

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

EDILEUZA PENHA DE SOUZA



Orientadora: Professora Doutora Laura Maria Coutinho

Brasília
2013

EDILEUZA PENHA DE SOUZA

**CINEMA NA PANELA DE BARRO:
MULHERES NEGRAS, NARRATIVAS DE AMOR, AFETO E IDENTIDADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Brasília (UnB) na linha de pesquisa Educação, Tecnologias e Comunicação (ETEC), como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Educação, sob a orientação da Professora Doutora Laura Maria Coutinho.

Brasília

Primavera de 2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília. Acervo 1016449.**

Souza, Edileuza Penha de.

S729c Cinema na panela de barro : mulheres negras , narrativas de amor , afeto e identidade / Edileuza Penha de Souza. - - 2013.

204 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Programa de Pós -Graduação em Educação, 2013.

Inclui bibliografia.

Orientação: Laura Maria Coutinho.

1. Negras. 2. Cinema na educação. 3. Comunicação na educação. I. Coutinho, Laura Maria. II. Título.

CDU 791. 43: 37

EDILEUZA PENHA DE SOUZA

**CINEMA NA PANELA DE BARRO:
MULHERES NEGRAS, NARRATIVAS DE AMOR, AFETO E IDENTIDADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Brasília (UnB) na linha de pesquisa Educação, Tecnologias e Comunicação (ETEC), como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Educação, sob a orientação da Professora Doutora Laura Maria Coutinho.

Aprovada em 18 de dezembro de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Membros titulares:

Prof^a Dr^a Laura Maria Coutinho – Presidente – Faculdade de Educação (FE/UnB)

Prof^a Dr^a Maria da Conceição Evaristo de Brito – Faculdade de Letras (FALE/UFMG)

Prof^a Dr^a Marly de Jesus Silveira – Faculdade de Educação (FE/UnB)

Prof^a Dr^a Rosane da Silva Borges – Departamento de Comunicação (UEL)

Prof^a Dr^a Vânia Lúcia Quintão Carneiro – Faculdade de Educação (FE/UnB)

Membro suplente:

Prof^a Dr^a Sumaya Machado Lima – Centro de Ciências Humanas (CCH/Unimontes)

Ao meu pai Atenado Francisco de Souza que um dia sonhou em ter uma filha doutora. Ao meu irmão Hélio Geraldo de Souza que me deu o primeiro caderno e a primeira caixa de lápis de cor, ambos in memoriam. A todas as crianças, as que são e as que irão de vir, a elas a garantia de uma escola, do amor e do afeto..

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me permitiu vida, família, amor, afeto, saúde, cinema, amigas, amigos – que estão e que não estão aqui nominados.

A Ogum e a Iansã, meus Orixás, e a Exu, Oxóssi, Oxum, Nanã, Xangô e Oxalá, por me adotarem. Saúdo com gratidão aos Santos e Santas, Inquices e Voduns que iluminam o meu caminho espiritual e zelam para que eu persevere na trajetória que me trouxe até aqui.

A minha mãe, Laura de Souza, mulher semianalfabeta que acreditou na escola e no seu papel transformador. A ela, não somente por me conceber, mas, sobretudo, por me amar e me querer sempre.

A Carlos Eduardo Pini Leitão, meu companheiro, por aplicar os versos de Tom Jobim e Dolores Duran, “somos a vida e o sonho, nós somos o amor”, na vida real que, por décadas, temos construído e partilhado. Aos meus filhos, que dia após dia me ensinam que toda forma de amar vale a pena.

A Laura Coutinho, orientadora, não apenas pela generosidade e partilha, mas, sobretudo, pela confiança que depositou em mim. A meus colegas do grupo de pesquisa “Linguagens Audiovisuais, Arte, Conhecimento e Educação no Mundo Contemporâneo”, em especial a Adriana Moellmann, Erizaldo Cavalcanti Borges Pimentel, Maria Emília Bottini e Rodrigo Resende, pela aproximação.

A Elizete Salles dos Santos, Gerci Alves Correia, Isabel Corrêa Campos, Ilza dos Santos Barbosa, Jamilda Alves Rodrigues Bento, Jenette Alves da Silva, Lady Gomes Ribeiro, Lucila do Nascimento Correa, Maria dos Santos, Maria Sales, Tereza Barbosa dos Santos e Valdelicis Sales de Souza, por me emprestarem suas vozes e narrativas. Sem elas não haveria este momento.

A minhas irmãs, Edirlene Ana e Edma Maria, meus irmãos, Atenado Francisco e Aloisio Pedro, aos sobrinhos e sobrinhas, primos e primos, tias e tios, afilhados e afilhadas, pelas alegrias e amor.

A Jo Name e a Jamilda, que incondicionalmente me ajudaram a sonhar e tornar possível este trabalho; a eles e a Ana Rabelo, Andreyra Cogitskei, Anne Caroline Quiangala, Ceixa Ferreira, Diego Simas, Eliomar Araujo, Estêvão Kwame, Carlos Eduardo, Rosemary Silveira, Irineu Ribeiro, Tito Abayomi, cuja disponibilidade e dedicação tornaram possível a conclusão deste trabalho. A todos e a todas que, de algum modo, participaram deste trabalho.

A meus professores e professoras da Universidade de Brasília, em especial a Celia Ladeira Mota, Luiz Gonzaga Motta, Maria Jandyra Cunha e Vânia Lúcia Quintão Carneiro. Aos funcionários e às funcionárias, pela atenção, em especial aos da Biblioteca Central, pelo

apoio às aulas de cinema negro. Às colegas da pós-graduação, e carinhosamente a Givânia Maria da Silva, Veronica Gomes e Verônica Valério Santos, pela identidade e partilha. Às alunas e aos alunos, sempre, e, àquelas que são ternas e eternas amigas, Adelina, Aline, Carol, Cris, Esther, Flavia, Kelly, Lilia, Maira, Renata, a quem devo trocas e ensinamentos.

A Gisela Arandia, minha co-orientadora na República de Cuba, por me acolher, e aos professores, colegas, funcionários da Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, onde deixei amigos e amigas, de Cuba, do Brasil, e de tantos outros países que, dentro e fora da Escola, criaram relações de partilha e afeto. Às minhas amigas na Ilha, Norma, Irene Esther, Belkis e Nancy, pela aprendizagem, e aos Huepp Ivonet, pelo carinho desde aqui.

A meus amigos e amigas, pela compreensão. A Anancir Burkhardt, Cátia Alvarez, Cida Rodrigues, Cintia Costa, Claudia Rangel, Monica Fernandes, Ronei Lima, Rosana Nubia Sorbille, Ruth Maranhão, Sumaya Lima e Tatiana Ribeiral, pela personificação do amor e do afeto.

A amigas do grupo Bordelando que, nas tardes de segunda-feira, tecem flores e amores.

A Ariane Meireles, Bárbara Oliveira, Ceíça Ferreira, Celeste Libania, Conceição Evaristo, Deise Barros, Ivonete Nunes, Joselina da Silva, Lia Maria dos Santos, Lydia Garcia, Margareth Oliveira, Maria José de Sousa Sousa, Narcimária Luz, Nilma Lino Gomes, Patricia Santana, Rosane Borges, Rosane Pires, Rose Silveira, Suely Bispo, Valdecir Nascimento, Valdeni Andreino, Willivane Melo e tantas outras mulheres negras cujas vidas são sinônimo da luta por uma educação pública e de qualidade para todos e todas: irmãs e amigas da vida, que me impulsionam a escrever sobre amor.

A Deborah Silva Santos, Denise Botelho, Eliane Cavalleiro, Ivair Augusto dos Santos, Joaze Bernardino Costa, Lucia Barbosa, Marly Silveira, Nelson Inocêncio, Renísia Cristina Garcia Filice, Sales Augusto dos Santos e Wanderson Flor, pela permanente luta por uma universidade mais Negra.

Aos colegas de trabalho do IPEA e do MEC, pela dedicação em tornar o Brasil um país mais justo e igualitário.

A Joel Zito Araújo, Jeferson De e Noel de Carvalho, pelo Cinema Negro, e a Zuilton Ferreira, por ter me apresentado ao congo e ao barro.

Ao Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da Capes, pela concessão da bolsa para os estudos em Cuba.

*Vá em busca de seu povo.
Ame-o.
Aprenda com ele
Comece com aquilo que ele sabe
Construa sobre aquilo que ele tem*

Kwame N'Krumah

RESUMO

Esta pesquisa é parte integrante do grupo “Linguagens Audiovisuais, Arte, Conhecimento e Educação no Mundo Contemporâneo”, na linha de pesquisa “Educação, Tecnologias e Comunicação (ETEC)” na Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (UnB) sob a orientação da professora Dr^a. Laura Maria Coutinho. Cinema na panela de Barro – Mulheres Negras narrativas de amor, afeto e identidade foi desenvolvida junto a um grupo de doze mulheres, congueiras e paneleiras, trabalhadoras moradoras do bairro Goiabeiras Velha, localizado em Vitória, Espírito Santo. Na pesquisa, o filme “Assédio” (Bernardo Bertolucci, 1998) foi usado como estratégia de intermediação para ouvir histórias de amor, desejos e afetos. Foi usada a ‘entrevista narrativa’ como técnica específica de coleta de dados uma vez que o uso das narrativas em pesquisas de Educação e Comunicação pode possibilitar a imersão nos sonhos e nos desejos que essas mulheres conceberam ao longo de suas vidas sobre o amor.

Palavras-chave: Mulheres Negras. Narrativas. Cinema negro. Paneleiras. Banda de Congo.

RESUMEN

Esta investigación es parte del grupo “Lenguajes Audiovisuales, Arte, Conocimiento y Educación en el Mundo Contemporáneo”, en la línea de investigación “Educación, Tecnologías y Comunicación (ETEC)” del programa de Posgrado en Educación de la Universidad de Brasilia (FE/UnB), bajo la dirección de la profesora Dra. Laura Maria Coutinho. “Cine en Cazuela de Barro: mujeres negras, narrativas de amor, afecto y identidad” se desarrolló con un grupo de doce mujeres, “congueiras” y alfareras, trabajadoras que viven en el barrio Goiabeiras Velha, en Vitória, Espírito Santo, Brasil. En la investigación, se utilizó la película *Besieged* (1998), de Bernardo Bertolucci, como estrategia de intermediación para escuchar las historias de amor, deseos y afectos. Se aplicó la “entrevista narrativa” como técnica específica de recolección de datos, ya que el uso de narrativas en investigaciones de Educación y Comunicación puede facilitar la inmersión en los sueños y deseos que esas mujeres han concebido, a lo largo de sus vidas, acerca del amor.

Palabras-clave: Afecto. Mujeres Negras. Narrativas. Cine Afro. Alfareras. “Paneleiras”. “Banda de Congo”.

ABSTRACT

This research is a part of activities developed by the group “Audiovisual languages, Art, Knowledge and Education in the Contemporary World“, which is integrated in the research line “Education, Technologies and Communication (ETEC)” of the graduated studies of the Faculty of Education, University of Brasília (FE/UnB) guided by Dr. Laura Maria Coutinho. “Cinema in the clay pottery black women, love narratives, affection and identity” was developed with a group of twelve women, “congueiras” and “paneleiras”, workers who live in the Goiabeiras Velha located in the neighborhood of Vitória, Espírito Santo. Bernardo Bertolucci’s movie *Besieged* (1998), was used as a strategy to intermediate the dialogues and conversations with the target group of the research in so that it could be possible to hear the love, desire and affection stories. It was applied a “narrative interview” as a specific technique of data collection, since the use of narratives in Education and Communication researches could make these women’s dreams and desires about love be captured.

Keywords: Affection. Black Women. Narratives. Afrocinema. Alfareras. “Paneleiras”. “Banda de Congo”.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Assistindo ao filme.....	47
Ilustração 2 – Dona Lucila e sua boneca.....	88
Ilustração 3 – Dona Elizete e sua boneca.....	91
Ilustração 4 – Dona Ilza e sua boneca.....	96
Ilustração 5 – Terezinha e sua boneca.....	101
Ilustração 6 – Valdelicis e sua boneca.....	106
Ilustração 7 – Dona Jenette e sua boneca.....	108
Ilustração 8 – Isabel e sua boneca.....	111
Ilustração 9 – Dona Sula e sua boneca.....	120
Ilustração 10 – Ladinha.....	121
Ilustração 11 – Gracinha e sua boneca.....	124
Ilustração 12 – Maria e sua boneca.....	131
Ilustração 13 – Jamilda e sua boneca.....	135
Ilustração 14 – Apresentação da Banda de Congo.....	141
Ilustração 15 – Panelas expostas no Galpão.....	141
Ilustração 16 – Mapa do Bairro de Goiabeiras Velha.....	142
Ilustração 17 – Valdelicis, Lucy e dona Ilza alisando panelas.....	146
Ilustração 18 – Preparação do mastro para apresentação do Congo.....	147
Ilustração 19 – Mulheres da Banda de Congo Panela de Barro.....	150
Ilustração 20 – Dona Elizete, Terezinha e dona Ilza na Banda de Congo.....	152
Ilustração 21 – A queima das panelas de barro.....	153
Ilustração 22 – Confeção da panela.....	154
Ilustração 23 – A canoa de meu pai tinha meu nome.....	157
Ilustração 24 – Ronaldo no Mulembá.....	158
Ilustração 25 – Ronaldo amassando o barro.....	158
Ilustração 26 – Maria retirando o barro para fazer as bolas (sob a lona).....	158
Ilustração 27 – Modelagem da panela.....	160
Ilustração 28 – Secagem das panelas, antes da queima.....	160
Ilustração 29 – Torta e moqueca capixaba.....	162
Ilustração 30 – Pedras de rio usadas para alisar as panelas.....	165
Ilustração 31 – Vulcão Nabiyotum, no lago Turkana – Vale do Rift (Quênia).....	178
Ilustração 32 – Contrastes.....	179
Ilustração 33 – Shandurai no cotidiano.....	181

Ilustração 34 – Sala de aula.....	181
Ilustração 35 – Presença do Griô.....	182
Ilustração 36 – Shandurai e o sr. Kinsky.....	183
Ilustração 37 – Espirais.....	184
Ilustração 38 – Griô.....	185
Ilustração 39 – Escrevendo uma carta de amor.....	186
Ilustração 40 – Roma.....	187
Ilustração 41 – A escolha e a dúvida.....	187

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Evolução do Cinema negro.....	58
Quadro 2 - Paneleiras Congueiras entrevistadas.....	45

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

- ABPN – Associação Brasileira de Pesquisadores Negros
- AIDS – Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (*Acquired Immunodeficiency Syndrome*)
- AMB – Associação de Mulheres Brasileiras
- AMNB – Articulação de Organizações de Mulheres Negras Brasileiras
- ANPED – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação
- Banestes – Banco do Estado do Espírito Santo
- Brasa – Associação de Estudos Brasileiros
- Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CCH – Centro de Ciências Humanas
- CD – Disco compacto (*Compact Disc*)
- Cecan – Centro de Estudos e Arte Negra
- CERD – Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação racial
- CIDAN – Centro Brasileiro de Informação e Documentação do Artista Negro
- CINEPORT – Festival de Cinema de Língua Portuguesa
- CPC – Centro Popular de Cultura
- CPT – Centro de Pesquisa Teatral
- CST – Companhia Siderúrgica de Tubarão
- CUT – Central Única dos Trabalhadores
- DEX – Decanato de Extensão
- DVD – Disco Digital Versátil (*Digital Versatile Disc*)
- Edufba – Editora da Universidade Federal da Bahia
- EICTV – Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños
- EJA – Educação de Jovens e Adultos
- ETEC – Educação, Tecnologias e Comunicação
- FACED – Faculdade de Educação
- FCP – Fundação Cultural Palmares
- FDC – Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade
- FALE – Faculdade de Letras
- FE – Faculdade de Educação
- FNB – Frente Negra Brasileira
- FNCL – Fundação do Novo Cinema Latino-americano

Funarte – Fundação Nacional de Artes

FUSP – Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo

HIV – vírus da imunodeficiência humana (*Human Immunodeficiency Virus*)

IBES – Instituto do Bem Estar Social

IDHEC – Instituto de Estudos de Cinema (*Institut des hautes études cinématographiques*)

Ifes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo

INL – Instituto Nacional do Livro

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros

MEC – Ministério da Educação

MinC – Ministério da Cultura

MIS – Museu da Imagem e do Som

MNU – Movimento Negro Organizado

NAACP – Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (*National Association for the Advancement of Colored People*)

NEN – Núcleo de Estudos Negros

OIT – Organização Internacional do Trabalho

ONG – Organização não governamental

ONU – Organização das Nações Unidas

PDSE – Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior

PMV – Prefeitura Municipal de Vitória

PNAD – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios

PT – Partido dos Trabalhadores

SAE/PR – Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República

SBPJor – Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo

Secad – Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade

Secadi – Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão

SECNEB – Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil

Sedu – Secretaria da Educação (anteriormente, Secretaria de Estado da Educação e Cultura)

SEED – Secretaria de Educação a Distância

Senac – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

Sinba – Sociedade de Intercâmbio Brasil-África

Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

SPM – Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

Telest – Telecomunicações do Espírito Santo

TEN – Teatro Experimental do Negro

TVU – TV Universidade

UEL – Universidade Estadual de Londrina

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFES – Universidade Federal do Espírito Santo

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

UnB – Universidade de Brasília

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNEB – Universidade do Estado da Bahia

Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Unimontes – Universidade Estadual de Montes Claros

SUMÁRIO

I - O PRINCÍPIO (QUE MUITOS CHAMAM DE INTRODUÇÃO).....	18
II - VIVENCIAR E CONCEBER – UM CHAMADO PARA A METODOLOGIA.....	28
1. O cinema na minha vida.....	28
2. O cinema na Panela de Barro.....	31
3. O princípio.....	32
4. Desde dentro para desde fora – O vivido-concebido nas narrativas de amor e afeto.....	36
5. Mulheres do Barro.....	42
6. A Projeção do filme “Assédio”.....	45
7. Eis as portas.....	48
III - NEGROS NO CINEMA OU CINEMA NEGRO – UM CONCEITO EM DEBATE.....	58
1. Cinema Negro – conceito corporificado pela militância.....	64
IV - CINEMA NA PANELEIRA DE BARRO – NARRATIVAS DE AMOR, AFETO E IDENTIDADE.....	85
1. Doze histórias que poderiam tornar-se argumentos de Cinema.....	88
E foi meu namorado, meu marido, meu amor.....	88
Tudo junto com aquela união.....	91
Não deu tempo de paixão.....	96
Vamos falar de amor!.....	101
Eu sabia que ele me queria.....	106
Uma festa de São João.....	108
Paixão é amor passageiro.....	111
O amor é uma coisa que é para sempre.....	120
O primeiro amor a gente nunca esquece.....	121
Eu quero um amor só para mim.....	124
E paixão... é pro resto da vida.....	131
O homem tem que saber chegar na mulher.....	135
V - PANELEIRAS E CONGO – TERRITORIALIDADE DE GOIABEIRAS VELHA.....	139
1. A presença afro-ameríndia na territorialidade de Goiabeiras Velha.....	143
2. Afirmação do território e da territorialidade.....	145
3. Tamborizar – A Banda de Congo Panela de Barro.....	147
4. As mulheres e suas táticas educativas na Banda de Congo.....	149
5. Goiabeiras Velha – espaço contínuo da territorialidade feminina.....	151

6. Memória e identidade na confecção das panelas.....	154
7. Vale do Mulembá – nascimento do barro.....	156
8. No Barro o Eidos e Ethos originando a vida.....	163
VI - MULHERES NEGRAS E CINEMA - UMA HISTÓRIA DE AMOR POSSÍVEL.....	166
1. Mulheres Negras: um debate para sustentar a opção epistemológica.....	166
2. Meu olhar sobre o filme “Assédio”.....	178
CONCLUSÃO – ABRINDO NOVAS PORTAS.....	188
REFERÊNCIAS.....	191
APÊNDICE – MULHERES DO BARRO – DOCUMENTÁRIO	
ANEXO A – CARTA ESCRITA POR GRANDE OTELO, EM 1953	
ANEXO B – FILMOGRAFIA	

I - O PRINCÍPIO (QUE MUITOS CHAMAM DE INTRODUÇÃO)

*Não fosse sua vida minha vida
E teu corpo minha inspiração
Ainda assim te adoraria
E te chamaria: meu amor...*
Márcio Barbosa

Início este trabalho narrando uma história de amor entre Exu e Oxum. **Exu** é o Orixá dos caminhos, é o mensageiro, patrono das comunicações, Orixá que representa os meios de comunicação. Portanto é ele o Senhor do Cinema. **Oxum** é a deusa da beleza e da riqueza, rainha da água doce dos rios, responsável pela intimidade e pela diplomacia. É ela a Deusa do amor.

O deus do Cinema e a deusa do Amor apresentados, peço licença para contar como foi o encontro amoroso desse casal: Oxum sempre foi uma mulher vaidosa. Inteligente, bela e elegante, era uma mulher independente e seu maior desejo era conhecer os mistérios do Ifá (nome de um Oráculo dos Iorubás na Nigéria). Tinha sede do conhecimento, por isso desejava conhecer os oráculos, precisava conhecer o passado, presente e futuro, pois somente assim se sentiria realizada. Ao saber que Exu possuía tal habilidade, pensou bastante a respeito e resolveu procurá-lo. Exu era o homem mais belo e cobiçado da comunidade. Assim que se viram, simultaneamente seus corações se encantaram, foi amor à primeira vista. Um misto de inclinação, atração, apetite, paixão, querer bem, satisfação, conquista, desejo, libido. Um amor arrebatador, desses que tiram o fôlego, que bambeiam as pernas, que fazem a gente se sentir feliz. Um amor de cinema. Apaixonados, ela usou toda sua doçura e encanto e ele usou toda sua sedução e charme. Exu, enamorado, ensinou para ela os segredos do Ifá. Juntos fizeram planos, cozinham, dançaram, trocaram juras de amor. Juntos viveram tristezas e alegrias, e por acreditarem e vivenciarem dia a dia a mais bela história de amor, juntos viveram felizes por muitos e muitos finitos anos e infinitos tempos.

Esse mito possibilita discutir inúmeras histórias de amor e certamente proporciona a criação de algumas histórias do cinema. Entretanto, à medida que subimos a ladeira¹ nos damos conta de que histórias de amor não são perfeitas, nem mesmo no cinema, onde toda ficção é possível, nem tampouco na vida real, onde muitas vezes descobrimos que a convivência, o dia a dia e a rotina transformam príncipes encantados em sapos. Muitas vezes, quando a realidade e, sobretudo o amadurecimento, nos faz ver que a vida não é um conto de

¹ “Subindo a ladeira” Música e composição do cantor e compositor mineiro Vander Lee.

fadas, admitimos as nossas imperfeições, como também reconhecemos a imperfeição da pessoa amada. De braços e coração abertos, recorremos e apelamos a um repertório infinito de canções, pois como disse Cartola², “o mundo é um moinho”.

O não sofrer por amor só é possível com a maturidade, pois é ela, e somente ela, que nos oferece escolhas, que a todo tempo nos coloca diante da “**Partida**”³ e do contato com os quatro elementos que formam a natureza – terra, água, fogo e ar – e explicam a essência da vida e dos sentimentos. Com esse entendimento, busco ensinamentos ancestrais africanos para compreender que todo mito expressa uma realidade cultural. E, como relata o historiador e filósofo Mircea Eliade, “o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos” (1971, p. 12-13). Nessa perspectiva, entendo o mito como uma história sagrada e o considero como possibilidades de reconhecimento de determinadas realidades que serão o guia deste trabalho. Os mitos são narrativas cujo sentido está além delas. O mitólogo Mircea Eliade aponta, ainda:

O mito narra como, graças às façanhas dos Seres Sobrenaturais, uma realidade chega à existência, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (ELIADE, 1971, p. 11).

Ao recorrer ao mito acima relatado, procuro trazer para este trabalho de pesquisas sua constituição pedagógica, capaz de acessar o universo mítico da cultura afro-brasileira. Assim, o mito do amor entre Oxum e Exu é aqui anunciado como possibilidade de expressar transformações históricas, e evidenciar as narrativas de amor, afeto e identidade de um grupo de Mulheres Negras paneleiras e congueiras. Trabalhadoras do barro, essas mulheres confeccionam utensílios de argila; a confecção das panelas de barro é sua principal fonte de renda. Moradoras do bairro Goiabeiras Velha, em Vitória, Espírito Santo, no tempo livre dançam e cantam congo, principal manifestação cultural do estado. Essas mulheres molduram **o cântico da terra**⁴, como se cada uma delas, ao erguer suas panelas, recitasse baixinho o poema de Cora Coralina: “Eu sou a terra, eu sou a vida. / Do meu barro primeiro veio o

² Cantor, compositor e violonista brasileiro, **Angenor de Oliveira**, mais conhecido como Cartola, nasceu no Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1908, faleceu em 30 de novembro de 1980, foi considerado o maior sambista da história da música brasileira. Foi fundador da Estação Primeira de Mangueira. Somente em 1974, aos 66 anos, gravou seu primeiro disco solo.

³ Na medida em que o texto permitiu, introduzi filmes sem que para isso tivesse a preocupação de citá-los conforme as normas da ABNT. Apenas os destaquei em negrito. Entretanto, todos os filmes que aparecem ao longo deste trabalho constam da lista da filmografia (Anexo B).

⁴ O cântico da terra – Poema de Cora Coralina. Disponível em: <http://www.releituras.com/coracoralina_cantico.asp>. Acesso em: 9 mar. 2011.

homem. / De mim veio a mulher e veio o amor. / Veio a árvore, veio a fonte. / Vem o fruto e vem a flor [...]”.

As Bandas de Congo e as Panelas de Barro de Goiabeiras são dois elementos que definem a identidade cultural capixaba. Enquanto a banda de congo, apesar da marcante presença feminina, tradicionalmente se configura como instituição reservada à liderança masculina, o ofício de confeccionar as panelas de barro é historicamente atribuído às mulheres. O barro é a plenitude da comunidade, e é da terra que provém a união histórica das congueiras paneleiras. Solo fecundo, a terra é o principal meio de produção e sustento da comunidade. “É da terra e na terra que desenvolvem todas as atividades da vida, é onde plantam e colhem o fruto de seu trabalho e também onde marcam sua história” (MOURA, 1999, p. 100).

Se a introdução das mulheres no congo somente viria a acontecer a partir dos anos 1970, como resultado de conquistas e, sobretudo, pela necessidade de se dar continuidade à tradição dos tambores em Goiabeiras Velha, as mulheres sempre foram as guardiãs do conhecimento e do poder do barro. Historicamente, a produção das panelas de barro é um legado feminino, herança ancestral que vem sendo transmitida para filhas, netas e sobrinhas. E como se, em coro, os tambores ecoassem: “Estamos muito próximas da terra e da natureza, e essa é a dádiva que recebemos do lugar” (SOMÉ, 2003, p. 15).

A Banda de Congo é um conjunto musical típico da cultura capixaba, que os(as) congueiros(as) acreditam tratar-se de um dança africana. Em primeiro lugar, por causa de seu próprio nome, e por causa das “palavras de línguas africanas” (BRANDÃO, 1977, p. 22). A Banda de Congo Panela de Barro de Goiabeiras foi fundada em 1938, com o nome de Banda de Congo de Goiabeiras. Na década de 1980, ela passou a ser coordenada por Arnaldo Gomes Ribeiro, proprietário da fábrica de panelas de barro em Goiabeiras. Daí veio o nome Banda de Congo Panela de Barro. Em 2001, a banda foi revitalizada por um grupo de mulheres, liderada pela historiadora Jamilda Alves Rodrigues Bento. Nascida em Goiabeiras, Jamilda é filha, neta e bisneta de paneleiras e há mais de uma década lidera a Banda de Congo Panela de Barro de Goiabeiras.

Ao ouvir as histórias dessas paneleiras e congueiras, arrisco-me a afirmar que no Espírito Santo, especificamente nas bandas lideradas por mulheres, o congo se estabelece “como continuidade dos vínculos e alianças comunitárias, mantendo a força da tradição cultural e civilizatória atuante” (LUZ, 1992, 57), fazendo-me crer que a poesia “As

Primaveras” de Casimiro de Abreu⁵ foi criada para elas: “Todos cantam sua terra, / Também vou cantar a minha, / Nas débeis cordas da Lira / Hei de fazê-la rainha; / — Hei de dar-lhe a realeza / Nesse trono de beleza / Em que a mão da natureza / Esmerou-se em quanto tinha”.

Sem deixar de contextualizar as Bandas de Congo numa rememoração do continente africano, a Banda de Congo Panela de Barro de Goiabeiras apresenta um significado mais contemporâneo para o poder que exercem as mulheres. Esse poder que atravessou o Atlântico expressa a diversidade da cultura nas Américas e, em particular, no Espírito Santo, onde as batidas dos tambores de congo repicam africanidade. Como bem salienta o professor Henrique Antunes Cunha Junior, os conceitos de africanidade e afrodescendência ampliam a “participação das populações de origem africana, na cultura nacional e nos sistemas de educação” (2001, p. 6-7).

A definição da perspectiva metodológica para este trabalho parte do encontro entre educação e memória, por entender que essa inserção interage com saberes e experiências das mulheres paneleiras e congueiras. Encontrei na ‘entrevista narrativa’ técnica específica de coleta de dados, apta a registrar a oralidade do tempo e da memória, e acrescentada por imagens do filme *Assédio*, de Bernardo Bertolucci.

A escolha do filme ocorreu como resultado de diversos caminhos, por onde buscava filmes de amor com mulheres negras protagonistas, até chegar a uma lista de nove, dos quais selecionei quatro:

“**Assédio**” (“*Besieged*”, Bernardo Bertolucci, 1998, 92 min.);

“**Filhas do vento**” (Joel Zito Araújo, 2005, 85 min.);

“**Madame Brouette**” (Moussa Sene Absa, 2002, 104 min.); e

“**A cor púrpura**” (“*The Color Purple*”, Steven Spielberg, 1985).

Esses filmes me proporcionavam uma diversidade geográfica de países e continentes e possibilitavam um aprofundamento no que se poderia classificar de *cinema negro*, e ainda, por retratarem histórias com sentimentos de amor, afeto e desejos. Buscava, então, privilegiar uma filmografia em que as paneleiras pudessem, de alguma forma, se reconhecer; em que as personagens principais pudessem suscitar uma discussão sobre a produção do cinema, mulheres negras e amor no mundo; e que, ainda, me permitisse discutir perspectivas de ancestralidade⁶ e memória⁷.

⁵ ABREU, Casimiro de. *As Primaveras*. São Paulo: Livraria Editora Martins; coedição Instituto Nacional do Livro, 1972.

⁶ Para os povos africanos e seus descendentes, a ancestralidade está ligada à memória, ao contínuo civilizatório africano. É a ancestralidade que possibilita a sintonia com o ser e o comportamento das pessoas. É ela que

Com a exibição do filme escolhido, busquei ouvir e registrar histórias de amor e afeto narradas por essas mulheres, uma vez que o uso das narrativas em pesquisas de Educação e Comunicação pode possibilitar a imersão nos sonhos e nos desejos que essas mulheres conceberam ao longo de suas vidas sobre o amor. Essa abordagem perquiridora compreende a dimensão do ‘vivido-concebido’ e a adoção da etnografia para construir um trabalho acadêmico, com emoção.

A perspectiva do ‘vivido-concebido’ é aqui adotada como possibilidade concreta de se pensar e arquitetar uma produção acadêmica que procura romper com as “ideologias teóricas positivistas, evolucionistas e unidimensionais” (LUZ, 1998, p. 154), mediada pela apresentação de um filme de amor protagonizado por uma mulher negra Thandie Newton⁸, pude escutar histórias e experiências amorosas, de doze mulheres que me possibilitaram, de alguma forma, elucidar o amor, o afeto e a paixão.

Aqui, os mitos, o cinema, as narrativas, os sentimentos e sonhos de cada uma das paneleiras e congueiras são referências de linguagens, se constituem como valores e desejos para descrever histórias de amor. Essa perspectiva teórica metodológica, busca estabelecer enfoque analítico-descritivo do território e da territorialidade de Goiabeiras Velha. Desse modo, apoiada pelo suporte do cinema, busco, de forma simples e direta, a organização de um texto, no sentido de constituir elementos educativos que, como afirma Roland Barthes, forneçam o princípio da análise estrutural: “Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela ‘estágios’, projetar os encadeamentos horizontais do ‘fio’ narrativo sobre um eixo implicitamente vertical”. (BARTHES, 1976, p.26)

A exibição do filme “**Assédio**” e a realização das entrevistas foram gravadas em vídeo, de modo que pudesse me apropriar da linguagem cinematográfica como um dos aportes para produção das entrevistas narrativas, o que me propiciou, também, a construção do documentário. “**Mulheres do Barro**”, descrito no Apêndice deste trabalho, em que trago para o primeiro plano personagens femininas, trabalhadoras, lutadoras e sonhadoras, mulheres negras, paneleiras e congueiras que me possibilitaram ouvir e escrever suas histórias de amor e existência. Nesse sentido, construir um filme documentário sobre as histórias dessas

orienta a alegria, conduzindo para um processo de mudanças e enriquecimento individual e coletivo em que o sentimento e a paixão estão interligados com a vida (SOUZA, 2005).

⁷ A memória coletiva é marcada pela oralidade, é o que garante a continuidade da comunidade.

⁸ A atriz Thandiwe Adjewa, cujo nome artístico é Thandie Newton, nasceu em Londres, aos 6 de novembro de 1972.

mulheres é, antes de tudo, possibilidade de estabelecer representações sociais a partir da construção imagética da realidade (NICHOLS, 2005).

O filme “**Assédio**” interage com a literatura específica sobre o cinema e educação, num entrelace de amor e afeto; possibilita discussões para além das questões demarcadas de gênero e raça, incidindo alusões de amor, negritude e todos os demais elementos que a temática traz. Afinal, “o cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade” (BERNARDET, 1986, p. 12).

Tenho consciência de que toda escolha implica perdas. No meu caso, principalmente por terem ficado de fora obras-primas do cineasta senegalês Ousmane Sembene⁹, do cineasta estadunidense Spike Lee¹⁰, entre outros tantos que tenho trabalhado na disciplina Etnologia Visual da Imagem do Negro no Cinema¹¹, sem falar nos nossos cineastas negros¹², entre outros. Contudo, como se trata de uma análise, escolhas são necessárias. Outro dado para se registrar é que eu buscava um filme que me possibilitasse discutir sobre um cinema capaz de romper com os estereótipos e o racismo de uma “sociedade esteticamente regida por um paradigma branco” (SODRÉ, 2001, p. 235).

A escolha de “**Assédio**” me conduziu a incursões e experiências de ancestralidade, herança, memória, amor e afeto, pois a protagonista do filme é uma mulher negra, africana, trabalhadora que consegue vencer por seus méritos e esforços, e acima de tudo, é uma mulher amada.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, dialoguei com pesquisadores e pesquisadoras que, como Laura Coutinho, Walter Benjamin, Milton José de Almeida e outros, afirmam o cinema como possibilidade de encontros de nós mesmos, estratégia de conhecimentos,

⁹ Pioneiro do cinema africano, premiado duas vezes no Festival de Veneza, “é considerado o pai do cinema africano”, além de ser um conhecido escritor em *wolof* (um dos idiomas do Senegal) e francês. O cinema de Sembene é comprometido e de denúncia no qual se destacam a importância da comunidade, a corrupção, as mudanças no modelo familiar, a mulher, a solidão do cidadão diante da burocracia, a pobreza e o colonialismo. Sua trajetória foi reconhecida com inúmeros prêmios, entre eles o principal prêmio do Festival de Cinema de Tours pelo filme “**Borrom Sarret**” (1963), o Prêmio Internacional da Crítica do Festival de Veneza (1968) e o Prêmio de melhor filme estrangeiro no Festival de Cinema de Atlanta (1969) pelo filme “**Mandabi**”. Seu filme “**Moolaadé**” passou por muitos festivais internacionais e ganhou o prêmio *Un Certain Regard*, do Festival de Cannes, em 2004.

¹⁰ Ícone do cinema negro estadunidense, Spike Lee sempre abordou a temática racial abrindo as portas em Hollywood para uma conscientização sobre os problemas sociais do país. Além de diretor, produtor e roteirista, ele seguidamente atua em seus próprios filmes.

¹¹ Desde 2009 venho ministrando a disciplina Etnologia Visual da Imagem do Negro no Cinema. Essa disciplina está vinculada ao Decanato de Extensão (DEX), e tem como objetivo abordar a produção de imagens cinematográficas do negro no cinema africano, no ocidente, com ênfase no Brasil, ao longo da sua história, refletindo sobre o caráter ideológico deste processo e as consequências do mesmo nos processos identitários.

¹² Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pilar, Jeferson De e outros.

memória e linguagem “veículo de comunicação, como instrumento didático, capaz de proporcionar reflexões e encantamentos” (SOUZA, 2006, p. 16).

Tal diálogo se apoia em autores como Muniz Sodré, Narcimária Luz, Marco Aurélio Luz, Mestre Didi, Juana Elbein e outros que têm pensado a identidade negra como matriz civilizatória. Esses autores me possibilitam um entrelace da tela do cinema como extensão didático-pedagógica e trazem à cena Nilma Lino Gomes, Maria de Lurdes Siqueira, Petronilha Beatriz Gonçalves Silva, Kabengele Munanga e muitos outros e outras que há muito se dedicam à temática da educação, fazendo de seus escritos e ações a justiça e o compromisso histórico na luta pelo fim do racismo e denúncia de todas as violências no Brasil. Quanto à discussão sobre o amor, temos como base os trabalhos de Francesco Alberoni, Georg Simmel, Jurandir Freire Costa, Roland Barthes e Some Sobonfu. Em suma, esses autores afirmam que as questões do coração são iniciadas pelo espírito, “que é a fonte para a qual a atenção deve se voltar para obter saúde e bem estar nos relacionamentos” (SOMÉ, 2003).

Procuro selar a denúncia do racismo, do preconceito e da discriminação racial de que as mulheres negras são as principais vítimas. Tento compreender a epistemologia como demarcação do campo científico, recorro a Suely Carneiro, bell hooks¹³ e Boaventura de Souza Santos, que se têm debruçado sobre discussões a respeito de lugar, perfil e produção intelectual. Esses e outros autores citados ao longo de toda a tese rompem com a cristalizada ideia que, desde Platão, vem tratando o conhecimento como “crença verdadeira e justificada”. Para eles e elas, o desafio é pensar a epistemologia dentro de todas as experiências sociais, uma vez que é por elas que se “produz e reproduz conhecimento e, ao fazê-lo, pressupõe uma ou várias epistemologias” (SANTOS; MENESES, 2010, p. 15).

Em linhas gerais, a escolha desse caminho obedece a um ponto de vista que constitui a epistemologia como um campo de desafios “que procura reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo” (SANTOS e MENESES, 2010, p. 19). Assim, numa época em que as ciências se institucionalizam dentro das ciências sociais, para além da materialidade técnica das consequências fabricadas pelo conhecimento científico no mundo, “o que se pretende é um novo senso comum com mais sentido, ainda que menos comum” (SANTOS, 1989, p. 150) para que se possa criar um debate epistemológico e paradigmas das questões das Mulheres Negras nas ciências sociais.

¹³ A autora Bell Hooks assina todo o seu nome em letras minúsculas, tendo optado por essa grafia porque, segundo ela, o foco das pesquisas deve-se concentrar na escrita e não no nome de quem as produz.

A interação, a observação do cotidiano, a escuta e a análise de narrativas de identidade, mediada por histórias do cinema, por histórias de amor e desejo das mulheres paneleiras congueiras, são os principais elementos de condução desta pesquisa. Acredito que a escuta possibilitou aproximação e troca, e, como destaca Barthes, contar histórias é uma das formas mais elementares de comunicação humana, constituindo-se numa prática universal:

A narrativa está presente no mito, lenda, fábula, conto, novela, epopeia, história, tragédia, drama, comédia, mímica, pintura (pensemos na Santa Úrsula de Carpaccio), vitrais de janelas, cinema, histórias em quadrinho, notícias, conversação. Além disso, sob esta quase infinita diversidade de formas, a narrativa está presente em cada idade, em cada lugar, em cada sociedade; ela começa com a própria história da humanidade e nunca existiu, em nenhum lugar e em tempo nenhum, um povo sem narrativa. Não se importando com boa ou má literatura; a narrativa é internacional, trans-histórica, transcultural: ela está simplesmente ali, como a própria vida (BARTHES, 1994, p. 251-252).

As narrativas constituem valor documental, histórico e simbólico, na medida em que proclamam a realidade material de uma determinada cultura, além de proporcionarem conhecer as transformações ocorridas, e um pouco mais as inúmeras facetas da realidade que compartilham. Como afirma Muniz Sodré (2006, p. 10), “quando se age em *comunhão*, sem medida racional, mas com abertura criativa para o Outro, estratégia é o modo de decisão de uma singularidade”.

As histórias narradas pelas mulheres paneleiras congueiras são o elemento que possibilitaram a construção de uma escrita acadêmica. São essas vozes que se constituíram em um documento escrito, capaz não apenas de transformar em escrita o texto oral, mas de possibilitar que essas narrativas se tornassem um instrumento pedagógico para a comunidade de onde elas emanam.

Utilizei como estratégia de intermediação a exibição do filme ‘Assédio’, e reconstruí, a partir de seus olhares, memórias e experiências amorosas, conceitos para elucidar o amor, o afeto e a paixão. As principais questões levantadas foram saber se o contato com esses filmes possibilitaria a essas mulheres discorrer sobre suas histórias de amor e desejo; se o cinema pode ser uma estratégia didático-pedagógica para descrever o universo das Bandas de Congo e das panelas de barro; se é possível revelar o repertório ético-estético das mulheres congueiras e paneleiras e, a partir de suas narrativas, construir um trabalho sobre suas histórias. Busquei também saber se as referências de amor contidas nesse filme de alguma forma se assemelhavam aos sonhos e desejos daquelas mulheres, e ainda, se o cinema pode se

concretizar como um instrumento capaz de favorecer as narrativas sobre os amores e os afetos. Bernadette Lyra (2000, p. 15), no prefácio do livro ‘Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway’, descreve:

vislumbro, nas brechas de pesquisas seriíssimas e cuidadosíssimas, um certo gozo lúdico que escapa à intenção utilitária de praxe. Não raro descubro que essa investigação acadêmica não passa por alto atividades, feitos, manifestações irredutíveis às explicações costumeiras que envolvem os dois grandes sistemas de modo racional de pensar: a função ou a estrutura.

A possibilidade de construir um trabalho científico na área de educação e comunicação, tendo como eixo a elaboração intertextual nas produções culturais e nas práticas sociais é o que justifica este trabalho. Esta pesquisa busca construir um diálogo sobre o cinema, o amor e o afeto, numa visão sociopolítica, para formar experiências de educação com grupo de mulheres negras, paneleiras e congueiras.

Possibilitar a essas mulheres o contato com um filme que traz para o primeiro plano uma personagem feminina, negra, trabalhadora, lutadora e sonhadora, foi sem dúvida fomentar histórias de vida, relacioná-las à existência, ao amor, ao trabalho, ao lazer e ao tempo que dedicamos a cada uma dessas funções. E, como afirma Laura Maria Coutinho (2003, p. 137), “a memória construindo a história e, ao mesmo tempo, erodindo o presente. É a lembrança de fatos acontecidos que desconcerta a cronologia da narrativa linear, prevista nos roteiros elaborados pelo estúdio”.

O aporte teórico deste trabalho é dado pelas discussões que compõem os capítulos “Negros no cinema ou cinema negro – um conceito em debate”, “Cinema na panela de barro – narrativas de amor, afeto e identidade”, e “Mulheres negras e cinema – uma história de amor possível”, e perpassa todo o texto.

No capítulo “Negros no cinema ou cinema negro – um conceito em debate” tentei refazer os passos históricos que hoje calçam a discussão sobre o negro no cinema e o conceito de cinema negro.

“Cinema na panela de barro – narrativas de amor, afeto e identidade” apresenta as mulheres paneleiras congueiras como protagonistas de suas narrativas, são elas “que numa forma de poder socialmente construído, assumem papéis que vão se definindo a cada passo: ora mãe, ora educadora, ora curadora, estabelecendo relações sociais, políticas e mesmo diplomáticas” (SIQUEIRA, 1995, p. 443).

Em “Mulheres negras e cinema – uma história de amor possível” busquei dialogar com a produção teórico-científica sobre gênero, raça e cinema, apresentando o filme “Assédio” como possibilidade desse romance.

Nesse sentido, recorro às metáforas de apagar as luzes e abrir as cortinas para exibir neste espaço acadêmico o trabalho “**Cinema na panela de Barro: Mulheres Negras, narrativas de amor, afeto e identidade**”.

II - VIVENCIAR E CONCEBER – UM CHAMADO PARA A METODOLOGIA

*Aprender que o amor seja livre para que
não exista abismo sob o seu voo.*

Éle Semog

1. O cinema na minha vida

Nasci numa manhã de primavera, sob o signo de escorpião. Nos meus tempos de criança tive uma avó que era contadora de histórias; uma casa modesta com quintal, balanço, jardim com margaridas, rosas (flor preferida de meu pai), dalias e jasmims; e dias que, hoje, são parecidos com férias nas casas dos primos, um montão de amigos e amigas que juntos preparávamos cozinhadinhos, brincávamos de piques, queimada, bolinha de gude, jogávamos bola...

