muitas vezes, ditam como os sujeitos devem agir, apresentando-lhes maneiras de como precisam conceber e compreender o mundo, julgando e subjugando objetos,

acontecimentos e pessoas. Em relação à mulher negra, cujas representações estão ancoradas na perspectiva eurocêntrica, têm-se mulheres negras ocupando espaços como domésticas, babás ou amantes de seus patrões. Exemplos que corroboram tal afirmação, podem ser vistos em *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*, quando Winnie Bueno expõe:

A mammy de E o vento levou, a tia Jemina das caixas de panqueca de norte-americanas e a tia Anastácia de O sítio do Pica Pau Amarelo são irmãs de nações diferentes, mas que foram imaginadas pelos mesmos senhores que precisavam manter acesas suas fantasias mais românticas a respeito do que período de desumanização e violência caracterizado pela escravização de negros e negras (BUENO, 2020, p. 117, itálicos da autora).

Ainda para a autora, as personagens mencionadas coadunam características construídas pela visão hegemônica em torno da mulher negra, desvelando a violência epistêmica, relegando-a a condições de desumanização, por isso, não precisa ser nominada – em *E o vento levou*, a personagem interpretada pela atriz Hattie McDaniel é simplesmente a *mammy*, por conseguinte, são objetificadas, silenciadas. Sendo assim, a imagem da mulher passa a ser construída e ressignificada quando os papéis destinados a elas nas telinhas da TV e do cinema são de empregadas domésticas, cuidadora dos filhos de seus empregadores.

O projeto político ideológico do Cinema Novo Brasileiro intenciona subverter essas narrativas, desmistificando as visões, concepções e estigmas que subalternizam e invisibilizam as mulheres negras. Dentre os cineastas e obras nas quais pode-se perceber os propósitos desse movimento é Joel Zito Araújo, na obra cinematográfica *Filhas do Vento*, 2004. Primeiro longa-metragem do cineasta mineiro, o drama é encenado por atores e atrizes negras, tendo como protagonistas as atrizes Taís Araújo e Ruth de Souza, dando vida à Cida; Talma de Freitas e Léa Garcia, na personagem de Maria da Ajuda ou Ju, e de suas respectivas filhas Dora (Danielle Ornelas) e Selma (Maria Ceíça).

Através de um conjunto de recursos visuais e sonoros, de montagem de planos, posicionamento de câmeras, Joel Zito Araújo busca debater a questão racial e apresentar as mulheres negras destituídas de estereótipos. A narrativa fílmica situa dois momentos de espaço e tempo: enquanto o primeiro, em Minas Gerais, década de 1950, encena as relações entre as irmãs e o pai, Zé das Bicicletas; o segundo, após distanciamento de Cida do seio familiar e lugar de origem, o Rio de Janeiro passa a ser o ambiente de movimentação da narrativa, décadas depois, quando vê-se que, embora permeada por obstáculos e preconceitos, Cida consegue realizar o sonho de ser atriz.

Para a pesquisadora Caroline Estevam de Carvalho Pessoa, em sua dissertação intitulada *Meu Nome não é Offre: um estudo sobre literatura, cinema e identidade* (2017), a “linguagem cinematográfica conta com uma gama de recursos que podem trazer à tona o estado emocional e/ou psicológico de uma personagem, aproximá-la ao máximo do espectador” (PESSOA, 2017, p.29), tais aspectos podem ser percebidos

quando da utilização de imagem, som, enquadramento, planos, montagem, linguagem corporal, dentre outros que, juntos, constroem a narrativa fílmica.

Segundo Aumont (1995), a “noção muito difundida de plano abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens” (AUMONT, 1995, p. 39). Assim sendo, a sobreposição de vários planos (ver imagens abaixo) marcam a abertura da narrativa fílmica *Filhas do Vento*, por meios dos quais revelam-se os acontecimentos enredados.

Figura 1 – Abertura do filme – velório de Zé das Bicletas



Fonte: *Filhas do Vento* (2004)

Na sequência de imagens acima, a câmera sai do plano geral, enquadrando cenário em sua totalidade, a igreja; perpassa pelo plano detalhe – mãos que rezam. Essa sequência revela ao espectador o momento em que Zé das Bicletas está sendo velado na igreja da comunidade. Para Martin, o plano geral possibilita ao espectador uma visão ampla do cenário, dos partícipes da cena e, ainda, “tem um significado psicológico preciso e não apenas um papel descritivo” (MARTIN, 2013, p. 40). O velório e os costumes religiosos em torno desse acontecimento, ainda vivenciado por negros afro-diaspóricos, marca o reencontro das irmãs Cida e Ju, décadas depois da partida de Cida (ver imagem a seguir).