Venho de uma família relativamente grande, éramos seis filhos, homens e mulheres em igual número, no entanto, não me lembro de nenhum momento de minha infância em que em casa estivéssemos apenas meus pais, irmãos e irmãs. Por morarmos na ‘cidade’, a casa sempre tinha pelo menos um agregado, primos e primas que vinham do interior para estudar, parentes que vinham para resolver algum problema, ou simplesmente para nos visitar. Guardo na memória lembranças felizes de toda a minha infância, o que me dá a certeza de que, não obstante todas as dificuldades de uma família humilde como a minha, nasci e cresci cercada de afeto. Assim, no momento em que começo a pensar sobre minha trajetória acadêmica recorro a um poema de Conceição Evaristo:

Tenho a calma
de uma velha mulher
recolhendo seus restantes
pedaços.
E com o cuspo
grosso de sua saliva,
uma mistura agridoce,
a deusa artesã cola, recola,
lima e nina o seu corpo
mil partido. E se refaz inteira
por entre a áspera intempérie
dos dias¹⁴

¹⁴ Conceição Evaristo – **Amigas**.

Fui para a escola com sete anos, e quando criança este era meu maior desejo, estudar. Minha melhor amiga, a Fia (Marta), que hoje também é professora, entrara na escola um ano antes. À tarde, enquanto nossas mães cuidavam da labuta, ela passava tudo o que tinha aprendido na escola numa tábua de madeira que improvisávamos de quadro com cotocos de giz que ela certamente surrupiava da escola. O fato é que aos seis anos fui alfabetizada pela minha amiga um ano mais velha.

Em 1973, nos mudamos para a casa onde ainda hoje vive minha família, em Vila Velha, e foi nesse ano que entrei pela primeira vez num cinema. Meus tios e padrinhos de batismo moravam no Ibes¹⁵, e lá, na pracinha do bairro, sobressaía imponente o Cine Aterac, que viria ser fechado em 1º de setembro de 1983¹⁶. Os filmes exibidos eram do tipo faroeste, karatê, kung-fu, desenhos animados e comédias; em geral, meu primo Mario era quem escolhia os filmes que víamos nas tardes de sábado e domingo. O dinheiro dos ingressos era produto das vendas à dona Genoveva, de papel, latas e vidros – ela e seu marido comercializavam sucatas na mesma rua em que moravam meus tios-padrinhos.

A turma era composta, além do Mario, pelas minhas primas Márcia e Regina, e seus vizinhos Marcio e sua irmã, cujo nome não recordo. Acho que nenhum de nós fazia ideia do que era ficção e pornochanchada, mas eram dessas categorias os filmes que desejávamos ver, que durante horas alimentavam nossa imaginação e fantasia dos filmes proibidos para menores de 18 anos. Hoje compreendo o quanto me fascinava aquela sala escura com carpete e cortinas vermelhas de veludo. Depois que meus tios se mudaram para Novo México, bairro onde já moravam meus pais, nunca mais fui ao Cine Aterac.

Meu irmão Hélio, mas principalmente alguma de suas namoradas – Tonha, Lica ou Marielza – frequentemente me levava aos cinemas do centro de Vitória – cines Glória, Juparanã, Jandaia, Odeon, São Luiz, Paz e Vitória –, para assistir aos filmes de censura livre: eram os musicais, os policiais, as aventuras, as comédias, os desenhos animados e os documentários. Mas eu continuava acalentando fantasias sobre os filmes “proibidos para menores de 18 anos”.

¹⁵ Conjunto residencial cujo nome deriva do Instituto do Bem Estar Social (IBES), instituição criada pelo governo do estado com a finalidade de planejar e administrar empreendimentos voltados para o desenvolvimento social, é um bairro de Vila Velha, Espírito Santo.

¹⁶ Ver: MALVERDES, André. **O fechamento das salas de cinema na cidade de Vitória e a política da Embrafilme para a produção do cinema nacional: projetando a própria crise!** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, 2007.

Em 1978, meu irmão ficou noivo de uma antiga vizinha, a Luquinha (Eloísa) e, tendo se casado no ano seguinte, deixaram de me levar ao cinema. No entanto, foi no finalzinho de 1979 que, junto com uma amiga de ginásio, a Madalena Miranda, triunfantemente entrei no Cine São Luiz para assistir a “**Emmanuelle**”¹⁷! São indescritíveis a emoção e o empoderamento ao adentrar a sala de cinema para maiores de 18 anos, quando se tem apenas 14 ou 15. O proibido valia mais do que qualquer história.

Em 1980, ingressei no Colégio Estadual do Espírito Santo, no curso técnico de Desenho de Arquitetura. Foi lá, a partir da reabertura do grêmio estudantil da escola, fechado desde 1964, que iniciei minhas atividades políticas, de militância nos movimentos contra a implantação de uma usina nuclear no estado, pelas ‘Diretas Já’. O ingresso no Partido dos Trabalhadores (PT) e a participação nos embates conduzidos pela Central Única dos Trabalhadores (CUT) vieram como consequência, até eu me encontrar com o Movimento de Mulheres e o Movimento Negro. Tudo isso aconteceu como o poema ‘Um sol guerreiro’: e o céu coloriu-se de um tom avermelhado/como o crepúsculo/E eu cantei/ Cantei porque agora a chuva/brotará da terra¹⁸.

Lembro-me de que, no final das tardes de sábado, após intermináveis reuniões que nos faziam acreditar que estávamos transformando o mundo, eu aproveitava o fato de já estar no centro de Vitória – eu morava em Vila Velha – para ir ao cinema. Naquela época, os filmes chegavam à cidade muito tempo depois de ter estreado nos grandes centros, mas essa demora não diminuía o gosto do lançamento ou novidade. Vi, por exemplo, o musical “**Hair**”¹⁹ incontáveis vezes. Eu estudava à noite e durante as semanas em que o filme permaneceu em cartaz, no cine Paz, ‘matei’ muitas aulas. Hoje me dou conta de que foi em “**Hair**” que pela primeira vez vi um casal negro no cinema, Hud e sua noiva, interpretados por Dorsey Wright²⁰ e Cheryl Barnes²¹ e, embora eu amasse cada um dos jovens apresentados no filme, era com ela que eu poderia me identificar.

Ainda hoje tenho o cinema como um espaço de refúgio e envolvimento, onde o que se apresenta na tela pode expressar eventos ficcionais construídos nos estúdios da memória

¹⁷ Emmanuelle (Just Jaeckin, 1974, 105 min., França).

¹⁸ Célia Aparecida Pereira (Celinha) – **Um sol guerreiro**.

¹⁹ Hair (Milos Forman, 123 min., 1979).

²⁰ Wright nasceu em Nova York, em 1957, ganhou seu primeiro papel como ator em 1979, em “**The Warriors**”, pelo qual ele é mais lembrado. Ele também coestrelou a versão cinematográfica de “**Hair**” no mesmo ano. Dorsey Wright fazia parte de um grupo de teatro sem fins lucrativos com sede em Long Island City, New York, chamado de Teatro para a esquecida.

²¹ Cheryl Barnes – atriz e cantora, antes de estrear no mundo artístico trabalhou como empregada doméstica.

(COUTINHO, 2003). É desses ‘estúdios’ que buscarei extrair das panelleiras congueiras narrativas de amor.

2. O cinema na Panela de Barro

Só de raiva filmo com amor

Jeferson De

Muitos caminhos convergiram para a construção deste trabalho: o gosto que sempre tive pelos estudos, a minha aproximação com as Bandas de Congo do Espírito Santo, a fascinação pelo cinema e a inquietação por raramente me sentir representada em filmes, principalmente nos filmes de amor, são, entre outros, elementos que suscitaram o Projeto de Pesquisa “Cinema na Panela de Barro: Mulheres Negras, narrativas de amor, afeto e identidade”.

Numa entrevista, falando sobre “**Bróder**”, seu primeiro longa-metragem, o cineasta Jeferson De²² diz que incorporou no filme algumas cenas que ele presenciou quando criança: “Muita coisa que está no filme, eu vivenciei na minha infância. Na cena em que a Cássia Kiss dança com o Ailton Graça na sala e isso foi uma coisa que eu vi: meus pais dançando samba-rock na sala de casa”. Transcrevo essa passagem porque também vivenciei incontáveis cenas de amor e afeto entre minha mãe e meu pai.

Ao chegar do trabalho, meu pai sempre trazia da rua, ou colhia do nosso jardim, uma flor para minha mãe, que a colocava no cabelo, e depois num jarro que ficava sempre em cima da mesa da cozinha. Depois que ele se aposentou, trazer flores, em geral rosas, era sempre motivo de beijinhos, risinhos e cumplicidades. Meus pais enfrentaram juntos muitas dificuldades, mas o amor e a ternura entre eles foi o que sempre prevaleceu. Dou-me conta neste momento de que, depois que meu pai faleceu, aos poucos foram morrendo também todas as roseiras que ele cuidava por horas a fio. Hoje a frente da casa está toda cimentada, como parece que ficou o coração de minha mãe.

Numa sociedade racista e seletiva como a nossa “a imagem do negro foi vilipendiada pela cinematografia” (ARAÚJO, 2005, p. 13). Não tenho dúvida de que caberá a nós, pesquisadoras e pesquisadores negros, escrever uma nova história, afinal “Quanta gente de

²² Seu primeiro longa-metragem, “Bróder”, ganhou cinco Kikitos no Festival de Cinema de Gramado em 2010 – incluindo melhor diretor e melhor filme –, mais quatro prêmios em Paulínia, além de ter sido selecionado para o Festival de Berlim.

talento se perdeu nessa barbárie de preconceitos, de racismo, de lugares comuns nos personagens criados pelo cinema brasileiro, feito de empregadas domésticas, de ladrões, de assassinos cruéis, de personagens históricos distorcidos” (ARAÚJO, 2005, p 13).

Abandono temporariamente minhas memórias e recorro à abordagem, pelo historiador Paul Ricoeur, do passado, presente e futuro das pessoas e suas respectivas comunidades como elemento essencial da memória, ao afirmar que “é na narrativa que a memória é levada à linguagem. Entendo aqui por ‘narrativa’ toda a arte de contar, narrar, que encontra, nas permutas da vida quotidiana, na História das histórias e nas ficções narrativas, as estruturas apropriadas do linguajar”.

Nesse sentido, conceber, neste trabalho, uma metodologia que permita suscitar narrativas de amor a partir da projeção de filmes é, em certo sentido, tomar de empréstimo as palavras da professora Ecléa Bosi (2003, p. 15): “Uma história, que se apoia unicamente em documentos oficiais, não pode dar conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios”.

3. O princípio

Não me recordo dos meus primeiros contatos com as paneleiras de goiabeiras. Lembro-me, no entanto, de que no período da semana santa era frequente ir até Goiabeiras Velha comprar panelas e mariscos. No curso de História, na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), conheci Jamilda Alves Rodrigues Bento, mas foi em 2006, como pesquisadora egressa do Concurso Negro e Educação²³, que estreitei laços e dimensões que hoje ultrapassam o lugar de pesquisadora. Isso ocorreu mediante uma longa convivência, primeiro como observadora, passando pelo processo de aproximação, aceitação e sedução, até se formarem os laços de carinho e afetividade que hoje constituem a minha relação com as pessoas da comunidade (SOUZA, 2005).

Ao discorrer sobre Metodologia e Conhecimento Africano Intelectual, a professora Maria de Lurdes Siqueira (2006, p. 37) conclui que “à medida que um dado da realidade me

²³ Organizado pela Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED) e Ação Educativa, com o apoio da Fundação Ford, o Concurso de Dotação de Pesquisa Negro e Educação foi desenvolvido com o propósito de incentivar a produção de conhecimentos em educação, privilegiando a temática do negro. Fui pesquisadora do III concurso, nos anos de 2003 e 2004, e, em 2006, fui novamente selecionada com a pesquisa “Tamborizar: a presença feminina afro-brasileira nas territorialidades da Banda de Congo Panela de Barro”. A pesquisa em questão destacou o universo simbólico afro-brasileiro que estrutura a dinâmica de sociabilidade envolvendo os tambores de congo e a presença feminina na liderança da Banda de Congo Panela de Barro.

inquieta, vou escolhendo um método capaz de chegar mais próximo do tema, e ao mesmo tempo ao mais lógico de uma leitura e uma interpretação adequada”. Penso, então, que para nós, negros e negras brasileiras que alcançamos o lugar da produção acadêmica, a angústia se soma a outros saberes, o que tem resultado na “existência do potencial infinito da diversidade epistêmica do mundo” (GOMES, 2010, p. 493).

O processo desta pesquisa reúne uma inquietação sem fim. Ela foi desenvolvida com a apropriação de um conjunto de leituras e interpretações que me foram chegando. Como primeiro passo para tentar desenvolver uma metodologia adequada, procurei testá-la. Em junho de 2011, após contatos com Jamilda e outras mulheres paneleiras da banda de congo, nos reunimos no miniauditório do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (Ifes). A preferência por realizar a reunião no Ifes, e não no centro comunitário do bairro, como estava previsto, ocorreu por um conjunto de fatores: o dia de que elas dispunham para se reunir, a preferência delas em sair da comunidade – “*a gente aproveita e dá um passeio*”²⁴ –, disse dona Jenette; pela facilidade do local, uma vez que Jamilda é bibliotecária do Ifes e pôde fazer a reserva, por eu já ter sido professora da instituição, e ainda, pela disponibilidade dos equipamentos necessários para projeção dos filmes.

Na breve articulação feita por Jamilda, com apoio de dona Jenette e dona Ilza, já sabíamos que nem todas poderiam estar presentes. Naquele momento, não importava a quantidade e com toda certeza, sob o aspecto qualitativo, foram superadas minhas melhores expectativas. Elas chegaram às 18h30m, conforme havíamos combinado, agradei a presença e o esforço delas por estarem ali, e falei sobre o projeto de pesquisa e os filmes. Na ocasião, eu tinha como expectativa apresentar a elas um conjunto de quatro filmes e nesse nosso primeiro encontro, eu projetaria então um dos filmes da pesquisa. Porém dona Valdelicis foi sábia ao afirmar: “*se o filme for muito longo, a gente não vai ter tempo de conversar, é melhor passar os pequenos e, em outra ocasião, a gente vê os grandes*”.

A fala de dona Valdelicis convenceu todas as outras mulheres e apresentei então os curtas “**Mãe dos Netos**” (Isabel Noronha, 2008)²⁵ e o primeiro conto de “**Príncipes e**

²⁴ Todas as narrativas das paneleiras estão destacadas em itálico, distinguindo-se, assim, das demais citações.

²⁵ Produzido em Moçambique pela FDC – Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade, realizado por Isabel Noronha e Vivian Altman, o curta-metragem “Mãe dos Netos”, 2008, é um documentário com duração de seis minutos, narrado por Vovó Elisa, personagem central. Ela conta a história de Francisco, seu único filho e herdeiro, de como ele e suas oito mulheres morreram em decorrência do HIV/AIDS, ficando sob sua responsabilidade 14 netos. “É uma história que simboliza um pouco a desestruturação de todo um tecido nacional e da noção quase mítica da família alargada”, disse a realizadora Isabel Noronha em entrevista à Rádio Voz da América, no CINEPORT – Festival de Cinema de Língua Portuguesa, ocorrido em maio de 2009, em João Pessoa, onde pela primeira vez o filme foi exibido no Brasil (SOUZA, 2011).

princesas” (Michel Ocelot, 1999)²⁶. Por ser narrado numa variação do português de Moçambique, só é possível acompanhar “**Mãe dos Netos**” com legenda. Trata-se de uma narrativa oral local, em que o idioma falado é específico da localidade e, portanto, de difícil compreensão. Tão logo percebi a dificuldade de leitura por parte de algumas delas, tornei a passar o filme e li as legendas. Esse pequeno documentário suscitou uma longa conversa sobre filhos, netos e solidão. Foi o depoimento de dona Elizete que dirigiu a conversa para o objetivo “narrativas de amor”:

Eu sou mãe de seis filhos, as mulheres Deus levou (estão melhor do que eu), tenho quatro filhos homens. Tive um em 52, outro em 53 e outro em 54. Depois, eu fui sendo muito maltratada. Os três em carreirinha, depois desses três filhos eu fui me corrigindo, eu não queria aceitar aquilo, mas eu fui tendo filho assim. Eu sofria, porque eu não queria dar mais para ele. Depois eu encerrei, eu apanhava, mas não dava. Naquela época era duro. Meus parentes nunca souberam, eu apanhei calada. Minha mãe faleceu, eu não conheci minha mãe, eu tinha dois anos. Meu pai arranhou uma senhora para morar com ele e ela me criou. Eu só namorei esse, aparecia e eu não queria, aí quando apareceu esse, ela falava assim: “você que é uma preta dessa, pobre..., vai querer um rico?”. De tudo ela falava. Aí eu me casei, mas eu não sabia nada. Eu não tinha maldade, passou assim oito dias... Eu pensava assim: se eu tivesse minha mãe eu voltava para casa, mas se eu voltava, eles iam dizer que eu não prestava, daí eu não podia fazer nada. Um dia, ele passou na casa de uma senhora que perguntou: “Como foi a lua de mel?” Ele disse: “Não teve lua de mel não”, aí ela falou “pega ela a força”, aí ele me pegou e todas as vezes foi assim, ele me pegava a força, me maltratava, me batia muito... Agora eu estou bem...

A história de dona Elizete me remete ao filme “**A cor púrpura**”. Numa sequência de cenas, o personagem Harpo (Willard E. Pugh) se queixa a Celie (Whoopi Goldberg) sobre o comportamento de Sofia (Oprah Winfrey). Célia diz a Harpo: “-bate nela”.

O companheiro de dona Elizete não assistiu ao filme; a senhora que sugeriu que a pegasse a força, também não – estamos falando de um filme lançado em 1985, esse caso aconteceu muito antes. No entanto, passados mais de 60 anos do fato narrado por dona Elizete, cenas do filme “**A cor púrpura**” assumem impressões de realidade. Penso que o efeito de impotência provocado por essa história em muito se assemelha aos efeitos que o filme produz. Nessa e em tantas outras cenas, a violência produz destroços do corpo e da mente, pois “a violência racista subtrai do sujeito a possibilidade de explorar e extrair do

²⁶ Animação de silhuetas em que uma menina e um menino encenam peças de teatro, auxiliados por um velho técnico desempregado. Eles se transformam em herói e heroína de seis contos e viajam para todos os cantos do mundo, indo do passado remoto ao futuro distante. O filme apresenta um universo de elegantes e encantadoras figuras que deslumbram espectadores de todas as idades, mostrando a beleza do Antigo Egito, a poesia da arte japonesa, o romance da Idade Média e os prodígios do ano 3000.

pensamento todo o infinito potencial de criatividade, beleza e prazer que ele é capaz de produzir” (COSTA, 1983, p. 10).

Na narração de dona Elizete, como na da personagem Sofia, observo os limites que a vida impõe a cada uma delas. Duas mulheres, uma real e a outra fictícia, em ambas as situações a violência ultrapassa os sentimentos de solidariedade. Se a narrativa filmica é fictícia, o depoimento de dona Elizete é real e verdadeiro. Para ela, a ideia de amor era fictícia e o desejo não se consubstanciava no corpo do par-oponente que, mesmo com o passar do tempo, continuava ocupando lugar ilegítimo em sua vida. A interação socioafetiva que os filósofos Humberto Maturana e Gerda Verden-Zöllner (2004) chamam de amor não ocorreu: “O amor é a emoção que fundamenta o social. Cada vez que se destrói o amor, desaparece o fenômeno social. Pois bem: o amor é algo muito comum, muito simples, mas fundamental” (MATURANA; ZÖLLNER, 2004, p. 74).

Ainda que exposta à violência, dona Elizete não se mantém indiferente. Ela se distancia da ideia de amor como proteção, para não sucumbir à dor. A falta de afeto desde a primeira infância pode ter contribuído para que ela “aceitasse” a forma como seu casamento foi conduzido. Entretanto, ela impõe suas regras: “Depois eu encerrei. Eu apanhava, mas não dava. Naquela época era duro...”. Agora, dona Elizete compreende que os tempos são outros. Se naquele momento de sua vida preferiu sofrer em silêncio, hoje ela consegue expor sua história sem nenhum constrangimento. E se o amor é também símbolo de maturidade, viúva, aos 79 anos, ela está pronta para amar e ser amada, embora numa dimensão que não se reconhece na ideia do amor romântico ou do apelo erótico. Suas energias estão voltadas para a confecção das panelas de barro, para a banda de congo e para todos os prazeres que essas duas atividades são capazes de proporcionar. Em seu depoimento, como nos das demais entrevistadas, há grande intensidade e urgência.

Voltei a Goiabeiras Velha em março de 2012, ocasião em que já me preparava para realizar o doutorado sanduíche²⁷ na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV)²⁸, na República de Cuba, e só retornei em março de 2013 para, a partir de então, realizar toda a pesquisa.

²⁷ No âmbito do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da Capes.

²⁸ A EICTV é considerada uma das escolas de cinema mais importantes no mundo. Fundada em 15 de dezembro de 1986 como uma subsidiária da Fundação do Novo Cinema Latino-americano (FNCL), entre seus criadores seus criadores, destacam-se o escritor e jornalista Gabriel García Márquez, o poeta e cineasta argentino Fernando Birri e o cineasta e teórico cubano Julio García Espinosa. A proposta da escola foi de criar uma Escola de Três Mundos para estudantes da América Latina, África e Ásia. Nesse sentido, graças ao apoio e o entusiasmos de Fidel Castro, a Escola foi erguida em apenas um ano. Seu primeiro diretor foi Fernando Birri, cineasta argentino de prestígio, precursor do movimento do Novo Cinema Latino-americano. Concebido como uma escola de

4. Desde dentro para desde fora - O vivido-concebido nas narrativas de amor e afeto

Uma ciência não escapa à ideologia quando oblitera as condições de seu aparecimento ou de sua produção. Um saber é engajadamente ideológico quando recalca não apenas as circunstâncias de sua produção, mas também todo e qualquer outro saber possível em torno de seu campo. Assim o que dizer dos manuais de história do Brasil que passam por cima, atropeladamente, do Quilombo de Palmares? O que dizer da literatura histórica brasileira que esquece o saber negro de nossa formação social?

Muniz Sodré

Parto do princípio de que cada uma das paneleiras congueiras se constitui a partir da continuidade ancestral que está fincada em Goiabeiras Velha. Em outras palavras, cada uma delas, individualmente, mas sobretudo, coletivamente, congrega a continuidade da comunidade. Em cada panela confeccionada e em cada momento de ensaio ou apresentação da Banda de Congo Panela de Barro, elas estabelecem a *arkhé* (*arkhé*), que sustenta todas as suas singularidades. É este o princípio da perspectiva do vivido-concebido, afirmar a ancestralidade e a espiritualidade como possibilidade de recriação de valores, experiências e linguagens coletivas capazes de redimensionar o *continuum* civilizatório que sustenta, dá a vida e possibilita a continuidade das mulheres paneleiras e congueiras. Nesse sentido, essa perspectiva metodológica é capaz de legitimar a *arkhé* civilizatória africana e ameríndia de Goiabeiras Velha. Uma vez que

Tendo como referência teórico-metodológica a *arkhé* africana, adquirimos a compreensão de que a dinâmica espaço-temporal histórica e existencial que estrutura e desenvolve as pulsões de sociabilidade própria das comunalidades tradicionais, caracteriza-se pela infinitude. Portanto, a abordagem sobre contemporaneidade não se esgota, há muito o que se pensar e sentir sobre essa experiência (LUZ, 1999, p. 68).

Ao adotar a abordagem etnográfica para construir este trabalho acadêmico, busquei abarcar a dinâmica dos princípios ético-estéticos que envolvem as paneleiras congueiras de Goiabeiras Velha, entendendo que, por meio da abordagem etnográfica, pode-se estabelecer um enfoque analítico-descritivo sobre a territorialidade de Goiabeiras Velha e os tambores do congo que ressoam na Banda de Congo Panela de Barro.

formação artística, a EICTV implementou a filosofia de ensinar não por meio de professores profissionais, mas de cineastas ativos, capazes de transmitir conhecimento garantido pela prática, a experiência crua, atualização constante. Desde 2011, dirige a Escola de pós-graduação o guatemalteco Rafael Rosal.

Essa abordagem metodológica explora aspectos da pesquisa qualitativa explorando a narrativa “*desde dentro para desde fora*” de todo o universo vivido-concebido pelos tambores do congo e pelas panelas de barro. Possibilita uma abordagem para a diversidade, dialoga com diferentes maneiras de interpretar o mundo, permite “interpretar e viver as relações entre as pessoas, seus grupos, entre elas e o ambiente em que transitam, modificam, de interpretar a si mesma e suas realizações” (SILVA, 2003, p. 182-183).

A perspectiva “desde dentro para desde fora” e do “vivido e concebido” promove a compreensão ética sobre procedimentos da pesquisa, amplia conhecimentos que permitem ao universo pesquisado estar em constante reflexão, além de em todo tempo instigar a reestruturação do processo de questionamento da pesquisadora. Em outras palavras, como indica Juana Elbein, essa abordagem metodológica nos permite agilizar, revisar, modificar e até mesmo rejeitar teorias acadêmicas que, em muitos casos em nome da chamada neutralidade, não permitem aos/às pesquisadores/as ver criticamente as ideologias que deformam o complexo sistema civilizatório como fonte de sabedoria (LUZ, 1998).

Essa perspectiva metodológica é capaz de possibilitar um olhar e um sentir permeado de emoções, afetividade e sentimentos. Dessa forma, o respeito às experiências de vida, à cultura, ao saber e à visão de mundo da comunidade está norteado pelos valores ancestrais que pude vivenciar e partilhar e que conduziram a pesquisa (SOUZA, 2005).

Observo que a metodologia “desde fora” está limitada a análise e críticas de quadros de referência científicos, enquanto a metodologia ‘desde dentro’ estabelece entre a pesquisadora e o grupo social um nível “bipessoal, intergrupar, em que o universo simbólico e os elementos que o integram só podem ser absorvidos num contexto dinâmico, ancorado na realidade própria do grupo social que constitui o núcleo da pesquisa” (LUZ, 2000, p. 21-22). A compreensão metodológica do vivido-concebido avança “o valor constituinte de uma linguagem que introduz o indivíduo na ordem coletiva” (SODRÉ, 1988, p. 47) e nos orienta que é possível transcender “da porteira para dentro”.

A concepção do vivido-concebido traduz o respeito às experiências de vida, à cultura, ao saber e à visão de mundo. A pesquisa foi guiada por valores ancestrais e suas significações, os saberes da educação, dos processos civilizatórios e comunicação, em diferentes circunstâncias, das mulheres que participam da Banda de Congo Panela de Barro. Nesta pesquisa, os depoimentos constituem valores documental, histórico e simbólico, proclamam a realidade material de uma determinada cultura, além de proporcionarem a leitura das

transformações ocorridas, conhecendo um pouco mais as inúmeras facetas da realidade que compartilham.

Com essa compreensão, busquei o aporte do filme “**Assédio**” como elemento capaz de intermediar a narrativa e a escuta. Parti do entendimento de que a construção metodológica de uma pesquisa como esta ocorre mediante a convivência, observação, aproximação, interação e sedução, etapas essenciais para realização das entrevistas que foram gravadas em áudio e vídeo. O aporte técnico do vídeo encontra a narrativa como método de pesquisa mais apropriado, uma vez que a Entrevista Narrativa não se guia por esquema de perguntas respostas. “O Pressuposto subjacente é que a perspectiva do entrevistado se revela melhor nas histórias onde o informante está usando sua própria linguagem espontânea na narração dos acontecimentos” (JOVCHELOVITCH; BAUER, p. 95-96).

Ao escutar histórias de amor e tantas outras de dor, busquei construir um filme documentário a fim de me apropriar da linguagem cinematográfica como um dos aportes para produção final deste trabalho. As histórias narradas pelas mulheres paneleiras e congueiras possibilitaram a construção de uma escrita acadêmica, afinal são essas vozes que se constituíram como um documento escrito, capaz não apenas de transformar o texto oral em texto escrito, mas de possibilitar que essas narrativas se tornem um instrumento pedagógico para a comunidade a que elas pertencem. Para o mundo acadêmico, acredito que essas narrativas possam servir de base para roteirizar um novo olhar do papel feminino no cinema. A memória discursiva dessas mulheres é o que orientou as indagações da pesquisadora.

O cinema pode se concretizar como um instrumento capaz de favorecer as narrativas sobre os amores e os afetos, uma vez que, como afirma Coutinho (2005), o cinema pode interagir com as histórias de vida:

A história que um filme conta é a história do filme, mas também a que cada espectador assiste. A história de cada um, espectadores e personagens, é parte da história de todos; em meio a uma enormidade de fios, se entrelaçam novos enredos em muitos *plots*, sejam eles reais ou ficcionais. Desvelar o que isto representa para a formação, para a educação e para a aprendizagem deste homem [e desta mulher] contemporâneo[a] é um desafio para todos [e todas], educadores ou não. A linguagem audiovisual atua em uma esfera que conjuga espaço e tempo, locação e deslocamento, o passado, presente e futuro em permanente transformação (COUTINHO, 2005).

Esta pesquisa buscou construir um diálogo sobre o cinema, o amor e o afeto, numa visão sociopolítica, para formar experiências de educação com grupo de mulheres negras, paneleiras e congueiras.

Caracterizar o repertório de ancestralidade africana que estrutura a identidade das mulheres negras, paneleiras e congueiras; compreender e analisar a ética socioeducativa fincada na ancestralidade africana mediante discussão de aspectos da vida privada – intimidades, amores, sonhos, desejo – entrelaçou os objetivos deste trabalho, e ademais, pude observar e analisar a interação do cinema com o cotidiano dessas mulheres, suas histórias de vida, e o “papel educativo” que cada uma delas estabelece com a comunidade a que pertencem; construir imagens filmicas das histórias de amor, memórias, lembranças e sonhos; refletir sobre a visão do amor, paixão e desejo que têm essas mulheres.

Para Charles Affron (1982), o principal componente do cinema é o sentimento, que ajuda a contar histórias e, principalmente, envolve quem está assistindo. Assistir ao filme num cineclube improvisado no terraço da casa de Jamilda me possibilitou compreender diversos sentimentos e valores nos quais, embora eu já tivesse visto o filme inúmeras vezes, eu jamais tinha pensado. “Na poética feminina negra a afetividade caminha junto com a dor”, escreve Esmeralda Ribeiro, ao dissertar sobre “A relação afetiva entre o homem e a mulher na poesia”. Para ela, “A porta da emoção precisa ser aberta”. Pois bem, o que faço neste trabalho é tentar abrir outras portas.

Acredito na educação como recurso primordial para a construção do ideal amoroso. Para isso, recorro a Jurandir Freire Costa: 1) O amor é um sentimento natural e universal; 2) O amor é incontrolável e surdo à voz da razão; e 3) O amor é condição *sine qua non* da felicidade.

Em outras palavras, a concepção do amor que tentei construir abarca as mulheres negras no mundo, ou seja, o amor também se define a partir de nossas identidades, de nossos corpos, memórias, territórios e territorialidades. A família, as experiências individuais e/ou coletivas sustentarão ou não os pilares e o credo amoroso; da mesma forma, sustentarão a frustração de quem, por algum motivo, não consegue alcançá-lo. Uma pesquisa que se constitui com o apoio político-metodológico “desde dentro para desde fora” na dimensão do “vivido-concebido” permite edificar informações a partir das observações do universo simbólico da comunidade envolvida.

A compreensão metodológica do *vivido-concebido* avança “o valor constituinte de uma linguagem que introduz o indivíduo na ordem coletiva” (SODRÉ, 1988, p. 47) e me orienta que é possível transcender *da porteira para dentro*²⁹, pois é nesse processo, “que os

²⁹ “Da porteira pra dentro, da porteira pra fora”, com essa metáfora da territorialidade da tradição nagô, Mãe Senhora, Osun Miuwá, Iyalorisá nilê Asé Opó Afonjá, caracterizava as iniciativas de estabelecimento de relações

integrantes da comunidade compartilham conhecimentos, sentimentos e emoções comuns, que se estabelecem e se fortalecem os vínculos de aliança e se estruturam identidades” (LUZ, 1992, p. 59).

O encontro com a metodologia do “vivido-concebido”, “desde dentro, para desde fora”, busca construir um trabalho acadêmico com emoção, uma vez que, por essa abordagem, pode-se estabelecer um enfoque analítico-descritivo sobre a territorialidade e a comunalidade características da população e do patrimônio imaterial afro-brasileiro. O encontro com desde dentro, para desde fora, dá “continuidade à memória legada pelos ancestrais, à circulação de força que propicia a harmonia cósmica, e à linguagem onde se expressa essa forma de ser” (LUZ, 1992, p. 61). “A perspectiva do desde dentro para desde fora oferece espaço para o devir. Nem tudo está pensado e planejado; cabe o imprevisível, que nos fornece elementos para entender o todo; o que parece insignificante e sem sentido ganha significado e importância” (SOUZA, 2006, p. 25).

Este trecho do livro “Os Nagô e a Morte”, de Juana Elbein dos Santos (1988), traduz os aspectos emocionais que queremos enfatizar ao explicitar a metodologia:

A convivência, passiva como observadora no começo, e ativa à medida que se foi desenvolvendo progressivamente a rede de relações interpessoais e a minha consequente localização no grupo, foi-me iniciando no conhecimento “desde dentro”, obrigando-me a agilizar, revisar, modificar e, às vezes, rejeitar, mesmo inteiramente, teorias e métodos inaplicáveis ou desprovidos de eficácia para a compreensão consciente e objetiva dos fatos (SANTOS, 1988, p. 16-17).

A perspectiva “desde dentro para desde fora” e “vivido-concebido” promove a compreensão ética sobre procedimentos da pesquisa. Elabora espaços que percorrem e tecem os vínculos sociais (LUZ, 1992):

O pesquisador deverá debruçar-se criticamente sobre as ideologias que deformam a população africano-brasileira e a identificam como incapaz, ignorante, primitiva, pagã, selvagem, incivilizada... Se o outro é colocado como objeto, como podemos conhecê-lo como sujeito? A deformação que

da comunidade religiosa com a sociedade envolvente, de valores distintos, na dinâmica da pluralidade sociocultural brasileira. “Mãe Senhora dinamizou a diplomacia com a sociedade envolvente, atraindo inúmeros artistas, intelectuais de projeção política, que vieram a reforçar a legitimação da comunidade num contexto histórico marcado pela adversidade e pela luta de afirmação de sua identidade civilizatória própria” (LUZ, Marco. Disponível em < <http://www.iar.unicamp.br/docentes/inaicyra/trajetoria.htm>>. Acesso em: 10 out. 2013).

existe é que não se trata de estudar essa população como objeto de ciência, e sim a sua cultura e seu complexo sistema civilizatório como fonte de sabedoria (LUZ, 1998, p. 157).

Essa perspectiva metodológica, fincada nos valores ancestrais, é capaz de possibilitar um olhar e um sentir permeados de emoções, afetividade e sentimentos. Dessa forma, o respeito às experiências de vida, à cultura, ao saber e à visão de mundo da comunidade está norteado pelos valores da territorialidade e da comunalidade.

“Desde dentro para desde fora”, constituindo a dimensão do “vivido concebido”, possibilita edificar um conjunto de informações e emoções trazidas pela comunidade. Legitima-se o universo simbólico pleno de erudição da comunalidade. “Não se trata de estudar essa população como objeto de ciências, e sim a sua cultura e o seu complexo sistema civilizatório como fonte de sabedoria”, como escreveu Luz (1998, p. 157). A compreensão dessa possibilidade como metodologia avança “o valor constituinte de uma linguagem que introduz o indivíduo na ordem coletiva” (SODRÉ, 1988, p. 47) e nos orienta que é possível transcender da porteira para dentro.

Construir um trabalho de pesquisa sobre histórias de amor é um exercício de comportamentos e ações, valores e outros sentidos referenciados na cultura ancestral, cujo “reencontro com o passado só se dá na reconstrução da memória por um sistema de valores que coincide com o quadro social presente” (SODRÉ, 2001, p. 85). Essa essência possibilita efetivas práticas pedagógicas coletivas, capazes de construir um conhecimento dinâmico e libertador.

Cada pesquisa constitui a dimensão do “vivido-concebido”, possibilita edificar um conjunto de informações em que as interpretações e análises abrangeram uma “perspectiva do universo simbólico da comunidade envolvida” (SANTOS, 1998, p. 21). É como diz um provérbio africano, da cultura xhosa: “O conhecimento é como um jardim: se não for cultivado, não pode ser colhido”. Nesse sentido, a *arkhé* civilizatória “ressalta a correspondência entre a ancestralidade e a convivência como formadores de nosso processo identitário, no caso afro-descendente” (SANTOS, 2005, p. 221) e materializa o que chamamos de *ethos*. Esse, afirma Narcimária Luz (2000), “está presente nas relações e nos valores da comunidade a referência à compreensão da *arkhé* que funda, estrutura, revitaliza, atualiza e expande a energia mítico-sagrada da comunalidade africano-brasileira” (LUZ, 2000, p. 47).

Nessa visão de mundo encontra-se o *Eidos*, expressão que sintetiza as formas de elaboração e concretização da linguagem, modo de sentir e introjetar valores e linguagens, conhecimento vivido e concebido, emoção e afetividade (LUZ, 2000).

Na perspectiva do vivido-concebido, as paneleiras congueiras de Goiabeiras Velha expandem a continuidade e a ancestralidade fincada no local de origem. Em outras palavras, Marco Aurélio Luz (1992, p. 58) chamou de “... princípios primordiais. É o que se pode denominar de ponto de ancoragem, uma arquê (*arkhé*), que sustenta suas singularidades”. Esses princípios se renovam a cada panela confeccionada e em cada momento de ensaio ou apresentação da Banda de Congo Panela de Barro: “congrega a comunidade para o estabelecimento das relações entre este mundo e o além, o mundo visível e o mundo invisível, integrado pela circulação de forças expressas no *continuum* de restituições e renovação, de morte e re-nascimentos” (LUZ, 1992, p. 58).

5. Mulheres do Barro

Inspirada no curta “Mãe dos Netos” – que usa como técnica uma mistura de animação e documentário-, eu buscava uma forma de construir o documentário sem, entretanto, expor as histórias de dores das mulheres que compõem este trabalho.

Primeiro, por entender que o cinema, insuperável como propagador do ideal do amor, deixa de contemplar as mulheres negras, e, como afirmo noutros momentos deste trabalho, suas raras aparições no cinema de maneira geral estão carregadas de estereótipos. Parafraseando o sociólogo Muniz Sodré, acredito que as mulheres negras estão para o cinema, assim como o espelho está para o vampiro: elas olham, mas não se reconhecem, não se veem!

Segundo, por buscar um trabalho sobre mulheres negras que de certa forma pudesse sair do lugar da violência, da inferioridade, dos sentimentos de culpas e das angústias. Digo isso, não para negar o preconceito, a discriminação e o racismo, mas, sobretudo por entender que nós mulheres negras, historicamente submetidas a diferentes formas de violência, estabelecemos relações com o mundo onde construímos o *ethos* da africanidade (SOMÉ, 2003), a exemplo de nossas matriarcas e educadoras, Dandara³⁰, Luiza Mahim³¹, Constância

³⁰ Guerreira, junto com Zumbi dos Palmares, seu companheiro, Dandara liderou o maior e mais duradouro quilombo das Américas – Quilombo de Palmares. Sua luta pela liberdade do povo negro é lembrada e comemorada principalmente pelo Movimento de Mulheres Negras.

³¹ Luiza Mahim foi uma das principais lideranças da Revolta dos Malês – movimento de resistência dos negros na Bahia, no século XIX. Mãe do poeta Luiz Gama, participou também da Sabinada e de outras revoluções de escravizados.

d'Angola³², Tia Ciata³³, Auta de Sousa³⁴, Mãe Menininha do Gantois³⁵, Lélia Gonzalez³⁶, Beatriz Nascimento³⁷, Neusa Santos³⁸ e tantas outras³⁹. A identidade com essas mulheres demarca nossos espaços e garante entre nós a construção de redes de solidariedade e companheirismo, fortalece nossa conquista por soberania e cidadania. Estamos tomando a força o que é nosso, e o nosso legado ancestral de acolhimento, de solidariedade, de afeto e, como no filme “**A bem amada**”⁴⁰, de amor, sim!

Por essas expectativas, eu procurava formas de materializar as dores de amor, de engendrar valores que pudessem afirmar nossa existência como mulheres, como pessoas humanas que amam, que sonham e cobiçam, e que também vivem a contradição de todos os sentimentos. De alguma forma, acredito que era entes de tudo uma forma de aproximação entre esta pesquisadora e as mulheres, visando ao reconhecimento, nelas, do protagonismo de suas próprias histórias, e a tentar recuperar nossa autoestima.

Assim, expondo meu desejo de usar bonecas de pano para representar as paneleiras nas suas histórias de dor, foi do fotógrafo José Otavio Lobo Name (Jo Name) a ideia de fazer as mulheres de barro. Parti então para a execução da ideia e propus ao artista plástico Irineu Ribeiro⁴¹, cujo trabalho é marcado pelo envolvimento com a cultura capixaba e ainda, por utilizar no seu processo de criação a mesma matéria-prima das paneleiras, a realização das doze esculturas.

A reação delas ao verem suas bonecas foi um dos momentos mais significativos e emocionantes desse processo. A banda de Congo estava quase toda presente no quintal, ou

³² Constância d'Angola viveu na segunda metade do século XIX, na região do Vale do Cricaré, São Mateus, Espírito Santo. Quilombola, desempenhou importante papel no combate à escravidão.

³³ Famosa tia baiana do início do século XX, sua casa na Praça Onze, no Rio de Janeiro, era reduto de artistas e músicos, como Donga, Sinhô e João da Baiana, Pixinguinha e tantos outros. Sacerdotisa de cultos dos Orixás, a casa de Tia Ciata foi símbolo de resistência e exaltação da cultura negra.

³⁴ Poeta da segunda geração romântica, autora de Horto (1900). Segundo Luís da Câmara Cascudo, Auta de Sousa é “a maior poetisa mística do Brasil”.

³⁵ Maria Escolástica da Conceição Nazaré, conhecida como Menininha do Gantois (1894-1986), foi a quarta Iyalorixá do Terreiro do Gantois, e a mais famosa de todas as Iyalorixá brasileiras.

³⁶ Militante negra, fundadora do Movimento Negro Unificado (MNU), Lélia Gonzalez (1935-1994) foi professora e antropóloga, e uma das propulsoras do movimento de mulheres contemporâneo.

³⁷ Historiadora, pesquisadora, poeta e ativista negra, Maria Beatriz Nascimento (1942-1995) dedicou sua vida às lutas antirracista e antissexista.

³⁸ Psicanalista de orientação lacaniana e escritora, Neusa Santos nasceu na Bahia, foi militante do movimento negro, faleceu aos 60 anos, em 2008.

³⁹ No livro “**Mulheres Negras no Brasil**”, Schuma Schumacher e Érico Vital Brazil revelam a vida e atuação de centenas de mulheres negeas.

⁴⁰ Esse filme de Jonathan Demme (1998, 172 min., EUA) foi baseado no romance *Beloved*, de Toni Morrison.

⁴¹ Em entrevista ao Blog Paixão Capixaba o artista revela: “Eu já até utilizei outros, mas o barro das paneleiras foi o que me deu mais suporte. Primeiro pela facilidade de acesso ao local de extração e, sobretudo, porque, na sua composição, o barro do Vale do Mulembá tem fósseis marinhos que lhe conferem uma determinada plasticidade. Além é claro da possibilidade de queima a céu aberto...” < <http://paixaocapixaba.com.br/?p=7876>>.

melhor, no Quilombo da Jamilda. Cheguei “como quem não quer nada” e fui retirando as esculturas da caixa. Dona Sula foi quem primeiro exclamou: “*Gente, olha nós aqui*”. Começou então um jogo de adivinha, onde cada uma tinha de reconhecer as bonecas. Dona Sula e Isabel mandaram chamar suas filhas para que pudessem ver as esculturas. Dona Jenette dizia que Irineu havia caprichado na boneca de dona Lucila, mas que ela estava muito gorda. Entre as brincadeiras, o reconhecimento do perfeccionismo do artista veio inúmeras vezes à tona. Maria, que chegou mais tarde, ficou emocionada ao se ver representada numa mulher de barro: “*Isso é uma homenagem?*”, indagou, “*eu nunca vi uma delicadeza tão grande assim. Veja ela é linda, parece até eu...*”.

O quilombo de Jamilda foi o espaço eleito de quase todos os encontros coletivos com as paneleiras. No entanto, estive na casa de cada uma delas, onde realizei as entrevistas individuais. E se nos nossos primeiros encontros elas se limitaram a falar apenas seus nomes, quando muito diziam que eram filhas e netas de paneleiras, agora era como se estivéssemos vivendo cenas do filme “**Colcha de Retalhos**”. À medida que se estreitava nossa intimidade, era como se reencenássemos o filme “**Coisas que você pode dizer só de olhar para ela**”. Cada vez mais descontraídas, elas falavam das paqueras, dos namoros às escondidas, de casamento, de sonhos, desejos. Nos emocionamos com as histórias de dor e rimos muito com os causos das festas e dos bailes, dos namoros atravessados.

Ao passo que as conversas foram avançando, as narrativas ficaram tão descontraídas que, em vários momentos, houve disputa para contar suas histórias. Num desses momentos, um vizinho resolveu ligar o som com um repertório que passou por Odair José, Reginaldo Rossi, Vando e Paulo Sergio. Hoje, escutando os vídeos tenho a impressão que o vizinho não identificado, de sua casa fazia uma trilha sonora para cada uma das histórias. “Eu vou tirar você desse lugar / Eu vou levar você pra ficar comigo / E não me interessa o que os outros vão pensar”.

Nossos encontros foram marcados pela culinária capixaba: canjica, muchá, cuscuz de tapioca, moqueca de peixe, moquequinha de siri desfiado e torta capixaba, iguarias que há muito eu não saboreava e que me puseram em contato com aromas e sabores que nem mesmo “**A Festa de Babette**” ou “**Como água para chocolate**” seriam capazes de produzir.

Quadro 1 - Panelleiras Congueiras entrevistadas

ENTREVISTADA		ATIVIDADE		IDADE
Nome	Tratamento	Na Comunidade	Profissional	
Elizete Salles dos Santos	Dona Elizete,	Panelleira e Congueira	Panelleira	79 anos
Gerci Alves Correia	Dona Sula,	Panelleira	Panelleira	66 anos
Isabel Corrêa Campos Isabel	Isabel	Panelleira e Congueira	Panelleira	66 anos
Ilza dos Santos Barbosa	Dona Ilza,	Panelleira e Congueira	Panelleira	75 anos
Jamilda Alves Rodrigues Bento	Jamilda	Panelleira e Congueira	Bibliotecária	50 anos
Jenette Alves da Silva	Dona Jenette,	Panelleira e Congueira	Panelleira	76 anos
Lady Gomes Ribeiro	Ladilha	Panelleira	Panelleira	65 anos
Lucila do Nascimento Correa	Dona Lucila,	Panelleira	Panelleira	83 anos
Maria Cirino dos Santos	Maria de Samarone	Panelleira e trabalhadora doméstica	Panelleira	57 anos
Maria Sales	Graça ou Gracilha	Congueira	Congueira	63 anos
Tereza Barbosa dos Santos	Terezhilha	Panelleira e Congueira	Congueira	72 anos
Valdelicis Sales de Souza	Valdelice ou Val	Panelleira e Congueira	Panelleira	66 anos

6. A Projeção do filme “Assédio”

Marcamos a projeção do filme “Assédio” para 20 de março, quarta-feira, dia do aniversário da **Revolta de Queimado**⁴², no terraço da casa de Jamilda. Na segunda-feira que antecedeu o encontro, comecei a organizar o material necessário para a projeção, e foi nesse momento que me dei conta de que estava sem o filme. Iniciei, então, uma *via crucis* por todas as locadoras de vídeo da Grande Vitória. Como nenhuma delas tinha o filme, parti para a segunda opção, tentar comprá-lo, já que, mesmo mobilizando as pessoas de minha família, em Brasília, ninguém conseguiu localizar o filme na gaveta onde ele jazia, indiferente ao infrutífero assédio.

A terça-feira amanheceu com todos os amigos e amigas empenhados em encontrar o filme. Ariane Meireles me pôs em contato com um rapaz que conseguiria baixar o filme na internet, pelo *site* que já me fora enviado por Claudia Rangel. O rapaz, então, me avisou que, por estar muito atarefado, somente me conseguiria o filme para a quarta-feira.

Nesse dia, pela manhã, o Jo Name, que se tornou meu assistente, diretor de arte e cinegrafista, tinha conseguido o *datashow* da universidade emprestado. Tudo confirmado, e eu sem o filme. Quando o rapaz chegou com o envelope eram quase 5 horas da tarde e, por sorte, abriu o encarte na sua frente. Embora eu houvesse frisado bastante o nome do diretor, ele gravara “Assédio Sexual”⁴³. A essa altura, ele não prometeu mas, vendo meu desespero, disse que tentaria ver se achava o *link* correto para baixar o filme. Desesperada, eu ligava para

⁴² Em 20 de março de 1849, São José do Queimado foi palco de uma revolta, constituindo umas das principais lutas de resistência ao sistema escravocrata no Espírito Santo.

⁴³ Dirigido por Barry Levinson, 2h08min, EUA, 1994.

todos que pudessem ajudar, e, em seguida, para o rapaz, que após a quinta chamada, me disse: “–Se a senhora ficar me ligando de cinco em cinco minutos eu não vou ter como concluir o trabalho, pois toda hora tenho que interromper para atender telefone”. Contive minha ansiedade até às 18h46min, quando tocou a campainha. Agora sim eu estava com o filme em mãos!

Parti então para o Quilombo, mas havia outro problema, o filme não era dublado e a maioria delas teria dificuldade na leitura das legendas. Compartilhei minha angústia com o Jo e com a Jamilda, que já me aguardavam. Jamilda havia preparado pipoca e outras guloseimas, e dava os últimos retoques no espaço da projeção. Ela apenas me disse que daria tudo certo e qualquer coisa poderíamos marcar uma nova sessão. Enquanto Jo e Wellington⁴⁴ terminavam de montar os equipamentos de filmagem, conversávamos sobre trivialidades e quando perguntei por dona Elizete, me informaram que ela havia feito uma cirurgia nos olhos. De então até iniciar a projeção do filme, elas me contaram detalhes sobre a cirurgia, a facilidade da operação e os cuidados necessários no pós-operatório; muitas delas também já haviam passado pela cirurgia de catarata.

Assim que o filme começou, sem que houvesse me dito nada, Jamilda começou a leitura das legendas; Jo até ensaiou um dueto, mas logo desistiu. A “dublagem” de Jamilda foi performática, ela mudava a voz, fazia entonações diferentes. Eu, em silêncio, agradecia aos Deuses por sua existência.

⁴⁴ Eu havia contratado os serviços do cinegrafista Wellington Jesus Duarte da Silva para auxiliar o trabalho de registro de imagem e som.



Ilustração 1 – Assistindo ao filme

7. *Eis as portas*

*Abro as minhas portas e
a conformidade das suas coisas vem
numa adequação de causa e efeito.
Fecho minhas portas e
confusamente, as suas coisas vão
numa inadequação de solidão e desrespeito
Diante das inconformidades das minhas coisas.
Limites - Regina Helena*

Quando o filme terminou, eu fiz a seguinte colocação: “–Agora cada uma de vocês é a **Shandurai** (Thandie Newton), então você abre ou não abre a porta?” Essa questão suscitou identificações e conduziu todo o debate. Afinal, **Para Viver um Grande Amor**, “É preciso abrir todas as portas que fecham o coração. / Quebrar barreiras construídas ao longo do tempo, / Por amores do passado que foram em vão / É preciso muita renúncia em ser e mudança no pensar...” (Carlos Drummond de Andrade).

Dona Jenette murmurou “–*Hum?*”, e eu novamente lancei a questão: “ela abre ou não a porta?” “–*Eu não abriria não...*” (risos). Graça, lá de trás, disse que abriria e dona Jenette então explicou porque não abriria a porta: “*Eu não abriria não* (pausa), *porque* (pausa) *porque mudou a situação... mudou..., ela [Shandurai] não é mais a mesma [...]*”.

Graça então levantou-se e disse: “*Ela foi fraca porque ele ficou longe, ela ficou procurando... Ela ficou... resistiu, resistiu, depois deixou-se envolver...*” Deixei o debate fluir, poucas vezes fiz algumas intervenções, somente chamando a atenção de quem não havia se manifestado. O olhar delas sobre o filme me possibilitou pensar como a mulher “encarna mediações simbólicas e age instantaneamente em função das orientações assimiladas” (SODRÉ, 1997, p. 30).

Se a defesa, por Gracinha, de abrir a porta estava pautada numa questão moral, para dona Ilza, o fato de abrir a porta não significava voltar para os braços do marido e sim explicar a ele que o amor acabou: “–*Eu abriria, porque [...] o que ele vai ficar pensando? Veio de tão longe... Se eu não abrir a porta, ele vai viver o resto da vida na dúvida. [...] Eu acho que ele merece uma explicação*”. Essa afirmação foi muito contundente e aproximou as respostas. Afinal, recorrendo novamente ao poeta, para viver um grande amor “[...] É preciso não esquecer que ninguém vem perfeito para nós! / É preciso ver o outro com os olhos da alma e se deixar cativar! / É preciso renunciar ao que não agrada ao seu amor. / Para que se moldem um ao outro como se molda uma escultura” (Carlos Drummond de Andrade).

Jamilda não abriria a porta porque [Shandurai] já havia descoberto o amor. Graça e Ladinha, porém, argumentaram que ela já tinha um amor, e nesse caso não precisava de outro.

Dona Sula, que também abriria a porta, inicialmente se concentrou no fato de a personagem ser uma mulher casada “no papel”, o que de certa forma “impede”, ou pelo menos deveria impedir (na opinião de algumas delas) a chegada de outros afetos ou sentimentos, deixando transparecer que o casamento oficial – pelo menos para as mulheres – determina a exclusão de outras práticas afetivas. Desse modo, quando Terezinha verbalizou que “*Ela redescobriu o amor*”, Graça novamente sentenciou: “*É... mas ela é casada! [...]. Ela tem de se desligar dele primeiro...*”. Na informalidade e na espontaneidade, desejos, frustrações e sonhos interrompidos iam se revelando. Alguns depoimentos evidenciam que casamento é injunção, e o fato de ser “escolhida” para casar converte o cônjuge varão em pessoa poderosa. Em outra dimensão e perspectiva, afirma Munanga:

Podemos comparar esta situação com a da ideologia da classe dirigente, que é adotada frequentemente pelas dominadas. Ao concordarem com ela, os submissos confirmam o papel que lhes foi atribuído. Assim como o colonizador é tentado a aceitar-se, o colonizado, para viver, é obrigado. Em pouco tempo, a situação colonial perpetua-se, fabricando uns e outros (MUNANGA, 1988, p. 16).

Embora houvesse uma lista de perguntas estruturadas para após a projeção do filme, a questão de abrir ou não a porta foi o que pautou toda a conversa da noite. Afinal, viver um grande amor “*É como lapidar um diamante bruto para fazê-lo brilhar! / E quando decidir que chegou a sua hora de amar, / Lembre-se que é preciso haver identificação de almas!*” / De gostos, de gestos, de pele...” (Carlos Drummond de Andrade).

Lembrei a Graça que ela já havia namorado dois rapazes ao mesmo tempo, e ela contundentemente respondeu: “*Mas não era casamento... era namorado... Namorinho... de beijinho, de andar de mão dada, agora casada, casada é uma coisa diferente, gente. Casada é coisa séria...*”. Então voltei a perguntar se o casamento impedia determinados sentimentos. “*Sentimentos não. Impede transar*”, respondeu Terezinha, ao que Jamilda interveio: “*É, não pode transar... Mas o sentimento, ele não enxerga papel não. Para minha concepção. Quando você se descobre apaixonada por uma pessoa, não é o papel que diz que você é casada... nem por isso você se apaixona, talvez impeça você de consumir o amor...*”.

Segundo Gracinha, “*Pode se apaixonar, mas você tem que se desligar da outra pessoa, para poder ter outro relacionamento*”. Dona Sula, que aparentava estar cochilando, respondeu prontamente: “*Ela desligou dele... um pouco no fim... mas desligou, né? Fez aquilo... que pra fazer aquilo precisa ter coragem, né?*”. Também Juci (filha de dona Lucila), que estava quietinha até então, se manifestou: “*É, mas acontece que ela prometeu pra ele [o*

pianista], prometeu pro homem que ela ficaria com ele se ele enfrentasse o marido dela. Só que ele não enfrentou... Ela foi safada”.

Tento pensar em Anthony Giddens, que vincula os aspectos da modernidade e da transformação da intimidade na vida cotidiana que envolve as pessoas:

O paradoxo é que o casamento é utilizado como um meio para se alcançar uma certa autonomia [...]. Nos períodos iniciais do desenvolvimento moderno, para muitas mulheres havia uma ligação quase inevitável entre amor e casamento [...]. A separação entre o casamento e suas raízes tradicionais nos fatores “externos” impôs-se muito mais intensamente sobre as mulheres do que sobre os homens que poderiam encontrar no casamento e na família antes de tudo um refúgio do individualismo econômico (GIDDENS, 1993, p. 67-68).

A afirmação “*Ela foi safada*” gerou muitos risos, e, também, muitas conversas paralelas. Observei que algumas das paneleiras responsabilizavam, e ao menos tempo condenavam, a personagem com comentários como: “*O homem respeitou o direito dela, mas ela foi safada...*”; “*ela foi tão safada, que primeiro ela garantiu que o marido ia chegar, aí ela foi para a cama do patrão, pois se o patrão não quisesse ela tinha o marido*”; “*safada demais*”; “*Ela queria que ele [o pianista] soltasse o marido dela, mas, ela não falou que ela ia ficar com ele... era ela que estava querendo, por isso ela foi lá*”; “*Quando ele perguntou, o que você quer que eu faça? Ela falou... só se soltar meu marido...*”

Tive então a nítida impressão de que, para algumas delas, o marido e o “amante” eram, ambos, “vítimas” de Shandurai. Era como se ela não pudesse fazer suas próprias escolhas, tomar suas decisões, como fica marcado na fala de Isabel: “*Quando ela falou: solte meu marido... então ela queria dizer que soltando o marido dela, ela daria ali pra ele. Então ela só queria, mas o marido não merecia... Ela só queria ver o marido solto, ela não queria mais nada com o marido*”. Dona Ilza ri e diz: “*Não, ela queria ficar com aquele outro... ela deu chance àquele outro...*” E foi dona Valdelicis quem trouxe a porta de volta: “*Ela tinha que abrir a porta para o marido*”. Então indago novamente: Tinha que abrir? Por quê? E ela responde “*Ah, porque ele é o marido...*”.

Gracinha volta a intervir:

Marido é coisa séria, gente. As pessoas que não levam marido a sério, mas marido é coisa séria... Eu acho... Eu nunca casei, nunca casei, vivi, igual já contei, vivi com o pai do meu filho, mas nunca casei, mas eu acho que casamento é coisa séria. É... nós somos iguais, agora nós mulheres somos

iguais aos homens, tentando se igualar aos homens, mas esse ponto aí, a mulher não pode fazer isso não.

Sucederam-se falas de dona Jenette, “*Nessa situação é então melhor separar...*”, e de Isabel, apoiando-se na própria experiência “*Mas também não deu certo e eu não quis mais saber, nem de A nem B*”. Sabiamente, dona Sula lembrou ao grupo: “*Mas se ela estivesse presa... ele não esperava ela não...*”. A observação de dona Sula chama para um debate sobre gênero, já que na maioria das vezes são as mulheres que se sacrificam pelos seus filhos, maridos e amantes. Entretanto, mais uma vez optei por apenas observar qual seria a condução dos diálogos, que prosseguiram com a indagação da Gracinha:

Mas não se trata dela... se trata de você, se abria a porta?

Dona Sula: *–Não... Eu acho que se fosse ele, ele não esperava por ela não...*

Graça: *–Eu sei, mas você, se fosse você?...*

Sula: *–Ele não ia nem querer mais saber dela...*

Graça: *–Eu sei, mas você, se fosse você, você abria a porta para o Valter? Se fosse ele que tivesse lá e tivesse voltando, você, Sula, abria a porta pra Valter?*

Sula: *–Mas ela não podia abrir a porta porque ela não sabia o que era... quem era... (risos).*

Abrir ou não a porta consistia, portanto, num princípio de ética e também de desejos, pois, como afirma Denis de Rougemont (1996, p. 100), “O casamento é a plenitude do tempo. [...] Quem tiver resolvido este problema na sua vida será o único que estará em condições para condenar Don Juan⁴⁵ e Tristão⁴⁶ ao mesmo tempo; mas já não tem razões para fazer...”.

⁴⁵ Don Juan nasceu em 1630, na peça intitulada *El burlador de Sevilla y El convidado de piedra*, de Tirso de Molina. A história inicia com Don Juan Tenório, um jovem embaixador de Castella, aproveitando-se da pouca iluminação do local para cortejar Isabela, uma nobre da corte de Nápoles, que pensa estar diante de Don Otávio, seu futuro marido. Ao ser descoberto, no entanto, Don Juan foge. No caminho de volta para casa, ele passa por uma cidade onde encontra Tisbea (uma sedutora pescadora). Tisbea tenta seduzi-lo, mas é Don Juan quem acaba ludibriando-a com promessas de casamento e de ascensão social. Sedução consumada, Don Juan foge novamente, deixando-a aos prantos. Ao chegar a Sevilla, a notícia de sua burla em Nápoles já havia ecoado no reino, fazendo com que o Rei o mande para longe e que volte só no dia de casamento arranjado para ele.

Antes, no entanto, de cumprir o exílio, Don Juan para numa vila rural, em plena festa de casamento. Lá, encanta-se com Aminta, a noiva. Após algumas negociações com o ex-futuro marido, que prefere entregar a mulher a duelar com um nobre, Don Juan consuma, antes, o casamento que promete e foge.

Don Juan não cumpre o exílio e volta a Sevilla, onde encontra seu velho amigo de farras, o Marquês da Mota. Este tem um encontro marcado com sua prima, Ana. Os dois se gostam bastante, mas como o Rei já a tivesse prometido para outro, ela resolve entregar-se a seu amado, antes de casar-se com o outro. Don Juan vai com Mota até a casa de Ana e, ao vê-la, encanta-se. Faz então um acordo com Mota de testar sua fidelidade. Mota aceita sem titubear. Ao tentar burlar Ana, passando-se pelo Marquês, esta indigna-se e recorre a seu pai, Don Gonçalo. Don Juan recusa um duelo, mas Don Gonçalo insiste e acaba morto. Tempos depois, Don Juan encontra a estátua erguida para Don Gonçalo e, desdenhando-a, convida-a para jantar. A estátua não só aceita como retribui o convite. Após o jantar, no mausoléu do finado Don Gonçalo, este pede a mão de Don Juan e leva-o diretamente para o inferno (MOLINA, 1978).

O debate entre dona Sula e Gracinha continua e agora já com a intervenção das outras mulheres:

Graça: *–Ela sabia sim...*

Sula: *–Será que sabia?*

Graça: *–Mas ela sabia que ele ia chegar...*

Isabel: *–Saber ela sabia. Sabia... ela não recebeu a carta?*

Graça: *–Bem cedinho... bem cedinho ela correu logo pra ...*

Terezinha: *–Uma mulher moderna, né?*

Recorro outra vez a Denis de Rougemont, para tentar entender o drama e a ruptura materializada na porta, pois ela oculta o encontro ou a incerteza da felicidade:

A felicidade – Momentos de grande prazer multiplicados pelas aventuras sem futuro, casais felizes na duração do seu amor, tormentos aventureiros da paixão: o argumento da felicidade serve para todos. E não é uma razão para que se seja falso. Não é menos escarnecível naqueles em que o tédio, a saciedade, a inveja, a traição, as frustrações ou a impotência, a solidão ou a obsessão do abandono, a angústia ou a vulgaridade de espírito e de alma – estes casos são os mais generalizados – impedem o desempenho de um papel “feliz” no casamento, na libertinagem ou na paixão (ROUGEMONT, 1996, 100).

Se a felicidade consiste, então, em enfrentar sofrimentos e inquietações, a opção de Isabel em não abrir a porta, está condicionada nesse tormento:

Eu não... Eu não abriria a porta não... Eu não abriria a porta porque... porque em primeiro lugar porque se ... eu estivesse casada com um homem... eu tivesse sido uma prostituta antes do casamento, se eu tivesse sido uma prostituta antes do casamento... Se eu tivesse andado com dois, três homens antes do casamento, talvez eu abriria a porta pra ele, mas como era meu primeiro marido e eu nunca tinha transado com outro, nem nada... eu não abria a porta pra ele não... (Isabel).

⁴⁶ De origem celta, a história de Tristão e Isolda, surgiu entre os povos que habitavam a Irlanda, a Grã-Bretanha e a França. Tristão foi criado por seu tio Marcos, rei da Cornualha, e se tornou um grande guerreiro. Por sua coragem e bondade um dia Tristão foi encarregado de encontrar uma esposa para Marcos. Assim, num reino próximo ele encontrou a princesa Isolda e a levou de navio para se juntar ao rei Marcos. Para garantir que os noivos se apaixonariam um pelo outro, a mãe de Isolda instruiu uma dama de companhia a fazê-los beber um filtro do amor. Mas, ainda durante a viagem, a moça serviu a poção mágica a Tristão e Isolda. Se já se sentiam mutuamente enamorados, a partir desse momento eles se uniram por uma paixão irreprímível e fatal. Isolda, casou-se com Marcos. Tristão, por coincidência, se casou com uma moça de nome igual: Isolda das Mãos Brancas. Entretanto, jamais puderam esquecer um do outro, e, movidos por esse amor do qual não conseguiam se desfazer, enfrentaram perigosas aventuras e até o fim mantiveram a esperança de permanecer juntos. Todavia, o ciúme de Isolda das Mãos Brancas os levará à morte (BARROS, 1996).

Convicta, Graça coloca o casamento no espaço sacramentado. Como se, de alguma forma, buscasse recitar o poema **As dores do casamento**, de Gisele Neuls:

Quero te amar como mereces ser amado
porque não há ninguém mais especial no mundo.
Que modo será o mais correto?

Quero ser a esposa perfeita
e te proporcionar todo o contentamento.
Qual o melhor modelo de perfeição?

Quero que te orgulhes de mim
por ter tantas qualidades que te importam.
O que faço com minhas tantas falhas?

Busco pistas escondidas pelos dias
na medida do café, no tempero da comida
no mate que me espera pronto ao acordar.

Mas amor é incerteza e medo
que afligem o coração sem piedade
e torturam até a alma mais feliz.
(Gisele Neuls)

Entre o abrir ou não a porta, “A experiência do amor como entrega de si mesmo ao que o amor exige” (BRANDÃO, 2005, p. 56). Evoco o Comandante Che Guevara: “Não quero nunca renunciar à liberdade deliciosa de me enganar”. Recorro a essa famosa frase, pois a insistência de Graça em alguns momentos soa ao próprio engano:

“*Mas você tinha de abrir a porta ao seu marido, quem tava chegando era o marido*”. Ao que Isabel responde: “*Eu tou falando isso mesmo, eu tou falando se eu fosse uma prostituta antes do casamento, antes de eu casar, já tivesse deitado com dois, três, depois eu casei... talvez minha cabeça era outra, então eu tinha outro pensamento...*” .

Graça: *Entendi agora...*

Isabel: *Mas como era o meu primeiro marido, então eu já não...*

Jenette: *A Gracinha hoje em dia a coisa tá troncha...*

Graça: *Mas como eu não sou de hoje em dia...*

Jenette: *Tá troncha...*

Dona Terezinha: *Ela abria... ela abria a porta...*

Jamilda: *Não... é uma discussão Tereza, agora que é a coisa mais importante... A senhora tem que falar, pode falar Tereza, que que você acha? Você abria a porta pro marido?*

Tereza: *Eu dizia logo... pode entrar que...*

Ilza: *Escancarava... Maridão caju...*

Terezinha: *Não precisava nem bater duas vezes... Eu dizia entra, meu amor.*

Jamilda: *O amor que vendeu o piano por conta de soltar o marido, vendeu o piano, tudo que tinha... E aí você nem ligava pra esse amor?*

A compreensão do real e da ficção, dos desejos, da repressão, da libido, das experiências individuais e coletivas, do tempo passado e do tempo presente; a forma como cada uma atua diante da possibilidade de abrir ou não a porta foi finalizada depois de muita conversa com uma cantoria puxada por Terezinha. Desse modo, trago a canção de Dominginhos e Gilberto Gil “Abri a porta” por entender que abrir ou não a porta faz parte dos sonhos, dos desejos e da vida que a cada dia se apresenta como surpresas.

Abri a porta
Apareci
A mais bonita
Sorriu pra mim

Naquele instante
Me convenci
Que o bom da vida
Vai prosseguir

Vai prosseguir
Vai pra lá do céu azul
Onde eu não sei
Lá onde a lei
Seja o amor

E usufruir do bom, do bem e do melhor
Seja comum
Pra qualquer um
Seja quem for

Abri a porta
Apareci
Isso é a vida
É a vida, sim.

Se na minha expectativa eu buscava narrativas de amor, encontrei diversas histórias de dores, o que de certa forma reafirma “muitas mulheres negras sentem que em suas vidas existe pouco ou nenhum amor [...]. Essa realidade é tão dolorosa que as mulheres negras raramente falam abertamente sobre isso” (HOOKS, 2000, p. 188). Desse modo, quando considero as experiências de violência de gênero e raça a que muitas dessas mulheres foram

submetidas, vou também me aproximando de elementos que definem a identidade negra: “Ser negro [e negra] é ser tão violentado[a] de forma constante, contínua e cruel” (COSTA, 1983, p. 2) que em reiteradas ocasiões chegamos a acreditar que não nascemos para amar e sermos amadas(os). Nessa mesma linha de pensamento, bell hooks afirma ainda:

Nossas dificuldades coletivas com a arte e o ato de amar começaram a partir do contexto escravocrata. [...] Pessoas que viveram em extrema pobreza e foram obrigadas a se separar de suas famílias e comunidades não poderiam ter saído desse contexto entendendo essa coisa que a gente chama de amor. Elas sabiam, por experiência própria, que na condição de escravas seria difícil experimentar ou manter uma relação de amor (HOOKS, 2000, p. 189).

Ao longo do tempo, o racismo e o sexismo – sem deixar de reconhecer as discriminações de classe, de orientação sexual, de geração, de condição física e mental, entre muitas outras – distorcem e impedem a capacidade de amar, e a violência vai destituindo a identidade das pessoas envolvidas. Todavia, quando se descobre que “os tambores estão frios”, os aquecemos no fogo. Estou falando da reversibilidade que marca a existência da população negra na diáspora, falo dos aspectos civilizatórios do povo negro e da marca de resistência que moldura as mulheres negras, pois afinal, elucida Jurema Werneck, “a era da inocência acabou e já foi tarde”.

Recusamos esta branquitude ora “desresponsabilizada”, ora culpada, fundada na falsa ideia de ausência de cor e de raça, que goza privilégios como se direitos fossem. Que se orgulha de ter e ser o que nos foi expropriado. Que repousa em um lugar confortável de onde, então, pode ser generosa... Nosso orgulho é ter sobrevivido, a despeito do que nos foi – e tem sido – imposto. Nosso orgulho é possuir o que não nos foi dado nunca. É continuar. (WERNECK, 2003, p. 45-46).

As especificidades e as experiências de vida que passam de pessoa a pessoa são a fonte da narração. Desse modo, “Entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 2008, p. 198).

Uma das razões para explicar porque muitas vezes as narrativas de dores superam as de amor, talvez esteja no fato de essas mulheres terem em sua infância e juventude relações familiares espelhadas na agressividade e na pouca relação de afeto. “Seguindo o mesmo modelo hierárquico, criaram espaços domésticos onde conflitos de poder levavam os homens a espancarem as mulheres e os adultos a baterem nas crianças como que para provar seu controle e dominação” (HOOKS, 2000, p. 189).

A opressão tem condicionado muitas mulheres a conter e reprimir seus sentimentos mais íntimos, como estratégia de sobrevivência, e muitas vezes a luta pela sobrevivência sobressalta a nossa capacidade de amar e brincar, pois para nos expressarmos criticamente e criativamente necessitamos receber carinho e atenção, “Aquele tipo de carinho que alimenta corações, mentes e também estômagos. No nosso processo de resistência coletiva é tão importante atender às necessidades emocionais quanto materiais” (HOOKS, 2000, p. 192).

Quando conhecemos o Amor, resignificamos a vida e o mundo, pois o amor, como já proclamado desde há séculos e séculos, “ainda que tivesse o dom de profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse amor, nada seria” (Coríntios, 13, 2). Desse modo, com todas as contestações científicas que tentam explicar o comportamento e os sentimentos amorosos, o fato é que “o amor precisa estar presente na vida de todas as mulheres negras, em todas as nossas casas” (HOOKS, 2000, p. 192). A falta de amor gera uma infinidade de dificuldades à vida, fragilizando inclusive a forma como as pessoas, e as mulheres em especial, se relacionam com o ser e o estar no mundo.

O caminho que percorremos para chegar ao amor é tão árduo que a escritora Opal Palmer Adisa (2000, p. 112) descreve: “não conheço sequer uma mulher negra que, independentemente do grau de instrução, da posição social ou da condição econômica, não tenha de lidar com o estresse”.

O processo das desigualdades sociais ao qual estão submetidas as mulheres negras nos aproxima do escritor, psiquiatra e ensaísta martinicano Frantz Fanon (1968) ao descrever os conflitos pós-coloniais e a difícil e dolorosa construção de uma identidade descolonizada. Entretanto, “quando nos amamos, desejamos viver plenamente” (HOOKS, 2000, p. 192). E, é essa plenitude que me faz pensar como argumento fílmico cada uma das narrativas reveladas no próximo capítulo intitulado: “CINEMA NA PANELA DE BARRO – Narrativas de amor, afeto e identidade”.

O narrador retira da experiência o que ele conta; sua própria experiência ou a relatada pelo outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 2008, p. 201).

Além disso, as entrevistas cujos conteúdos são, a meu ver, imprescindíveis para a construção dos argumentos, apresentam aqui vários estratos de compreensão e vasta

penetração da intimidade de cada uma das mulheres paneleiras e congueiras, reconhecendo que o amor “nunca falha; mas havendo profecias, serão aniquiladas; havendo línguas, cessarão; havendo ciência, desaparecerá” (Coríntios 13, 8). Para Benjamin, narrativas e panelas de barro são moldadas com as mãos:

Adere à narrativa a marca de quem a narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro. No ato de narrar intervém a atividade da mão, que com os gestos aprendidos no trabalho, apoia de cem maneiras diferentes aquilo que se pronuncia. Se a arte de narrar rareou, então a difusão da informação teve nesse acontecimento uma participação efetiva (BENJAMIN, 2008, p. 208).

As mulheres paneleiras e congueiras que me confiaram suas palavras praticam, cada uma a seu modo, a arte e o ato de amar. Dedicam suas vidas ao ofício do barro e encontram no congo a magia da alegria. E se ainda, como afirma bell hooks, numa sociedade racista, machista, capitalista e patriarcal, as mulheres negras não recebem muito amor, dona Elizete, dona Jenette, dona Sula, Graça, Valdelicis, dona Ilza, Isabel, Maria, dona Lucila, Ladinha, Terezinha e Jamilda há muito já encontraram as fórmulas da felicidade, o que faz delas pessoas fundamentais para amar e ser amadas.

III - NEGROS NO CINEMA OU CINEMA NEGRO – UM CONCEITO EM DEBATE

O cinema de gênero, historicamente determinado pelo meio social, funciona como metáfora da sociedade em que se inscreve e que toma como referente.

Jose Antonio Hurtado Alvarez

Historicamente, o gênero cinematográfico classificado como “Cinema Negro” está datado nos anos 1940. Entretanto, autores como Antônio Santamarina (1999) apresentam uma visão mais aberta do que se convencionou chamar “evolução do gênero cinematográfico⁴⁷”. De modo que, para esse autor, o filme “Los Mosqueteros de Pig Alley – The Musketeers of Pig Alley”, dirigido por David W. Griffith, em 1912, seria então o precursor do Cinema Negro.

Antonio Santamarina (1999) cataloga uma centena de filmes que ele próprio vai definir como os cem principais filmes do cinema negro, datando essa relação desde a invenção do cinema até o ano de 1998. O autor apresenta um esquema cronológico, que foi intitulado “Evolução do Cinema Negro”.

Quadro 2: Evolução do Cinema negro

CRONOLOGIA	PRECURSORES E ANTECEDENTES
1912	Instalação do cinema sonoro
1930 a 1941	Primitivo cinema de gângsteres
1942 a 1960	Clássico cinema negro
1961 a 1980	O thriller moderno
1981 a 1998	Ficção criminal pós-moderno

Fonte: SANTAMARINA, A. *El cine negro em 100 películas*. Madrid: Alianza, 1999.

A classificação do conceito de cinema negro, usada por Santamarina (1999), está voltada para um cinema em que a violência se faz presente nas narrativas filmicas. Por sua vez, ao construir uma definição mais ampla desse conceito, Jose Antonio Hurtado Alvarez (1985) se apodera de diversos autores e constrói não apenas uma única definição, mas uma diversidade de possibilidades classificadas como “Cinema Negro” (CN) a que ele mesmo dará o *status* de “Cinema de Gênero”.

⁴⁷ “[...] Como em outras artes, o gênero cinematográfico está fortemente ligado à estrutura econômica e institucional da produção. [...] é propício para a citação, para alusão, e, de modo mais amplo, para todos os efeitos intertextuais”. In: MARIE, Michel; AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papyrus, 2004, p. 141-143.

Nos dias atuais, a divisão de filmes por categorias de gêneros e subgêneros tem sido cada vez menos utilizada por parte de muitos cineastas e produtores de cinema, por entenderem que essas categorias estão aprisionadas em *chichês*, além de muitas vezes não corresponderem à verdade.

Entretanto, comercialmente a organização de filmes nas categorias de ação, animação, aventura, chanchada, cinema catástrofe, comédia, comédia romântica, comédia dramática, comédia de ação, cult, documentários, drama, espionagem, erótico, fantasia, faroeste (ou *western*), ficção científica, franchise/séries, guerra, machinima, musical, filme noir, policial, pornochanchada, pornográfico, romance, suspense, terror (ou horror) e trash são ainda estabelecidos a partir de outras associações, como narrativa, ambiente, iconografia, técnicas, estilos, local, época, e subtemas. Existem também os gêneros autorais, que são aqueles ligados ao estilo e marca de determinados diretores e diretoras. Em sua maioria, esses trabalhos têm um traço linear e pessoal que ultrapassa os códigos preestabelecidos.

O gênero cinematográfico pode ser então considerado uma divisão por tipos de filmes, que reúne e delinea obras a partir de marcas, afinidades de diversas ordens, entre as quais se destacam as narrativas e as temáticas. O gênero cinematográfico permite estabelecer relações de analogia ou identidade entre as diferentes obras. (NOGUEIRA, 2010).

A definição de gênero, nas artes de maneira geral, e no cinema em particular, sempre sofreu variações, que parecem girar em círculos, o que possivelmente justifica os impasses da história do cinema quando se trata do estudo dos gêneros cinematográficos. Mesmo considerando o assunto como uma situação aparentemente sem solução, observa-se certo consenso nas primeiras classificações do gênero cinema negro como um cinema violento, ou da violência gratuita. Essa conformidade, de certa forma, também justificou a classificação do CN dentro do gênero cinema de gângsteres.

O conceito *thriller* deriva da palavra inglesa *thrill* (calafrio, estremelecimento) e se emprega, indistintamente, para referir-se ao cinema de gângsteres, o cinema negro, o cinema policial, o cinema criminal, o cinema de suspense, o cinema de ação ou qualquer outra manifestação paralela que se relacione, ainda que seja em termos figurados ou muito gerais, com o crime, a polícia, a intriga, o mistério, as perseguições; em suma, distintas e heterogêneas formas de construção narrativa ou de agrupação temática contagiadas, de maneira mais ou menos explícita, pelo exercício da violência. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 23).

Nesse sentido, o CN cunhou-se nas novelas policiais inglesas e estadunidenses “A presença do crime é o que confere ao cinema negro sua marca mais consistente” (BORDE;

CHAUMETON, 1958, p. 13)⁴⁸. Para esses dois autores, o CN se define como um filme de morte, e enfatizam que em outros tempos os filmes classificados como de cinema negro eram filmes hoje designados filmes de aventuras criminosas e psicologia criminal (BORDE; CHAUMETON, 1958). São esses autores que nos lembram o termo “cinema negro”, do francês “*film noir*”, usado pela primeira vez pelo crítico de cinema Nino Frank em 1946⁴⁹.

Na literatura sobre *film noir*, o conceito sobre o que passou a ser denominado de cinema negro foi cunhado muito tempo depois da produção desse estilo. Para Raymond Borde e Etienne Chaumeton, na época em que foram gravados os principais *films noirs*, os cineastas e produtores não tinham noção, que estavam criando um novo estilo, pois a expressão ainda não havia sido imprimida. Por esse motivo, a classificação *film noir* como gênero, também passa a receber muitas críticas e questionamentos. Outra discussão comum sobre denominação de *film noir*, se insere na “pureza” dos filmes. Para Alain Silver, James Ursini e Paul Duncan que realizaram uma grande e preciosa pesquisa sobre a história dos *films noirs*:

Os protagonistas dos filmes negros, raramente são criatura de luz. Estão geralmente a tentar fugir de algum fardo do passado. [...]. De vez em quando, estão simplesmente a fugir dos seus próprios demônios criados por eventos ambíguos enterrados no passado, [...]. Qualquer que seja a origem do problema, esses personagens procuram esconder-se nos becos escuros e em quartos mal iluminados que proliferam no mundo do *noir* (SILVER; URSINI; DUNCAN, 2012, p.15).

Uma trama com cenários de uma sociedade violenta e corrompida, geralmente finalizada com episódios pessimistas e fatalistas, se soma a outras particularidades visuais como fotografia e contrastes em preto e branco, iluminação de baixa intensidade; os filmes são escuros, “pretos” – daí a categorização *film noir*, “filme preto” em francês; o uso de espelhos e janelas; e *closes* fechados no rosto do protagonista: essas características convencionalmente passaram a ser utilizadas na denominação de Cinema Negro.

O filme “*The Maltese Falcon* (Relíquia Macabra)”; considerado o precursor desse estilo, foi lançado em DVD no Brasil com o título “**O Falcão Maltês**”⁵⁰.

⁴⁸ “La presencia del crime es lo que confere la pelicula negra su impronta más constante” (BORDE y CHAUMETON, 1958, p. 13) – tradução livre da autora.

⁴⁹ Nino Frank (1904 - 1988) foi um crítico de cinema italiano, de origem suíça. Inventou o termo *film noir* (filme negro) em um artigo em 1946, falando de filmes de Hollywood dos anos 1940. O cinema *noir* foi marcado pela proibição, a Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial, tendo entrado no mercado europeu somente depois do fim da segunda guerra.

⁵⁰ *The Maltese Falcon* (Relíquia Macabra) foi produzido pela Warner Bros. O filme foi baseado no romance homônimo de Dashiell Hammett. Escrito e dirigido John Huston, estreou em 3 de outubro de 1941, em Nova

Nos Estados Unidos, o historiador de cinema Donald Bogle afirma que, em 1942, quando a Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (*National Association for the Advancement of Colored People*; NAACP) firmou acordo com Hollywood para aumentar e melhorar a representação dos negros estadunidenses no cinema, “não havia nenhum diretor, produtor ou roteirista negro dentro da maior indústria de cinema do mundo”. No entanto, em 1912 Willian D. Foster, já havia lançado seu primeiro filme “*The Railroad Porter*” dirigido e representado por negros. Foster “fundou a primeira companhia negra cinematográfica, a Foster Photoplay Company, em Chicago, em 1910” (ALMEIDA, 2013, p. 16).

Antes da Foster Photoplay Company, já haviam sido lançados pequenos filmes que mostravam os afro-estadunidenses como humanos. Entretanto, a maioria dos personagens no cinema e no palco era de atores e atrizes brancos usando maquiagem preta (*blackface*).

A criação da indústria Foster decorreu da necessidade de ver o povo negro sendo representado. Com essa ideia, em 1913, Willian Foster e Joe Shoecraft compraram uma pequena quantidade de equipamentos de cinema a fim de “prover o público com filmes de alta classe em um esforço para compensar os maliciosos produzidos por outras empresas” – ideia que mais tarde vai inspirar a criação do Teatro Experimental do Negro, no Brasil. Após testar o equipamento, os irmãos Foster filmam um jogo de bola e imediatamente a Foster Photoplay Company começa a produzir o filme “**A estrada de ferro Porter**”, de 1913. O filme estreou no Teatro Unidos, um teatro proeminente com 700 assentos. E pela primeira vez no cinema, as pessoas negras foram retratadas na tela como pessoas comuns, com problemas complexos e críticos.

Em 24 de maio de 1916, os irmãos George Perry Johnson e Noble Johnson fundam o Movimento Lincoln Picture Company, que deu origem à empresa homônima, cuja primeira produção foi o filme “**Ambição de um Negro**”, lançado em meados de 1916, tendo chegado a produzir vários melodramas de classe média. Seu filme mais conhecido, “**O Nascimento de uma Raça**”, de 1918, apresentou soldados negros, famílias negras e heróis negros, conceitos estranhos aos filmes mais tradicionais da época. A Lincoln Picture Company existiu até 1921, tendo sido a primeira empresa de cinema a produzir filmes que retratam afro-estadunidenses como pessoas reais e não como caricaturas racistas.

Como a Lincoln Picture Company, muitas outras empresas dirigidas por negros deixaram suas marcas em diversos filmes que, por seu histórico, temas, narrativas e estilos, são hoje cunhados como cinema negro americano, que trouxe para as telas histórias e vidas

York, e em 1989 foi escolhido para ser incluído no Registro Nacional de Filmes da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.

intimamente ligadas às questões sociais, políticas e econômicas da comunidade negra. Buscou romper as representações de negros e negras no cinema de Hollywood, “dando atenção ao conflito desigual entre os atores negros e os papéis estereotipados que lhe são oferecidos”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 286).

A música negra, como o Jazz e os blues, cinebiografias de importantes negros estadunidenses, os romances inter-raciais, a família, a paixão e o amor foram os principais temas abordados no movimento *Race Movies* (filmes raciais).

O *Race Movies* foi a reação da população negra estadunidense aos estereótipos de Hollywood, cristalizados com o filme “O Nascimento de uma Nação”. Com esse movimento, os negros reagiram, e mesmo com pouquíssimos recursos criaram seus filmes e se autorrepresentaram por um cinema em que abordavam temas que mobilizavam do Norte, urbano, ao Sul, rural, dos Estados Unidos.

Atores como Paul Robeson, Clarence Brooks, Noble Johnson e Stepin Fetchit tiveram grande destaque no cinema desse período. Como produtor e diretor, destaca-se o trabalho de Oscar Micheaux⁵¹, um dos maiores produtores dos *race pictures*, entre as décadas de 1920 e 1950.

Nesse período, em que a segregação racial nos Estados Unidos atingiu o auge, ele fundou a Micheaux Film and Book Company de Sioux City e Chicago, cujo primeiro projeto foi a produção de *The Homesteader*, em 1919, filme que ele mesmo escreveu, dirigiu, produziu e distribuiu. Esse filme foi o primeiro longa-metragem produzido por um negro nos Estados Unidos⁵².

“*The Homesteader*” abriu as portas da profícua carreira cinematográfica de Micheaux que, como produtor de cinema e diretor, realizou 42 filmes. Vale mencionar também as várias adaptações literárias que ele fez para seus filmes mudos, muitos dos quais foram verdadeiros manifestos sobre as questões raciais da época, como romances, linchamento e religião. Seus primeiros filmes foram produzidos de forma independente até que, em 1928, sucumbiu aos investidores brancos. Alguns críticos afirmam que essa atitude mudou o tom e a direção de vários de seus filmes, que desde então passaram a perpetuar os estereótipos encontrados em filmes comerciais.

⁵¹ O cineasta acrescentou um “e” ao seu sobrenome de família, originalmente Michaux.

⁵² Conforme ressalta Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida, curador da primeira mostra de filmes de Oscar Micheaux no Brasil, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em Brasília. Assim como várias outras produções do cineasta, esse filme também se perdeu.

bell hooks, no livro “*Black looks: race and representation*”, em que dedica um capítulo a Oscar Micheaux, descreve:

[...] fascinado pelo que chamo de “uma política do prazer e perigo”, Micheaux a focalizou em sua construção e expressão sobre desejos de casais heterossexuais negros e também em relacionamentos inter-raciais. Refletiu sobre seu casamento com uma mulher branca de Dakota do Sul em que viveu uma romântica história, infelizmente seguida de uma traição. Micheaux trabalhou querendo oferecer uma extensa narrativa cinematográfica sobre a política da sexualidade negra. Focando em sedução, Micheaux explora a convencional construção do bom e do mau sexualismo simultaneamente, de certa forma brincando com a ideia de transgressão (HOOKS, 1992, 135)⁵³.

Os filmes de Micheaux, como de outros cineastas negros estadunidenses da época, foram uma reação, e a necessidade de contrapor à indústria segregacionista do cinema; a produção desses cineastas ficou conhecida como “filmes feitos por cineastas negros, com elenco negro, para o público negro”.

Em 2010, ao lançar o livro “Manuais de Cinema II – Gêneros Cinematográficos”, Luís Nogueira sugere uma gama de possibilidades para se compreender a amplitude do conceito “gêneros cinematográficos”, alegando que é necessário um conjunto de critérios para a identificação de um gênero. Desse modo, distintos padrões narrativos, o perfil das personagens, a morfologia e semiótica dos cenários, os temas, a época, os acontecimentos, a iconografia e a simbologia dos adereços e objetos, “bem como opções estilísticas convencionais ao nível da música, da montagem ou da fotografia são aspectos essenciais dessa caracterização” (NOGUEIRA, 2010, p. 4).