Figura 2 – O reencontro com Cida, na igreja

Fonte: Filhas do Vento (2004)

A câmera foca o rosto de Cida, o que auxilia no processo interpretativo e interativo com o público, já que na cena, a voz *over* se faz ausente. Segundo André Gaudreault e François Jost, em *A narrativa cinematográfica*, isso acontece por que “mesmo sem ajuda da voz *over*, o espectador pode muito bem compartilhar os sentimentos de um personagem ou pode saber o que ele sente unicamente pelo trabalho de codificação do ator, de seus gestos [...]” (GAUDREULT & JOST, 2009, p. 178), assim, as emoções das personagens Cida e Ju, são capturadas pela movimentação da câmera mais lenta e pela sobreposição de vários planos, a exemplo, do enquadramento em primeiro plano, como visto na imagem acima.

Esta imagem faz parte de um conjunto de imagens que registram o momento de regresso de Cida à sua cidade natal, no interior mineiro, no caso específico, quando de sua entrada ao recinto sagrado, caminha em direção ao caixão/corpo do pai, na igreja e fica frente a frente à sua irmã, anos depois de sua partida. Por ser um plano de caráter mais subjetivo, psicológico, “o primeiro plano corresponde [...] a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável” (MARTIN, 2013, p. 42). Sem a presença da voz *over* na cena, isso permite ao espectador ao espaço da narrativa, por meio do contato com estado emocional da personagem.

Cida e Ju receberam educação severa, patriarcal, sexista e machista do pai. Abandonadas pela mãe que também sonhava em ser artista, elas prospectavam sonhos distintos para suas vidas. Cida, inconformada com a realidade em que vivia no interior mineiro, dedicava-se aos estudos e desejos de alçar voos em busca de realizar os sonhos e mudar de vida; ela era, segundo seu velho pai, a filha do vento, assim como a sua sobrinha Dorinha, filha de Ju; Maria da Ajuda, por sua vez, com raízes fincadas naquele lugar, conformava-se com a vida pacata, casou-se, teve muitos filhos. Cida tornou-se atriz, e na cidade carioca, lutava diariamente contra as imposições que insistiam em silenciá-la.

Outro importante momento da narrativa filmica é o diálogo entre Selma, filha de Cida, e o amante; este é montado em vários ângulos e planos, mas para fins demonstrativos, na imagem a seguir, em enquadramento da câmera no plano médio, com posicionamento de frente para as personagens, Joel Zito

busca estabelecer um diálogo com o público, por meio da relação amorosa entre Selma, com um homem branco, casado, abordando outra questão que marca negativamente a imagem da mulher negra na televisão. Ainda vigora o pensamento de que, dentre as atribuições da mulher negra está a função de atender aos anseios e desejos sexuais do homem branco. Não importa a sua subjetividade, o quanto ela ame, sua intelectualidade, posição social, ser negra já relega a essa mulher à condição, ao status de outra, ao corpo objetificado, sexualizado.

Figura 3 – A cena marca o diálogo entre Selma e o amante



Fonte: Filhas do Vento (2004)

Selma, grávida e conformada com as suas “impossibilidades”, interrompe a gravidez, já que o seu relacionamento não podia ser desfrutado aos olhos de todos. O diálogo entre as personagens revela as intenções do homem a quem Selma dedica amor e tempo. Ele, por sua vez, reitera que nunca lhe prometera nada, que ela sabia que a relação entre eles seria assim: “apenas horas destinadas aos encontros sexuais”. O que dá margem para traduzir o sentimento eurocentrado de que a subjetividade da mulher negra não importa.

O oposto pode ser observado nas imagens a abaixo, quando, antes de regressar ao Rio, Cida e Ju protagonizam momentos que remontam ao passado, pelas memórias, no intuito de resolverem as diferenças e deixarem as mágoas para trás. Suas filhas Selma e Dorinha, em tempos outros, parecem repetir as histórias do avó, quando falava que, enquanto uma resistia à ventania, permanecendo presa às narrativas e estereótipos sobre mulheres pretas; outra buscava novas formas de resistir e aproveitava a força do vento para voar, para desconstruir as visões destorcidas e negativas sobre o povo negro.

Nas imagens abaixo, a câmera em plano americano registra os momentos finais das narrativas, em que mães e filhas unem-se, celebrando o reencontro entre as irmãs, além de demarcar que a luta pelas desigualdades, contra o preconceito e subalternização das minorias devem ser diárias e sempre, repassadas

de uma geração a outra, tendo em vista que, seja qual for a escolha de vida da mulher negra, seja realizada profissionalmente ou como mãe, o preconceito racial, o machismo, dentre outros modos de opressão, sempre serão praticados, numa tentativa de silenciar, desumanizar essa mulher.