Todas essas definições e critérios nos permitem reconhecer e identificar características específicas de determinadas obras cinematográficas; por outro lado, a combinação de determinados elementos filmicos nos possibilita enquadrar diferentes estilos naquilo que se convencionou chamar de gênero cinematográfico. É nesse sentido que me aproprio de um conjunto de critérios e passo a classificar e definir novos conceitos do gênero Cinema Negro.

Para arquitetar o conceito de Cinema Negro, evoco cineastas e acadêmicos cujas obras têm transformado teorias e ideologias em lições de vida. A adesão a esses e a essas pensadores e pensadoras me permite refutar uma das afirmações de Barthes: “Só podemos definir ‘gênero’ comparando uma obra a outra, nunca comparando a obra com a experiência vivida” (BARTHES, 2001, p. 156). Ao longo deste trabalho, identifico então gerações

⁵³ Tradução livre da autora, do original em inglês.

sucessivas de militantes que somente foram capazes de demarcar teorias e, conseqüentemente, ideologias, por meio de suas experiências de vida.

1. Cinema Negro - conceito corporificado pela militância

Tratando do primeiro período do cinema mudo no Brasil, o sociólogo e cineasta Noel de Carvalho afirma que “Muitos filmes se perderam entre os vários incêndios e a má conservação” (2005, p. 17), o que significa dizer que a maioria dos trabalhos sobre o assunto foi criada a partir de artigos de jornais e revistas. Carvalho apresenta vários filmes do início da produção cinematográfica brasileira – como “**Dança de uma baiana**” (Afonso Segreto, 1899), “**Dança de capoeira**” (Afonso Segreto, 1905), “**Carnaval na Avenida Central**” (1906), “**Pela vitória dos clubes carnavalescos**” (1909) e “**O carnaval cantado**” (1918) – em que negros e negras foram representados. Entretanto, descreve, já nesses tempos do cinema mudo, a representação de homens e mulheres negras ocupa uma posição marginal em relação a sua imagem.

As representações, portanto se tornaram alegóricas: no discurso hegemônico, todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como “naturalmente” diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 269).

Ao tratar de estereótipos e representações, Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 261) afirmam que “os debates sobre a representação étnica são muitas vezes paralisados quando esbarram na questão do ‘realismo’, às vezes chegando a um impasse no qual diversos espectadores ou críticos defendem apaixonadamente sua própria visão do real”. Tanto no cinema, como na televisão a montagem⁵⁴ foi também um dos recursos utilizados para gerar a exclusão de negros e mestiços no cinema. Nesse sentido, esses autores ressaltam ainda que “os relatórios mais recentes sobre a distribuição de empregos em Hollywood revelam que os negros estão em desvantagem em ‘todo e qualquer aspecto’ na indústria de entretenimento” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 261).

⁵⁴ A montagem ou edição é realizada após a filmagem; processo de pós-produção, consiste em selecionar, ordenar e ajustar os planos a fim de alcançar o resultado desejado – seja em termos narrativos, informativos, dramáticos, visuais, experimentais, etc. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003), a montagem pode produzir efeitos de pontuação, figurais (uma relação de metáfora), rítmicos e plásticos, podendo, ainda, ser classificada como montagem de atração, montagem intelectual e montagem proibida.

Noel de Carvalho (2006), por sua vez descreve que as imagens em que os negros aparecem muitas vezes dão a impressão de que passaram despercebidas do controle dos cineastas, e afirma: “Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, o negro foi posto no centro da cena; não obstante, sua marginalização foi potencializada através dos estereótipos raciais associados a sua imagem” (CARVALHO, 2006, p. 18).

No filme “**Filhas do Vento**” (Joel Zito Araújo, 2004), a atriz Ruth de Souza interpreta uma solitária atriz, que apesar de ter atuado em cinema e telenovela, nunca recebeu o merecido reconhecimento. Numa das cenas com a sua sobrinha, Dorinha (Danielle Ornellas), uma talentosa atriz que não consegue sequer papel de figurante, ela relata o seu enfrentamento com o preconceito do mercado midiático. No diálogo, Cida (Ruth de Souza) lamenta: – “Quantas vezes eu me esforçava para fazer bem um papel, e depois quando eu ia ver a cena, a câmera tinha focado unicamente na mocinha branquinha da história”. O roteiro de Di Moretti⁵⁵, assim como toda a argumentação do filme, é baseado no Documentário “**A Negação do Brasil**” e nos depoimentos das atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia.

Ao analisar o filme “Filhas do Vento” em sua tese de doutorado, Sumaya Lima (2010) discorre sobre as dificuldades que atores e atrizes negras enfrentam para obter reconhecimento De seu profissionalismo e talento, e traz um depoimento da atriz Ruth de Souza:

Fiz bons papéis porque quando cheguei à televisão eu já tinha reconhecimento, e tinha feito bons papéis no cinema. Os autores veem o negro como serviçal [...] As histórias se desenvolvem em cima dos personagens brancos, e o negro não tem vez [...] O ator negro tem de se impor, senão ele fica fazendo eternamente o serviçal. [...] Estou completando este ano (1995) 50 anos de carreira artística, sinto que têm um certo respeito por mim, mas não é o que eu mereço (LIMA, 2010, p. 150).

Esse processo de invisibilidade está presente na trajetória de muitos atores e atrizes negros(as), e muitas vezes é fruto da discriminação e do racismo inatos na escola e em muitas instituições como relata Abdias do Nascimento:

[...] no Grupo Escolar Coronel Francisco Martins, onde eu fiz o meu primeiro ciclo de estudos, eu nunca fui um dos escolhidos para as festas de fim de ano. Eu decorava todos os monólogos, as poesias que todos os garotos representavam, aprendia todas as danças, todos os gestos, todas as mímicas... E estou convencido de que não seria um mau ator naquelas festas

⁵⁵ Roteirista e professor, nasceu em São Paulo, em 1961, é militante da luta por melhor reconhecimento e proteção da atividade de roteirista no Brasil. Como profissional, tem atuado em diversos filmes, acumulando também vários prêmios e reconhecimentos.

de fim de ano; porém eu jamais fui escolhido para representar (NASCIMENTO, 2006, p. 47).

No cinema, o processo de escolha de um determinado grupo ou pessoa demonstra a dimensão política das práticas de representação, e muitas vezes possibilita poder aos grupos dominantes (FERREIRA, 2013). Essas escolhas estão muito bem evidenciadas no documentário “**A negação do Brasil**” (Joel Zito Araújo, 2000). Entre vários depoimentos, atores e atrizes negras falam de suas carreiras, dos(as) personagens que representaram, das discriminações e preconceitos a que foram submetidos ao longo da história das telenovelas no Brasil. Em sua pesquisa, o diretor analisa as influências das telenovelas brasileiras que foram ao ar de 1963 a 1997 no processo de identidade étnica dos afro-brasileiros, fazendo um verdadeiro manifesto pela incorporação positiva do negro nas imagens televisivas do país. No documentário, chamam a atenção os depoimentos dos diretores Herval Rossano⁵⁶, ao falar da escolha da atriz Lucélia Santos⁵⁷ para fazer o papel-título da novela “Escrava Isaura⁵⁸”, e de Walter Avancini⁵⁹, sobre a atriz Sonia Braga⁶⁰, para viver a protagonista da novela Gabriela⁶¹:

[...] nós tivemos um acontecimento na história da novela Gabriela do Jorge Amado, onde a princípio deveria ser uma atriz negra ou uma mulata mais autêntica interpretando a personagem. Aí aconteceu aquele fenômeno, não havia no mercado, realmente, ninguém preparado, nenhuma atriz preparada para isso, eu fiz teste pessoalmente com aproximadamente oitenta atrizes negras com alguma possibilidade, dentro do biótipo, também tinha um biótipo do Jorge Amado que era descrito e dei de frente com essa impossibilidade. Seria realmente levar ao desastre se eu insistisse em colocar uma atriz negra não preparada. Quer dizer, seria um desastre da própria atriz negra, do próprio conceito das possibilidades do ator negro, seria a reafirmação dos reacionários de que o ator negro não tem talento, quando na verdade ele não teve foi possibilidade (pausa) de cultural (pausa) de

⁵⁶ Herval Rossano nasceu no interior do Rio de Janeiro em abril de 1935, faleceu em São Paulo, em maio de 2007. Ator e diretor de televisão, dirigiu várias telenovelas, entre as quais se destacam: “Escrava Isaura”, “Cabocla”, “Maria, Maria”, “A Moreninha” e “Dona Beija”. Também foi diretor no Canal 13 da Universidade Católica do Chile.

⁵⁷ Maria Lucélia dos Santos nasceu em Santo André, São Paulo, em maio de 1957. Atriz e cineasta brasileira, ficou internacionalmente famosa pela sua atuação na telenovela “Escrava Isaura”, que foi exibida com sucesso em 79 países.

⁵⁸ Telenovela brasileira produzida pela Rede Globo, exibida entre 11 de outubro de 1976 e 5 de fevereiro de 1977, no horário das 18 horas, é a novela mais reprisada pela Rede Globo.

⁵⁹ Walter Nunciato Abreu Avancini nasceu em São Caetano do Sul, em abril de 1935 e faleceu no Rio de Janeiro em setembro de 2001. Escritor, autor e diretor de telenovelas e minisséries da Rede Globo.

⁶⁰ Sônia Maria Campos Braga nasceu em Maringá, Paraná, em 8 de junho de 1950. A atriz estreou sua carreira aos 18 anos, na peça teatral “Hair”.

⁶¹ Telenovela produzida e exibida pela Rede Globo de 14 de abril a 24 de outubro de 1975, às 22h. Adaptada do romance “Gabriela, Cravo e Canela”, de Jorge Amado, foi escrita por Walter George Durst, e dirigida por Walter Avancini e Gonzaga Blota. Com 132 capítulos, abordava a seca nordestina e a pacata cidade litorânea de Ilhéus, na Bahia.

preparação para enfrentar esse mercado de trabalho artístico [...] (Entrevista com Walter Avancini. Documentário “A negação do Brasil”).

Entrecortando a fala preconceituosa do diretor, ouvimos o depoimento da atriz Maria Ceixa⁶², revelando que quando descobriu as personagens de Jorge Amado numa exposição dos cem anos de Jorge na Bahia, compreendeu que ela, como mulher negra, poderia representar a maioria das personagens femininas criadas pelo escritor. Logo, o depoimento do diretor Avancini em nada se sustenta, pois a Gabriela Cravo e Canela descrita por Jorge Amado era uma jovem negra, que acabara de sair da puberdade. Se em meados da década de 1970, ao “entrevistar oitenta atrizes negras”, Avancini não consegue encontrar nenhuma atriz que tivesse capacidade para interpretar Gabriela, quais são os argumentos para que, passados mais de trinta anos, o *remake* de “Gabriela”, dirigido por Marcos Mendonça Filho⁶³ novamente fosse interpretado por uma atriz branca com mais de 30 anos (Juliana Paes)?⁶⁴

O fato é que, ao longo da história da TV e do cinema, mulheres negras são impedidas de interpretar personagens de sua própria etnia⁶⁵. A invisibilidade e negação apresentadas no documentário “A negação do Brasil” deixam para nós a indagação: “Até quando seremos vítimas do racismo e do preconceito”?

Essa negação vilipendiada da imagem negra tem origem nos quase quatro séculos em que perdurou o regime escravocrata no Brasil. Entretanto, é fundamental ressaltar as estratégias de resistência que guiaram a arte e a vida do povo negro, “fazendo com que exista uma profunda ligação entre as diversas formas de manifestação artística com os fatores sociais, históricos e culturais específicos das comunidades” (THEODORO, 1996, p. 118). Esses fatores se fazem presentes nas distintas formas de organização coletivas que foram determinantes para hoje podermos definir a corporificação dada pela militância quando se constroem conceitos para o cinema negro.

⁶² Nome artístico de Maria da Conceição Justino de Paula, nasceu no Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1965. Ela começou fazendo teatro na escola e cantando no coral da igreja. Atuou no teatro e na televisão como atriz e cantora, estreando no cinema em 1991, com o filme **Lambada**, produção internacional dirigida por Jean Domenico. Integrou o elenco de **Carlota Joaquina**, de Carla Camurati; participou de **O testamento do senhor Napumoceno**, de Francisco Manso. Entre outros importantes trabalhos atuou em filmes como: **Orfeu; O poeta do Desterro Aleijadinho**, paixão, glória e Obra do destino, **O Herói**, de Zezé Gamboa. Em 2004 **Filhas do vento**, de Joel Zito Araújo.

⁶³ Marcos Mendonça Filho nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1965. É considerado um dos melhores diretores atuais de novela da Rede Globo de Televisão.

⁶⁴ Juliana Couto Paes é atriz e modelo.

⁶⁵ A minissérie “Chiquinha Gonzaga” de Lauro César Muniz, direção geral de Jayme Monjardim, foi exibida pela Rede Globo entre janeiro e março de 1999. A história narra a vida de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), compositora negra, pianista e regente, a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil, e autora da primeira marchinha de carnaval “Ó abre alas”. Embora se tratasse de uma mulher negra, as atrizes que interpretaram o papel de Chiquinha eram brancas: Gabriela Duarte na juventude e Regina Duarte na maturidade.

Busco a militância negra como referência, principalmente a partir da assinatura da Lei Áurea⁶⁶, da possibilidade de traçar uma sequência dos acontecimentos que abriram caminhos para construção do conceito de 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.

Nesse sentido, penso que, possivelmente, o aumento do número de jornais e periódicos dirigidos por negros após a assinatura da Lei Áurea decorra, em parte, da forma preconceituosa como negros e negras eram representados pela imprensa branca⁶⁷. Entretanto, antes mesmo do decreto de abolição da escravatura ser promulgado, jornais como **O Homem de Cor** ou **O Mulato, Brasileiro Pardo, O Cabrito e O Lafuente** (Rio de Janeiro, 1833); **O Homem: Realidade Constitucional ou Dissolução Social**, (Recife, 1876)⁶⁸, entre outros, já circulavam no Brasil reivindicando a representação dos trabalhadores escravizados ou ex-escravizados. Esses jornais notificavam atividades de utilidade pública anunciando mortes, enterros, festividades, aniversários, casamentos, bem assim artigos sobre a situação do negro, comentando aspectos da violência do regime escravocrata.

A “Gazeta de Notícias”, de Ferreira de Araújo, fundada em 1876, foi o pioneiro na cidade do Rio de Janeiro. “O Abolicionista”, criado em 1880 pela Sociedade Brasileira contra a Escravidão, tinha como preocupação primordial a “péssima imagem” do Brasil no exterior por causa da escravidão. A “Revista Ilustrada”, do imigrante italiano Angelo Agostini, criticava de uma forma satírica, através de charges, o trabalho escravo e seus defensores. Os jornais de José do Patrocínio, a “Gazeta da Tarde”, durante toda a década de 1880, e o “Cidade do Rio”, a partir do final de 1887, tiveram um papel destacado na campanha abolicionista na capital do Império. Na redação da “Gazeta da Tarde”, na Rua Uruguaiana, no centro da cidade, organizou-se, em 1883, a Confederação Abolicionista (MACHADO, 1991, p. 71).

Para além do sentido político e social desses jornais, eles representaram um importante papel pedagógico, incentivavam a escolarização, apresentando a necessidade da alfabetização

⁶⁶Por meio da Lei Imperial nº 3.353 (Lei Áurea), sancionada, em 13 de maio de 1888, pela princesa imperial do Brasil Isabel Cristina Leopoldina Augusta Michaela Gabriela Raphaela Gonzaga de Bragança e Bourbon – conhecida apenas como Princesa Isabel – o Brasil tornou-se o último país das Américas a abolir a escravidão que perdurou por mais de três séculos. É também o único país cuja abolição se deu por decreto, sem reconhecer o protagonismo dos(as) trabalhadores(as) escravizados(as) e sem tampouco garantir a legitimidade de seus direitos.

⁶⁷ Somente para citar alguns jornais negros de importante circulação após a assinatura da Lei Áurea: **A Pátria** (1889), **O Alfinete** (1918), **O Kosmos** (1922), **Tribuna Negra** (1928) e **Progresso** (1928) em São Paulo. **O Exemplo** (1892) e **O Alvorada** (1907-1965) no Rio Grande do Sul.

⁶⁸ Sobre o assunto, ver Pinto (2006).

e ampliação dos estudos como elemento básico para que a população negra pudesse sair da marginalidade herdada do sistema escravocrata.

Em sua tese de doutorado, intitulada “Movimentos Negros, Educação e Ações Afirmativas”, Sales Augusto dos Santos assevera que se a “prioridade na luta contra o escravismo era a liberdade”, com o fim do sistema escravista, a educação tornou-se a principal reivindicação do Movimento Negro, e exemplifica seus argumentos com trecho de uma Carta da Comissão Formada por Libertos do Vale do Paraíba, escrita em abril de 1889, encaminhada a ao jornalista Rui Barbosa, que viria a ser ministro da justiça: “para fugir do grande perigo que corremos por falta de instrução, vimos pedi-la para nossos filhos e para que eles não ergam mão assassina para abater aqueles que querem a República, que é liberdade, igualdade e fraternidade” (SANTOS, 2007, p. 48-49).

Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD, 2010), dez por cento da população adulta total do Brasil é de analfabetos⁶⁹, número que, embora seja considerado altíssimo, tem decaído ininterruptamente, principalmente se observarmos que, em 1900, 65,3% da população brasileira era iletrada, e que exatos cem anos depois, esse índice já alcançara 13,6%. Esses dados revelam que o acesso à leitura e à escrita estava reservado a apenas alguns poucos e indicam o quanto a imprensa negra e a Revolta dos Malês⁷⁰ possibilitaram a circulação de ideias emancipatórias e a necessidade do letramento.

Atualmente, identificam-se alguns avanços nas representações da população negra – principalmente a partir da Lei 10.639/2003⁷¹. Entretanto, até há bem pouco tempo, os livros didáticos em circulação nas escolas invisibilizavam a cor dos participantes dos movimentos abolicionistas. Homens Negros como Antônio Rebouças, Luís Gama, José do Patrocínio e muitos outros escreveram, ou até mesmo se tornaram donos de jornais, como estratégia de dar publicidade a suas ideias e de possibilitar a circulação de um pensamento negro emancipatório. Esses jornais desempenharam importante influência na criação de entidades

⁶⁹ O maior percentual de analfabetismo entre a população negra está registrado no Nordeste, 21%. Depois vêm o Norte e o Sul, abaixo da média, cada um com 10%, seguidos da região Centro-Oeste, 9% e do Sudeste, com 8%. Fonte: **Banco de dados mostra situação da população negra do Brasil**. Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República (SAE/PR). Disponível em: <<http://www.sae.gov.br/site/?p=11130#ixzz2UP0TjN6h>>.

⁷⁰ Revolta que ocorreu em Salvador em janeiro de 1835, envolvendo cerca de 1500 negros e negras livres e/ou escravos de ganho insatisfeitos com a discriminação por serem negros e seguidores do islamismo. Planejam toda a revolta convocando escravizados e ou negros libertos para invadirem os engenhos de açúcar e libertarem outros escravizados. O plano do movimento foi todo escrito em árabe e divulgado nos pequenos comércios liderados por negros, tais como alfaiatarias, sapatarias etc., além de em postes, muros e paredes nas ruas.

⁷¹ Assinada em 9 de janeiro de 2003, a Lei nº 10.639 altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”.

como a Frente Negra Brasileira⁷² (FNB) e o Teatro Experimental do Negro (TEN), o que significa reafirmar que a discussão sobre Cinema Negro passa necessariamente pelo Movimento Social Negro⁷³.

Ao tratar das questões étnicas e raciais, o Movimento Social Negro tem possibilitado uma série de discussões sobre a construção das imagens do negro nos meios de comunicação. Esse debate permite que a sociedade discuta e reconheça como a representação dos negros está calcada em preconceitos e estereótipos. O grande desafio reside em “implementar políticas públicas e práticas pedagógicas que superem as desigualdades sociais e raciais” (GOMES, 2001, p. 84). Certamente em momentos diferentes e com graus diversos de intensidade, as lutas, denúncias e ações dos Movimentos Negros têm contribuído para impulsionar novas formulações políticas e sociais para a população afro-brasileira.

É nesse sentido, corporificando a militância negra, que na década de 1930, a FNB apresentava como uma de suas reivindicações a necessidade de representações negras na mídia paulistana, que veio a se consubstanciar na criação do jornal **O Menelik**, que deu lugar ao **O Clarim d’Alvorada**.

Além da circulação de ideias antirracistas, esses jornais foram instrumentos de denúncia do racismo e da discriminação racial, pois, conforme asseveram Pedro de Souza Santos e Maria Ângela Borges Salvadori (2007), “[...] são os jornais da imprensa negra que, embora sendo uma imprensa de circulação restrita e precária, irão exercer uma função social e política durante a sua trajetória” (SANTOS; SALVADORI, 2007, p. 361).

A Frente Negra Brasileira foi também a entidade pioneira na alfabetização de jovens e adultos no Brasil, passando a reivindicar do Estado educação pública e de qualidade para a população negra. Entretanto, em 1937, a ditadura de Getúlio Vargas impõe o fechamento da FNB, bem como de todos os partidos e associações políticas.

Na década de 1940, o Teatro Experimental do Negro surgiu como uma companhia de intelectuais e artistas. Idealizado por Abdias do Nascimento, o principal objetivo do TEN era aumentar e qualificar a presença de negros e negras no teatro brasileiro.

A participação de operários, empregadas domésticas, modestos funcionários públicos e tantas outras pessoas sem profissão foi determinante para que o TEN passasse a atuar

⁷² Criada em 16 de setembro de 1931, na cidade de São Paulo, a Frente ganhou adeptos em todo o Brasil, estabelecendo filiais em diversas cidades paulistas e nos estados da Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Espírito Santo e Rio Grande do Sul. Estima-se que a Frente Negra Brasileira tenha chegado a aproximadamente cem mil membros em todo o País.

⁷³ Citando vários autores, o historiador militante negro Amauri Mendes Pereira descreve como o pensamento negro vai se constituindo como elemento do chamado pensamento social brasileiro e se consolida como demandas de reconhecimento e inclusão social dos negros.

também como uma entidade de ensino voltada para a alfabetização dos seus membros. Por meio da conscientização de seu elenco o TEN foi protagonista na luta por cidadania dos atores e artistas negros.

O projeto do Teatro Experimental do Negro (TEN) engloba o trabalho pela cidadania do ator, por meio da conscientização e também da alfabetização do elenco, recrutado entre operários, empregadas domésticas, favelados sem profissão definida e modestos funcionários públicos. A companhia inicia suas atividades em 1944, colaborando com o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), na encenação da peça *Palmares*, de Stella Leonardos. Quando decide empreender um espetáculo próprio constata que não há, na dramaturgia brasileira, textos que sirvam aos seus objetivos. Abdias do Nascimento descobre em *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, o retrato mais aproximado da situação do negro após a abolição da escravatura. O autor cede gratuitamente os direitos e o grupo ensaia durante seis meses, tendo aulas de interpretação com o professor Ironildes Rodrigues em salas da União Nacional dos Estudantes (UNE). O espetáculo, dirigido por Abdias do Nascimento, estreia em maio de 1945 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e obtém boa receptividade, com elogios ao protagonista, Aguinaldo Camargo (ITAÚ CULTURAL, 2010).

O Teatro Experimental do Negro não alcançou o reconhecimento sociocultural que buscava na época. No entanto, é impossível pensar o lugar que negros e negras ocupam na representação e produção da literatura, do rádio, do cinema e do teatro, sem atribuir ao TEN o protagonismo nas discussões e denúncias sobre a ausência de atores negros na dramaturgia e na mídia. Buscando suprir essas ausências, o TEN criou uma nova arte e técnica de escrever e representar peças de teatro, inaugurou um modo moderno de fazer teatro, priorizou a criação de um projeto artístico teatral voltado para a melhoria de vida das pessoas negras (MULLER, 1988). Segundo Abdias do Nascimento (1978), ao denunciar o racismo e a discriminação racial, o TEN possibilitou a perspectiva de se criar uma nova história para a sociedade brasileira. Os objetivos traçados foram:

a) resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceitos à mera condição folclórica, pitoresca e insignificante; b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante "branca", recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete; d) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos ou carregando bandeiras, negras lavando roupas ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas; e) desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que, a pretexto de estudo sério, focaliza o negro,

salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, e assim por diante, cujos interesses estavam muitos distantes dos problemas dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade. (NASCIMENTO, 1978, p. 187-188).

Esses objetivos podem ser analisados e interpretados como um manifesto. Eles incentivaram a criação do **Teatro Popular Brasileiro**, em 1950, no Rio de Janeiro, fundado pelo poeta Solano Trindade⁷⁴; o também chamado Teatro Experimental do Negro em São Paulo, fundado pelo professor e militante negro Geraldo Campos de Oliveira⁷⁵.

O TEN foi inspiração para o nascimento de muitos outros grupos negros que encontram na dramaturgia uma fonte de denúncia ao racismo e ao preconceito racial. “A primeira vez que atrizes negras e atores negros atuaram no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi na estreia do Teatro Experimental do Negro, em maio de 1945. Foi também a primeira vez que este teatro recebeu negras e negros em sua plateia” (SOARES; FERREIRA, 2007, p. 3).

Além disso, o TEN inovou ao criar o Concurso de Beleza para Negras, o Concurso de Artes Plásticas, com o tema “Cristo Negro”, e a Semana do Negro; editou o jornal Quilombo, organizou a Convenção Nacional do Negro e promoveu o 1º Congresso do Negro Brasileiro. Estreou uma nova relação entre arte e vida, “fazendo com que uma profunda ligação entre as diversas formas de manifestação artísticas com os fatores sociais, históricos e culturais específicos das comunidades em que surgiram e onde se desenvolveram” (THEODORO, 1996, p. 118). O projeto do TEN se pautou em memória e vida, perspectiva que norteou o repertório de encenações.

Nas telas de cinema, contudo, negros e negras não tiveram o mesmo destaque que nos palcos, apesar da notoriedade de artistas como **Grande Otelo**⁷⁶, **Blecaute**⁷⁷ e outros poucos

⁷⁴ Solano Trindade nasceu no Recife, em julho de 1908. Escritor, pintor, ator, teatrólogo e cineasta, idealizou o I Congresso Afro-Brasileiro no Recife, em 1934. Mudou-se para o Rio de Janeiro nos anos 1940 e logo depois, para São Paulo, onde passou a maior parte de sua vida no convívio de artistas e intelectuais. Trabalhou no filme “**A Hora e a Vez de Augusto Matraga**”, de Roberto Santos. Faleceu no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1974.

⁷⁵ Geraldo Campos de Oliveira foi um dos fundadores do TEN, entidade que dirigiu por algum tempo. Era jornalista e professor. Foi diretor do jornal *Senzala* (1946); fundou um teatro experimental do Negro, que se manteve em atividade durante mais de quinze anos, tendo organizado, entre outras peças, “**O Logro**”, de Augusto Boal (1953), “**O Mulato**”, de Langston Hughes (1957), “**Laio se matou**”, de Augusto Boal, direção de Raul Martins (1958), “**O Emparedado**”, de Tasso da Silveira, e “**Sucata**”, de Milton Gonçalves, ambos em 1961.

⁷⁶ Sebastião Bernardes de Souza Prata nasceu em Uberlândia em outubro de 1915, foi ator, comediante, cantor e compositor. **Grande Otelo**, como era conhecido, participou de mais de cem filmes dentre os quais se destacam as produções com **Oscarito** e com **Vera Regina**, uma negra alta com semelhanças com a famosa dançarina americana Josephine Baker, e **Macunaima**, 1969. Faleceu em Paris, em novembro de 1993.

que figuraram, como dançarinos e sambistas, nas chanchadas das décadas de 1940 e 1950. Na década de 1950, filmes como “**O Saci**” (Rodolfo Nanni, 1951), “**Agulha no palheiro**” (Alex Vianny, 1952), “**Rio quarenta graus**” (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e “**Rio Zona Norte**” (Nelson Pereira dos Santos, 1957) são ilustrativos para a cinematografia brasileira, uma vez que “Os cineastas identificados com o nacionalismo de esquerda passam a articular uma representação do nacional popular em que o negro é central como a representação legítima do popular, do pobre e do proletariado” (CARVALHO, 2006, p. 23).

Inspirado e influenciado pelo “Neorrealismo” italiano, pela "Nouvelle Vague" francesa e o Underground nos Estados Unidos, o Cinema Novo é um movimento cinematográfico brasileiro que reúne em torno de si os diretores Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Rogério Sganzerla, Ruy Guerra, Olney São Paulo e Paulo César Saraceni. A formação independente de cada um deles foi a base para representar em seus filmes um estilo bastante diversificado, tendo em comum o cunho social e político, a criação de um cinema com poucos recursos e, principalmente, o desenvolvimento de temas nacionais, apresentando o povo e seus valores históricos e culturais na grande tela.

Os negros aparecem também nas produções dos cineastas oriundos do Cinema Novo que, desde os anos 1960, apostavam em uma concepção de “cultura popular” como resistência à cultura importada (CARVALHO, 2008). Naquele contexto, cultura, negro e povo ganharam sentidos quase similares. Nos filmes predominaram heroicos quilombolas, sambistas e adeptos dos cultos afro-brasileiros.

Para o cineasta e antropólogo Celso Prudente, os anos 1960 são marcados pela importância do negro no contexto do Cinema Novo. Para ele, o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, “**Barravento**”, é marcante “a presença do negro e seu contexto sociológico da marginalização tornou-se elemento tão característico do Cinema Novo que isso era marca conceitual do discurso do cinema-novista” (PRUDENTE, 1995, p. 71). Entretanto, essa visão é contestada por outros autores, que afirmam que o cinema novo não mudou a forma de representar o negro no cinema. Para José Carlos Rodrigues, por exemplo, o filme “Barravento” apresenta os negros como culturalmente atrasados; já Carvalho (2006) aponta:

⁷⁷ Otávio Henrique de Oliveira nasceu em dezembro de 1919, no Rio de Janeiro. Foi cantor, compositor e ator; iniciou sua carreira artística em 1941, atuando na Rádio Difusora. Nessa época, adota o nome de *Black-out*. Em 1944, gravou seu primeiro disco, na Continental, e também participou, como cantor, do filme “**Tristezas não Pagam Dívidas**”. No ano de 1954, fez participações nos filmes “**Malandros em Quarta Dimensão**”, de Luiz de Barros, e “**O Rei do Movimento**”, de Victor Lima e Hélio Barroso. Faleceu em fevereiro de 1983.

O Cinema Novo construiu uma agenda estética e política em que colocou a questão da representação racial no centro. O negro metaforizado na figura do povo, favelado, camponês, analfabeto, migrante e operário foi a chave de representação desses artistas na procura do “homem brasileiro”. Ao mesmo tempo, o negro escolhido pelo Cinema Novo foi “desracializado”, o movimento recusou a ideia de raça, idealizando o negro como um universal (povo, proletário, explorado) guia dos destinos do povo oprimido. Os filmes procuraram criar uma identificação entre a plateia predominantemente branca e intelectualizada quase sempre de esquerda com personagens heroicos negros (CARVALHO, 2006, p. 24).

O que se pode concluir é que mesmo preso a estereótipos, o Cinema Novo apresentou vários aspectos da cultura negra, foi responsável pela introdução de atores e atrizes negros(as) no cinema – Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Léa Garcia, Luiza Maranhão, Zózimo Bulbul, Valdir Onofre, Eliezer Gomes –, sendo que muitos desses passaram também a dirigir seus próprios filmes, como Valdir Onofre, com “**As aventuras amorosas de um padeiro**” (1976); Antônio Pitanga, com “**Na boca do mundo**” (1978); e Zózimo Bulbul, com “**Alma no olho**” (1973) e **Músicos brasileiros em Paris** (1976), entre outros documentários (CARVALHO, 2006).

Nas etapas que antecedem a construção do conceito de Cinema Negro no Brasil, destaca-se também a carta escrita pelo ator Grande Otelo, em 1953. Atualmente, essa carta é reivindicada por um grupo de cineastas e atores negros como o primeiro manifesto da imprensa negra no Brasil; a carta denuncia a ausência dos negros nos comerciais de revista⁷⁸ e aponta para a necessidade da visibilidade negra como elemento de diversidade.

Nos anos seguintes, a década de 1970 é emblemática ao registrar a efervescência de diversos Grupos de Teatro, festivais de música, grupos de jovens, cineclubes, movimentos feministas e entidades do Movimento Social Negro. Exemplos como o Grupo Palmares, fundado em 1971, em Porto Alegre; o Centro de Estudos e Arte Negra (Cecan), criado em 1972, em São Paulo; a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (Sinba), inaugurada no Rio de Janeiro, e o Bloco Afro Ilê Aiyê, fundado em Salvador, ambos em 1974; e o Movimento Negro Organizado (MNU), de 1978.

Esses grupos apresentam um apelo à sociedade brasileira, proclamando visibilidade e respeito. Para além de promover o lazer, essas entidades abrolharam na luta pelo direito a terra, trabalho, liberdade, justiça e paz. E embora nesse período estivéssemos atravessando os “anos de chumbo” da ditadura civil-militar, a década de 1970 foi altamente influenciada pelo

⁷⁸ A íntegra da carta constitui o Anexo A deste trabalho.

movimento dos Panteras Negras⁷⁹, que se consolida com o propósito e determinação de denunciar e combater o racismo, o preconceito e a discriminação racial e, ao mesmo tempo, promover a história e a cultura negras.

O primeiro filme dirigido por Zózimo Bulbul, “**Alma no Olho**”, de 1973, tem sua história inspirada no livro escrito pelo líder dos Panteras Negras, **Eldridge Cleaver**, “Alma no exílio”, publicado originalmente em 1968. Por meio de pantomimas, Zózimo conta a história do negro, desde o período da escravidão até os anos do *Black Power*. Sobre o filme, o cineasta Noel de Carvalho afirma:

Trata-se de uma história orientada pela ideologia que animou o movimento negro a partir de meados dos anos 1970. Assim, o que vemos no filme são recorrências: 1) do ideário que marcou a concepção da negritude e da diáspora africana; 2) da história do negro na América, marcada pela opressão escravista e, após a Abolição, pelo preconceito racial; 3) da crença de que o retorno aos valores africanos (na verdade o modo como a cultura negra foi essencializada nesse período) seria a possibilidade de liberdade real (CARVALHO, 2012, comunicação oral).

Jorge da Silva nasceu em setembro de 1937, no Rio de Janeiro. Adotou o nome artístico de Zózimo, apelido recebido na infância, e, no final da década de 1960, incorporou Bulbul, uma palavra de origem africana, ao nome artístico. “A adoção do pseudônimo aponta para o dado político/racial. É parte da reivindicação de uma identidade coletiva, pública e política. Prática recorrente nas décadas de 70 e 80 entre artistas e ativistas negros para a construção de uma ancestralidade africana” (CARVALHO, 2012, p. 2).

Ator, diretor, roteirista, produtor e agitador cultural, Bulbul iniciou sua carreira no Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Estreou no cinema como ator, em 1962, num dos episódios do filme “**Cinco Vezes Favela**”.

Em 1969, foi o primeiro ator negro a protagonizar uma novela na televisão brasileira, “**Vidas em Conflito**”, na extinta TV Excelsior, onde fez par romântico com Leila Diniz. A composição do casal causou tanto escândalo que a censura da ditadura militar vetou a novela. Atuou em mais de 30 filmes, inclusive clássicos como “**Terra em Transe**”, de Glauber Rocha; “**Compasso de Espera**”, de Antunes Filho; “**Grande Sertão**”, de Geraldo Santos Pereira; “**A Deusa Negra**”, de Ola Balogun; “**Ganga Zumba**” de Cacá Diegues; “**Filhas do Vento**”, de Joel Zito Araújo, e “**O Papel e o Mar**” de Luiz Antônio Pilar. Realizou vários

⁷⁹ Partido negro revolucionário estadunidense, fundado em 1966, em Oakland, Califórnia, por Huey Newton e Bobby Seale, originalmente chamado Partido Pantera Negra para Autodefesa (no original, “*Black Panther Party for Self-Defense*”, ficou mais conhecido como “*Black Panther Party*” (Panteras Negras).

curtas: “Alma no olho” (1973); “Artesanato do samba” (1974). Com Vera de Figueiredo, dirigiu “Dia de alforria” (1981), “Pequena África” (2002), “Samba no trem” (2005), “República Tiradentes” (2005) e o longa-metragem “Abolição” (1988). Em 2010, a convite do governo do Senegal, Zózimo dirigiu o média-metragem “Renascimento Africano”.

Zózimo Bulbul foi um dos principais realizadores negro, toda sua produção cinematográfica está vinculada à militância e ao compromisso com a população negra. Foi o primeiro modelo negro a assinar contrato com uma grife de alta-costura, trabalhou até novembro de 2012 em seu segundo longa-metragem, que não chegou a concluir. Ao abordar a trajetória de Zózimo, a Revista Raça⁸⁰ copia um trecho do blog do cineasta Jeferson De:

Alma no Olho fundou o que ‘conceitualmente’ chamo de Cinema Negro Brasileiro, foi dirigido por Zózimo Bulbul (com restos de negativo do filme Compasso de Espera, de Antunes Filho). Com este filme, Zó foi prestar contas na Censura e ficou em cana alguns dias. Os milicos queriam saber quem tinha mandado ele realizar o subversivo curta. Para os guardas era óbvio que um negão não poderia ser responsável pela sofisticada obra. Dias depois, veio a solução. Zó disse que tinha feito o curta sob ordens de seu amigo, o poeta (e diplomata) Vinicius de Moraes. Aí, obviamente, os fardados pegaram leve e liberaram o cineasta. Esta é apenas uma das centenas de histórias que cercam o filme (DE, 2008).

Zózimo influenciou a produção de numerosos diretores negros. Por ocasião de sua morte, em dezembro de 2012, o jornal Folha de S. Paulo⁸¹ publicou uma reportagem em que atores e cineastas mais jovens o reverenciaram. Entre eles, o ator e diretor Lázaro Ramos afirmou: “Foi contando a história dele que comecei a dirigir. Meu primeiro trabalho no Canal Brasil foi um ‘Retratos Brasileiros’ sobre ele. Descobri-lo como o primeiro negro protagonista masculino de uma telenovela no Brasil e tantas outras coisas me revelou um novo mundo”. Já o diretor Jefferson De revelou: “Ele foi o primeiro cara que cunhou esse termo ‘cinema negro’, com características brasileiras, mas muito africano. Aqui no Brasil ele me colocou em conexão com o cinema mundial. Para mim, é uma perda muito pessoal desse pai do cinema negro, mas que também muitas vezes assumiu o papel de um pai biológico para mim”.

Ao falar de cinema negro ou do negro no cinema, estamos falando de uma história de exclusão que perdura até nossos dias. Entretanto, a vida e obra de Zózimo Bulbul se conectam diretamente com a história do cinema negro brasileiro.

⁸⁰ Raça Brasil é uma revista mensal, caracterizada como a “revista do negro brasileiro”. O lançamento do seu primeiro número ocorreu no dia 2 de setembro de 1996, tendo Aroldo Macedo como primeiro editor-chefe. No mercado desde então, atualmente o cartunista Marcelo Pestana é o principal responsável.

⁸¹ “Zózimo Bulbul foi grande ator, cineasta e amigo, diz Lázaro Ramos”. Folha de S. Paulo, Ilustrada.

Nesse sentido, vale ressaltar que, em 1998, um grupo de documentaristas e curta-metragistas negros se uniu no sentido de divulgar seus trabalhos. No ano seguinte, Jefferson De e Daniel Santiago organizaram, dentro do Festival de Curtas, um encontro de cineastas negros.

No Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), inspirados no “Dogma 95” – movimento cinematográfico lançado pelos cineastas Lars von Trier e Thomas Vinterberg, que propunha a criação de um cinema mais simples, anti-ilusionista e antiautoral –, esse grupo de cineastas negros brasileiros⁸² lançou o “Movimento Dogma Feijoadá”, que proclamava sete mandamentos ou regras para o cinema negro: 1) o filme tem de 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 de ter um cronograma exequível; 5) personagens estereotipados, negros ou não, estão proibidos; 6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (CARVALHO, 2005, p. 96).

Se no campo filosófico e religioso não há contestação sobre o sentido e conceito de dogma, o mesmo não ocorreu com os movimentos de 1995 e 1999: ambos foram contestados no meio cinematográfico. Em fevereiro de 2005, portanto dez anos depois, Lars von Trier incorpora novas regras ao manifesto que tornam o “Dogma 95” ainda mais profundo, e mesmo aqueles que inicialmente pareciam simpáticos ao movimento, passam a vê-lo como radical. Quanto ao “Dogma Feijoadá”, o manifesto gerou um grande impacto na mídia. Para alguns críticos, era uma simples imitação do “Dogma 95”; outros o classificaram como racismo às avessas. Jefferson De foi, de um lado e do outro, massacrado pela crítica, que chamou o movimento como um golpe de marketing de autopromoção. Entretanto, para Carvalho, 2013, “só os mais atentos entenderam o tom provocativo do manifesto, do seu modo jocoso, chanchadesco e simpático (tão brasileiro e nada europeu, enfim) de tratar de temas sérios”.

O fato é que o Dogma Feijoadá abriu a discussão sobre a possibilidade de um cinema brasileiro feito por negros, criando uma agenda mínima para pensar um cinema negro brasileiro.

A irreverência saltava aos olhos: dogma *versus* feijoadá, fixidez *versus* plasticidade, dureza *versus* maleabilidade. A indefinição dos termos “realizador negro”, “cultura negra”, “negro comum brasileiro” deixava a

⁸² Assinam o Manifesto, os cineastas Ari Candido, Jefferson De, Daniel Santiago, Lilian Santiago, Billy Castilho, Noel de Carvalho, Rogério de Moura, Celso Prudente, Joel Zito Araújo, entre outros.

proposta ambígua e agradava aos que não queriam ver o preconceito no cinema como um problema político (CARVALHO, no prelo)

Em 2001, no 5º Festival de Cinema do Recife, surge o Manifesto do Recife⁸³, de caráter prescritivo e mais politizado que o Dogma Feijoada, “o manifesto reivindicava maior participação dos afro-brasileiros não apenas no cinema, mas em todas as esferas da produção audiovisual” (CARVALHO, no prelo). No manifesto, cineastas e atores exigiam:

1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, 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) a ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afros-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. 98-99).

O autor afirma que o Dogma Feijoada foi a primeira afirmação pública de diretores negros do país. E como no Brasil o poder de decisão está retido nas mãos dos diretores, é fundamental discutir com quem detém as decisões “de construir representações de si, do seu grupo social, e dos outros” (CARVALHO, 2005, p. 98).

Em outro momento, Carvalho destaca que os “filmes realizados pelos cineastas desses dois grupos têm sido o veículo privilegiado para os grupos discriminados e sub-representados construírem suas imagens” (CARVALHO, no prelo). O autor ressalta, ainda, que o trabalho desses cineastas tem tornado o Cinema Negro passível de intervenção social.

Suas primeiras produções são formal e estilisticamente parecidas. Quase todos são recorrentes em: 1) abordar situações de discriminação; 2) afirmar a identidade cultural através de documentários sobre artistas negros; 3) construir performances como dispositivo narrativo; 4) recorrer a histórias de famílias como metáfora de resistência à desagregação (CARVALHO, no prelo).

Os dois manifestos vão ao encontro das reivindicações do TEN, que lutava contra a prática do *blackface* e por uma real representação dos negros e negras nos palcos. Observa-se ainda que os festivais de cinema negro, as mostras de cinema negro, bem como outros eventos do gênero têm-se configurado como propagadores do Cinema Negro, e reafirmam

⁸³ O manifesto foi assinado por Antônio Pitanga, Antônio Pompêo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceixa, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul. No mesmo festival foi apresentado o documentário “A negação do Brasil”, de Joel Zito Araújo, produção que analisa o tratamento estereotipado dado aos personagens negros no audiovisual.

possibilidades cinematográficas que apresentam imagens positivas de negros e negras no cinema.

A Mostra Internacional de Cinema Negro, realizada anualmente, desde 2004, pelo cineasta e antropólogo Celso Luiz Prudente, e o Encontro de Cinema Negro – Brasil, África e Caribe, realizado pelo Centro Afro Carioca de Cinema, idealizado pelo cineasta e produtor Zózimo Bulbul, que acontece, também anualmente, desde 2007, no Rio de Janeiro, são dois entre muitos eventos espalhados pelo Brasil que têm dado vazão à produção de cineastas negros e incentivado novas produções, que possibilitam a valorização da cultura e da história negras.

Em dezembro de 2006, a Fundação Cultural Palmares (FCP) lançou o pacote de dois DVDs **“Obras Raras – o cinema negro da década de 70”**, o primeiro com três filmes: **“Compasso de espera”** (Antunes Filho, 1973), **“Na boca do mundo”** (Antônio Pitanga, 1976) e **“Referências”** (Zózimo Bulbul, 2006); e o segundo, com as obras **“A deusa negra”** (Ola Balogun, 1978), **“As aventuras amorosas de um padeiro”** (Waldir Onofre, 1975) e **“Vida nova por acaso”**, episódio do filme **“Um é pouco, dois é bom”** (Odilon Lopes, 1970).

Esse trabalho, coordenado por Zózimo Bulbul, coroou o conceito de Cinema Negro, e a partir dessa data outras publicações e eventos no Brasil têm reafirmado a década de 1970 como ponto de partida desse movimento do cinema negro nacional com trabalhos dos primeiros negros a dirigirem suas próprias obras, como:

- Odilon Lopes, jornalista⁸⁴ e diretor, iniciou sua carreira na fase da chanchada como ator e assistente de direção. Realizou diversos documentários para a televisão. Na década de 1960, residindo em Porto Alegre, ingressou na TV Piratini como cinegrafista e ator. Em 1970, dirigiu seu único longa-metragem **“Um é Pouco, Dois é Bom”**. O filme é uma tragicomédia dividida em dois episódios, **“Com um pouquinho de sorte”** e **“Vida nova por acaso”**.

- José Alves Antunes Filho, conhecido como Antunes Filho, nasceu em São Paulo, em dezembro de 1929, diretor de teatro, iniciou a carreira dirigindo grupos amadores. Montou peças para a série Tele-Teatro, trabalhou como assistente de direção no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), até dirigir seus grandes trabalhos, como diretor do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), criado em 1982. Em 2006, recebeu o Prêmio Bravo! de Melhor Espetáculo Teatral do Ano pela peça **“A Pedra do Reino”** (2006). Entre os espetáculos que criou estão **“Macunaíma”**, da obra de Mário de Andrade, que percorreu vinte países, e **“Trono**

⁸⁴ Odilon Lopes ficou conhecido como cinegrafista/jornalista, pois foi o único a filmar o momento em que Jango deixou os porões do Palácio Piratini, rumo ao exílio, após ser deposto pelo golpe civil-militar de 1964.

de Sangue”, baseada na obra “Macbeth”, de William Shakespeare. No entanto, o longa-metragem “**Compasso de Espera**”⁸⁵, lançado em 1973, foi seu único trabalho cinematográfico.

- Antônio Luiz Sampaio, conhecido como Antônio Pitanga⁸⁶, nasceu em Salvador, em 13 de junho de 1939, estudou arte dramática na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Durante o Cinema Novo, trabalhou em filmes de diretores ligados ao movimento, como Carlos Diegues e Glauber Rocha, tendo atuado em “**A Grande Feira**” (1961), “**Barravento**” (1962), “**Ganga Zumba**” (1964), “**Câncer**” (filmado em 1968), entre outros. A convivência com os diretores que faziam o Cinema Novo despertou em Antônio Pitanga a vontade de dirigir filmes. Em 1978, ele fez “**Na Boca do Mundo**”, longa-metragem de 1976, escrito pelo colega Cacá Diegues e por Leopoldo Serran. No elenco, estão Milton Gonçalves, Maurício Gonçalves, Norma Bengell e o próprio diretor. Além de atuante pela causa negra nas telas de cinema, Pitanga também é membro do conselho do Centro Brasileiro de Informação e Documentação do Artista Negro (CIDAN), organização não governamental (ONG) idealizada pela atriz Zezé Mota cujo objetivo é promover a inserção do artista negro no mercado.

- Ola Balogun nasceu em Aba, na Nigéria, em 1945, estudou na Universidade de Dacar, Senegal, na Universidade de Caen, França e, em 1968, no Instituto de Estudos de Cinema (IDHEC), em Paris, onde vive atualmente. Em seguida, trabalhou na Universidade de Ifé, na Nigéria. Em 1973, gravou “**Alpha**”, primeiro longa-metragem dirigido por um cineasta nigeriano. Foi um dos pioneiros a adotar no cinema um idioma africano – o iorubá. Em 1978, Ola Balogun realizou o filme “**A Deusa Negra**”⁸⁷, produzido por Jecé Valadão, uma coprodução entre o Brasil e a Nigéria.

- Waldir Couto, diretor, ator e roteirista que adotou o nome artístico de **Waldir Onofre**, nasceu em agosto de 1934, em Itaguaí, Rio de Janeiro. Começou a trabalhar ainda criança, como serralheiro e ferreiro. Sua estreia no teatro com “**O Contato**”⁸⁸ o levou para o cinema, quando o diretor Miguel Borges o chamou para protagonizar o episódio “**Zé da**

⁸⁵ O filme narra a história de um jovem poeta negro que tem um romance com uma moça de família aristocrática. Para fugir das críticas, eles se refugiam numa praia distante, mas os pescadores locais também desaprovam o romance. Diante de tantas pressões, a moça parte para a Europa e o poeta se sente perdido numa sociedade a que não consegue se fazer pertencer.

⁸⁶ “Em sua primeira atuação, no filme “Bahia de Todos os Santos” (Trigueirinho Neto, 1960), o ator ainda se chamava Antônio Sampaio. Só que seu papel no filme, o de um tal “Pitanga”, foi tão forte, tão expressivo, que o “apelido” acabou pegando e virou sobrenome. Por conta disso, em 1997, ele passou a usar o “Pitanga” oficialmente”.

⁸⁷ No filme “A Deusa Negra”, Ola Balogun questiona a identidade africana e a cultura dos escravizados da América Latina.

⁸⁸ Drama americano encenado em 1960

Cachorra”, incluído no longa **“Cinco Vezes Favela”** (1962). Em 1968, montou a primeira peça de sua escola de teatro, **Papai Noel e os dois ladrões**, texto de seu professor João Bethencourt. Manteve a carreira como ator de cinema, marcado pelos papéis de vilão, até ser convidado por Nelson Pereira dos Santos, para atuar em **“O amuleto de Ogum”** (1974). Nelson Pereira dos Santos foi produtor do único longa dirigido por Onofre, **“As Aventuras Amorosas de um Padeiro”** (1975), comédia de costumes sobre a vida suburbana que também abordava o tema do racismo. O filme ganhou o Kikito de Ouro no Festival de Gramado de 1976. Waldir Onofre idealizou o projeto de uma agência de figuração dedicada exclusivamente a atores negros, concretizado na década de 1980, com a gravação de vários curtas.

Antes desses cineastas é importante registrar a atuação de outros tantos diretores negros que realizaram seus próprios filmes, como é o caso de Ari Candido, Afrânio Vital, Cajado Filho, Quim Negro, Haroldo Costa, Agenor Alves, para citar apenas alguns.

- José Rodrigues Cajado Filho, por exemplo, é considerado o primeiro cineasta negro brasileiro. **Cajado Filho**, como ficou conhecido, nasceu no Rio de Janeiro, em 1912, onde veio a falecer, em 1966; desenvolveu uma carreira contínua como cenógrafo e roteirista. Seu primeiro trabalho foi no filme musical, **“Astros em Desfile”**, dirigido por José Carlos Burle, em 1942, no qual fez a cenografia. Na empresa **Cine Produções Fenelon**, escreveu, fez cenografia e dirigiu seu primeiro filme, **“Estou Ai”**, em 1948. Também dirigiu **“Todos por Um”** (1948) e **“O Falso Detetive”** (1950), ambos produzidos por Fenelon. Na Atlântida, dirigiu mais dois títulos, **“E O Espetáculo Continua”** (1958) e **“Ai Vem Alegria”** (1959). Seus filmes estão desaparecidos e, segundo Carvalho (2006), não é exagero afirmar que Cajado foi um dos inventores da chanchada.

- Haroldo Costa nasceu em 13 de maio de 1930, no bairro da Piedade, na cidade do Rio de Janeiro. Em 1948, aproxima-se do Teatro Experimental do Negro (TEN), para ajudar nos cursos de alfabetização de adultos mantidos pelo grupo. Passa então a trabalhar como contrarregra nos ensaios da peça **“O Filho Pródigo”**; pouco tempo depois, estreia como ator na mesma peça. Em 1957, um ano após a estreia da peça, Haroldo foi convidado por Wilson Nascimento⁸⁹ para trabalhar no filme **“Pista de Grama”**. Haroldo Costa e Jaime Faria Rocha⁹⁰ eram os responsáveis pelo roteiro e argumento. Entretanto, ainda na pré-produção, Haroldo assumiu a direção. O cineasta trabalhou ainda como jornalista, diretor de teatro e televisão, escreveu os livros **“Escolas de Lan”** (2002), **“Cem Anos de Carnaval no Rio de**

⁸⁹ Cronista do jornal Última Hora. Formaram então uma empresa produtora, a Cineclan filmes.

⁹⁰ Escritor de novelas para a rádio Mayrink Veiga.

Janeiro” (2001), “Na Cadência do Samba” (2000), “Salgueiro, Academia de Samba” (1984), e “Fala Crioulo” (1982). Haroldo se encontra em plena atividade, trabalha principalmente no carnaval e na tevê como comentarista.

- Agenor Alves iniciou a carreira como fotógrafo. Seus primeiros trabalhos foram comerciais e documentários filmados em super 8 e 16mm. Em 1979, realizou seu primeiro filme de longa-metragem, “**Tráfico de Fêmeas**”, protagonizado por Tony Tornado. No ano seguinte, “**Noite de Orgia**” e “**As Prisioneiras da Ilha do Diabo**”. Em 1981, “**A Volta de Jerônimo no Sertão dos Homens sem Lei**”. No mesmo ano, realiza “**Cafetina de Mulheres Virgens**” e, em 1984, “**Lídia e seu Primeiro Amante**”. Em 1987, filma uma das suas últimas pornochanchadas, “**Eu matei o Rei da Boca**”. Atualmente, Agenor se prepara para filmar “O Mistério da Maria do Ingá”, sobre o mito que deu origem à cidade de Maringá.

- Ari Candido Fernandes, cineasta, jornalista e Diretor, conhecido como **Ari Candido**, cursou cinema na Universidade de Brasília (UnB). Fotógrafo, em 1971, percebendo-se ameaçado pela ditadura civil-militar, exilou-se na Suécia, e de lá se mudou para Paris, onde, a partir de 1975, prosseguiu a formação em cinema, na Nouvelle Sorbonne. Seu primeiro curta, “**Martinho da Vila**” foi realizado em Paris, no ano de 1977. Em 1979, foi para a Eritreia, onde dirigiu o filme “*Pourquoi L'Erythrée?*”, uma produção franco-tunisina que recebeu o prêmio do júri popular de melhor documentário na Mostra de Cinema Internacional de São Paulo, em 1984. No Brasil, Ari Candido gravou “**O rito de Ismael Ivo**” (2003), “**O moleque**” (2005), “**Pacaembu, terras alagadas**” (2006) e “**Jardim Beleléu**” (2009). Ari é conhecido por questionar os estereótipos e a posição do negro na sociedade e na mídia. Coordenou o Projeto Zumbi é um dos idealizadores do Dogma Feijoadá.

- Celso Luiz Prudente, antropólogo, cineasta e professor da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), é apresentador do programa “Você no Cinema”, da TVU-UFMT. Escreveu os livros “Barravento, o Negro como possível referencial estético do cinema de Glauber Rocha” (1995) e “Mãos negras: a antropologia da arte negra” (2002). Fundador e curador da Mostra Internacional de Cinema Negro, **Celso Prudente** dirigiu ainda os filmes “**Axé: alma de um povo**” (1986) e “**Amor no Calhau**” (1999).

- Afrânio Vital nasceu em 1948, em Bom Jesus de Itabapoana, Rio de Janeiro; criado na favela, encontrou na arte e no estudo sua chance de sonhar um futuro melhor. Tornou-se cineasta, professor de filosofia e jornalista. Dirigiu os longas “**Os Noivos**” (1979), “**Estranho Jogo do Sexo**” (1983) e “**A Longa Noite do Prazer**” (1984), e também vários curtas.

- Joaquim Theodoro, mineiro conhecido como **Quim Negro**, foi para o Rio de Janeiro tentar a vida como jogador de futebol, teve uma pequena passagem no clube Vasco da Gama, dirigiu o curta “**Um crioulo doido**” (1979).

Cumprir notar que, se durante anos o cinema serviu para difundir o eurocentrismo e os estereótipos, o trabalho dos cineastas negros tem possibilitado uma nova visão de mundo. 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.

Seus filmes reafirmam o conceito sobre Cinema Negro, não apenas como uma produção de cinema com a temática negra, o que até pouco tempo já era suficiente para ostentar o título de Cinema Negro. Os trabalhos desses cineastas forjam o conceito de Cinema Negro como um cinema produzido por negros, com temáticas sobre a população negra e reiteram uma epistemologia possível para criação do cinema negro brasileiro.

Ao reafirmar o conceito sobre Cinema Negro, confirmo as minhas escolhas de produzir um documentário que possa ser inserido nos termos apresentados. Sei que, como afirma Bronislaw Baczko (1985), “é demasiado arriscado avançar um prognóstico. Qualquer moda é, por definição, um fenômeno passageiro”.

No entanto, a evolução e permanência do Cinema Negro durante o período analisado neste capítulo comprovam a inexorabilidade desse gênero na cinematografia brasileira, afastando qualquer traço de modismo ou de produção passageira.

Entendo o Cinema Negro como um indicador que estabelece estratégias “tanto da emoção quanto percepção direta dos estados corporais quanto emocionalismo, ou campo próprio do amor, da raiva, da alegria, da tristeza, das diversas paixões” (SODRÉ, 2006, p. 31). Como mulher negra, a possibilidade de produzir um filme fincado no conceito de diversidade é determinante para construir uma educação plural e democrática.

Não poderia concluir este capítulo sem mencionar o trabalho das cineastas negras Adélia Sampaio, Carmem Luz, Elaine Ramos, Janaína Oliveira, Juliana Vicente, Lilian Santiago, Luana Dias, Maria Dealves (falecida em 2008), Sabrina Fidalgo, Sabrina Rosa, Vilma Neres e Viviane Ferreira. Dentre elas, destaco o trabalho de Adélia Pereira Sampaio, pelo pioneirismo desde o final da década de 1960. Adélia migrou para produção como assistente e, em seguida, passou a ser diretora de produção. Fundou sua produtora e nela

realizou não somente cinema, como também teatro. Nesse período, dirigiu os curtas “Adulto não brinca” (1979) e “Denúncia vazia” (1979); em 1981, Adélia dirigiu os documentários “Cotidiano” e “Agora um Deus dança em mim”; em 1982, dirigiu “Na poeira das ruas”. Ela lançou seu primeiro longa em 1984, “Amor maldito”. Em 1987, lançou “Fugindo do passado”, e em 2004, “AI-5 – o dia que não existiu”.

Essas mulheres inauguram um cinema negro no feminino, que não é objeto desta pesquisa.

IV - CINEMA NA PANELA DE BARRO – NARRATIVAS DE AMOR, AFETO E IDENTIDADE

Narrar é uma experiência enraizada na existência humana. Todos os povos, culturas, nações e civilizações se constituíram narrando [...] É através de narrativas que recobrimos nossas vidas de significações.

Luiz Gonzaga Motta

Como as tecelãs, as narrativas tecem fios e constroem o sentido das histórias. Com essa compreensão, ao ouvir as doze narrativas, imaginava como cada história poderia ser transformada em filme. O cinema é uma das artes que pode transformar a realidade em interpretações, de modo que essa representação do real possa estar em todas as palavras, em todas as coisas. Então, se a escrita é uma coisa e o saber é outra, como afirma o tradicionalista africano Tierno Bokar⁹¹, a ficção, a imaginação e a realidade podem vir a ser uma única coisa, tal como parece ser e estar contido na história da moça tecelã, da escritora Marina Colasanti.

A moça acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia. Depois lãs mais vivas, quentes iam tecendo, um longo tapete que nunca acabava. Assim, jogando a lançadeira de um lado para outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias. Nada lhe faltava. Na hora da fome, tecia um lindo peixe, e eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Tecer era tudo o que queria fazer. Mas tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado. Não esperou, com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta. Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando em sua vida. Naquela noite, deitada no ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar a sua felicidade. E feliz foi, durante algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque tinha descoberto o poder do tear e das coisas que ele poderia ter, casa, palácio e tudo mais. Dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e tudo mais. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia,

⁹¹ Tierno Bokar Saalif Alto (1875-1939) foi um importante griô, professor espiritual do início do século XX, famoso por sua mensagem de tolerância religiosa e amor universal.

enquanto sem parar batia os pentes, acompanhando o ritmo da lançadeira. Afinal o palácio ficou pronto. Sem descanso, tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que queria fazer. E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou em como seria bom estar sozinha de novo. Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia, sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear. Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela. A noite acabava quando o marido estranhando a cama dura, Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu. Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte (COLASANTI, 2000).

Donas de suas histórias, as narrativas que veremos a seguir demonstram como essas mulheres refizeram tristeza em alegrias. Desse modo, ao pensar suas narrativas como possibilidade de ancoragem para construção de argumentos filmicos, busco na espontaneidade de cada narrativa unir “ciência e afeto, razão e emoção”, pois como afirmam Inês Assunção de Castro Teixeira, Vanda Lúcia Praxedes e Karla Cunha Pádua,

Cabe ao pesquisador [e pesquisadora] a busca da informalidade, da espontaneidade e da confiança dos sujeitos que lhe emprestam suas vidas e histórias; pessoas que lhe confiam suas lembranças, seus sentimentos, seus pensamentos, suas dificuldades, seus desejos e seus sonhos. Trata-se de um encontro entre sujeitos, com diferentes registros culturais, que exige do pesquisador [e da pesquisadora] um permanente “exercício de alteridade”, de inflexão, de uma fina escuta, que permite um diálogo sensível e fecundo (TEIXEIRA; PRAXEDES; PÁDUA, 2006, p. 33).

Parto da afirmação de Paul Ricoeur, “nossas vidas merecem ser contadas”, para tornar públicas as narrativas desse grupo de mulheres, uma vez que entendemos que as narrativas “representam nossas ações e situações de vida, nossa história e memória. Representam o mundo de forma coerente e compreensível” (MOTTA, 2009, p. 2).

Compreender as narrativas de cada uma das mulheres aqui representadas revela a realidade cotidiana em que elas estão inseridas, e desse modo,

As narrativas passam a ser compreendidas não apenas como representação das coisas nem como *constructos* culturais, mas práticas de empalvamento sucessivo da realidade para enfrentar a complexidade do mundo. Muda também a atitude epistemológica. As análises não são mais textuais e sim contextuais: remetem à relação do sujeito consigo mesmo, com as coisas e os outros. O fático ou fictício não estaria no caráter mais ou menos verdadeiro do discurso, e muito menos no estilo. Estaria nas posições dos sujeitos narrador e destinatário. Toda narrativa realista poderá ser lida como ficcional, e toda narrativa ficcional poderá ser lida como fática, dependendo do contrato comunicativo e cognitivo do narrador e destinatário em cada situação de comunicação. (MOTTA, 2009, p. 4).

Ao propor que cada uma das narrativas abaixo se constituam em argumento fílmico, recorro às palavras de Doc Comparato (2000) quando ele afirma que:

Um roteiro deve possuir três aspectos fundamentais: **Logos** – **Pathos** – **Ethos**. A ferramenta de trabalho que dará forma ao roteiro e o estruturará é a narrativa. O **logos** é essa palavra, o discurso, a organização verbal de um roteiro, sua estrutura geral.

Um roteiro, a sua história, provoca identificação, dor, tristeza. **Pathos** é o drama, o dramático de uma história humana. É, portanto, a vida, a ação, o conflito, cotidiano que vai gerando acontecimentos. O **pathos** afeta as pessoas que, arrastadas pela sua própria história, quase não são responsáveis pelo que lhes acontece – o seu drama –, nem pelo que as destrói – a sua tragédia –, convertendo-se inclusive em motivo de divertimento – a sua comédia – para os outros.

A mensagem sempre tem uma intenção. É inútil tentar fugir à responsabilidade de a emitir. Tudo é escrito para produzir uma influência. É o **ethos**, a ética, a moral, o significado último da história, as suas implicações sociais, políticas, existenciais e anímicas. O **ethos** é aquilo que se quer dizer, a razão pela qual se escreve. Não é imprescindível que seja uma resposta; pode ser uma simples pergunta. (COMPARATO, 2000, p.20-21) (Grifos do autor.)

A partir desse entendimento, busco em cada uma das narrativas apresentar possibilidades de se pensar um cinema em que “ficção e realidade mesclam-se e confundem-se cada vez mais no universo da linguagem audiovisual” (Coutinho, 2003, p. 42). Deste modo, cada uma das doze narrativas se constitui como argumentação, expõem a existência de um conjunto de crenças, valores e visões de mundo assumido pela existência impar de cada uma dessas mulheres. Portanto, pensar suas narrativas em argumento fílmico e nutrir com músicas e filmes é compreender que o principal alimento do enredo é elaborado justamente a partir das narrativas.

1. Doze histórias que poderiam tornar-se argumentos de Cinema

Estamos todos em movimento. Seguimos nossa caminhada entre dois pontos que, ao longo de nossa existência, vão-se cambiando, talvez nem se repitam e nos levem como um sonho para longe de algo que já foi, que mal recordamos e nos deixa dúvidas sobre o que fomos ontem (PRUDENTE, 2002, p. 22).

E foi meu namorado, meu marido, meu amor...

Lucila do Nascimento Correa, 83 anos



Ilustração 2– Dona Lucila e sua boneca

Dona Lucila tem 83 anos, teve 17 filhos, dos quais 14 estão vivos, casou-se muito nova com seu primeiro e único amor: “*Ele... meu primeiro amor, eu amei, amei mesmo e casei*”. Assim quando ficou viúva a sensação era a mesma da música de Djavan, “*Faltando um Pedaco*”.

[...] O amor e a agonia
Cerraram fogo no espaço
Brigando horas a fio
O cio vence o cansaço
E o coração de quem ama
Fica faltando um pedaço

Que nem a lua minguando
Que nem o meu nos seus braços.

Dona Lucila fala com carinho e paixão do companheiro. Enquanto observo seus gestos – em vários momentos ela cruzava e apertava os braços, como se o estivesse abraçando –, penso como a solidão enevoa a vida das mulheres mais velhas. A falta do companheiro lhe trouxe um tormento tão grande que me faz lembrar o filme “**Amor**”⁹²: “*Eu e ele, a gente se gostava muito. Gostava do abraço, bem apertado, beijinho aqui [mostrando a bochecha]... aqui [mostrando a testa]... Era aquele arrocado, nós se amava um bocado demais*”.

Lucila me contou da sua juventude: “*Eu peguei a namorar, muito nova mesmo, né? E (longa pausa...) e foi meu namorado, meu marido, meu amor*”. Seu companheiro, apesar de muito ciumento, era muito presente, ajudava no cuidado das crianças. “*A gente se amava demais, gostava bem mesmo, né? E aonde ele ia eu ia. Ele tinha muito ciúme de mim, né?*”. Seu marido era tocador dos grandes bailes que na época aconteciam na cidade. No bairro, era um dos mais solicitados. E como tocar, cantar e dançar são atividades quase impossíveis de ser realizadas ao mesmo tempo, no baile ele não queria ver sua parceira dançando com outro. No entanto, segundo dona Lucila, embora ela gostasse muito de dançar, não se importava de ficar esperando pelo seu par.

Não queria que eu conversasse com rapaz [nenhum]. Não queria que eu fizesse nada, nada... Ele só queria que eu ficasse sentada esperando... Ele ia a baile, né? Ele tocava muito nas casas, nos clubes... E eu ia mais ele... Mas ele não queria que eu dançasse com rapaz nenhum, né? Ai ele ficava assim olhando pra mim... e eu ficava assim mesmo, porque eu gostava dele, né?

Quando perguntei a ela sobre o que era amor, ela me disse: “*Amor era eu mais ele. E ele gostava muito de mim, aí nós ficamos assim [gesto de abraço], mais assim [continuando], depois, nós se amava muito, né? Mas também beijinho na boca, não. Era abraço, mais abraço, beijinho aqui, apertava... aquele aperto gostoso, né?*” E continuou a falar do companheiro com saudades, de quem, como no filme “**Amor nos tempos de Cólera**”⁹³, , espera o momento de reencontrá-lo.

⁹² Título original “*Amour*” (Michael Haneke, 2012, 127 min., França, Alemanha, Áustria).

⁹³ Título original: “*Love in the Time of Cholera*” (Mike Newell, 2007, 139 min., EUA). Esse filme é baseado no livro de mesmo nome do escritor colombiano Gabriel García Márquez.

Dona Lucila, além de paneleira era costureira, tinha apenas doze anos quando conheceu seu Manoel, já com 18 anos.

Eu via ele porque eu ia pra casa de meu irmão e minha cunhada, ele morava aqui mesmo, nesse terreno mesmo, e trabalhava com meu irmão. Então ele era soldado de exército, então ele vinha pra casa da irmã. Ai naquela época que ele vinha, aí eu largava os aparelho tudo... É... costurava... (pausa) aí largava aquilo tudo pra poder ficar perto dele. Ai quando meu irmão chegava dizia assim oh: Manuel vem aí... e saía e ia costurar. Nós namorava escondido. Escondido do meu irmão. E escondido de meu pai. Só minha mãe que sabia... [os aparelhos a que ela se refere são os instrumentos de costura, agulha, tesoura, linha, etc.].

Ela casou aos quinze anos na igreja “*Eu casei no padre, depois que eu já estava casada e já tinha o bebê, aí ele casou no civil...*” Segundo ela, não tirou nem uma fotografia e também nunca beijou na boca: “*Naquele tempo, no nosso tempo, não tinha isso*”. Em sua longa narrativa sobre o seu companheiro, dona Lucila fala com tristeza de quando ele adoeceu:

Então ele foi assim, um dia ele sentiu alguma coisa, outro dia ele sentia outra... aí remédio, essas coisas, aí depois, quando ele foi ao médico aí era no estômago. Ai operou. Ai não tinha nem cinco meses que operou, ele entrou, voltou pro hospital. [...] Ai sarou. Nós sentava, eu não saía de casa, todo mundo saía. Eu ficava, eu e ele. Ele falava assim: oh, neguinha... sai um pouquinho. Eu disse assim: Não! Eu não vou sair não, eu quero dar os remédios a ele direitinho. Ai ele recuperou um pouquinho. Ai ele gostava de jogar muito baralho no bar, aí quando chegava aquela hora de tomar o remédio, eu ia lá, levava o remédio pra ele, enchia um copo de leite, ia lá, dava o leite a ele e perguntava assim: toma... sai desse bar, ele dizia: não, não quero almoçar não... vou ficar aqui no bar. E ficava, né? Ai quando chegava aquela hora eu ia lá, dar o remédio a ele, eu só ia e fazia isso e nunca tirei negócio de bar, nunca gostei. Só ia dar o remédio a ele. Ai ele veio pra cá e ficou em casa. Depois, perdeu aquela vontade de ir pra bar, sabe? Ficava em casa e nada... Ele falou assim pra mim: oh, neguinha vou te falar uma coisa, eu disse: fala. Ai ele disse assim: Olha, eu vou morrer. Eu disse: Ah, que é isso? Vira essa boca pra trás. Disse assim: Eu só tenho pena, tenho dó, de deixar você. [...]. Ai depois de muito sofrimento, [...]. Eu disse: Oh Jesus, que que eu vou fazer? A nossa vida foi uma vida, não vou dizer que nós não brigava, mas sempre, naquilo... eu ia onde ele queria, eu não saía de casa, não saía de casa...

Mesmo com o aparelho de audição, dona Lucila tem muita dificuldade de ouvir. No entanto, a agilidade das mãos na confecção das panelas mostra toda sua vitalidade e alegria em viver. Em sua definição do amor, a presença do seu companheiro é determinante: “*Ah... o amor é amor assim... viver bem... carinho, né? Ele pra mim e eu pra ele, né? Viver nós tranquilo, né? (pausa). Foi, eu mais ele foi um amor só*”.



Ilustração 3 – Dona Elizete e sua boneca

Dona Elizete passou a vida sem conhecer amor. Tinha apenas dois anos quando sua mãe faleceu, de modo que da progenitora não tem nenhuma lembrança. Seu pai logo se casou. Madrasta é aquela que casa com o pai e adota seus filhos como seus. Entretanto, a história de dona Elizete me faz lembrar as madrastas dos contos de fada recontados em animação por Walt Disney, em especial “**Cinderela**” (1950), que foi criada como serviçal por quem deveria ocupar o lugar de sua mãe. Da adolescência, dona Elizete só se lembra do trabalho: “*De madrugada eu ia com meu pai catar marisco, de manhã fazia panela até meio dia e depois do almoço eu carregava lenha pra queimar panela*”. Com as devidas diferenças, sua história evoca também algumas passagens da infância do filme “**Piaf – um hino ao amor**”⁹⁴.

Num baile, dona Elizete conheceu o rapaz que pela primeira vez fez seu coração disparar.

⁹⁴ Título original: “*La Môme*” (Olivier Dahan, 2007, 120 min., França).

Eu gostei de um rapaz, ele era daqui não. Ele veio num casamento, veio num bloco de carnaval. Aí a moça tinha casado em fevereiro né? E quando ele chegou gostei dele, foi o primeiro que gostei, mas gostei mesmo. E aí quando ele tirou a moça que tinha casado para dançar. Foi que eu te falei da outra vez né! Aí o marido dela deu um tapa nele e até hoje ele sumiu. Eu não tenho mais fundamento dele (pausa). Eu só vi naquele dia. Foi só naquele dia que a gente se viu. Começamos a se gostar, eu já comecei gostando dele mesmo, mas nunca mais eu vi ele.

Nos tempos em que dona Elizete era jovem, ela explica que:

Gostar não era tá agarrando nem nada não. Aquele amor, logo no primeiro dia, não tinha contato nenhum. A moça conhecia um rapaz, mas nem falava com ele ainda direito, né? Eu só sei que gostei dele, do modo dele me tratar, eu gostei dele. Mas só, foi só uma noite, eu não continuei porque logo ele levou o sopapo na cara e sumiu, nunca mais que eu vi ele. Quem dera que eu visse ele...

Ao completar quinze anos, sua madrasta logo arrumou um pretendente para dona Elizete “e com poucos meses a gente casou”. Ela, que nunca tivera um namorado, até acreditava que poderia vir a gostar dele. Porém, ao invés de conquistar aquele coração vazio, pronto para amar, seu marido apenas a maltratava.

Meu casamento foi assim: minha madrasta [...] meu pai foi embora e eu fiquei com ela, então depois que meu pai foi embora a minha madrasta ficava desprezando de mim, não é? Então eu tive que fazer do jeito que ela queria. Me casei, achei que meu sofrimento ia acabar, mas tive mais sofrimento (pausa). Eu tive mesmo muito sofrimento com ele mesmo. Ele não foi bom marido pra mim não.

Sozinha e desamparada, sem entender as transformações do presente e como se não fora possível sonhar com o futuro, dona Elizete lamentava não ter a sua mãe para que pudesse ao menos conversar das suas dificuldades com a própria sexualidade.

Ah! (risos), ah! Eu, tá, me casei, me casei mas eu fiquei oito dias assim, eu chegava na cerca, me debruçava, eu dizia se eu tivesse minha mãe, se ela estivesse viva, ia e voltava pra casa. Aí, eu amanhecia ali, naquela vida ali. (pausa) Eu ficava imaginando como é que eu ia ser, eu nunca tinha namorado. Como é que eu ia dormir na cama com um homem? Ficava assim imaginando, meu Deus como é que eu vou fazer isso?

Sobre os tempos de juventude, ela lembra ainda da alegria de dançar carnaval, congo e acompanhar a folia de reis. O que demonstra que a dança em toda a sua vida se constituiu como essência de alegria e prazer de sua existência:

Era naquela época, a gente se fosse a um baile tinha que pedir ao pai da gente. E uma mulher da vizinhança levava a gente até a porta e depois ia buscar. [...]. Nós não saíamos com namorado, do jeito que hoje tá as meninas sai hoje chega amanhã. Nós não tínhamos esse direito. A gente ia pro baile com a dona do baile, brincar carnaval mas ela ia buscar a gente e ia levar a gente. Nós não íamos por nossa conta. E minha vida foi assim. Aí, depois que eu casei, minha vida imprensou mesmo. [...]. Eu só brincava no congo. Congo toda vida eu brinquei. Brinquei congo, muito congo com a Dona da igreja, dona Jacinta, ela era dona da igreja, ela fazia o congo e levava o mastro lá pra bomba, pra casa do Manoel lá em baixo, aí ia com o barco pra lá com o barquinho cheio de marinheirinho dentro. A gente ia pra lá buscar o barco de São Benedito e vinha brincando para cá pra igreja. A igreja era logo ali na rua onde mora o pessoal, ali era a igreja. E depois ela faleceu, eu fiquei com meu primo, com Reginaldo⁹⁵. Era a mesma coisa também, o congo ia lá pra casa da minha tia, lá em Santa Lúcia, A gente ia pra lá buscar o mastro até chegar a São Cristóvão onde ele mora. Tudo isso eu fiz na vida. Minha vida foi só congo e cantar congo também cantei muito Eu ia pra Nova Almeida, ia pra Carapebus acompanhar aquela folia de Reis.

E se a dança e o congo lhe proporcionaram alegrias, o casamento só lhe trouxe tormento. Pois, “inconformado” com o fato de dona Elizete não permitir que o marido se aproximasse, o rapaz vai se queixar do casamento, com uma vizinha que o aconselha:

Ah! não teve lua de mel não? Aí ela disse assim: “–Se você for esperar por ela, você nunca tem lua de mel. Você tem que pegar ela na marra, porque não tem lua de mel não” (pausa). E foi isso que ele fez mesmo, me pegou na marra. Porque a gente nunca tinha namorado, né?

A violência contra as mulheres assume diferentes naturezas: física, sexual, psicológica e econômica. E, na maioria dos casos, a violência se interliga e se inter-relaciona nas suas diversas formas. Estando em situação de violência, “Muitas mulheres negras sentem que em suas vidas existe pouco ou nenhum amor” (HOOKS, 2000, p. 188), a exemplo do filme “**A verdadeira história de Tina Turner**”⁹⁶, em que a personagem é vítima da violência de seu companheiro.

Mesmo em situação de violência, dona Elizete não se permite imobilizar-se. Lutadora, ela encontrou no trabalho o caminho da independência e da liberdade, e assume atitudes que alteram completamente as estruturas sociais nas quais ela estava envolvida (HOOKS, 2000):

⁹⁵ Seu Reginaldo Sales tem 88 anos é o mestre da **Banda de Congo Amores da Lua**, fundada, no dia 30 de março de 1945, no antigo bairro do Mulembá, hoje bairro Santa Marta, próximo de Goiabeiras Velha.

⁹⁶ Título original: “*What's Love Got to Do with It*” (Brian Gibson, 1993, 118 min., EUA).

[...] eu ia vender meus mariscos. Chegava na Vila Rubim, a Vila Rubim não era assim como é hoje não. Aonde é a Giacomim ali era a maré, a maré ia ali aonde tá a Giacomim, aí eles tinham aquele jirau, os vendedor de verdura, de peixe era aqueles jirau, não era banca bonitinha não. Ali eu comprava manjubas também, manjuba trazia uns 20 quilos de manjuba chegava em Goiabeiras e vendia e venci.

Com o dinheiro do trabalho, de paneleira, catadora de mariscos e vendedora de peixe, criou seus filhos e construiu a sua casa: “*Tá vendo minha casinha como é? De pobre mais é casinha jeitosinha. Construí com muito mangue e panela, mangue e panela. Não trabalhei em outro lugar. Nunca dependi de ninguém, sempre tive meu dinheirinho*”.

A situação de vida de muitas mulheres negras no Brasil na atualidade parece ser quase um prolongamento do período escravocrata, elas continuam ocupando as piores escalas sociais das desigualdades.

Dona Elizete foi “*espinha dorsal*” de sua família, seu maior orgulho foi ter podido dar estudos aos filhos e vê-los criados e encaminhados. O trabalho pesado ao qual foi submetida desde ainda criança e a submissão à violência do marido não foram empecilhos para que dona Elizete construísse e conquistasse a ponte para seu sucesso:

Trabalhei, lutei, venci. Tudo que eu queria fazer na vida eu fiz, com luta né? Mas eu venci. Nunca dependi do meu pessoal, eu, eu agradeço a Deus todo dia, sabe por quê? Eu fui à luta, eu tive uma vida de luta, era mangue, panela, mangue e panela. Eu tirava minha ostra, eu mesma ia vender em Vila Velha, Praia da Costa, Aribiri, Glória, esse pessoal, esse lugar tudo eu andei, eu tenho orgulho do que eu tenho hoje, porque eu fiz com a minha luta, não precisei de ajuda do meu pessoal, do marido. Ninguém me ajudou. Eu lutei e venci.

Juntando dinheiro para construir sua casinha, dona Elizete chegou a perder todas as suas economias que estavam guardadas em numerário, e com as mudanças no sistema monetário perderam o valor.

Que o pessoal imagina assim que eu tenho um dinheirinho lá perdido que eu juntei muito dinheiro, né? Quando eu fui pegar ele pra fazer minha casa, aí não valia mais. Eu fui no Banco do Brasil, aí não teve mais jeito de eu trocar, tá tudo lá em casa nota de 5, nota de 500, nota de 100, tem umas prata bonita, tudo lá. Aí depois eu comecei de novo, eu ia vender ostra lá em Vila Velha, andei aquilo tudo, da Praia da Costa à Glória.

Vítima da violência do marido, dona Elizete sofria com a falta de solidariedade dos parentes, que em vez de a ajudarem, eram complacentes com as atitudes de seu companheiro.

O problema meu é ele, é que eu assim quando ele queria me, me bater eu corria pra casa dos parentes dele. Ai ele chegava [na casa onde ela havia se escondido]: Elizete entrou aí? ‘-ah entrou, está lá dentro’. Ele entrava lá, me batia até quando ele queria. Elas [as sobrinhas do marido] queria me ver sofrendo, depois elas dizia -ah, não faz isso não, não bate nela não, ela é muito magrinha. Eles faziam assim comigo.

Aos 42 anos, ficou viúva, e esse momento ela marca como o dia mais feliz de sua vida. “O dia que ele morreu, eu fiquei muito feliz, mas muito mesmo”. Entretanto, descrente do amor fechou seu coração e nunca mais teve qualquer relacionamento amoroso.

Fiquei viúva com 42 anos, apareceu muito mesmo, mas eu não quis. Apareceu muitos [pretendentes] mesmo, que queriam casar comigo. Homem, homem, muito cheio de vida, milionário, tudo isso apareceu na minha vida, Mas eu nunca mais namorei, namorei mais não.

Falando do relacionamento com o marido, ela desabafa: “O marido eu dormia com ele, mais eu não tinha aquele amor assim. Oh, pra falar a verdade ele nunca me beijou, nunca me fez um carinho”. A morte do marido representou sua liberdade. Muito embora seus filhos não fossem tão pequenos, necessitavam de sua presença. Da panela de barro, da cata e venda do marisco e da venda de peixe dona Elizete criou seus filhos dando estudo a cada um deles.

Um estudou ali no Instituto de Educação, ali na Praia de Santa Helena. Ele fez contabilidade, ele trabalhava na Telest. [...] Tem o caçula, o caçula só estudou a 6ª série aqui dentro de Goiabeiras, mas ele também fez prova do Correio, ele está no Correio até hoje, agora ele fez outras provas vai passando de cargo né? Mas tá lá com 26 anos que ele trabalha nos correios e o outro trabalha na CST...

Mesmo sem nunca ter sido amada, ou de pelo menos ter-se sentido amada, dona Elizete define o amor:

Oh, o amor pra mim é a união, união a gente viver bem com a família né? eu penso assim, ter aquelas famílias ali tudo junto com aquela união, é viver bem com... eu não tenho o que dizer não, eu fui uma pessoa muito sofrida, mas eu sou muito feliz hoje.

Assim, novamente recorro a bell hooks (2000, p. 198), a autora que define o amor como a “nossa expansão no sentido de nutrir nosso crescimento espiritual ou o de outra

pessoa”. Essa definição é fundamental, pois dona Elizete fez do amor à vida a sua grande escolha.

Não deu tempo de paixão

Ilza dos Santos Barbosa, 75 anos



Ilustração 4 – Dona Ilza e sua boneca

Quando conheceu seu amor, dona Ilza já tinha quase quarenta anos: “*Como é que eu conheci? Conheci ele passando pra lá, pra cá... (risos) Nossa... quando a gente nota que tá querendo alguma coisa... Ali perto daquela casa (mostrando a casa em frente) e ele não é daqui, ele é de Pancas*”. Madura, ela relata que já não tinha mais tempo de viver uma paixão, buscava sim um amor tranquilo e seguro:

Não... eu não,... sabe por que que não deu tempo de paixão?... Essa parte aí não deu tempo de (pausa) isso é só quando as pessoa namora um, depois namora outro... depois... e nunca acha o que é certo. Mas eu... já achei o que era certo pra mim, já tinha idade pra entender o que era bom e o que era ruim pra mim... não podia tá perdendo tempo... né? Eu acho assim.

Além de fazer panela, dona Ilza era lavadeira e trabalhava na Santa Casa de Misericórdia⁹⁷. Notando a frequência do rapaz, ela passou a observar com mais carinho e também começou a dar jeitinhos de poder passar em frente ao seu portão.

Aí, com o tempo, né?... Passava com roupa, assim, porque eu lavava roupa... Lavava roupa para uma família... aí... Quando eu passava, ele mesmo diz que eu ia assim... “Pela... pela cerca, se encostando...” Porque ele já estava percebendo, e eu também já estava percebendo (pausa) também já estava percebendo... Aí mas quando foi um dia... ele não resistiu. Mandou a... a sobrinha dele escrever um bilhete pra mim.... Ai Jesus! “vai hoje na igreja?” É aí que começa! (risos) ai, ai, ai....diz a ele que eu vou sim (risos) e lá na igreja a gente se encontrou... do lado de fora, e esperou... A missa assistimos sim! Assistimos... mas ele lá e eu cá, não tinha esse negócio de juntinho, não... aí... aí... depois que a gente saiu... nós conversamos (risos).

Dona Ilza havia namorado por correspondência com um rapaz do Rio de Janeiro, porém nem sequer chegaram a se conhecer pessoalmente, apenas trocaram fotos “*Mas namorei com um... do Rio por correspondência. Conheci ele? Só foto e correspondência... Depois terminamos*”. Com poucos encontros com Seu Valdir (o rapaz do portão) eles iniciaram o namoro:

Aí viemos conversando pra casa, e coisa e tal... ele chegou lá em casa, que não era essa aqui... e nem era essas ali, eram outras, da minha mãe. Aí chegou e ficamos conversando na porta. E... e mãe sem... saber de nada, né? e depois, quando foi no outro dia, disse pra mãe “mãe, vou na missa” (e ela) “humm sempre elas inventam um negócio de ir na missa...” mas porque já estava percebendo, né? Aí... Eu fui na missa. E ele que é muito de igreja (e não tá podendo ir agora, porque ele tá com problema, né). Aí nós fomos pra missa... e por aí começou. Eu trabalhava na Santa Casa... ele ia lá me esperar no ponto de ônibus (risos) agora lá vai história (risos) me esperava no ponto ônibus e a gente vinha pra casa e tal e conversava... não saía aqui de casa... dois anos, com dois anos... dois anos e... dois meses por aí assim...aí nós ... tratamos o casamento. Foi assim. Nos casamos na igreja de Santa Rita... na igreja de santa Rita, no cartório e... estamos aí. Temos só um filho... maravilhoso... filho maravilhoso e tudo... assim, pra mim... né... porém... por ele eu nem faço panela, porque... ele acha muito cansativo pra mim “já trabalhou” não sei o quê, porque... aí ele fica... mas eu gosto porque me diverte, né... eu trabalho e gosto do que faço, né. Eu disse a ele que, enquanto eu puder e tiver vida e... e... enquanto eu puder eu tou

⁹⁷ A Santa Casa de Vitória se confunde com a história do estado do Espírito Santo e com a fundação das Santas Casas no Brasil. Foi a segunda a ser criada, entre os anos de 1545 e 1551, por Vasco Fernandes Coutinho, junto à igreja mais antiga do Estado, a de Nossa Senhora do Rosário, em Vila Velha, com o nome de Irmandade da Misericórdia do Espírito Santo. Sabe-se que no monte da antiga fazenda do Campinho, doado em 6 de junho de 1881 por sua proprietária D. Maria de Oliveira Subtil à Irmandade, foi construído o Hospital da Santa Casa, onde funciona até hoje, porém é desconhecida a data da sua construção. Parte da construção atual foi inaugurada em 1910.

fazendo... porque... me faz bem. . Trabalho aqui, trabalho no galpão, me sinto bem... assim.

Com 35 anos de casamento, dona Ilza define o amor como:

Pra mim, o amor é quando... os dois se entenderem (pausa) e se gostar de verdade... aí é o amor... não precisa ser aquele amor que... aquele amor que vive, que vive brigando, que vive com ciúme... não. É aquele que se combina... é aquele que no dia a dia que ele tá junto, tá fiel na doença... conforme a gente se casou... na tristeza... ele é essa pessoa que é... Já perdeu tempo da vida dele, né, porque... esse passado aí quem perdeu foi ele... eu também, porque... se a gente não tentar ter muita fé em Deus,... a vaca vai... vai pro brejo com corda e tudo...