Figura 4 – Mães e filhas celebrando a união



Fonte: Filhas do Vento (2004)

Além dos recursos apresentados, a trilha sonora, como elemento de composição da linguagem cinematográfica, quando veiculada na obra, tem função importante para a construção de significados e interação entre as personagens e o espectador. De acordo com o pesquisador e crítica de cinema, Wanderson Lima (2020), seja na perspectiva diegética ou extradiegética, a música tem também a função de narrar os fatos, elevando as significações empreendidas no/pelo filme.

No que tange à trilha sonora de *Filhas do Vento*, esta é assinada pelo cantor e compositor Marcus Viana. Dentre as 18 (dezoito) composições selecionadas para compor o filme, destaca-se a faixa “*Filhas do Vento*”. Nas palavras de Zé das Bicicletas, aquela que não resiste à ventania, que não permanece ligada à sua comunidade, à sua tradição, é considerada filha do vento. Assim era Cida, Dorinha e toda uma geração de mulheres que não se conformaram/conformam com a posição relegada a ela na sociedade. Como expressão a canção de Marcus Viana, as filhas do vento irão “nascer, crescer, partir”, em busca dos sonhos, de melhores condições de vida para si e para os seus.

Muitos outros momentos/imagens da narrativa de Joel Zito Araújo poderiam ser utilizados para compor a tessitura deste texto, mas, dada a sua natureza espacial, necessário se faz encerrar as discussões, ressaltando que, a importância das questões suscitadas ao longo da reflexão aqui desenvolvida e as possibilidades que a estética cinematográfica permite realizar, novos olhares devem ser instigados, principalmente quando intentam desestabilizar as estruturas estigmatizadoras em torno de homens e mulheres negras.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sétima arte caracteriza-se pela utilização de múltiplas linguagens, o que lhe confere uma linguagem própria e heterogênea, ao passo que comporta elementos musicais, verbais e não-verbais, audiovisuais para assim, possibilitar a compreensão da narrativa apresentada. A obra cinematográfica do cineasta mineiro, aqui, em análise, empreende uma discussão acerca do papel da mulher negra nos meios de comunicação, refletindo ainda a despeito do preconceito racial que, historicamente, tem se perpetuado, tendo como consequência a estereotipização, a invisibilidade e a exclusão dessa mulher dos espaços de construção e validação de conhecimentos.

Por meio de variados recursos técnicos – mistura de som, imagem, fotografia, Joel Zito constrói uma narrativa que, ao tempo em busca subverter as imagens representativas da mulher, que a relegam aos espaços de inferiorização, enredado no cinema negro, com personagens negras, a história de vida e lutas de muitos sujeitos negros, especialmente, as mulheres negras, também discorre que, por mais intelectual e apta a protagonizar a história, ainda sim, essas mulheres enredaram a vivência de uma empregada doméstica, de uma faxineira, da amante de um homem branco, de uma favelada. Assim, aborda o quão a sociedade, de modo geral, mascara, nega a existência dos paradigmas que estruturam as relações desiguais entre brancos e negros, pobres e ricos.

Levando em conta as análises empreendidas neste artigo, percebe-se que o produtor de cinema e diretor de *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado* (2009) intenta problematizar o preconceito racial praticado e mascarado nos meios de comunicação, que destitui do sujeito negro a possibilidade de usufruir o direito de protagonizar histórias e estórias. Para tanto, Araújo, em uma obra com personagens negras e negros, tendo o protagonismo centrado na mulher negra, traz ao bojo das reflexões a condição da mulher negra em um contexto social ainda pautado em estruturas patriarcais, sexistas, racistas.

Assim, compreende-se que o projeto ideológico e político do Cinema Negro Brasileiro, que deu seus primeiros passos no final dos anos 1950, abraçado por Glauber Rocha (Cinema Novo), continua propondo, contemporaneamente, com cineastas como Joel Zito Araújo, a construções de narrativas em que se percebe o desejo de instaurar novos olhares para a mulher negra, a sua subjetividade, rompendo com a visão que vem de fora, e, em contextos midiáticos, que acabam por maquilar as práticas preconceituosas. Araújo, em *Filha do Vento*, ao tempo que retrata esse pensamento por meio da personagem Selma, conformada com suas “impossibilidades” e sua relação com homem branco, empenha-se em, através da narrativa fílmica, arquitetar espaços de interlocução em que a mulher negra tenha maior visibilidade.