Para ela, a maturidade trouxe a certeza de que “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1994, p. 55), é ao refazer o passado com as experiências, ela afirma:

É mas é o que eu falo, Edileuza é isso aí, é a convivência que a gente sabe ver quem é quem. Que... por fora, antes... mostra..., mostra um jeito... e, quando casa, já mostra diferente. [...] Sô, sô feliz graças a Deus... Tenho arrependimento de casamento, não... tenho arrependimento, não...se eu fosse mais nova, mandava repetir nosso casamento na igreja (risos).

Dona Ilza é uma das mulheres mais ativas da comunidade, animada, não há um projeto social ou cultural da comunidade em que ela não esteja inserida.

Porque ele é aposentado. Já corri atrás do prejuízo, quem dera [também ser aposentada]... Aí se fosse assim... o dia que eu quisesse eu fazia, o dia que não quisesse não fazia. Mas eu gosto de ter meu dinheirinho. Eu vou pra Aparecida agora dia cinco, mas acontece que, é com o meu dinheiro, eu gosto de ir juntando... acertando, pagando... devagarzinho, já paguei. Agora é ir mesmo, dia cinco. Mas eu gosto de trabalhar e gosto do... é bom a gente... mexer com o dinheiro suado da gente. Suado eu, da gente, né? Esse negócio de pedir... não tá no gibi. Sei lá... mas é assim. Eu trabalhei muito... eu mesmo me admiro porque eu ainda quero trabalhar. Tou viva... mexo com uma coisa... Se sentar, se se acomodar... aí é que... mas eu corro atrás de prejuízo, porque eu preciso também. Eu posso, eu sei fazer panela, eu vou ficar olhando? Eu e ele porque se eu também não tiver ele pra lascar uma lenha... pra me ajudar ali na fogueira... aqui, ele me ajuda bastante, né? Aí só se ele não puder mesmo eu vou ter que parar porque eu sozinha não vou dar conta. De fazer tudo direitinho... depois, né... fica muito difícil. E eu gosto. Mas... mas é assim.

Encontrou na figura de seu companheiro o amor, a amizade, a ternura e a compreensão:

Mas agora eu conheço ele e ele me conhece, então, ele sabe quem eu sou, eu sei quem é ele... uma pessoa... especial, uma pessoa que... eu posso confiar... uma pessoa que me ajuda... todos os instantes... ele não tá nem sabendo o que está passando aqui, mas ele vem passando, mas ele já fez aqui alguma coisa pra mim... já fez, de manhã... me ajuda bastante. (pausa). [...] é bom dia quando acorda, boa tarde quando... quando chega... tou saindo ou eu... vou sair, vou em tal lugar... ele também não deixa de sair... de dizer onde vai... [...] Eu saio pra aonde eu quiser ir... e assim... mas não é onde eu quiser pensar que eu quiser ir, é “tchau já vou”. Não, é tal dia nós vamos a tal lugar... a banda de congo vai pra não sei pra onde... saio, vou pro curso... Bato na porta, “tou indo, tou saindo” e ele “vai com Deus e Nossa Senhora”, ele não deixa de falar assim, é muito religioso ele... assim... né... eu saio... e ele também sai e eu falo sim e falo com ele... mas ele é muito... muito certinho... perdeu muito tempo, mas... Deus tá... Deus veio em nosso auxílio... graças a Deus... hoje eu posso dizer “eu conheço ele” não deixa de não ter aqueles arranhadozinhos que rapidinho incha repetindo, mas... hoje eu conheço ele... ele me conhece... tudo que eu falo... eu sempre falo, Valdir se ele fosse uma pessoa de dinheiro, de dinheiro, não sei se ele seria assim não... ele não tá ligando... não tá ligando... assim... sabe que sou uma pessoa de confiança, e tudo que eu resolver tá certo... Por isso que eu digo... é bem melhor uma pessoa dessas, né?! Ele é desse jeito... deixa... a gente não deixa por qualquer coisinha... pode ser nervoso, mas... ele é desse jeito... né? Porque as vez se eu fosse atrás escrevendo carta pro outro que era bonito e não sei o quê... porque bonito... beleza não põe mesa, não é... E mais simpático do que eu esperava né... não só de fisionomia... não vou dizer que ele não era né, mas era simpático... é... isso que eu tou falando com você, uma pessoa que eu posso confiar, ele pode confiar em mim, não tem essa bobeira de ciúme, nunca teve.. e se tivesse, atrapalhava. É perda de tempo... negócio de ciúme?! Perda de tempo...

Ao falar do amor à vida, dona Ilza, a seu modo, diferencia os sentimentos amor e paixão e diz:

Ahhh (risos) de amor e de paixão... bom, até que essa resposta não é muito difícil não... A gente só de viver na comunidade de convivência a gente sabe que ali existe amor... Na convivência, entre as quatro paredes a gente sabe que existe amor por aquela pessoa, qualquer coisa a gente já tá doendo um com o outro né então, eu acho que esse é o verdadeiro (amor)... Paixão, assim, de ver alguém apaixonado, tá brigando por causa de paixão por causa de coisa... Esse que é o tal ciúme que faz a diferença...

Do amor ao congo e da construção das painelas de barro ela relata:

Ahhh sim, eu gosto, eu gosto, eu gosto porque, quando a gente... Ah minha filha, eu sou artesã e faço a painela de barro e amo o que faço. O dia que

não faço, já me acho... já tá parecendo que tou doente... pode parar?... e o congo... de vez em quando nós estamos falando ó: “nós precisamos mexer com o esqueleto, senão... enferruja heim” (gargalhada). É assim tenho paixão sim pela... mas tenho vontade de passear pelo congo passar uns dia fora aliviar a cabeça mais um pouco porque o nosso dia a dia.. .o meu, porém... só se alegra quando a gente vai pro congo.

A felicidade de ter construído uma família, de amar e ser amada, de fazer suas panelas, de voltar a estudar depois dos setenta anos de idade e da alegria incomparável de participar do congo faz parecer que no curso da vida transcorre a principal fonte de felicidade.



Ilustração 5 – Terezinha e sua boneca

Terezinha é a própria expressão de alegria. Com uma voz maviosa, desde muito nova gosta de cantar, dançar. Numa de nossas primeiras conversas, ela me contava, com um misto de sentimentos, sobre seu divórcio. Em meio à entrevista, ela se punha a cantar e confesso a minha confusão em saber se ela estava alegre ou triste: *“Ih... já tem muito tempo que eu separei... que eu divorciei [...]. Como é que foi isso? Nem eu não sei dizer, por quê! Porque ele arranhou outro rabo de saia e... estava me desprezando aos pouco. Indo pra lá... e vindo, depois, continuou pra lá, pronto”*.

Bem nova, Terezinha gostou de um rapaz de Belo Horizonte; entretanto, apesar de trocarem olhares, eles só se reencontraram quando ambos já estavam casados.

Que eu gostava de um quando eu morava aqui em Goiabeiras e passava, jogava futebol e eu olhava com os olhos e comia com a testa... Entendeu? Vocês não entenderam. Olhava com os olhos e comia com a testa... Porque ele passava ali e eu sentia... Eu nem sei quem é. Ai eu desisti. Depois que ele descobriu, ele já estava casado, eu já estava casada. Lá em Belo Horizonte. Mas assim mesmo, quando eu operei da cabeça, ele não deixou de vim aqui me ver.

Ela conta, faceira, o que fazia ainda bem nova, como aproveitava o trabalho de ajudar no açoite das panelas⁹⁸ para olhar o rapaz, e da consciência ingênua em cantar para, de certa forma, seduzir o pretendente.

Só que eu não sei... (risos) Só esse de Belo Horizonte que descobriu depois que, que... mas ele sentia que, olha... quer ver? Não tem negócio de panela? Não tem negócio de açoitar panela? Quando a mãe dele fazia panela, eu dava graças a deus... que de primeira chamava açoitadeira, não era a gente de casa não, chamava açoitadeira. Ai um dia ela veio aqui e pediu: ‘– Menininha, você deixa uma de suas filhas açoitar panela?’ Ela disse: ‘– Deixo’, Mas minha mãe não estava nem sabendo. Ela disse: “–Quem vai é Terezinha’. Ela não sabia que ao invés de olhar pra panela, eu olhava pra ele. Ai depois ele foi pra Belo Horizonte, e o irmão dele, lá ficaram e eu fiquei com dor no coração mesmo, de... então eu gostava muito dele, né? Porque é ruim a gente amar a pessoa e a pessoa não saber, quer dizer, a pessoa sofre mais, né não? Eu sofro, eu sofri. Eu dava graças a deus que eles tinha um negócio de ir pro campo bater bola, quatro hora, aí ele passava ali eu, não era assim não, eu cantava pra ele ouvir minha voz, tudo isso.

Do casamento ela narra como seu Rui chegou até ela, e do quanto ela se encantou com o rapaz:

Quer ver... lembra o pai do Seu Raimundo, que eu já falei? Ai tem o pai do Seu Raimundo, e eu trabalhava na Upa do Coelhinho. Na barraca do Coelhinho. Todo dia eu era a primeira que chegava ali. Eu digo: Meu Deus é hoje. Chegava, eu acho que ele me via de lá, eu chegava depois e ele já estava encostado. Depois a Upa, a barraca do Coelhinho enchia de gente, quando saía as pessoas, [ele disse] “Aqui tem uma pessoa que eu gosto muito dela”, eu disse: fala quem é que eu faço carta pra você... ele disse: ‘Não, ela não tá longe não’, eu disse: Fala quem é, Rui. Ele disse: ‘Ela não tá longe não, ela tá muito perto’. Depois eu disse: Ah, fala... Ele disse assim: ‘É você Terezinha. Não é aquela que Maria estava trazendo pra cá, pra me empurrar pra mim não, não era não. Era você que eu estava de olho’. Depois quando eu dei a palavra a ele, ele falou: ‘Vou lá na casa de seu pai, amanhã eu vou lá’. Veio mesmo. No outro dia ele já veio.

Conta como o rapaz conquistou não só a ela, mas como conquistou o seu pai, que era um homem muito rígido.

⁹⁸ O açoite é considerado a etapa mais difícil na confecção da panela de barro, consiste em retirar as peças da fogueira com o auxílio de uma extensa vara, com um gancho na extremidade e imediatamente, uma a uma, são levadas a uma mesa, onde passam pelo processo de açoite. O açoite é realizado com um maço (lembra um espanador) de “vassourinha do campo” ou “muxinga”, feito de um arbusto natural do local, que a paneleira mergulha na tintura de tanino para que a pintura fique uniforme e escurecida.

Eu não... quando ele chegou, papai que atendeu ele, e eu fiquei dentro do quarto só olhando pelo coisa [buraco da fechadura]... eu e Mariazinha, minha irmã. Aí ele disse: Pode entrar, senta, que que traz aqui? Ele disse: Não, Seu João, eu vim falar com o senhor, que eu gosto muito de Tereza e quero namorar com ela, se o senhor me permite. Ele disse: Tá, mas não é no meio da rua não, heim... tem de vim aqui em casa. Aí ele já deu graças a Deus. Mas todo dia, não. Tinha dia marcado. Quarta, sábado e domingo. Não era todo dia não. Quarta, sábado e domingo.

Assim, diferente das paneleiras que nunca deram um beijo na boca, ela lembra que o seu primeiro beijo “foi o arranha céu (risos), arranha céu que não tem mais pra onde ir a língua. Tereza vivia a sorte de um amor tranquilo, até que seu companheiro a abandonou e foi viver com outra mulher.

Se eu adivinhasse, eu tinha falado pra poder mudar. E ele que tomou providência pra mim. Contra mim. Não é falando mal dele não, porque ele sabia que eu ia procurar providência. Aí fica ele pra lá e eu pra cá, né? [...] Sofri por amor porque no final ele já não estava me tratando bem. Ele estava me humilhando. [...]. Desamou porque veio um rabo de saia, entrou nos caminhos dele. Entrou um rabo de saia... [...]. Gostava, gostava mas não tenho raiva dele não. Eu falo com ele, ele vem aqui, tem as vezes um vamos ver, um sapeca iaiá aqui, eu faço um sapeca iaiá aqui, ele vem... agora que não tá podendo, e precisa dele vim de carro pra cá. Quando nós temos, quando nós se reunimos aqui, e agora ele não tá nem podendo vim. Mas eu falo com ele, meus filho, Sonia vai lá, Rogério vai lá... Quando eu casei com ele, eu gostava dele mesmo, gostava dele mesmo. E ele também ainda deve ter alguma quedinha por mim.[...] Eu ainda tenho dó dele. Que quebrou a cara porque quis. Se estivesse comigo... estava feliz, né? Eu acho. Porque sabe... ele tratou eu bem, mas o melhor ainda... que ele me dava todo o apoio que eu gostava. Eu saía na escola de samba de baiana. Eu saía na folia de reis. Eu saio no Congo. Eu viajo. Que eu vou ao outro Congo, Amores da Lua. Depois, Jamilda fundou esse aqui, eu não ia deixar de tá aqui no meu lugar, o Amores da Lua, o dono do Congo é meu primo. Ai depois, Jamilda fundou aqui, claro que eu não vou deixar meu lugar pra ir pra Santa Marta.

Decidida a escolher entre a dor e o prazer, Tereza optou pela alegria de viver. Assim, ela reconhece o sofrimento e a amargura de ser abandonada pelo companheiro de tantos anos, de como foram cruéis os primeiros momentos, que ela ficou até doente e de quantas noites dormia o primeiro sono e acordava sentindo a falta do seu amado.

Não... se ele não tivesse ninguém, claro que... não... tenho coisa com ele não. É como eu digo: não tenho ódio não, [...] fica de mal pra quê? Pra espantar? Né? Eu não vou espantar, se não ele não vem mais aqui e eu não sei mais bater papo com ele. [...] Não... eu sinto saudades? claro que não. Eu quando... na separação, me deu até febre, foi corrida pro hospital, de febre. De sentida, entendeu? É isso aí... Não, agora não, passou tudo.

Passou. E na hora que eu estou, 4 horas da madrugada, sentada na cama, sabe que que eu vou fazer? Vou na cozinha, boto um suco, e tomo depois vou pra cama de novo. Depois quatro horas eu ligo a televisão, e vou assistir, né? Só não gosto de filme.

Em Goiabeiras Velha, Terezinha é conhecida por todos como a mulher mais alegre e decidida do bairro.

Eles perguntam: Tereza, você vende arroz? Porque você só vive rindo... Mas é claro, vou passar na rua chorando... (risos) Eu falo com todo mundo... Não deixo de falar. Entendeu... então só isso... mas eu me sinto feliz. E não posso reclamar, porque com ele também eu tive todo apoio. Só que quem estragou a vida dele fui eu?, não, foi ele. Foi ele, não fui eu... ele podia tá comigo, bonitão... saindo igual um garotão, que eu arrumava ele, mas... [...]. Às vezes, eu penso que não... mas tem gente que me olha. Tem gente que olha pra você e você não tá sabendo, modo de falar, às vezes eu passo ali e alguém fala: Tetê, vem cá... eu converso, tenho eles como amigo. [...] É que eu não fico nos cantos chorando. Não, sabe por que? Porque eu vivo minha vida. Ela tem o congo, é comigo mesmo, o carnaval, saio na escola de samba. Tem o bloco que eu me visto de baiana, todo ano eu me visto de baiana.

Seu prazer pela vida me remete ao filme “**Elza e Fred**”⁹⁹. “*Me faz eu feliz, me faz eu viver. Eu não lembro nem de nada que passou mais não. Eu vivi. Estou vivendo*”. Então eu brinco com ela quando ela me diz; “... eu acho. Eu gosto de todo mundo, não é possível que a pessoa não goste de mim. Eu sou uma pessoa falante, passo pelas pessoas e falo com as pessoas. Eu só não falo se eu não ver”; e pergunto: e se chegar um bonitão agora na sua vida? E sem pestanejar dando uma imensa gargalhada “*Só se for cheio do dinheiro. [...] O amor, dentro do meu coração, eu vou ter amor, mas não é pra ele vim sem dinheiro pra mim gastar com ele*”. Então sem nenhuma amargura ela para, reflete um pouco e diz:

É... meu negócio é isso aí, é o congo, é o carnaval, é a folia de reis, é a roda... nós temos a roupa da roda, temos a roupa da folia de Reis, né? Viajamos com ela. [...]. Eu me acho feliz de tá ali, eu não... eu sinto feliz, eu esqueço de tudo. Sinto feliz mesmo. Jamilda não sabe a melhor coisa que ela fez foi fundar...

A alegria é a grande paixão de Tereza:

⁹⁹ Título original “*Elsa y Fred*” (Marcos Carnevale, 2005, 108 min., Argentina).

Isso é paixão. Isso é paixão mesmo. Eu gosto mesmo, eu falo pra todo mundo. Meus filhos me dão apoio. E outra coisa, se eles não me apoiasse, iam perder tempo, que eu ia brincar o carnaval de tudo quanto é jeito... E o congo também. Mas todos os meninos dão apoio. Todos os três. O meu filho também é do Congo. Me dão apoio mesmo. [...] Do congo, do carnaval, da folia de Reis, nós cantamos em seis casas, de 5 pra 6 de janeiro. E como eu tou dizendo... essas coisas assim, eu gosto. Eu gosto mesmo, e como eu digo, eu tenho apoio dos meus filhos. E se eles não apoia, eles ia perder tempo não apoiando. (risos) Eu não... sou alegre... A paixão tá dentro do coração oh... Apaixonado... Apaixonado por você...

Pergunto então o que é amor para ela, e no primeiro momento ela responde “Ah... sei lá... o amor é a gente gostar deles e eles gostar da gente. Né não... Eu acho que é.” E imediatamente ela conduz a entrevista me fazendo lembrar passagens do livro “O tempo vivo da memória”, quando a autora destaca:

Narrador e ouvinte irão participar de uma aventura comum e provarão, no final, um sentimento de gratidão pelo que ocorreu: o ouvinte, pelo que aprendeu; o narrador, pelo justo orgulho de ter um passado tão digno de lembrar quanto o das pessoas ditas importantes (BOSI 2003, p. 61).

Tereza é uma dessas pessoas importantes. Sua narrativa é a imagem da própria aventura, sobretudo quando ela se submete plenamente aos próprios sentimentos: “Ué... meu coração palpitador. Que mais? Vamos falar de amor?!”



Ilustração 6 – Valdelicis e sua boneca

Valdelicis namorou um único rapaz e casou. Naquele momento, ela não sabia precisar seus sentimentos, diferentemente do rapaz, que quando a viu, se apaixonou. *“Ele que se apaixonou [...]. Ele era apaixonado, mas eu não era muito não. Eu sabia que ele me queria, mas eu não, eu não pensava em namoro, eu era diferente da minha irmã [Gracinha]”*.

Valdelicis nasceu e cresceu em Goiabeiras Velha, mas na época em que conheceu o rapaz, estava morando com sua tia-madrinha em outro bairro. O rapaz, entretanto, estava noivo de outra moça: *“Quando eu conheci ele, ele era noivo de outra pessoa...”*. Então, quando seus pais souberam que a filha estava sendo cobiçada por um rapaz que já era noivo, trataram de ir buscá-la. E assim, como se cantasse os versos **“Chega de Saudade”**¹⁰⁰, o rapaz decididamente entregou as alianças à noiva e foi até a casa dos pais de Val pedir permissão para o namoro.

Vai minha tristeza
E diz a ela que sem ela não pode ser
Diz-lhe numa prece
Que ela regresse
Porque eu não posso mais sofrer

¹⁰⁰ Chega de Saudade é uma canção escrita por Vinicius de Moraes (letra) e por Antônio Carlos Jobim (música), em meados dos anos 1950. Foi gravada pela primeira vez em 10 de julho de 1958, na voz de Elizeth Cardoso, com arranjos do maestro Antônio Carlos Jobim, acompanhada também pelo violão de João Gilberto. Mais tarde, essa gravação antológica ficou reconhecida como o primeiro registro fonográfico da bossa nova. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Chega_de_Saudade >. Acesso em: 30 ago. 2013.

[...]

Dentro dos meus braços
Os abraços hão de ser milhões de abraços
Apertado assim, colado assim, calado assim
Abraços e beijinhos, e carinhos sem ter fim
Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim

Não quero mais esse negócio de você longe de mim
Vamos deixar desse negócio de você viver sem mim.

E aí tá aí, gente. Eu morava com minha tia, minha madrinha-tia, ele se apaixonou. [...] Ele tinha uma outra namorada, que ele declarava namorada mesmo (pausa) noiva. Então quando ele me conheceu, ele quis entregar a aliança, e namorar comigo. Minha mãe, quando soube, foi me pegar ali no bairro de São Cristóvão, eu estava com a minha tia, e minha madrinha que era o mesmo de ser minha mãe, você conheceu [Dirigindo-se a Gracinha] era minha tia Ana, né? [...]. Então, mamãe foi buscar, me buscar pra casa, porque eu moro aqui em Goiabeiras, nasci e criei aqui. Ela foi me buscar pra casa, e eu mais ele veio, que ele não foi besta, né? Ele veio mesmo. E continuamos o namoro e por aí namoramos o quê? Chegamos nem namorar um ano. Aí perto de pai e mãe e irmãos, né? Porque eu tenho seis irmãos... sete com essa [Graça], e com a outra, [somos] nove!

Ao casar, dona Valdelicis não sabia nada de intimidades, mas o rapaz aos poucos foi conquistando e ganhando território:

Eu casei muito nova, tenho quarenta e oito anos de casada, e casei muito nova. [...] Então eu não tem história de vida de amor pra contar, porque casei com 18 anos... naquele tempo, né? Há 48 anos, quem casava com 18 anos, casava uma criança, né? Hoje não... Mas é isso aí. Aí casei com o primeiro. Tive apenas umas paquerinhas, mas ninguém nem conheceu não. Acho que a minha irmã conheceu, mas foi coisa boba, a gente nem pegou na mão.

Hoje mãe de seis filhos, dois netos e dois bisnetos, compreende que os tempos são outros, que os tipos de namoro são outros:

Hoje em dia, a gente tá vendo tudo diferente [...]. As meninas minha pode até ficar a vontade, assim na rua e tudo, mas naquele tempo já era de berço isso, a gente não ficava assim, os pais não aceitavam, porque era uma coisa diferente, hoje tá tudo mudado. E a gente que tem os filhos da gente, a gente, eu não quero coisas ruim pra eles, mas eu não vou mais fazer mais como meu pai, meu pai... nossos pais, fazia, agora, com meus filhos. Então aí [namorando] à vontade...

Valdelicis compreende a calma do amor, como exemplo próprio de sua vida e assim define: “E eu por ele, né? Agora a gente tem seis filhos, tem seis... seis filhos, tem dois netos”.

Uma festa de São João

Jenette Alves da Silva, 76 anos



Ilustração 7 – Dona Jenette e sua boneca

Dona Jenette conheceu o seu primeiro amor numa festa de São João, ele era o homem mais cobiçado e namorado do bairro. Ao olhar para ele, não teve dúvida de que desejava aquele homem. “Era o preto mais bonito e elegante do bairro”. Entretanto, optou por ficar no seu canto: “Naquele tempo as moças não eram atiradas assim como hoje. O namoro de hoje em dia, Edileuza, que que é isso? Que que é isso, Edileuza?...”. De vez em quando, dona Jenette lançava um olhar de canto de olho: “cada música ele estava dançando com uma diferente. Eu sabia que não ia ser fácil, pois ele não namorava cobra, pois não sabia distinguir o macho da fêmea”. Quando finalmente ele a convidou para dançar suas pernas tremiam. Seu coração palpitava tão forte que ela ficou com medo dele ouvir o barulho. Conquistador famoso, era como se ele cantasse para ela o samba de Jorge Aragão, “**Quando eu te vi pela primeira vez**”

Quando eu te vi pela primeira vez
Me encantei com o seu jeitinho de ser
Seu olhar tão lindo me fez viajar
Vi no seu sorriso imenso mar

[...]
Passei a minha vida a procurar
Alguém que eu pudesse entregar
A chave para abrir meu coração
Tirar de vez do peito a solidão
Já tentei, não dá para esconder
O amor que sinto por você
É luz, desejo, encanto e sedução
Ardente como a fúria de um vulcão
A paixão me pegou
Tentei escapar, não consegui
Nas grades do meu coração
Sem querer eu te prendi

Naquela noite, dona Jenette nem pôde dormir direito, todo o tempo pensava no seu amor. Logo depois, ao saber do namoro, sua mãe dona Lucia, que era uma paneladora muito rígida, foi contrária ao namoro. E se a mãe era contrária, com o pai não teria a menor chance de apoio. “*Minha mãe era muito brava, mas meu pai tinha o coração mole*”. Apesar da rejeição ao namoro por parte de seus pais, dona Jenette só tinha olhos e ouvidos para o amor. O namoro foi totalmente vigiado pela sua irmã mais nova, dona Sula.

Sabendo que dona Lucia só a deixaria sair se houvesse a presença de pelo menos uma das irmãs, dona Sula aproveitava para fazer algumas pequenas chantagens: “*Ela [a irmã Sula] me vigiava. Eu só saía pra passear, se ela fosse. O dia que eu brigava com ela [...]. E ela dizia assim: ‘Ah tá brigando?’ ‘Tá de calo?’, Então eu não vou sair e você também não’ [...]. Ai Meu Deus o que eu vou fazer?*”

Passaram cinco anos entre namoro e noivado, “*Ele era difícil, namorava todo mundo [...]. Às vezes quando ele chegava lá em casa eu dizia ‘–Hoje eu vou terminar’, mas aí o coração falava mais alto, e eu voltava atrás*”. Entretanto era a pessoa mais querida. “*Para você ter uma ideia do quanto ele era querido, teve trinta e nove afilhados*”.

Fazendo panela, dona Jenette comprou todo seu enxoval. A festa de casamento foi apoteótica, durou dois dias e três noites. Amante da boa música, dona Jenette ainda lembra das canções de Ataulfo Alves que seu noivo sussurrava em seu ouvido:

Em você
Tudo é encantamento
Em você
Tudo é deslumbramento
Você traduz
Sonho de luz
Anjo divino
Qual uma dádiva do céu
No meu destino

Em você
Eu encontrei querida
A realização
Do que sonhei na vida
é você
Na expressão da verdade
A minha apoteose
De felicidade [...]
(A você – Ataulfo Alves)

Era pura sedução. Alto e charmoso, o negro chamava a atenção de todos, e ele só parou de namorar depois do casamento, quando finalmente optou pela vida com Jenette. Seu casamento foi um grande acontecimento em toda a redondeza, pois o noivo era muito querido. Ele era cantor e adorava dançar. Ataulfo Alves e os Demônios da Garoa¹⁰¹ comandaram a festa. *“Muita comida, muito licor, boa música, o baile, foi pra ninguém esquecer. Meus padrinhos, que estão vivos até hoje, eles falam ‘–Ai Jenette, casamento igual ao seu nunca mais teve não’”*.

Dona Jenette lembra com saudades os tempos em que foi feliz. Juntos tiveram sete filhos. O dinheiro do marido era pouco, então foi fazendo panela que ela ajudou a criar sua família e pode dar estudo a todos os filhos. *“Eu lutei muito...”*. Filha mais velha, quando ela nasceu, seu pai construiu uma canoa a que deu o seu nome. Aprendeu a fazer panela aos sete anos e nunca mais parou. Aprendeu com sua mãe, ensinou a suas filhas.

Débora, ela faz o acabamento, ela me ajuda a passar a faca, tira o barro né? e o alisamento, que eu não tenho paciência em alisar é um serviço muito chato, ela alisa tudinho, ela alisa e Jamilda que só faz nas horas vagas. [...]. Quando Maria Emília [neta, filha de Jamilda] estava para nascer, você [falando para Jamilda] estava empregada não né? ela fez o enxoval sentada numa canoa, um dia ficou atolada, precisou um monte de homem pra tirar ela da canoa. Aquele barrigão atolou na canoa, ela fazendo panela em cima daquela canoa, aí foi um corre-corre.

Viúva há quase vinte anos, ela lembra com saudades do seu companheiro, que a chamava de mãezinha. *“Ele era muito carinhoso”*. Para ela, o amor é tudo, e se expressa até mesmo numa comida que se prepara com amor e dedicação. Fazer panela e acompanhar a

¹⁰¹ O grupo surgiu na década de 1940, em São Paulo, com o nome de “Grupo do Luar”, e mudou de nome por iniciativa do locutor Vicente Leporace, entusiasta do grupo, que promoveu um concurso entre os ouvintes para que fosse escolhido o nome do grupo. Dentre as sugestões, foi escolhido o nome “Demônios da Garoa” por um ouvinte da rádio, que permanece não identificado.

Banda de Congo são suas grandes paixões e a têm possibilitado conhecer vários estados do Brasil. “É a melhor diversão que eu tenho hoje”.

Paixão é amor passageiro

Isabel Corrêa Campos – 66 anos



Ilustração 8 – Isabel e sua boneca

Isabel perdeu sua mãe muito cedo, foi criada por sua madrinha, também paneleira, pessoa que lhe deu muito carinho e a criou como uma filha amada. Quando criança e adolescente, Isabel era muito tímida e insegura. Sua narrativa foi pautada, e por que não dizer, pausada por um galo que a todo o momento cantava anunciando a sua presença. Ao falar sobre seu primeiro amor ela se recorda:

Ah! O meu primeiro amor foi o primeiro e o único, porque, porque eu fui uma pessoa, que na minha época, a gente não podia ter contato com qualquer um porque a gente era vigiada pelos pais. Quando eu perdi minha mãe muito cedo, então eu fui assim, praticamente (galo canta) fui, fui criada assim pela minha madrinha, que é a sua avó [voltando-se para Jamilda], que é a mãe da Jenette, né? Que acabou de ficar comigo, de me olhar até o dia que eu casei.

Ela narra como viveu a dor e a delícia de se apaixonar.

Não. Não, porque era amor proibido. Era um amor de criança, amor de adolescente. Era ele lá e eu cá, eu dava mão a ele [...]. Não passava pela minha cabeça, então ele até casou com outra porque ele disse que eu era muito assustada. Mas foi minha criação, porque tudo que a gente... Hoje os filhos não botam o que os pais falam na cabeça. Mas, naquela época a gente era igual um computador, o que o pai falava a cabeça da gente guardava igual a um arquivo.

Entretanto, reconhece que seu casamento foi um pouco precipitado.

Não casei apaixonada, eu casei porque meu pai mais minha mãe morreram cedo, e eu fiquei tomando conta dessa casa aqui, é herança nossa, essa casa aí, eu fiquei tomando conta dessa casa sozinha, e fiquei com dois irmãos pequenos. Aí foi quando ele apareceu, eu morava aqui, ele morava na outra rua, na Avenida Fernando Ferrari, e disse que ele era apaixonado por mim. Diziam assim: fulano é doido pra casar com você. Mas eu não quero, mas mesmo assim ele veio pedir ao meu pai que queria casar comigo. E se eu dissesse que não queria casar... naquela época se a gente recusasse e dissesse que não queria casar com o rapaz, eles diziam assim: fulana não é mais moça, ela não é mais moça, ela recusou, ela não é mais moça. Ainda mais que eu vivia sozinha, nessa casa grande, sozinha, então foi aí que eu aceitei o casamento, mas mesmo assim se ele fosse, se não fosse os parentes dele, família dele entrar no meio, mandar ele me maltratar, eu ser governada por parente dele, eu acho que eu tinha dado um jeito nele e nós ficaria junto até a morte (galo canta).

Como muitas mulheres, ela sonhou com um amor romântico, em casar-se com seu príncipe encantado. No entanto, logo, logo veio à decepção.

Mas só que não foi um casamento que eu esperava. Eu esperava o casamento uma coisa boa, uma coisa que eu ia achar um companheiro para sempre, mas só que eu sempre, mas só que eu tive uma frustração desde 15 dias. Com 15 dias do casamento, meu, meu esposo me deu uma surra e rasgou meu vestido de noiva e minha grinalda. Ficou em cima da mesa, aí o povo mesmo de dentro de casa, pra ele então não me dar uma surra, quando eu voltei, meu vestido e o meu véu tava pendurado os pedaços pela cerca porque antigamente não era, não tinha o negócio de muro, era cerca. Aí aquilo ali foi a gota d'água, mas mesmo assim eu vivi com ele 18 anos. Porque na minha época ou com ele ou sem ele, então nesse, nesses 18 anos eu tive quatro filhos. Foram duas meninas e dois meninos.

Apesar de ter sido casada duas vezes, Isabel afirma que nunca beijou na boca: “É, não quis, não quis saber, eu continuo dizendo, eu não beijava na boca e quando eu tinha que [pausa], eu tinha relação conjugal à noite, eu tapava o meu rosto com o lençol”. Afinal, mais

que qualquer carícia, o beijo na boca representa intimidade; dessa forma, como estabelecer intimidades com a pessoa que a maltratava, que não a respeitava?

Hoje uma moça namora, uma menina namora, ela acha que o beijo é normal sendo que o homem às vezes dá tapa na cara [...]. Faz isso, faz aquilo outro, e elas continua [achando] que aquilo é normal. Eu não acho que é normal. Eu acho que beijo na boca é quando tem amor e amizade.

Isabel foi casada durante dezoito anos, e todo esse tempo viveu em situação de violência, foi vítima de agressão física, foi diversas vezes forçada ao sexo, estuprada pelo seu marido e ameaçada. A violência a que foi submetida deixou muitas sequelas, inclusive a falta de confiança em si e na possibilidade de reabertura de seu coração.

Pra poder ele não me beijar, ele me judiava demais, então o beijo que eu tinha antes do casamento era no rosto, era assim na bochecha, na boca não. Então, aquele beijo que ele dava antes do casamento ele com os maus-tratos que ele, que ele me fez passar eu fui me afastando. Só deixei ele se aproveitar de mim por causa, por obrigação, por causa do casamento. Ai eu, a partir do momento depois que me quis fazer igual a ele, eu achei que todos os homens eram iguais, quando eu sei que não é, tem homem muito bom, ainda.

Mesmo ganhando o próprio dinheiro, proveniente da confecção de suas panelas de barro, Isabel se sentia dependente do marido, sobretudo porque morava no quintal do sogro. “Eu não reagia porque eu morava perto de parente e a gente que mora perto de parente, ainda mais eu que era sozinha, não tinha pai, não tinha mãe, então eu era um objeto dele e um objeto da família dele, pois morava no quintal que era herança do pai dele”.

Cansada de tantos anos em situação de violência, sendo humilhada e violentada de todas as formas “Ah (galo cantou), meu marido me dava uma surra de manhã, e ele bebia e me dava uma surra de manhã, à tarde quando ele chegava, ele fazia de novo. À noite eu tinha que ceder a ele e depois que ele tinha contato comigo ele me jogava da cama em baixo”. Um dia, quando menos esperava, Isabel reage à violência, afinal ninguém tem dúvida de que ela estava “**Dormindo com o inimigo**”¹⁰².

Eu tinha sempre vontade de esganar ele, mas eu não fazia nada. Então um dia eu estava tão cansada de sofrer que eu até cheguei a queimar ele, que eu cheguei a queimar ele com doce de coco. Era domingo e ele estava trabalhando no domingo (pausa). Eu já tinha feito a comida, o macarrão, o

¹⁰² Título original: “*Sleeping with the Enemy*” (Joseph Rubenm, 1991, 99 min., EUA).

arroz, a galinha, a saladinha, e ele veio bêbado. Eu, eu estava fazendo um doce de coco pra uma criança que ia fazer aniversário. E eu estava de costa virada e ele chegou bêbado e começou a me esbrachar, falar que eu era vagabunda, que eu era mulher de não sei quantos homens, aquelas coisas que o homem, que a gente sempre leva. E aquilo ali tudo me machucava, porque eu não tava acostumada, porque eu não estava acostumada a receber aquele tipo de coisa. E aí cada vez ele ia se aproximando, “eu vou furar ela”. Eu tou só de costa fazendo o doce, só de costa. “Eu vou furar ela, eu vou matar ela, porque ela é vagabunda, porque ela é isso. (longa pausa). Quando ele chegou ele deu um soco nas minhas costas e eu fazendo o doce, e ele deu um soco nas minhas costas, aí eu, aquilo ali subiu um tipo, tipo uma revolta dentro de mim, ele já tinha me batido direto, aí, aí eu quando ele veio me dar o segundo (pausa) pra me dar o segundo soco, eu peguei a colher e toquei na cara dele. A colher de pau, toquei na cara dele, saiu as peles da cara dele na hora, quando ele veio da segunda vez pra me esganar todo queimado, naquela ira, eu peguei o pano, peguei a panela, botei o pano embaixo da panela e corri atrás dele, aí ele se acovardou e correu.

Apesar de toda a violência a que ela era submetida, o marido ainda encontrava apoio na família.

Eu fiquei na minha casa, porque morava perto da sogra, e ele ficou na casa da mãe dele. Então com esse problema, de eu fazer isso, a minha sogra queria que ele me matasse, porque eu queimei, porque eu queimei ele. Então por que? Porque eu era uma indefesa, então ela queria que ele me matasse (galo cantou). Eu fui pra ela [e disse]: eu tou aqui, é só me matar, é só a senhora mandar e ele me matar. Eu não vou correr não, não vou sair, não vou correr, vou ficar aqui mesmo. Aí ela foi pra casa analisou muito bem. Aí veio uma vizinha e falou assim: “–Não comadre, Isabel não tem culpa não, eu tava lá na hora da confusão, ele que chegou e deu um soco nela eu é que peguei a faca da mão dele pra ele não matar ela”. Aí, ela veio [a sogra] e me pediu perdão. Aí, eu falei bem assim ó: –a dor que a senhora tá sentindo pelo seu filho, que eu queimei seu filho, a minha mãe também se fosse viva tava sentindo a mesma coisa, então quer dizer, se ele quiser viver comigo a partir de hoje ele não vai sofrer, nem a senhora vai sofrer porque eu não vou ficar mais com ele. Aí, foi quando eu decidi a não querer mais nem beijo na boca, nem beijo em cima da cama, nem nada, nem relação, nem nada.

Ao reagir, Isabel deu não apenas fim ao seu casamento, mas sobretudo pôs fim à violência a que era submetida. Entretanto, sem saber para onde ir com seus filhos, continuou morando na casa do marido, até ir morar na casa de seu pai.

Daquele momento em diante, “Não. Nenhum contato [...]. Em cima da cama eu não quis mais, não quis mesmo. Aí, fiquei um ano e sete meses, antes da separação, sem ter nada com ele. Aí, foi quando eu me separei. Nunca mais ele me bateu porque, depois eu vim embora pra cá, fiquei aqui [na casa do pai] com os meus filhos. Meus filhos cresceram foram casar. Eu tenho um

filho com 40 anos; tenho uma menina com 39; tenho um rapaz com 33 e tenho essa aqui, que mora comigo, com 35.

O tempo passou e Isabel achava que já não havia mais espaço para amor e paixão em seu coração. Porém, como o tempo é o senhor de todas as dores ela conheceu outro homem e resolveu dar uma “**Segunda chance para o amor**”¹⁰³.

Mas com o tempo eu conversei com um senhor. Ele me conheceu e me chamou pra montar um negócio, porque eu fazia panela em casa. Não tinha galpão, aí um senhor me conheceu e achou que eu era muito, que minhas panelas eram muito bela e me chamou pra mim montar um negócio, Me chamou pra mim tomar conta. Aí foi por ali que eu fui tomando... Comecei a sair, comecei a conhecer outras pessoas e comecei a saber que a vida não era do jeito que eu tava imaginando e aí comecei a me soltar e aí com 18 anos de casada eu resolvi sair de casa, porque eu não aguentava mais o sofrimento que eu tinha com o meu marido. Meus filhos já estavam todos grandes. Eu vim aqui pra casa do meu pai. Que aqui onde eu tou morando é herança do meu pai (galo canta).

Contudo, como na canção Teresinha, de Chico Buarque, o segundo “trouxe um litro de aguardente tão amarga de tragar”.

Eu morei no quintal da herança do pai dele. Então por aqui eu fiquei, aí quando chegou a partir de uns três pra quatro anos, eu conheci uma pessoa e essa pessoa me prometeu mundos e fundos. (pausa) Novamente igual ao meu marido. Me prometeu e falou que ia me fazer feliz e que não é porque o primeiro não tinha dado certo que [...]. Mas com ele ia dar. Aí eu sem querer, eu não tava mais querendo acreditar, aí mesmo, aí ele tanto me, assim me corteja, de tanto ele ficar me cortejando, até que eu aceitei. Mas também foi, durou 3 anos, porque ele (pausa). Eu sou uma pessoa que quando eu quero uma coisa, se eu casar com um homem do jeito que eu casei eu, eu não gosto de amor dividido, eu gosto de um amor que é pra mim só e a partir do momento que eu conhecer uma pessoa e eu souber que ele tem uma mulher, filho, uma coisa qualquer, eu não aceito então esse amor do segundo casamento, do segundo relacionamento, eu tive, eu tive frustração com ele também, aí eu, tem 15 anos que eu não quis saber de homem nem pra uma coisa nem pra outra.

Depois do seu segundo casamento, Isabel se fechou para o mundo. Segundo ela, a vida passou e ela não desfrutou. Isabel tem uma grande compreensão da vida e do amor. Durante anos exposta à violência, para ela amor não rima com dor: “*Eu não acredito que o amor faz uma pessoa matar, eu não acredito, eu não acredito em nada disso. Eu acho que quando a pessoa chega a matar é porque não gosta*”. Mesmo com uma grande percepção que tem da

¹⁰³ Título original: “*Purple Violets*” (Edward Burns, 2007, 104 min., EUA)

vida, Isabel se fechou para os prazeres. Amante da alegria, do prazer de dançar, nunca mais se permitiu ir a um baile, ou a um forró de que tanto gostava:

Eu não danço mais, eu parei de dançar. Ah! Eu parei de dançar sabe por que? Porque eu larguei meu marido eu ia ao forró dançar. Eu ia pros forró eu tinha 45 anos. Só que quando chegou um dia no forró um rapaz me tirou pra dançar, aí eu fui dançar com o rapaz, quando chegou o segundo toque o rapaz cismou de dançar comigo de novo. Eu falei que eu não ia dançar que eu não tava dançando, aí o que aconteceu? O rapaz cismou que eu não dancei com ele, eu não dançava com mais ninguém, então eu falei assim, falei para as minhas colegas, eu fui a cada uma das minhas amigas: ó, eu vou embora, eu vou embora, eu vou embora porque tem uma pessoa implicando comigo, eu vou embora, pois o cara veio atrás de mim, pra me agarrar, no meio do caminho. Aí, pronto, morreu o baile pra mim, morreu o forró, morreu tudo.

Apesar de tudo, ela tem clareza de que a vida não é só sofrimento. Busca para suas filhas a garantia do direito à existência, “enquanto ser psíquico autônomo, e o da existência de seu grupo [...]. As identificações normativo-estruturantes, propostas pelos pais aos filhos, são a mediação necessária entre o sujeito e a cultura” (COSTA, 1983, p. 3). Isabel aconselha suas filhas a viverem a vida:

Agora... Não, nem tenho vontade [de ir ao baile]. Agora, agora como eu falei minhas filhas não foram iguais a mim. Minhas filhas foram diferente, como eu falei que minhas filhas é por eu ser muito discriminada por causa da separação do marido, porque meu marido não tinha outra mulher, mas me maltratava [...].

Como em alguns filmes de época, o ato sexual era tão superficial e mecânico que Isabel fazia sexo com seu primeiro marido encoberta com um lençol. “Ele aceitava, ele aceitava porque... Não eu não botava lençol com esse aí, eu não botava o lençol mas eu beijava, ele beijava do jeito que eu queria, porque antes de eu morar com ele eu falei com ele: ‘eu não aceito beijo na boca porque eu tenho nojo de beijo na boca’”.

Para Isabel, o amor, “amor é a pessoa ter consideração um pelo outro e amar um ao outro”. Ela não acredita na rima amor e dor e com ênfase explica: “Eu não acredito que uma pessoa que mata uma pessoa por amor é amor, [...] não é amor, é por ódio. Que a pessoa que ama não mata”. Prática, ela também não acredita em amor à primeira vista: “Amor à primeira vista? Ó é difícil, difícil. Pode até acontecer, pode até acontecer, mas é difícil, não acredito em amor à primeira vista não, é difícil”. Pois para ela, amor é compreensão, é convivência, é

doação. Quanto à paixão, ela define: “Ah! Ah, paixão eu defino num amor passageiro, a pessoa que tem uma paixão, não é amor apaixonado, ela é uma paixão passageira”.

E ao falar sobre o congo, ela também fala do perfil dos congueiros.

A gente dança sozinha é tudo, é tudo amigo, os homens são todos respeitadores, são tudo amigo, não passa por cima, assim não ultrapassa o limite da gente, então a gente dança por causa disso. Agora dançar forró, não danço mais. Desde os meus 45 anos que eu parei.

Isabel compreende as lutas e as conquistas das mulheres, enxerga o mundo com um olhar feminino e feminista, afirmando: “Porque o homem, agora não, mas no passado ele achava que a mulher era objeto dele, (pausa) era objeto”. Em meio a tantas afirmativas, constata que nunca esteve apaixonada. Porém, como o “amor é um ato dos espíritos; e é conhecimento ativo ao mesmo tempo que é reconhecimento” (ROUGEMONT, 1996, 159), ela conclui:

Amar eu já amei, amei. Mas era um amor oculto. Não um amor oculto de se encontrar com a pessoa nas escuras, amor oculto é que eu guardava comigo mesmo por dentro de mim. Não era um amor assim, amor oculto se encontrar no escuro é amor oculto desse jeito de falar, amor oculto assim eu guardava aquele amor pra mim, mas vinha uma colega e tomava de mim eu ia e largava.

Isabel se lembra do quanto era discriminada e recriminada pelos parentes do seu primeiro marido e de como essas ações a atingiam. Assim, não posso deixar de citar a pesquisadora e militante negra Neusa Santos (1983), quando afirmava que a autodesvalorização e o conformismo são experiências que deixam a pessoa fragilizada. No mesmo diapasão, Isabel declara que

Foram várias vezes, eu nunca lutei pelo amor. [...] Eu não sei. Eu mesmo não sei explicar por que. (pausa). Mas eu nunca lutei pelo amor. E hoje, hoje eu me sinto uma pessoa muito esquecida no amor. Eu tenho amor assim, a neta, a filhos, isso eu tenho, amor, mas a paixão a homem nada disso me... Pode ser, posso ver o homem mais belo que for na minha vida eu não sinto negócio de... tesão, negócio nada disso eu não sinto não.

Quando pergunto a Isabel qual foi a maior paixão na sua vida? Ela me responde: “Minha maior paixão!? Minha maior paixão foi ter casado com uma pessoa que eu não gostava”. Consciente de que o tempo passou, ela lamenta:

Ah! Se eu fosse um brotinho de 15 anos hoje? Ah! Eu, se eu fosse um brotinho de 15 anos hoje eu tentava estudar, trabalhar pra mim ter o meu INPS com o meu próprio esforço. Trabalhar eu trabalhei de paneleira, mas não tive esse direito, né? O direito de paneleira a gente não tem, o direito de paneleira. Trabalhei pra sustentar os quatro filhos. Acontece que foi um trabalho em vão (galo canta). Mas é, se fosse hoje, eu procurava trabalhar, estudar, trabalhar, ser uma mãe solteira, não casava não.

Do amor, ela guarda a secreta e triste lembrança dos tempos de juventude.

Maior amor da minha vida foi uma pessoa que eu namorei. Era, eu gostava dele, eu tinha 15 anos mas a gente não chegou a casar porque as colegas tomava eu não reagia, nunca reagi, nunca fui... nunca liguei briguei atrás, tomou, ah, tomou fica pra lá, tomou? O que, que eu vou fazer? Aí eu ficava dia e noite sonhando com aquilo, mas não tinha mais jeito. Quando eu sabia que ele ia casar, aí eu ficava frustrada, só pra mim, só com aquela sensação guardado só pra mim. Aí eu via que não tinha jeito, esquecia.

Se é verdade que a energia cósmica do amor “só é atingida pelo pensamento, mas através do mundo das sensações, quando para além dos corpos à nossa escala, para além do domínio da individualização, mesmo pra além da matéria”, como afirma (ROUGEMONT, 1996, p. 163), então podemos perceber como Isabel se fechou no seu mundo:

Não. Não arranjo mais não. Não, não, não tem mais isso, você muda a cabeça. Uma que eu tou doente, hoje eu não tenho saúde. Se eu for arranjar um viúvo, eu tenho que tomar conta dele, ele tomar conta de mim, não dá. Não dá mais. Eu vou arranjar um rapaz de 40, 45 anos eu não tenho essa coragem, porque eu tenho um filho de 41 anos. (pausa) Não, não arrumo, nem de 45, pior ainda mais ainda, não arranjo. Apesar de que eu não discrimino quem faça isso, mas eu não tenho coragem de arranjar uma pessoa... Ah! Mas eu não acredito no homem, não acredito não, não acredito. [...] Já apareceu, eu não quis não, já apareceu, já apareceu vários. (pausa) A partir dos 25 anos, a doença começou a aparecer. E esse negócio de eu tomar remédio que comecei tomar remédio de nervo é por causa dele mesmo (galo canta), que me deixou assim. [...]. Uma que veio, veio logo a doença, veio problema de com isso tudo, que o meu marido me causou veio problema de epilepsia, problema de nervo, problema agora descobri que tou com diabetes (galo canta), pressão alta, isso tudo foi causado [...].

É como se escutássemos o poema de Lucille Clifton (2000):

Vamos vestir
Novos ossos de novo.
Vamos deixar
Esses dias chuvosos,
Atravessando
outra boca

Através do tempo do sol e do mel.
Ruídos de mundo sobre nós como abelhas,
Somos esplêndidas com esses novos ossos.
Outras pessoas pensam que sabem
Quanto dura a vida,
Quanto a vida é poderosa
Nós sabemos
(**Novos ossos**).

Assumindo o fechamento de seu coração, Isabel lembra de inúmeras passagens do texto da feminista negra Audre Lorde (2000), quando ela torna público o seu diário, de como ela enfrentou um câncer. Assim, acredito que Isabel está aprendendo a viver com a sua solidão:

Quando eu era solteira, que eu casei com 25 anos, eu não tinha doença nenhuma. [...] Não arranjo não, pode dar maiores conselhos não arranjo não. Não sou contra a quem quer tocar sua vida pra frente, não sou contra. Minhas filhas não deu certo elas... Eu não sou contra mas eu tranquei fechei meu coração.

Com medo de novamente se deparar com a violência, com medo de novamente sofrer, com medo de se expor, com medo de libertar suas mágoas e seus rancores, Isabel vai salvando o que ainda lhe permite lampejos de prazer e alegria: “*Não que o meu coração já tá fechado pra qualquer tipo de relação. Tenho muitos amigos. [...] É amigo a gente não beija na boca. Tenho sim, amigos eu não deixo de ter não. Quando eu vejo que o amigo quer passar da amizade pra outra coisa, aí eu afasto do amigo*”.



Ilustração 9 – Dona Sula e sua boneca

Dona Sula conheceu seu Valter numa das antigas festas de Goiabeiras. Trabalhava tanto que nem sequer tinha tempo de pensar nos namorados: *“Não... minha vida é tão corrida... a gente trabalhava tanto, dia e noite, que a gente ficava sonhando não...”*. Mesmo com tanto trabalho, foi numa festa que conheceu seu primeiro e único amor: *“Apaixonei por ele, foi assim... nas festinhas... é que tinha muita festinha. Agora que não existe festinha... mas primeiro existiu muitas festinhas... que as pessoas podia ficar nas festinhas...”*. Para dona Sula,

O amor, quando a pessoa gosta mesmo, é o amor. O amor é uma coisa que é para sempre, até... até a vida eterna, né? O amor é... a pessoa que tem o amor, é... uma pessoa assim que... são a dois, né? Um gostando do outro, isso é o amor. E o respeito também que tem com o amor.

E é essa a concepção de amor que vive com seu companheiro: *“Eu vivo. Graças a Deus. Agora meu marido está doente, mas eu ainda tenho aquela... aquele amor por ele, eu luto, ele tá doente, eu luto com ele, com aquele respeito... aquela... aquele amor, com aquele carinho que eu tenho com ele”*.

Por conta da doença do marido, dona Sula quase não fabrica mais as panelas que, por mais de quarenta anos, foram seu principal ganha pão, e tampouco ela participa ativamente das atividades da Banda de Congo *“hoje eu só vou nas festas,... eu gosto muito, e na procissão de São Benedito, que eu não deixo de ir não”*.

A chegada de seu marido interrompeu a entrevista e como ele permaneceu todo o tempo na varanda, conversamos sobre outros assuntos, inclusive sobre o desejo de dona Sula em festejar seus trinta anos de casada na igreja.

O primeiro amor a gente nunca esquece

Ladilha – Lady Gomes Ribeiro, 65 anos



Ilustração 10 – Ladilha¹⁰⁴

Ladilha nem se lembra se chegou a beijar o único rapaz que ela namorou: “*Eu nem sei se eu tive primeiro beijo... Mas isso é muito tempo, Edileuza...*”. Entretanto, se lembra que ele foi seu primeiro e único amor “*O primeiro amor a gente nunca esquece, né?*”. Peço a ela então que me conte a história desse amor e ela relata que após passar pela experiência de desilusão, nunca mais permitiu que outro alguém pudesse se aproximar:

Não... esse rapaz que eu namorei com ele, foi até uma prima minha, assim, eles pegavam o carro junto pra trabalhar aí mandou recado foi quando assim, se encontramos, né? Depois, ele foi lá. Assim, depois de dois meses ele pediu, foi lá em casa, falou com meu pai, com minha mãe e a gente foi namorando... Ele ia lá em casa, sábado, domingo... mas tinha hora que saía até de casa... Mas depois de uns meses, aí eu vim descobri que ele era noivo, né? Estava pra casar. Foi uma vizinha minha, nossa, que era amiga da minha mãe, que morava perto da casa dele que descobriu. Eu estava louca pra acabar com tudo. Aí ele foi lá em casa e eu falei pra ele: já que você é noivo, vai casar, então, não quero mais nada com você, né? Você permitiu assim... pediu ao meu pai, né? Permissão pra namorar e depois fazer um papel desses, então vou falar com meu pai. Meu pai achou ruim,

¹⁰⁴ Ladilha estava doente quando retornei com as bonecas, por esse motivo não pôde ser fotografada com a sua.

chamou atenção, ele não devia fazer isso. Se ele já estava a fim de outra, então, ele tinha que... né? Mas ele pensou uma coisa e foi muito diferente. Eu nem sei se casou, se tem filhos, não sei se tá vivo ou se tá morto. Que a família dele morava assim atrás desse terreno. (pausa) Só que já morreram tudo, né? Morreu o pai, morreu a mãe, os irmãos estão tudo espalhados por aí. Não sei mais nada dele, entendeu? E essa prima minha, dizendo ela que há um tempão viu ele, né? Viu ele, mas ele não viu ela, não. Então, depois disso eu comecei a... fiquei assim... achei que todo mundo era igual, né? Que os homens eram tudo iguais, né? Ai eu não quis mais não.

Então, quando pergunto a ela se atualmente os homens são iguais ou são diferentes do que eram antes, ela tece um extenso relato sobre o casamento de seu irmão caçula, de quem ela cuidou a vida inteira e o tem como filho, cuja mulher se separou e deixou a filha aos seus cuidados.

Tem hora que eu até choro, eu penso: Meu Deus, o casamento bonito que ele fez... ele, a esposa, filha, pra ela ir curtir na dela, e ele tá aí... tens o namoriquinho dele, mas ele tá com quarenta e poucos anos, entendeu? Ai eu fico assim... Meu Deus... como é que pode? Já os outros não, os outros tudo casados, graças a Deus tá tudo bem, já ele que é o caçula, né não? E papai não queria esse casamento... [...] Eu fico até lá dentro, porque eles três... faz dela uma rainha. Melhor do que ele fez. Olha o que interessou... brigar com seus colegas, fazia você passar vergonha, e aí, tá aí...

Ouçoo pacientemente e tento fazê-la retornar à conversa inicial. Todavia, o casamento e a separação do irmão são os temas que a ocupam, não havendo espaço para falar, nem tampouco cuidar dela mesma. Passados vinte e oito minutos de relato do fracasso do casamento do irmão, eu tento mais uma brecha: E os seus amores? “*Meus amores... falar a verdade, não tem mais coisa não*”. Então vou percebendo como o medo de sofrer, de ser maltratada, de se expor a violência faz de Ladinha uma mulher tão tímida e tão fechada:

Não... não... tem que saber quem é a pessoa, o jeito dele, o que que ele é. Dali pra frente o que que ele vai fazer com a gente. Se vai tratar bem da gente, se não vai... tem muito homem ruim fia... tem muito homem ruim na vida, que bate, mata, você não vê nas televisão? Bate na mulher, mata, Deus me livre... a gente largar a casa da gente pra viver com outra pessoa pra ela matar a gente, Deus me livre... Tanto que os homens, você vê como é que faz? Eles moram com uma mulher, mora... daqui a pouco tá matando... Eu acho assim, não deu certo, cada um vai pro seu lado. Eu acho assim, né, minha opinião. Não deu certo? Cada um toma seu rumo... Mas eles acha que tem que ficar ali... não... A gente quando perde pai e mãe fica sem chão, né? (fala sobre sua família por um tempo) Meu pai era um homem muito bom...

E então, indago a ela: “Olhando pro seu pai , você não sonhava ter um marido igual ao seu pai?”

Difícil... hoje em dia é difícil. Sei não... eu acho difícil. Entendeu? Eu acho, mas agora não sei, né? Deus é quem sabe, né? A sorte da gente tá na mão de Deus. Eles não fala que é destino... vamos ver se é destino... Se meu destino é esse... se no meu destino eu ainda tiver de casar eu ainda caso, se não tiver, fazer o que, né? Deus é quem sabe. Não tem o ditado, antes sozinho do que mal acompanhado... Feliz daqueles que vivem bem , né? Eu acho bonito... Entendeu? (pausa)... Casamento é um jogo, né?

Percebo que em suas narrativas, as pessoas “não apenas trazem à tona suas lembranças, reminiscências e suas interpretações, mas as revivificam e reinterpretam. Ao narrarem suas vidas os sujeitos revigoram, significam e ressignificam o que viveram” (TEIXEIRA; PRAXEDES; PÁDUA, 2006, p. 35). E em sua vida solitária, de cuidadora do próximo sem quem a cuide de si mesma, Ladinha lamenta: “É... já tive, né? Depois desse rapaz, teve uns mas a gente já estava escaldado de um, entendeu? Não sei, né? Daqui pra frente, aparecer alguma pessoa... bom, pode ser, né? Deus é que sabe, né?”

Assim, embora diversas vezes tenha sido contraditória quando o assunto passou pelo tema de encontrar um amor, ela não afasta totalmente a possibilidade de encontrar “uma pessoa boa, porque uma pessoa pra aproveitar da pessoa depois aí não... mas tá muito difícil hoje em dia, viu? Muito difícil...”. Dói-me observar que todo o seu tempo é dedicado a pessoas de sua família, de modo que não há como evocar os versos de Vinicius de Moraes e Toquinho:

Como dizia o poeta
Quem já passou por essa vida e não viveu
Pode ser mais, mas sabe menos do que eu
Porque a vida só se dá pra quem se deu
Pra quem amou, pra quem chorou, pra quem sofreu
Ah, quem nunca curtiu uma paixão nunca vai ter nada, não
Não há mal pior do que a descrença
Mesmo o amor que não compensa é melhor que a solidão
Abre os teus braços, meu irmão, deixa cair
Pra que somar se a gente pode dividir
Eu francamente já não quero nem saber
De quem não vai porque tem medo de sofrer
Ai de quem não rasga o coração, esse não vai ter perdão

Quem nunca curtiu uma paixão, nunca vai ter nada, não

Pergunto a ela sobre o que é o amor, e primeiro ela responde entre risos “*Sei lá... Amor é... é gostar, né? Quando a gente gosta, né? E paixão?, torno a indagar. “Paixão quer dizer uma paixão, né? Como a pessoa às vezes erra, às vezes acerta, vai fazer o quê? [...] Paixão... é gostar daquela pessoa, mas saber que... não podia corresponder com aquela pessoa, né? Já era comprometido, então... paixão acabou”*. Para Ladinha, a solidão não é uma opção, mas uma forma de autoproteção “*se eu sinto?, eu sinto não. Eu não,... tou tão bem assim, Edileuza, sem ninguém que me aborrece... entendeu?”*

Eu quero um amor só para mim

Gracinha – Maria Sales, 63 anos



Ilustração 11 – Gracinha e sua boneca

Muito cedo, Maria Sales adotou o pseudônimo Graça, ou Gracinha, como é conhecida. Desde pequena, já contrariava as ideias de seus pais, queria estudar, namorar, trabalhar e usar calça comprida “*–Eu chegava em casa e eu já ouvia assim: Gracinha já tá de calça comprida lá em baixo [...] eu brigava com mamãe, mas eu não tirava. [...] Isso quando era menina de 14, 15 anos, paquerinha no colégio. Sempre tive, paquerinha”*.

Namorava escondido na escola, “*mas era aquelas paquerinhas saudável, né? [...] Eu era espoleta, mas eu sabia até onde ia”*. Gracinha namorou, paquerou e logo cedo entendeu que para obter sua independência precisava trabalhar. Filha e neta de paneleira, ela resolveu que não ia aprender a fazer panela, queria um trabalho diferente.

Lutei pra trabalhar desde nova. Lutei pra tirar meus documentos. Meu pai dizia que eu não precisava trabalhar, que mulher não precisava trabalhar, mas eu desde os 16 anos que eu queria trabalhar. Então eu saí de casa e fui pra casa do meu irmão, porque casa de irmão é diferente. Você sai, você tem que tirar uma carteira de saúde [...]. Trabalhei numa padaria, trabalhei num barzinho.

Seu primeiro amor foi um rapazinho, de quem ela gostava muito. Um belo dia seu patrão a advertiu que o rapaz era noivo:

Quando chegou um dia o dono do bar falou: esse rapaz é noivo. Aí eu trabalhava aos domingos, aí eu disse: É noivo, é? Tem namorada, tem? Mas ele disse que não tem. Aí quando chegou um dia, tinha uma excursão da Gasbras, e eu fiquei até mais tarde. Ele não esperava que eu ia ficar até mais tarde e ele trabalhava na Supergasbras e chegou com a menina de mão dada. Eu falei... Nossa, aquilo ali me matou, eu falei: tá de mão dada. Ele disse, o meu patrão: Tou dizendo... ele tem uma garota. De aliança e tudo... Aí eu falei: Ah! Moleque, vou te deixar. E deixei.

Ao descobrir que não era a única pessoa da vida do rapaz, ela toma a decisão de romper o namoro. Assim como se cantarolasse um trequinho da música “Procuro um amor que seja bom pra mim / Vou procurar, eu vou até o fim ...” (Frejat – Eu procuro um amor).

Gracinha foi então trabalhar num supermercado. Ao perceber que seu coração já estava curado, que não havia razão para sofrer de amor, avisou à irmã: “*Aonde eu chegar pra trabalhar eu namoro. Não tem jeito. (risos) Aí eu cheguei pra trabalhar no supermercado*”.

No seu novo trabalho, seu coração voltou a sorrir e, trocando um olhar aqui outro ali, ela voltou a namorar: “*E lá atrás do [caixa] ele pegava minha mão, quando ele não pegava, eu pegava a dele lá atrás. Aí eu comecei a namorar com ele. Namorei com ele muito. Namorei muito de beijo e de abraço, (pausa) namorei muito com ele*”.

Se na Mitologia Grega, as Graças são conhecidas como as “Deusas da Felicidade”, do amor e da celebração, Gracinha celebra seu novo amor se apaixonando por mais uma pessoa. O rapaz que ela namorava era o subgerente do supermercado onde trabalhava, porém no supermercado havia outro, e ainda mais bonito.

Comecei a olhar pra ele. Falei: Ana [uma amiga que trabalhava no mesmo estabelecimento] tou gostando daquele cara ali. Ela disse: Pelo amor de Deus, Graça. Não namora com ele não, ele é todo enrolado, se eu não me engano ele é noivo. Eu disse: eu tou gostando dele. Aí fiquei... Aí fiquei com os dois. Quando tava com um sentia falta do outro, quando tava com o outro, sentia falta dele. Dizem que não se gosta de duas pessoas, gosta sim!

A gente gosta de duas pessoas. Então, eu comecei a gostar, sentir falta de um e de outro.

Entretanto, um dos rapazes, ao descobrir o duplo namoro, deu a ela o *xequê mate* “*Aí, ele chegou e falou assim: ‘Ó, Graça! Vou te falar um negócio, ou você continua namorando comigo só, ou com o outro, porque eu não vou querer mais esse namoro, você com dois’.* Eu falei: *Tá! E agora?*”. Todavia, o outro rapaz, ao saber que não era absoluto na vida de Graça, resolveu sumir, o que facilitou imensamente a decisão de Gracinha. Agora só tinha um para namorar. Já não estava “**Entre dois amores**”¹⁰⁵. Namoro daqui e dali, um dia Graça descobriu que seu amor estava noivo. E se o sentido da vida é celebrar o amor e a concórdia, ela resolveu levar a história naturalmente, pois aos 22 anos já sabia que o tinha que ser, seria:

Continuei namorando com ele. Eu gostava muito dele, [...] Ele me contou do noivado com a outra moça. E terminou [o namoro], ele terminou, fiquei sozinha (pausa). Resolvi, não vou ficar com mais ninguém... E um dia ele casou. Sumiu. [...] Quando chegou um dia, ele apareceu, me explicou que tinha casado, que tinha separado. Tudo isso eu sabia. E ele me perguntou – ‘Que tal a gente ficar junto? Eu voltei a namorar com ele. Voltei a namorar com ele. Isso eu já tinha meus... quase trinta, (pausa) quase trinta anos. Voltei a namorar com ele. Fomos namorando, eu gostava muito dele, fomos namorando.

Lembrando Balzac: “Uma mulher de trinta anos tem atrativos irresistíveis. [...] A mulher de trinta anos satisfaz tudo”. Graça estava em sua plenitude. “Mulher de Trinta”¹⁰⁶, ela estava consciente de suas escolhas. Decidida a arriscar na felicidade, ainda que ela pudesse durar apenas alguns instantes. Se a história de Graça vier a se tornar um filme, certamente irá compor a trilha sonora a música de Miltoninho¹⁰⁷, que parece ter sido composta para esta história.

Você, mulher
Que já viveu, que já sofreu
Não minta
Um triste adeus nos olhos seus
A gente vê, Mulher de Trinta
No meu olhar, na minha voz
Um novo mundo, sinta
É bom sonhar, sonhemos nós

¹⁰⁵ Título original “*Out of Africa*” (Sydney Pollack, 1985, 161 min., EUA)

¹⁰⁶ Composição: Luiz Antonio e Drink (Fermata). Interpretação: Miltoninho.

¹⁰⁷ **Milton Santos de Almeida**, conhecido como Miltoninho, nasceu no Rio de Janeiro em 31 de janeiro de 1928. Cantor e compositor, iniciou sua carreira na década de 1940 como integrante de diversos grupos vocais. Na década de 1960 se consagrou com o sucesso **Mulher de 30**.

Eu e você, Mulher de Trinta
Amanhã sempre vem
E o amanhã pode trazer alguém.
(Mulher de Trinta – Miltoninho).

“*E foi passando o tempo, foi passando o tempo, o relacionamento foi ficando mais forte, e eu fui ficando mais velha*”. Na passagem do tempo, a canção “Eu e o rio” do mesmo compositor pode ser usada como marcador da temporalidade:

Rio caminho que anda e vai resmungando talvez uma dor
Ah quanta pedra levaste outra pedra deixaste sem vida e amor.
Vens lá do alto da serra o ventre da terra rasgando sem dó.
Eu também venho do amor com o peito rasgado de dor e tão só.
Não viste a flor se curvar, teu corpo beijar e ficar lá pra trás.
Tens a mania doente de andar só pra frente, não voltas jamais.
Rio caminho que anda, o mar te espera não corras assim.
Eu sou um mar que espera alguém que não corre pra mim.

Um dos sonhos de Graça era se tornar mãe. Seu amor, que continuava com duplo relacionamento, não se decidia. Ela tinha consciência de suas escolhas. Desejava um amor somente seu, mas preferia dividir o seu amor a ficar sozinha. Suas escolhas eram de uma mulher madura e decidida “uma coloração que se estende sobre as coisas, são as próprias coisas que se cristalizam em tristeza, em saudades, em nostalgias” (BACHELARD, 2000, 152). “*Então eu dizia assim: Cara, vai lá e se separa. Mas ele não mostrava vontade de se separar não. Então eu disse: eu vou ter um filho. Vou ter um filho seu, porque é de você que eu gosto e é você que eu quero para ser pai do meu filho...*”.

Seduzido e feliz com a ideia de ter um filho, o rapaz propôs ir morar juntos, após o nascimento do bebê, pois para ele não era de bom tom que uma moça tivesse um filho sem o pai. Entretanto a canção “**Aos Pés da Santa Cruz**” parece ser a mais apropriada para demarcar esse momento:

Aos pés da santa cruz você se ajoelhou
Em nome de Jesus um grande amor você jurou
Jurou, mas não cumpriu, fingiu e me enganou
Pra mim você mentiu
Pra Deus você pecou
O coração tem razões que a própria razão desconhece
Faz promessas e juras, depois esquece
Seguindo este princípio você também prometeu
Chegou até a jurar um grande amor
Mas depois esqueceu.

Ele ia todo dia no meu trabalho, quando o filho nascesse a gente iria morar. Eu comecei a perceber (pausa) bebida. Bebida. Eu não bebo. Comecei a perceber bebida. Ele chegava com cheirinho de bebida no meu trabalho. Não morava com ele ainda não. Eu falava assim: Você bebeu? Ai ele dizia assim: Não! Foi um café forte ali... Eu: Café com gosto de bebida? [...]. Eu estava grávida. Eu não podia ficar em casa. Ai fui e fiquei com meu irmão em Itararé. Cheguei pra minha cunhada e falei assim: Fulana... eu tou achando que fulano bebe. E ele bebe, e agora não tem jeito. Eu já tou esperando menino, não tem jeito. Eu vou ter [o filho]. Ela disse: 'Você não tem que ter'. Eu disse: Agora eu vou ter... 'Ele bebe muito!'. Ela falou: Será? Eu disse: Bebe. Bom... passou. Meu filho nasceu. Nasceu e eu fui morar com ele. Meu prêmio, quando cheguei em casa, lá em Santo Antônio, foi ele bebinho em cima da cama. Cheguei com meu filhinho, ele veio. Briguei. Meu primeiro dia que cheguei em casa com bebezinho no colo do hospital, briguei, e fiquei, fiquei lá com ele. Eu gostava muito dele (pausa). Mas eu dizia: Eu não vou ficar com você não. Essa vida não será do meu filho. Não quero essa vida pra ele. E fui ficando... ficando, até um dia chegar a hora. Chegou uma... um determinado dia, numa discussão, chegou o dia de vim embora. Passei a mão no meu filho, botei nas costas...

A saída de Graça com seu filho encerra “[...] uma ambivalência. Em torno de um complexo, a alegria e a dor estão sempre prontas a trocar seu ardor” (BACHELARD, 2002, p 174). E baixinho podemos ouvir, e até mesmo cantarolar, a canção “Chorar em Colorido”:

Se é certo eu te perder
Vou aprender
O jeito exato
De chorar por ti
E o fim seja qual for
Vou recordar
Lembrando nosso amor
O nosso amor
Prometo e acredito
Chorar bonito
Bem a rigor
Se for a seu pedido
Eu choro em colorido
Meu bem...escolhe a cor.

Graça voltou para a casa dos pais. Seu pai, na época, já estava doente, e sua mãe a recebeu de braços abertos. Ao voltar ao trabalho, quem tomava conta do bebê era sua mãe e sua irmã Valdelicis, a quem Graça é imensamente grata, por ter dado o melhor de si a seu filho:

Vim pra casa da minha mãe, eu trabalhava, dei meu filho pra ela tomar conta, minha irmã, que hoje o meu filho é o que é pela educação que ela deu, que eu trabalhava, eu cuidava dele, mas pegava só de noite. Trouxe meu filho, ele ficou vindo de vez em quando, mas sabe... a carne é fraca, termino... Dentro daquele relacionamento, daquela ida e vinda, de olhar o

filho, voltar, vai levando... E a gente vai saindo, passeando, beijo na boca, saindo pra passear, (pausa). Aí foi levando... foi levando... Eu sou muito esperta, vou levando, mas filho mais não. Só um filho. Vou levando, vou levando. Chegou um dia, ele foi lá em casa num domingo, me buscar uma hora dessa [17 horas] pra nós ir passear. Eu e meu filhote. Ele foi lá e eu não podia, eu tava aborrecida, adoentada, eu falei: fulano, não vou sair com você, com menino pra passear não, sempre levava meu filho pra passear mais ele, cinema e tudo. Eu falei: não vou mais sair com você não... não vou sair hoje não. Ele todo arrumado, todo bonito, fiquei olhando ele descer, que eu moro no altinho e ele desceu, parecia um pombinho, correndo, já tinha na cabeça o outro problema, né? Eu pensei: É, moleque!...

Dona da situação, Graça percebeu que seu relacionamento tinha chegado ao fim. “No outro dia eu fui levar meu filho na creche, na segunda-feira, aí ele chegou pra mim no jardim, chegou pra encontrar comigo e meu filho. Eu disse: Ó, Fulano, a partir de hoje, não me procure mais”. Graça sabia que a atitude do rapaz somente poderia representar uma situação: “**Uma outra mulher**”¹⁰⁸. Assim, a despedida foi entoada pela canção “Noite Fria”:

Numa noite fria soluçando te dei meu adeus
dos teus olhos o pranto caía
quando os meus lábios beijaram os teus

Essa noite guardei na lembrança
como a noite mais triste da vida
guardo ainda gravado na mente
a nossa triste e cruel despedida

Longos anos passaram tristonhos
ao teu lado não pude voltar
Quando um dia morreram teus sonhos
pois te disseram que eu tinha um lar

Foi mentira o que te disseram
outra mulher jamais pertenci
como posso viver para outra
se estou sofrendo e chorando por ti

A simples imaginação de que novamente ela estava sendo dividida foi decisiva, e agora é ela quem parece cantar soluçando “A dor do desprezo”:

A dor do desprezo é a dor mais doída
quando a gente recebe da pessoa querida.
Faz doer na alma e maltrata qualquer coração
faz encher os meus olhos de lágrimas

¹⁰⁸ Título original “*Another Woman*” (Woody Allen, 1988, 84 min., EUA)

perdidas lágrimas da minha paixão.,,

Um amor velho não se troca pelo novo não!!
não se despreza um amor antigo por falsa ilusão...
é o meu problema
estou pagando por um erro meu!!
desprezei quem eu amava
abandonei quem me adorava
quem sofre agora aqui sou eu!!

Aí terminei com ele, e fiquei com meu filho, que hoje tem 25 anos, vai fazer 26, dia 28 de junho [...] não bebe, não fuma, não é pinguço, é um rapagão, todo mundo conhece ele, e... é ... Como eu disse, eu não tenho ninguém, eu não tive mais ninguém, ele foi o primeiro e o único [amor], o pai do meu filho... Pai do meu filho até hoje.

Apesar da história de tristeza e solidão, Graça é uma congueira alegre. É uma mulher independente. Em seu rosto há sempre um largo e belo sorriso. Solidária, cuidou de seus pais e de seu irmão mais velho – congueiro da Banda de Congo Panela de Barro, que faleceu em julho de 2013. Comunicativa, é sempre a escolhida para falar. Ela foi a oradora da sua turma do Programa Mulheres Mil¹⁰⁹; participa das atividades da igreja e do coral. Aos sessenta e três anos, Gracinha encontra na arte de cantar e dançar a preciosidade da vida.

¹⁰⁹ Programa do governo federal, o Mulheres Mil está inserido no conjunto de prioridades das políticas públicas do Governo do Brasil, especialmente nos eixos promoção da equidade, igualdade entre sexos, combate à violência contra a mulher e acesso à educação.



Ilustração 12 – Maria e sua boneca

Maria é a única das paneleiras entrevistadas que não nasceu em Goiabeiras Velha. Desiludida com o amor, mas principalmente com a preferência da mãe pela irmã caçula, Maria decidiu dar outro rumo a sua vida.

Olha, o que fez eu vim embora de Minas, mais... foi porque eu namorava, eu conhecia um rapaz, eu gostava muito dele. Mas muito mesmo, e minha irmã era mais nova que eu. Aí acontece, que eu namorei com esse rapaz quatro anos. Mas era um namoro, que a gente nem... nem sentava perto um do outro a gente sentava. Mas eu gostava dele demais. Aí minha irmã deu de namorar também. Aí minha irmã... minha mãe, – Deus que vê no céu, porque ela já se foi –, aí minha irmã... Minha mãe se interessou mais pelo casamento da minha irmã mais nova do que do meu. Eu que era mais velha. Então ela deu força pro casamento da minha irmã mais nova e não deu força pro meu casamento. Eu era mais velha... Aí eu me desgostei. Foi caso que eu falei que não casava mais nunca. Já que não casei com esse rapaz, eu não casava com mais ninguém. E lá também eu não ficava. Foi acaso que eu vim-me embora. Vim pra trabalhar de doméstica. Trabalhei de doméstica, por cinco anos eu trabalhava nessa casa. [...]. Aí a minha patroa deu de vim embora pra Vitória. Trabalhava eu e minha irmã com ela. Minha irmã casou, mas largou o marido e veio me procurar [...], aí eu passei emprego pra ela. [...]. Aí a patroa deu de vim embora pra Vitória, aí ela falou assim: Vocês querem procurar outro lugar pra trabalhar, ou vocês querem vim embora comigo? Como eu não gostava de Teófilo Otoni, eu falei com ela, falei assim: Eu quero ir embora, aonde você for, eu vou. Pra onde você for, eu vou. Aí ela veio embora pra Vitória, pro Espírito Santo, aqui... é... ela veio embora pra Mata da Praia, ela morava na Mata da Praia. Aí minha irmã trabalhou uns tempos, depois minha irmã deu de ir embora, e eu

fiquei. Aí foi acaso que eu gostei daqui, não queria mais sair daqui, foi acaso que eu saí para caçar um colégio pra mim aprender pelo menos o meu nome, e... tou aqui nessa Vitória e daqui eu só saio pro cemitério.

Antes de se mudar para Vitória, Maria morava no interior de uma cidade pequena, em Minas Gerais, onde nem sequer existia escola. Foi em Vitória que começou a frequentar as aulas do EJA e para sua sorte, encontrou uma professora muito comprometida com a educação.

Lá na minha terra, não existia escola. Hoje existe, existe... mas quando eu vim pra cá, não existia escola, então eu vim pra cidade, eu não sabia nem meu nome. E eu não tinha ninguém por mim, ninguém. Tinha Deus... aí eu vi que... Minha professora, tinha muita paciência comigo porque a gente que não tem leitura... tem que ter uma professora que tem que ter paciência com a gente.

Maria define o amor e a paixão como o mesmo sentimento:

O que, que é amor? Pra mim? (pausa) O que é amor? É a pessoa gostar do outro de verdade, é respeitar a pessoa aonde estiver, seja ela feio... seja ela bonito... seja ele bem vestido... seja ele... isso pra mim que é amor. Gostar da pessoa do jeito que ele é. E paixão... É pro resto da vida... Pra mim é a mesma coisa, né? Porque se a gente ama aquela pessoa desesperadamente, né? faz de tudo pela pessoa, se você não vive sem aquele... pra mim se torna a mesma coisa, né?

Entretanto, esses sentimentos já não fazem mais parte de sua vida. Conheceu seu marido na escola, ele era um dos poucos que lhe davam atenção. Foram se aproximando, começaram o namoro que acabou no casamento. Maria casou muito apaixonada: “*Nossa Senhora... antes disso eu era doida por ele, se ele saísse e demorava eu ficava só ligando pra ver onde ele estava, se ele estava bem, se ele não estava. Eu era doida por ele, era mesmo... E mesmo assim, o que eu posso fazer por ele, eu faço*”. No entanto, seu companheiro começou a se envolver com outras mulheres e o sentimento de Maria por ele foi morrendo aos poucos, e ela me confessa:

Eu não... aqui pra nós... eu não sou mais apaixonada [...]. Eu não amo mais, mas eu gosto dele, mas... não é aquele desespero que era... Ele andou arrumando umas piranha aí... E ele andou me perturbando muito, sabe? Me perturbando a minha casa, ia lá... ia lá atrás de eu... Parece que morre um pouco, né? [...] Não... pra mim... da hora que procurou outra é porque a de casa não servia mais... né? Mas nem ligo... Pode chegar uma pessoa e dizer: Ah eu vi ele com fulana... fulana... Quando a pessoa procura a gente...

primeira coisa que vem na cabeça é que é uma traição, então não tem como você não amar... Então é tudo ou nada, senhora não acha? Senhora não concorda comigo? Eu não gosto de meio... mesmo assim eu respeito ele aonde eu tiver, eu respeito ele. Ele foi o primeiro e derradeiro. Porque com esse outro que eu tive, eu não tive nada com ele, né? Graças a Deus... Nem beijo na boca deu. O meu marido mesmo foi ele...

Maria aprendeu a fabricar as panelas com sua sogra. Exigente, ela trabalha unicamente com o barro que ela mesma extrai. “Não... não vendo uma bola de barro... meu barro que eu tiro é pra mim trabalhar... Portanto, eu venho nos barreiros duas vezes por ano”. Ela continua trabalhando como empregada doméstica, e nos fins de semana confecciona suas panelas: “Sim... porque eu trabalho fora, e eu só faço minhas panelinhas, é... sábado de meio-dia pra tarde... domingo, se eu tiver aguentando... porque eu tenho problema sério na coluna e minha coluna entortou, né? E ela tá aqui dentro” [mostrou o lado do corpo, que realmente parece estar meio torto].

Indago então a Maria, se com o sério problema de coluna que ela tem, ela pode retirar o barro, que é um trabalho super pesado: “Ué... eu tenho que tirar... porque eu não consigo comprar barro não, porque eles vêm tirar barro, eles misturam com terra preta, mistura... é... areia... E eu gosto de meu barro é... especial”. Ela nem sequer ao marido confia a tarefa de extrair o barro:

Não. Ele não conhece. Uma vez ele veio mais um amigo da gente, e tirou um barro, minha filha, mas era pedra, areia... Era a panela pôr no fogo e estourar... Porque o barro... não é a senhora chegar e tirar o barro, fala, por exemplo, aquele barro ali... aquele barro ali não é bom... aquele barro ali é areia pura. Não é senhora chegar e tirar o barro não, senhora tem que procurar o barro de terra.

Com o dinheiro das vendas das panelas, Maria construiu sua casa.

A gente fazia um pouquinho... aí... a gente fazia um pouquinho... tirava um dinheirinho, levantava um pouquinho da casa, aí quando acabava o dinheiro, a gente parava, ia fazer mais panela, vender e juntando um dinheirinho e conforme a gente ia fazendo o... é... conseguindo o dinheirinho a gente ia levantando a casa. Vai lá em casa um dia tomar um café pra ver, minha casa é fraquinha, mas... vai lá um dia tomar um café, ali perto do campo 3 de maio. Senhora, entrando ali na rua do Banestes, naquele... na pracinha do Banestes ali. A senhora chega lá em casa, só perguntar onde mora Samarone, tem um lugar de tinta a senhora perguntar onde mora Samarone eles te informam. [...]. Vai lá em casa... A senhora vê eu fabricar a panela, dia de domingo eu não saio de casa, eu fico em casa fazendo minhas panelinhas ou lavando uma roupa, ou arrumando uma casa, que é

final de semana que eu tenho que fazer minhas coisas, né? Eu trabalho de segunda a sábado, né?

Antes de sua sogra adoecer, ela acompanhava mais a sogra nas atividades da Banda de Congo, mas atualmente, a única atividade de que ela participa é a festa de São Benedito, no dia 25 de dezembro, dia do seu aniversário.

É... eu sou do dia 25 de dezembro, aí eu vou pra acompanhar a procissão, sabe? Mas eu não tenho profissão, assim, de ser da banda de congo não. E mesmo que eu não tenho tempo e o cansaço não deixa. Eu trabalho demais. Porque eu trabalho na casa dos outros, trabalho na minha casa, fazer, cuidar da casa dos outros... lá eu faço tudo, e cuidar de casa da gente não é fácil, né? Só que a gente quer até abandonar um pouco da casa da gente... pra poder cuidar da casa dos outros. Então como eu estou de férias, minhas férias já tão quase vencendo... Por isso que eu vim no barreiro hoje. Minhas férias já tão quase vencendo... Aí eu vim no barreiro hoje pra dar tempo de eu descansar pra mim poder voltar pro serviço. Que a hora que eu voltar pro serviço acabou folga... Já lavei minhas roupas tudo... amanhã...

Passei algumas horas com Maria no barreiro, catei manga, conversamos sobre diversos assuntos. No entanto, a proximidade de Samarone, seu companheiro, e de Ronaldo, catador de barro que havia nos levado ao barreiro, em alguns momentos a inibiu de expressar suas dores de amor, tendo optado por me contar, com detalhes, todo o processo de confecção da panela de barro.

Na semana seguinte, conforme havíamos combinado, fui até a sua casa para tomar um café. Ela fez questão de me apresentar um DVD sobre a gastronomia capixaba, produzido pelo Hotel Senac¹¹⁰. O vídeo é uma peça publicitária do curso de gastronomia do Senac, e mostra todo o processo de confecção das panelas, desde a extração do barro até serem postas à mesa, servindo as deliciosas tortas e moquecas capixabas.

¹¹⁰ Por se tratar de uma cópia, não havia nenhuma referência que possibilitasse citá-lo adequadamente,



Ilustração 13 – Jamilda e sua boneca

Jamilda tem 50 anos, é filha, neta e bisneta de paneleiras. *“Todos os meus parentes por parte de pai e parte de mãe são paneleiras”*. Conheceu seu primeiro amor aos 12 anos, e quando completou quinze, iniciaram o namoro: *“Primeiro amor? Ah! foi um amor de adolescente, primo meu, primo da minha mamãe. Paixão mesmo, e a gente se encontrava escondido, até papai descobrir e (pausa) depois papai liberou pra gente namorar. A gente namorou bastante tempo, depois acabou...”*

Jamilda é uma mulher romântica, acredita no amor à primeira vista *“Ah! Como foi comigo (pausa). Eu olhei pra uma pessoa, depois que eu olhei pra essa pessoa, eu tinha o que? 12 anos, ele devia ter 15. Eu fiquei com essa imagem na cabeça e... a imagem do príncipe encantado”*. Como muitas das paneleiras, parece falar dos tempos de outrora com nostalgia, apesar da sua pouca idade:

Dele, efetivamente dessa pessoa que foi o meu primeiro namorado. E aos 15 anos eu comecei a namorar com ele e namorei com ele até os 20 anos. Com 15 anos em casa. Comecei a namorar um pouco cedo. Mas namoro na minha [época]... eu tenho 50 anos, isso há 30 anos atrás. Mais de 30 anos passados [o namoro] era mais de conversar de beijar. Você namorava mesmo, né? No sentido de... a gente não tinha... Como hoje as pessoas facilmente vão pros finalmente, pra se relacionar sexualmente. Então, a gente namorava mesmo, era de cinema, de ir pra festinha junto com os primos, essas coisas assim.

Da adolescência, lembra do filme “**King Kong**”¹¹¹, do desejos de assistir aos filmes pornô, de como o cinema era o espaço dos encontros amorosos:

(Risos) King Kong, (risos), o primeiro filme. É que a gente tinha muita vontade de assistir filme de mulher pelada né? Mas a gente não podia entrar, Sabe aquele lance, tinha desejo de fazer 18 anos pra ir. Mas depois nós fomos assistir King Kong mesmo, Play Center aquele parque que tinha aqui, você lembra disso, Edileuza? [...] No Play Center, tinha aquelas músicas, o ABBA¹¹², essas coisas assim.

Sua narrativa de quando está dançando congo me remete a Muniz Sodré, na sua fala do corpo negro que dança e joga capoeira. “Isto permite dizer que a capoeira é mais a afirmação de um corpo orgulhoso de sua vitalidade e ciente dos seus segredos, de sua mandinga” (SODRÉ, 1988, p. 213). Assim, dadas as devidas diferenças entre a capoeira e o congo, o corpo negro que dança libera e liberta qualquer racionalidade, possibilitando ao corpo o puro prazer de dançar e viver.

Bom. Eu não vou ser nada modesta, porque eu danço congo, eu gosto muito e eu requebro pra caramba, boto as mãos na cintura. Isso, algumas vezes já foi até alvo de umas cantadas, até um pouco incisivas, assim que eu dei um corte assim. É já tive cantada por dançar na Banda. Algumas foram interessantes, mas algumas se não existissem, seria melhor, eram chatas, sabe assim. Porque o homem tem que saber chegar na mulher, tem homem que chega assim de uma forma (pausa), assim não dá nem...

Mulher independente, decidida, Jamilda fala de como conheceu e conquistou seu companheiro:

Eu conheci ele numa festinha, década de 1980, 1884, né? Uma festinha assim nas casas, aqui em Goiabeiras a gente sempre. Eu acho que em todos os lugares. Os jovens se reuniam para fazerem uma festinha na casa de um, depois na casa de outro. Então, a gente foi numa festinha, ele estava lá, a gente começou. Eu que quis namorar com ele, ele não queria namorar comigo, ele era metido, o negro. Aí, eu insisti, ele aceitou namorar, e a gente tá aí (suspiro) há mais de vinte anos juntos.

Diferentemente de muitas das paneleiras que sonharam em casar na igreja, cujo rompimento do primeiro namoro extinguiu também o desejo de se casar, Jamilda entende que

¹¹¹ King Kong (Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper, 1933, 94 min., 1993, EUA).