6 REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. et. al. *A estética do filme*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995. Disponível em: <https://docer.com.ar/doc/5nlev>. Acesso em: 02 jul. 2020.
- BECK, C. G., & CUNHA, L. H. H. As múltiplas faces da comodificação e a constituição da crítica acerca das práticas de consumo contemporâneas. *Ciências Sociais Unisinos*, v. 53, n. 1, p. 136-147, 2017. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/12234. Acesso em: 20 fev. 2020.
- BUENO, Winnie. *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- DESBOIS, L. *A Odisseia do Cinema Brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. Tradução: Julia da Rosa Simões, 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FLORENCIO, T. *Corpo negro-africano no cinema de Glauber Rocha* (parte 1), 2014. Disponível em <http://ficine.org/corpo-negro-africano-no-cinema-de-glauber-rocha-parte-1/>. Acesso em: 10 set. 2020.
- GAUDREAU, A. JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro. Ed. PUC-Rio, 2016.
- HOOKS, B. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MUNANGA, K; GOMES, N. L. *O negro no Brasil de hoje*. 2. ed. São Paulo: Global, 2016.
- MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil – Identidade nacional versus Identidade Negra*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- QUEIROZ, R. *O Quinze*. 74. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- PESSOA, C. E. C. *Meu nome não é “Offred”: um estudo sobre literatura, cinema e identidade*. 2017. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2017.
- PIRES, S. S. *A hora e a vez de Augusto Matraga: do universo rosiano à adaptação fílmica de Vinícius Coimbra*. 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2020.
- PRUDENTE, C. L. A dimensão pedagógica do cinema negro: a imagem de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio. *Extraprensa*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 6-25, jul./dez. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/163871>. Acesso em: 02 set. 2020.
- PRUDENTE, C. L. A dimensão pedagógica do cinema negro: uma arte ontológica de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio: a origem do cinema negro e sua dimensão pedagógica. *In: PRUDENTE,*

C. L; SILVA, Dacirlene Célia (org.). *A dimensão pedagógica do cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente*. Curitiba: Prisma, 2018. p. 67-109.

RAMOS, G. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

RAMOS, F. P. Breve panorama do Cinema Novo. *Revista Olhar*, n. 4, dez. 2000. Disponível em: http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar4/Fernao_Ramos.pdf. Acesso em: 06 set. 2020.

ROCHA, G. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Disponível em: <https://cinemaliteraturaufsc.files.wordpress.com/2012/03/rocha-glauber-revisc3a3o-crc3adtica-do-cinema-brasileiro.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

XAVIER, I. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

O QUINZE. Direção e produção: Jurandir Oliveira. Menescal Produções e Peteka Production, 2004. Brasil. 100min. <https://youtu.be/Uu1i1U4EiPc>. Acesso em: 15 set. 2020.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira do Santos. Produção: Herbert Richers, Luiz Carlos Santos, Danilo Trelles, 1963. Brasil. 99min. <https://youtu.be/m5fsDcFOdwQ>. Acesso em: 16 set. 2020.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schildler e Braga Neto, 1962. Brasil. 77min. <https://youtu.be/18z3Ppo9lSw>. Acesso em: 15 set. 2020.

O LEÃO DE SETE CABEÇAS. Direção: Glauber Rocha. Produção: Claude-Antoine, Gianni Barcelloni, 1972. França. 94min. <https://youtu.be/rj1JyjiHqn4>. Acesso em: 20 set. 2020.

RIO, 40° GRAUS. Direção: Nelson Pereiras dos Santos, 1955. Brasil. 91min. <https://youtu.be/mutKYwMc-Jg>. Acesso em: 19 set. 2020.

Title

Joel Zito Araújo's women: subversion or reproduction of stereotypes?

Abstract

The cinematographic narrative it is characterized, among other aspects, for the intertwining among different languages, such as music, sound elements, verbal and non-verbal texts, what makes, in turn, the filmic plot endowed with its own language, addressing and problematizing social, cultural, historical and political themes. In this sense, this essay investigates the representation of black female characters in the film, *Filhas do Vento* (2004), the first feature film by Joel Zito Araújo, a filmmaker from Minas Gerais (BR). This aim was outlined from the following problem: How are the female characters represented in the work? Hypothetically, it is believed that the modes of representation of the black woman, in the current work under analysis, sometimes subverts the stereotypes crystallized about her, sometimes ends up reproducing them, reinforcing them. Therefore, the structure of the discussions permeates the considerations about the seventh art and its characterization in Martin (2013), Aumont (1995); as well, the New Brazilian Cinema, with propositions by Gomes (1980), Ramos (2000), Xavier (1983); and Black Cinema, for the ideas proposed in Prudente (2018, 2019), Rocha (1963); despite the representation and images of black subjects, it is anchored in Hooks (2019), Hall (2016), among others. In the film under analysis, the filmmaker problematizes that, while seeking to demystify stereotypes, it is revealed that the media, in a way, masks the protagonism of these women, masking, denying the existence of the paradigms that structure the relations between whites and blacks.

Keywords

Black cinema; Stereotype; Filhas do Vento; Black woman.

Recebido em: 07/07/2021.

Aceito em: 23/08/2021.