¹¹² ABBA foi um grupo sueco de música pop, formou se em Estocolmo em 1972, ganhou fama e sucesso internacional depois de vencerem o Festival Eurovisão da Canção, em 1974. Suas as canções, com letras simples e um som único, ganharam popularidade entre os jovens.

o amor e o companheirismo que se constroem no dia a dia do relacionamento são muito mais importantes que a festa.

Eu sonhava em me casar com o meu primeiro amor. Mas eu nunca fui assim como a maioria das mulheres da minha época, que tem 50 anos, essas palhaçadas assim eu nunca gostei, fui lá no civil e casei. Eu nunca sonhei em casar de véu e grinalda, mesmo com o meu primeiro amor. Eu queria viver um amor entendeu, tá junto. Mas eu nunca sonhei com esse vestido aí que o pessoal sonha. Eu sou uma mulher meio homem, assim eu não gosto muito dessa palhaçada de vestido, aquela festa... Eu não gosto de festa de casamento, eu acho ridículo, mas tudo bem. Eu acho que uma vez uma amiga, uma senhora, uma antiga congueira, ela falou: minha filha a festa do casamento não é esta aqui que a gente tá vendo aqui, a festa é para o dia a dia, aí é que a gente vai ver que tem festa mesmo. Se vai haver compreensão, e cumplicidade, solidariedade, amor. Isso aqui é só pra dar o que falar para a sociedade. Pra mim, a festa de casamento, a cerimônia para mim é um porre, eu não gosto quando eu vou, eu vou assim por consideração às pessoas, eu posso contar nos dedos os quantos casamentos eu fui. Então, eu acho assim, o barato mesmo do casamento é o dia a dia.

Para Jamilda, o amor se manifesta de diferentes formas:

Amor tem várias formas, né? Amor é você sentir seu coração querer sair do peito quando você vê a pessoa que você ama. É isso, eu já senti uma vez e não senti mais, né? Você imagina você ouvir a voz de uma pessoa e seu coração disparar? Amor é isso. E são poucas as vezes que você sente isso. Mas ao mesmo tempo, eu penso que existe várias formas de amor. Tem esse amor aí que o coração dispara quando você vê a pessoa e pode ser paixão... Amor é paixão? Eu não sei. E tem assim de você cuidar do outro pelo que ele é pelo que você vê de bonito nele. Como é, por exemplo, o caso do meu marido. Ele é uma pessoa que é doente, porque tem problema com a bebida, é alcoólatra, mas seguramente é uma das pessoas mais belas que eu conheci na minha vida, na minha trajetória até os 50 anos, né? Porque quando eu o conheci eu tinha 21 anos então, tem 27 anos, quer dizer mais da metade da minha vida, eu estou com 50, mais da metade da minha vida eu estou com o meu marido, namorando, noivando e casando. Então, ele me deu uma filha linda, então existem vários tipos de amor. Amor que você molha a calcinha, que te dá tesão, esse amor aí acho que são poucas vezes (risos) que você vai ter, e tem esse amor, e eu acho, eu tenho pra mim que esse amor que eu sinto pelo meu companheiro é o amor, ele é mais difícil de você se desvencilhar dele. Porque tem hora que você quer se desvencilhar de um amor, não tem? Porque aquela pessoa que você ama é tão complexa, te causa tanto sofrimento, que você quer se desvencilhar dela, e às vezes as pessoas conseguem, quando é paixão. Agora, quando é esse amor que é construído, que é de uma, duas, três décadas, aí eu acho que fica mais difícil de você sair fora.

Ela fala de sua própria experiência para definir a diferença entre o amor e a paixão:

Por exemplo: eu vou falar da experiência que eu tive. Paixão que eu tive pelo meu primeiro amor, pelo meu primeiro namorado, foi uma coisa de louco, mas naquele momento por exemplo eu era jovem, só tinha compromisso com meus estudos, com o meu trabalho, eu tinha papai, mamãe pra me bancar... Sabe? Então era coisa assim de... Paixão pra mim é uma coisa que (risos) é muito forte, é uma coisa que pode até te quebrar, se você não tiver um pouco de controle. E amor, não. Acho que o amor é uma coisa mais mansa, paixão é uma coisa arrebatadora, aquela que vem e se você não segurar sua onda, você pode se arrebentar. E o amor não, amor é gostoso, também te dá tesão, também mas você consegue controlar você administra esse sentimento. Paixão não, paixão é coisa que você pode até matar, você pode até morrer, você quer se entregar àquilo, você quer passar por cima de tudo, de todos, não quero nem saber, eu quero ficar com essa pessoa e não vou pensar... E o amor, não. Acho que o amor é uma coisa racional, uma coisa mais... uma coisa mais mansa... é denso, é tenso, mas ele é um sentimento mais manso. A paixão não, a paixão é selvagem é arrebatador.

Ao falar de amor e paixão, Jamilda define esses sentimentos como fundamentais para se viver. Para ela, quem não viveu um grande amor, ainda não sabe o que é amar.

Cara, é o que eu peço todos os dias aos orixás. Eu quero me apaixonar de novo, não quero ter paixão, não. Paixão acho que não é o caso, mas estou com cinquenta anos. Não quero ter paixão porque paixão acho que às vezes ela é até um pouco inconsequente. Mas amar de novo assim quero muito. [...]. Ah quando você encontra um verdadeiro amor é gostoso até viver, né? Agora, falar do amor, o que é o amor cara? [...]. Eu tive é claro, eu tenho uma referência, eu quando... se eu voltar dez vezes eu quero ter dor de amor sim, paixão louca, tem que ter porque eu acho que isso alimenta, eu acho bacana. Já pensou a pessoa passar pela vida e nunca ter chorado, nunca ter (haaan), perdido uns dois quilos porque o amor não foi correspondido? (pausa). Eu perdia, ficava sem comer, as poucas vezes que eu estava apaixonada, sabe, e isso faz muito tempo, a pessoa acha, cara, aí que bacana, quem nunca experimentou isso, cara, passou pela vida, viveu, claro que viveu, mas poxa, foi meio que incompleta essa história, porque se você ama, se consegue passar, perceber e digerir esse sentimento, tendo sucesso ou não, porque na hora que você tá amando... e tá sendo correspondido, é legal, é bacana, depois, se acabar, você vai se ferrar também, chorar, mas você sabe o que é. Tem que experimentar, as coisas que valha a pena, é claro, nem tudo você tem que experimentar, né? Mas amar, cara, quem nunca amou pelo menos tem que odiar, porque se não nem ama nem odeia, aí não valeu, não.

Jamilda tomou para si a responsabilidade de levar a tradição de Goiabeiras Velha para o mundo. Em 2004, ela escreveu e lançou o livro “Conhecendo as Benzedeiças de Goiabeiras Velha”, tendo dirigido o Primeiro CD da Banda de Congo Panela de Barro de Goiabeiras, com o título “Brincar o Congo no Espírito Santo”.

V - PANELEIRAS E CONGO – TERRITORIALIDADE DE GOIABEIRAS VELHA

*Cantarei o barro, porque nele esteve a vida
e este sangue que ferve em nosso corpo.
Meus olhos de barro pressentem o repouso
e o clarão imortal de uma outra vida.
Cantarei o barro porque foi amassada
a nossa carne do barro inconsistente
e na argila curtida e inanimada
o sopro de Deus entrou como a semente.*

Mariano Manent (Louvação do Barro)

No século XVIII, com as descobertas do ouro nas Minas Gerais, a Coroa Portuguesa, valendo-se da estrutura governamental estabelecida na Bahia, impedia a entrada de pessoas no interior do Espírito Santo. Esse isolamento político e econômico transpôs o século seguinte e as primeiras décadas do século XX, o que possibilitou às comunidades indígenas localizadas no atual estado do Espírito Santo, e às comunidades africanas que lá se formaram, manterem intactas suas cultura e história por longo tempo.

Desde tempos remotos, o território das Paneleiras de Goiabeiras está consolidado no bairro homônimo. Na multidimensionalidade com que mantêm a territorialidade do feminino, confeccionam, em barro extraído da jazida no Vale do Mulembá, panelas e outros utensílios de diferentes formas, usos e tamanhos.

À beira do manguezal que acompanha a orla oeste da ilha de Vitória, Goiabeiras Velha está situada na parte continental do município, constituindo-se como um dos mais antigos bairros da ilha, por séculos chamada pelas populações indígenas de Guanaira (Ilha do Mel). Goiabeiras Velha é uma territorialidade afro-ameríndia, onde estão centradas as brincadeiras de boi, os blocos carnavalescos, os mascarados do carnaval, as fogueiras de São João, a festa de São Benedito, a procissão de São Sebastião, a festa do Divino, as brincadeiras de rua, a marujada, a lapinha, o teatro popular, o futebol de várzea, as benzedeadas, as paneleiras e a Banda de Congo Panela de Barro (BENTO, 2004).

Observam-se nuances e diferenças no desenvolvimento da dinâmica ancestral civilizatória das mulheres que exercem a função de paneleiras e participam da Banda de Congo Panela de Barro. Essas mulheres, apesar de terem seus locais assegurados no galpão onde funciona a Associação das Paneleiras de Goiabeiras, trabalham no interior de seus quintais e participam ativamente das manifestações culturais do bairro, que vêm sendo, aos

poucos, recuperadas. Filhas, netas e bisnetas das antigas paneleiras e também congueiras, são elas as guardiãs da memória e das tradições de Goiabeiras Velha.

Incessantemente, essas mulheres misturam uma porção de água e outra de terra e transformam a camada úmida e sólida do planeta em panelas de barro.

Em seu livro “A oleira ciumenta”, Lévi-Strauss nos presenteia com diversos mitos que modulam o barro ao cume conjugal nas comunidades indígenas americanas. O autor compara e analisa a oleira, aquela que modela a cerâmica, e as relações desse ofício com sentimentos amorosos, em especial, o ciúme. Dessa forma, toda temática mitológica é abordada mediante uma linha interpretativa da vida dos diversos povos indígenas ao improvável, para não dizer, impossível desejo de não desejar.

Nessa direção, penso que o barro, como matéria-prima da criação do mundo e da espécie humana, como explica um mito de origem Dogon¹¹³ no Mali,

No princípio, o Deus único criou o Sol e a Lua, que tinha a forma de cântaros, a sua primeira invenção. O Sol quente, rodeado por oito anéis de cobre vermelho, e a Lua, de forma idêntica tem anéis de cobre branco. As estrelas nasceram de pedras que Deus atirou para o espaço. Para criar a Terra, Deus espremeu um pedaço de barro e, tal como fizera com as estrelas, arremessou-o para o espaço, onde ele se achatou, com o Norte no topo e o restante espalhado em diferentes regiões, à semelhança do corpo humano quando está deitado de cara para cima¹¹⁴.

A estrutura desse mito revela o poder de criação das criadoras e das criaturas, enquanto o amor como sentimento composto no âmbito da coletividade que pretende “um mundo de justiça como lugar social onde o primado do amor se estabeleça. Um amor realizado como exercício da justiça e de tudo o mais que ela envolve, como a igualdade entre todos em suas diferenças” (BRANDÃO, 2005, p.57).

Nessa perspectiva ancestralica, o Congo é a principal manifestação cultural do estado do Espírito Santo e se configura como uma instituição historicamente reservada à liderança masculina. Dessa forma, ao analisar a interação das mulheres paneleiras que integram a Banda de Congo Panela de Barro, percebo que se caracteriza dentro de uma *arkhé*, que constrói a cosmovisão africana, a estrutura, a identidade e a ancestralidade dessas mulheres. A *arkhé* é a

¹¹³ Habitantes do Mali e de Burkina Faso, os dogons são reconhecidos pelo vasto conhecimento que detêm sobre o sistema estelar de Sirius1. Os sacerdotes dogons dizem que seu povo conhece detalhes do sistema solar e lunar, muito antes da existência dos astrônomos.

¹¹⁴ Texto adaptado do livro: SANTOS, Deoscóredes M. dos. **Contos negros da Bahia e contos de Nagô**. Prefácio de Jorge Amado. Salvador: Corrupio, 2003.

força, a energia e a linguagem presentes no barro e nos tambores de congo. “No seio arkhé, estão contidos os princípios de começo-origem e poder [...]” (SANTOS; SANTOS apud. LUZ, 1996, p. 75).



Ilustração 14 – Apresentação da Banda de Congo

Outrora as panelerias de Goiabeiras Velha também foram marisqueiras e catadoras de caranguejo, como dona Elizete. Hoje, essa tradição foi deslocada para outra parte da cidade, embora ainda encontremos uma ou outra paneleira que, para se distrair, vai ao mangue catar mariscos. Em sua maioria, atualmente as panelerias trabalham coletivamente na Associação das Panelerias de Goiabeiras, em forma de cooperativa. Trata-se de um galpão, construído em parceria com a Prefeitura Municipal de Vitória, onde cada paneleira, independentemente, produz e comercializa suas próprias peças.



Ilustração 15 – Panelas expostas no Galpão

A *arkhé* emana de todas as manifestações e emancipações no Bairro de Goiabeiras Velha, é atributo da coletividade, pois nela estão contidos os princípios inaugurais que imprimem sentido, direção e presença à linguagem, recriando as experiências. A *arkhé* de Goiabeiras Velha tem um significado lúdico-político. Trata-se de uma dramatização que se instala na comunicação por meio da Banda de Congo e das Paneleiras, tendo como referências, além da África, formas de afirmação existencial e preservação de valores que a singularizam e diferenciam, em suas linguagens e nos vínculos que estabelecem com a ancestralidade (SOUZA, 2006).

A estruturação da identidade ancestralica não está presa ao passado. “A tradição é continuamente retomada e atualizada [...]. O futuro tem alguma importância, é claro. Mas é o tempo atual a base do tempo vindouro. Por sua vez, o tempo presente tem sua base no passado, assento comum de toda a concepção de tempo africana” (OLIVEIRA, 2003, p. 47). A *arkhé* também está referida ao futuro, principalmente se a entendermos como vazio de onde se esquia às tentativas puramente racionais de apreensão, como algo que se projeta na energia mítica, renovando valores que dão continuidade à linguagem característica do sistema histórico-cultural da comunidade.

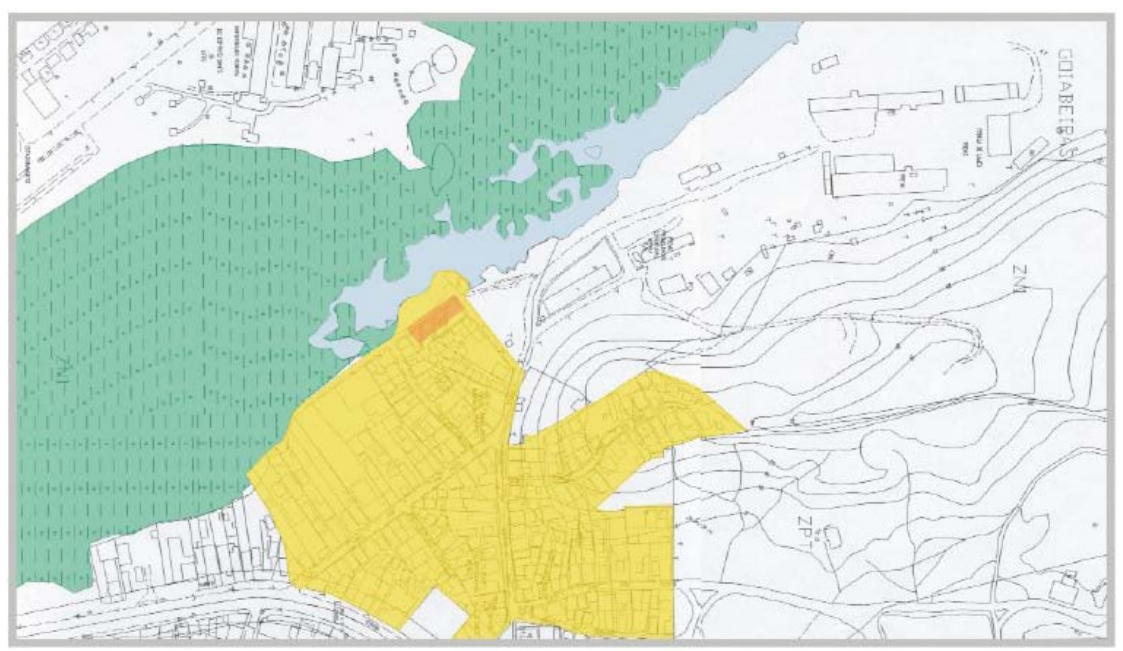


Ilustração 16 – Mapa do Bairro de Goiabeiras Velha

-
- Goiabeiras Velha
- Manguezal
- Canal do Mangue
- Galpão da Associação das Paneleiras

1. A presença afro-ameríndia na territorialidade de Goiabeiras Velha

quando o tempo não era nada
apenas lua na varanda
eu sonhei uma alvorada
feita de riso e ciranda
essa moça tão bonita
dançando o seu samba
habitava o meu sonhar
vinha lá de Angola janga
vinha me acalantar
com seu véu e sua guirlanda.

“Poemas para uma mulher” (Açúcar Mascavo)

Herança das comunidades indígenas que “habitaram a baixada de Goiabeiras e Carapina até as proximidades da Serra” (DERENZI, 199?, p. 53), Goiabeiras Velha se afirma como uma territorialidade de mulheres paneleiras. A tradição é um legado dos temiminós e tupiniquins, muito embora os goitacazes¹¹⁵ também possuíssem o domínio do barro.

A memória afro-ameríndia se legitima por meio da força vital, da energia concentrada no território, no tempo e no conhecimento obtido. É a territorialidade que possibilita a recriação do mundo e a elaboração do *continuum* civilizatório.

No Espírito Santo, a cerâmica de Goiabeiras se apresenta como uma tradição da cultura indígena. Estudos em sítios arqueológicos datam a utilização da técnica da cerâmica em pelo menos 2.500 anos e as classificam em três tradições distintas o que possibilita determinar e definir a cronologia dessas culturas a partir dos modelos e formas, como na descrição abaixo, apresentada no livro *As paneleiras de Goiabeiras*.

a) A Tradição Uma tem as áreas geográficas desde Vitória até o sul do estado e a data mais antiga de seus vestígios chega aos 2.500 anos AP (antes do presente). Devido à dispersão geográfica e às características da cerâmica, as populações pré-históricas podem ser filiadas à família linguística Puri-Coroado.

¹¹⁵ Primeiros habitantes da região falavam o Tupi. Desde os tempos mais remotos, antes da chegada dos portugueses ao Brasil, a área norte da Ilha de Guaninira era habitada pelos índios Temiminó. Pesquisas realizadas por Neida Lúcia Moraes na obra ‘Atlas Escolar do Espírito Santo’, publicada pela Secretaria de Estado da Educação e Cultura do Espírito Santo (Sedu), em 1986, informa que os índios que habitavam o Espírito Santo “na época do seu povoamento” eram os de língua Tupi: Goitacases, Temiminós, Tupiniquins e outros. Sobre os Temiminós informa ainda que esse povo habitava a baixada de Goiabeiras, Carapina, até as proximidades de Vitória e os Goitacases, a região do Itapemirim, no sul do estado.

b) A Tradição Tupi-guarani tem os sítios arqueológicos localizados em todo o litoral do Estado e nas margens dos principais rios do estado. No litoral Sul, município de Piúma, foi encontrado o sítio mais antigo dessa tradição: tem mais de 1.200 anos. É uma cerâmica bem descrita etnograficamente, sendo atribuída aos índios falantes da língua tupi-guarani, cujos representantes no Espírito Santo são os índios Temiminó, Tupinambá e Tupinikim.

c) A Tradição Aratu, cujos dados arqueológicos são encontrados entre Vitória e o norte do estado e no interior ao longo de todos os rios daquela região. Uma datação feita em um sítio arqueológico encontrado no município de Linhares revela que há 1.300 anos AP, essa população já vivia em grandes aldeias. Essa cerâmica é a mesma produzida pelos índios Pataxó, Malali, Cumanacho, Machacali, dos quais os Malali viviam no norte do estado do Espírito Santo (PEROTA, 1997, p. 12-13).

A chegada dos portugueses e a crescente presença de africanos que foram trazidos para o estado em pouco alteraram as técnicas já utilizadas na feitura das panelas de barro, conforme relatam Ilza, Lucila e Jenette. No trabalho, as paneleiras (alguns raros homens iniciaram a atividade recentemente) usam as mãos, água (para amolecer o barro), cuia (pedaço de coco cuité) para “puxar” argila, isto é, começar a fazer a peça, pedra pequena para alisar a matéria-prima, arco de barril para raspá-la e talha (tábua fina para apoio), que faz as vezes do torno.

As peças são secadas à sombra e queimadas em fogueiras. Ainda quentes, são molhadas com uma vassourinha de muxinga (espécie de mato), embebidas em tintura de tanino, extraído da casca de mangue vermelho (*Rhizophora mangle*), nos manguezais de Vitória. A tinta é “batida” na panela para “apertar” o barro, impermeabilizando-o e evitando que as panelas quebrem ou estourem quando usadas, e dando-lhes a cor de ébano característica. Antes do primeiro uso, as panelas têm de receber uma “segunda queima”, sendo untadas com óleo de oliva e levadas ao fogo. Só então estão prontas para cozinhar o alimento.

Entretanto, é imprescindível observar as ligações das paneleiras com outras manifestações da cultura afro-capixaba, como o congo e o jongo, entre outras, pois são esses elementos que se unem à confecção das panelas de barro e imprimem na territorialidade de Goiabeira a presença afro-ameríndia.

O Congo e o jongo são folguedos de origem africana que se impuseram como tradição popular, inclusive com as populações indígenas. Essa influência está presente em quase todo o estado e o exemplo mais significativo está entre os remanescentes dos índios tupinikins de Caieiras

Velha, que têm no congo o seu principal folguedo, ligado algumas vezes a ritual religiosos (PEROTA, 1997, p. 18).

É a presença afro-ameríndia na região norte da ilha de Vitória que vai consolidar Goiabeiras Velha como local tradicional da produção de panelas de barro. Além de estar associada a outras tradições da cultura, “a panela de barro é um artesanato confeccionado a partir de diversas técnicas da cerâmica” (PEROTA, 1997, p. 12).

Para civilizações milenares como a ameríndia e a africana, o espaço e o tempo só podem ser compreendidos e vividos em dimensão cósmica aberta e plural, onde relações simbólicas múltiplas e emocionais permitem riquíssimas percepções que envolvem a experiência com o sagrado (LUZ, 1999, p. 46).

Para as paneleiras congueiras, é impossível pensar um elemento dissociado do outro, pois é exatamente o seu encontro que possibilita a criação da identidade de Goiabeiras Velha, como pode ser verificado numa das peças da Banda de Congo Panela de Barro de Goiabeiras:

Congo de Goiabeiras
Congo de devoção
Congo da União, ê, a
Valha-me São Benedito

E a Virgem da Conceição
Samba crioulo
Deixa samba
Panela de barro
Acabou de Chegar

2. Afirmação do território e da territorialidade

Reduto de antigas tradições até a década de 1970, quando ocorre o primeiro grande projeto de modernização – implantação do aeroporto, construção do campus da universidade federal e conjunto habitacional ¹¹⁶ –, a ocupação urbana da região ocasionou e tem ocasionado a perda do território, porém a territorialidade de Goiabeiras Velha permanece como lugar e local das paneleiras.

Em 1987, atendendo a uma antiga reivindicação das mulheres paneleiras, o então prefeito de Vitória desapropriou uma área na beira do mangue e construiu o Galpão da Associação das Paneleiras. Projetado para acomodar o barro e resguardar as mesas de trabalho

¹¹⁶ Ver “Território do Ofício” (IPHAN, 2006).

onde as panelas são moldadas, secadas e polidas, a queima a céu aberto é feita no terreno ao lado. O Galpão não é apenas um local de produção e venda das panelas por um pequeno grupo de paneleiras, “visto que o espaço só acomoda 30 paneleiras de um universo de quase 120, o Galpão passou a representar o lugar do ofício, dando visibilidade à categoria profissional de seus executantes” (IPHAN, 2006, p. 25).

Apesar de sua importância, atualmente as condições do espaço oferecido pelo Galpão ainda são precárias para acomodar cerca de 60 pessoas entre paneleiras e ajudantes que ali trabalham diariamente¹¹⁷.



Ilustração 17 – Valdelicis, Lucy e dona Ilza alisando panelas

Vale ressaltar que, embora a modernização tenha sido responsável pela redução dos antigos grandes quintais que, além de acomodar toda a família, sempre foram o espaço de trabalho ocupado pelas mulheres que, além de executar todos os afazeres domésticos, ainda produziam suas panelas, a criação da Associação das Paneleiras não substituiu o fundo do quintal das casas. “Os espaços/tempos de morar e trabalhar se confundem: cada casa é uma oficina, onde o fazer panela de barro convive com os afazeres domésticos cotidianos e com a criação dos filhos, nos momentos de festa, de perda, de fé” (IPHAN, 2006, p. 21).

Embora boa parte da produção se concentre no Galpão da Associação das Paneleiras de Goiabeiras, observamos que as paneleiras mais velhas preferem trabalhar em casa, mantendo assim o cunho familiar de suas panelas. No entanto, mesmo que não frequentem o Galpão, todas as paneleiras de Goiabeiras se mantêm associadas. “A Associação tem sido o principal canal de negociação das paneleiras junto ao poder público e à iniciativa privada, na busca de apoio para a fabricação e promoção de seus produtos” (IPHAN, 2006, p. 27).

¹¹⁷ Dona Ilza é a única paneleira das entrevistadas que divide seu trabalho entre a casa e o galpão.

Criada em 25 de março de 1987, a Associação e suas associadas são responsáveis pela coletividade, pela preservação e garantia da tradição cultural das “Painéis de Barro de Goiabeiras Velha”. Mesmo sem deixar de considerar todo o espaço coletivo e a importância do Galpão na comunidade, a decisão de delimitar nossa pesquisa às paineleiras de fundo de quintal passou também pela necessidade de delimitar nossos objetivos. A pesquisa está centrada em focar a *arkhé* civilizatória das mulheres paineleiras e congueiras, pois são essas paineleiras, dançarinas e cantadoras de congo quem tamboriza a territorialidade da Banda de Congo Painel de Barro em Goiabeiras Velha e encontram proteção, “segurança e fundamentos necessários para recriar, ao longo de sua história, as significações de suas identidades” (SILVA, 2000, p. 83).

3. Tamborizar – A Banda de Congo Painel de Barro

*Grita ao mundo a tua alegria,
a tua generosidade, a tua disponibilidade,
a tua força de amar.
E daí, a tua confiança,
a tua esperança, a tua disposição de lutar.*

Força de viver e força de amar - Esmeralda Ribeiro

Presente em quase todos os municípios do Espírito Santo, o Congo – ou as Bandas de Congo – é a principal manifestação cultural do estado. Classificadas como sendo de origem banta, as Bandas de Congo são descritas como “grupos compostos de homens, em número variável – dez a trinta – que tocam e cantam em dias de festa de santo (São Benedito, São Sebastião e São Pedro) nas puxadas de mastro em festas eventuais” (NEVES, 1978).



Ilustração 18 – Preparação do mastro para apresentação do Congo

A partir da descrição acima, observa-se que, de fato, a introdução das mulheres no congo ocorre timidamente a partir dos anos 1970, como resultado de conquistas. Ainda que as mulheres organizem e viabilizem as saídas do congo, elas não tocam os tambores – principal instrumento das Bandas de Congo. Em algumas bandas, já é possível ver mulheres tocando chocalho e até casaca, porém, tocar os tambores é um ofício tido como “masculino”, somente permitido aos homens.

Em pesquisas anteriores, observou-se que os homens e as mulheres explicam tanto o apito da banda, quanto o toque dos tambores como ofício masculino, e nesse sentido, é possível afirmar que a introdução das mulheres no congo, e por consequência a liderança delas nas Bandas de Congo, resulta da dinâmica de corporalidade e continuidade que caracteriza a cultura das Bandas de Congo.

Hoje, todas as bandas são compostas por homens e mulheres e podemos ampliar o conceito das Bandas de Congo como dote da ancestralidade africana. As mulheres, que há cerca de um pouco mais de dez anos não tocavam nenhum instrumento, hoje tocam casacas e chocalhos, e são elas as responsáveis pelo coro que abrilhanta as apresentações das bandas, pelas coreografias e, sobretudo, por organizarem os preparativos que antecedem as saídas das bandas (SOUZA, 2005).

No primeiro momento em que conceituamos a palavra “Tamborizar”, trabalhamos com os significados de ouvir, sentir, ver, pegar, cheirar e comer todos os sentidos de energias que emanam dos Tambores de Congo. Dentro desse conceito, é o tamborizar que permite que os vínculos e a força da ancestralidade afro-ameríndia estejam sedimentados nos dias atuais, como valores e linguagens recriados na territorialidade congueira. Também no trabalho, “Tamborizar – a presença feminina afro-ameríndia nas territorialidades da Banda de Congo Panela de Barro” (2007), para além de todo o conceito acima, defino o tamborizar como visibilidade do poder feminino, uma vez que é esse que estabelece estratégias sociopolíticas envolvendo linguagens e valores afro-brasileiros e ameríndios.

Os Tambores de Congo apresentam a dramaturgia que envolve a preservação da memória e tradição das comunalidades afro-brasileiras e mantém a força do patrimônio simbólico expresso, principalmente, por reverenciar a ancestralidade, polo irradiador de civilização.

A luta pela preservação das culturas de origem africana e ameríndia está presente em todas as Bandas de Congo. Os aspectos culturais, sociais, lúdicos e políticos da civilização

negra africana procedem de uma visão de mundo que se consolida na coletividade e solidariedade dos seus componentes. Em outras palavras, podemos dizer que as bandas de Congo representam as comunalidades afro-brasileira e ameríndia do Espírito Santo.

4. As mulheres e suas táticas educativas na Banda de Congo

A Banda de Congo é um conjunto musical típico da cultura capixaba que os congueiros acreditam tratar-se de uma dança africana, por causa de seu próprio nome, e por causa das “palavras de línguas africanas” (BRANDÃO, 1977, p. 22).

Na Banda de Congo Panela de Barro de Goiabeiras, é possível observar ampla diversidade de táticas educativas que índios/as e africanos/as usaram na sua luta de resistência contra a escravidão. As simbologias e representações nessa banda se diferenciam das demais. São manifestações de origem afro-ameríndia, e exemplos que caracterizam a luta do povo negro em preservar e manter suas tradições. É ainda possível arriscar que o Congo nasceu do encontro das três nações fundadoras do Brasil, herdando dos brancos a devoção aos santos, dos índios, a casaca, e dos negros, os tambores.

Sem deixar de contextualizar as Bandas de Congo numa rememoração ao continente africano, a Banda de Congo Panela de Barro apresenta um significado mais contemporâneo para o poder que exercem as mulheres.

Não a gente aqui não tem este tipo de problema porque eu sempre deixei muito claro para todos que eu estou fazendo este papel... Porque quando tiver um homem ele vai assumir, eu nunca quis, não é o meu sonho dentro da banda eu queria é ajudar a fazer este sonho acontecer. Eu sempre soube que o mestre é um homem, como nós tentamos com alguns homens, e estes homens por questões de bebida nós tivemos alguns problemas. Então eu falei: vou assumir este negócio já que eu comecei e coloquei! (Jamilda).

Paneleiras e marisqueiras, em Goiabeiras Velha as mulheres sempre proveram o sustento de suas famílias, o que possibilitou a continuidade da cultura da panela de barro. Em todo o processo de que ela resulta está presente “um conjunto de representações sobre a ordem social” (OLIVEIRA, 2006, p. 40), que representa o poder que essas mulheres exercem em sua comunidade.

Ao assumirem o comando da banda de congo, essas mulheres apenas movimentam sua territorialidade, uma vez que todo o caminho percorrido é simbolizado pela força,

Deslocando-se num território para conquistar, trabalhar ou celebrar (dançando, por exemplo), o corpo humano é a possibilidade silenciosa, mas ativa, de qualquer movimento de construção do mundo. É essa possibilidade que estamos sempre celebrando quando comemoramos uma Dara ou reverenciamos cosmogonicamente uma divindade (SODRÉ, 1997, p. 33).

Nas histórias de luta e trabalho dessas paneleiras e congueiras, podemos nos arriscar a afirmar que, no Espírito Santo, e especificamente em Goiabeiras Velha, onde a Banda de Congo Panela de Barro é liderada pelo poder feminino, o congo se estabelece “como continuidade dos vínculos e alianças comunitárias, mantendo a força da tradição cultural e civilizatória atuante” (LUZ, 1992, p. 57).

A formação das Bandas de Congo tem-se apresentado como espaço vital na manutenção das tradições do estado do Espírito Santo. A territorialidade proporciona peculiaridades da cosmovisão africana. “São aspectos civilizatórios característicos da cultura negra, re-construída no contexto brasileiro, preservando, entretanto, sua matriz africana”, (OLIVEIRA, 2003, p. 83) em que a manutenção do Congo simboliza estratégias de resistência.



Ilustração 19 – Mulheres da Banda de Congo Panela de Barro

Os tambores de congo expressam formas, valores e linguagem capazes de gerar sabedoria, vida e ancestralidade. Pelos Tambores de Congo, transcendem a emoção e a felicidade, estabelecem-se elos com seus ancestrais e inaugura-se uma linguagem mítica e sagrada; são os tambores que possibilitam renovar as energias do dia a dia.

É o universo do congo e todo o repertório ético-estético da comunidade que permitem a expansão e afirmação afro-ameríndia da comunalidade de Goiabeiras Velha, que se destaca pelo trabalho e o empenho das mulheres na organização e manutenção, não somente da Bandas de Congo e da confecção das panelas de barro, pois toda a construção de vida dessas

mulheres consolida os “valores mítico-políticos e religiosos, hierarquias comunais, linguagem, modo de vida, princípios filosóficos, códigos estéticos, concepções culinárias, organização político-social, elaborações territoriais” (LUZ, 2000, p. 45).

Como afirma a professora Helena Theodoro (1996, p. 72), “através das danças rituais as mulheres incorporam a força cósmica, criando possibilidades de realização e mudanças, fazendo de seu corpo um território livre, próprio do ritmo, liberto das correntes”. É sabido que, no Brasil, a presença das mulheres na luta pela valorização do seu povo negro remonta aos tempos coloniais em que se registram vários Quilombos chefiados por mulheres. Como exemplo, podemos citar o Quilombo de Quariterê, no Mato Grosso, chefiado por Tereza de Quariterê; o Quilombo de Palmares, nas Alagoas, chefiado por Aqualtune; e um dos quilombos no norte de São Mateus, Espírito Santo, chefiado por Constância d’Angola¹¹⁸. Assim, a força e a presença feminina no congo demonstram que as mulheres organizadas inauguram um período de grande influência.

5. Goiabeiras Velha – espaço contínuo da territorialidade feminina

Na comunalidade de Goiabeiras Velha, cada paneleira congueira é proveniente de uma espiritualidade, de uma força herdada de seus ancestrais, e é essa força que compõe a estrutura que os seres humanos portam nos diversos aspectos da *arkhé*, no investimento cultural dos sentidos da vida. Comunalidade é o viver cotidiano da comunidade, são as representações coletivas da comunidade, são elos de amizade, parentescos modulados de diferentes formas, são percepções e concepções de valores e linguagens. Está relacionada à existência, ao trabalho, ao lazer e ao tempo que dedicamos a cada uma dessas funções.

Dessa forma, podemos dizer que a comunalidade das painéis de barro e dos Tambores de Congo interage com o emocional, o intelectual, o físico e o psíquico do corpo, proporcionando, individual e coletivamente, “estímulos da imaginação como um constante desafio para o intelecto e um cultivo do senso de apreciação” (SANTOS, 2002, p. 25).

O manguezal da região metropolitana de Vitória, capital brasileira com maior índice de área verde por habitante, é um dos mais belos manguezais urbanos do mundo. O verde exuberante da sua vegetação parece flutuar sobre o espelho das águas, formando um cenário paradisíaco. Fruto do encontro das águas do rio e do mar, o manguezal de Vitória é uma verdadeira reserva de vida, berçário de peixes, crustáceos, moluscos, aves e

¹¹⁸ “Heroína das lutas pela liberdade, mãe privada de criar seu filho, guerreira temida por muitos homens valentes” (AGUIAR, 1995, p. 25).

pequenos mamíferos. De sua vegetação, constituída principalmente de árvores *rhyzophoras*, extrai-se o tanino, corante utilizado para tingir de preto as panelas de barro, principal ícone do artesanato local (PMV, 2000-2008).

Ao recriarem a comunalidade nos valores dos Tambores de Congo e das panelas de barro, as paneleiras congueiras recriam seu espaço e poder civilizatório, onde o corpo e a corporalidade interagem com a comunalidade: “O corpo é um pedaço de barro modelado, retirado da matéria-prima lama, que de acordo com os mitos serviu para a criação das pessoas” (THEODORO, 1996, p. 72).

A corporalidade é a identidade da cultura das paneleiras congueiras, expande a perspectiva do espaço e do tempo cotidiano, é o saber. Como define Muniz Sodré (1997, p. 31), “o corpo na *arkhé* não se define em termos exclusivamente individuais, mas grupais, ou melhor, ritualísticos”. O corpo constitui a continuidade e o espaço da territorialidade, integra-se ao simbolismo coletivo na modelagem de cada panela, no canto e na dança, nos gestos e posturas das batidas dos tambores. Espaço contínuo da territorialidade feminina, direciona o olhar, os signos e as inflexões da corporalidade.

Na corporalidade está o crescimento individual e coletivo das congueiras paneleiras e é essa corporalidade que constitui o espaço contínuo da territorialidade feminina garantindo a todos e a todas os(as) componentes do Congo o poder de se desenvolver como pessoas livres e alegres, como seres capazes de expressar suas emoções. Para Helena Theodoro, a pedagogia do mundo africano é “iniciática, o que implica participação efetiva, plena de emoções, onde o espaço para cantar dançar, comer e partilhar” (2005, p. 96).



Ilustração 20 – Dona Elizete, Terezinha e dona Ilza na Banda de Congo

O território de Goiabeiras Velha surge como um espaço de poder das mulheres paneleiras e congueiras, local que podemos denominar territorialidade feminina, pois são elas que dão continuidade ao conhecimento e à ancestralidade. “A confecção da legítima panela de barro, fabricada pelas paneleiras de Goiabeiras, segue um verdadeiro ritual. São várias etapas, desde a retirada do barro e da tinta, passando pela modelagem, até a queima, obtida em altas temperaturas para dar a resistência necessária ao produto” (A Gazeta, 2004).



Ilustração 21– A queima das panelas de barro

A concepção de territorialidade fomenta rupturas com as ideologias escravocratas, tornando a busca por liberdade, ampliação e dimensionamento de vida. Essa concepção de liberdade foi o guia dos indígenas e africanos nas Américas. Possibilitou recriar seus princípios de convivência e de comunalidade, redimensionou os laços de irmandade em todo o território brasileiro.

Ao ouvir as histórias dessas mulheres, podemos nos arriscar a afirmar que, em Goiabeiras Velha, o congo e a feitura das panelas de barro se estabelecem “como continuidade dos vínculos e alianças comunitárias, mantendo a força da tradição cultural e civilizatória atuante” (LUZ, 1992, p. 57).

No cotidiano das paneleiras, a renda extraída da venda das panelas constitui a principal fonte financeira das famílias. No reduto da comunidade, a coletividade e os ensinamentos ancestrais demonstram que compreender Goiabeiras Velha como espaço de história e cultura é demarcar respeito às experiências de vida da comunidade e ao mundo dos valores ancestrais,

em que a comunicação em diferentes circunstâncias legitima e edifica um conjunto de informações e emoções,

6. Memória e identidade na confecção das panelas

*Todo capixaba tem
Um pouco de beija-flor no bico
Uma panela de barro no peito
Uma orquídea no gesto
Um cafezinho no jeito
Um trocadilho na brincadeira
Um congo no andar
Um jogo de cintura
Um chá de cidreira
Uma moqueca perfeita
E uma rede no olhar.*

Elisa Lucinda



Ilustração 22– Confecção da panela

A técnica para confeccionar as panelas de barro tem perpetuado incontáveis gerações de mulheres, ante a ainda muito tímida presença dos homens. São gerações que criam a identidade e nutrem o conhecimento. São matriarcas que guardam os segredos da terra, pois na terra está o segredo da criação, são provedoras de sua cultura e do seu núcleo familiar, como bem podemos observar na fala de Jamilda:

As mulheres de Goiabeiras Velha não são essas dondocas que ficam só esperando por seus maridos. Aqui elas sempre fizeram as panelas, porque sempre ocorreu uma escassez de trabalho. Na década de cinquenta, elas

assumiram! Muitas vezes o dinheiro das panelas era o único recurso de casa. Os homens eram quem efetuavam as vendas das panelas de barro. [...] Mas na verdade a produtora era a mulher, elas faziam as panelas e ficava para os homens fazer a comercialização das panelas. A minha avó é um exemplo, o meu avô nunca teve carteira assinada ele fazia cal que era feita de casca de concha ou ostra e ficava com a parte da comercialização das panelas de barro produzidas pela minha avó.

Ele ia para o Mercado da Vila Rubim de canoa, a canoa tinha o nome da minha mãe, Jenette. Saía daqui do porto, ele fazia o rancho e administrava o dinheiro, mas quem produzia era vovó, isto não era uma coisa de caso esporádico ou isolado não! Muitas mulheres em Goiabeiras Velha, ou melhor, todas as mulheres que produzissem panela de barro faziam isto, então as mulheres sempre produziram junto ou elas eram a única renda da família em Goiabeiras Velha.

O depoimento de Jamilda revela o papel de manutenção exercido pelas mulheres paneleiras. Mulheres que extraem do barro o sustento de suas famílias e a identidade de sua comunidade. Essa identidade também pode ser percebida no mito de Nanã. Orixá feminino de origem daomeana (incorporado há séculos pela mitologia iorubá, quando o povo nagô conquistou o povo do Daomé, assimilando a sua cultura e incorporando alguns dos orixás dominados por sua mitologia já estabelecida).

Nanã, a deusa dos mistérios, é uma divindade de origem simultânea à criação do mundo, pois quando Odudua separou a água parada, que já existia, e libertou do ‘saco da criação’ a terra, no ponto de contato desses dois elementos formou-se a lama dos pântanos, local onde se encontram os maiores fundamentos de Nanã. Senhora de muitos búzios, Nanã sintetiza em si morte, fecundidade e riqueza. O seu nome designa pessoas idosas e respeitáveis e significa ‘mãe’. Nanã é sempre associada à maternidade. É um dos orixás mais velhos da água que, associado às águas do céu e à lama, tem o poder de dar vida e forma aos seres humanos. O seu elemento é a lama do fundo dos rios. Ela é a deusa dos pântanos, da morte (associada à terra, para onde somos levados após a morte) e da transcendência¹¹⁹.

No universo afro-ameríndio de Goiabeiras Velha, a mitologia está fundamentada nos fatos e nos acontecimentos que são repassados por gerações. São esses e muitos outros mitos que sustentam a *arkhé*, elucidando reflexões fundamentais para a alteridade civilizatória das paneleiras e congueiras de Goiabeiras Velha. “Dessa alteridade civilizatória desdobram-se distintas visões de mundo representadas por variadas formas de existência e códigos de comunicação, múltiplas dimensões estéticas, forma própria de sociabilidade, modo de produção, e sobretudo cosmogonias” (LUZ, 1996, p. 74).

¹¹⁹ Texto adaptado do livro “Orixás: Deuses africanos no novo mundo” (Pierre Fatumbi Verger)

É a necessidade de fortalecer a família e a territorialidade que possibilitam a construção e a narrativa de diferentes histórias, coexistentes no espaço território da panela de barro como uma atividade de produção coletiva que se afirma desde o recolhimento da matéria-prima ao recipiente que acolhe o alimento para cozimento. “A família é associada à noção de casa, e de pessoas da casa, território específico, estável, onde o grupo se inscreve no espaço geográfico” (OLIVEIRA, 2006, p. 23).

7. Vale do Mulembá – nascimento do barro

*[...] As panelas de barro não são (só)
Para serem contempladas,
Mas para dar de comer [...].
Guaciara Waldeck*

A principal matéria-prima, o barro, é extraída de um barreiro, a jazida do Vale do Mulembá, localizada no Bairro Joana d’Arc. “Essa argila foi formada pela decomposição de rochas gnáissicas misturadas com feldspato, mica, argilitos, quartzitos e fragmentos de gnaiss e quartzo” (PEROTA, 1997, p. 22). A retirada do barro é uma atividade predominantemente masculina, mas também é executada por mulheres. Maria, por exemplo, é uma das paneleiras que extrai o seu próprio barro.

Na jazida no Vale do Mulembá, o tirador ou a tiradora experimenta o barro com os dedos para ver se está bom, então escava e retira o barro até aproximadamente um metro de profundidade, como relata Maria:

Não é senhora chegar e tirar o barro não, senhora tem que procurar o barro de terra. [...]. Cavando... É... eu meto o enxadão assim, por exemplo, eu chego no barranco, oh... tiro um pouquinho assim, aí eu faço isso [gesto com as mãos de como se experimenta do barro], oh... Se ele não tiver pedra, se ele não for muito fino, for cheinho... e chiar... ele tá bom, ele é bom. Agora se a senhora aperta ele na mão assim, ele tiver areia, e a senhora aperta ele assim e ele abrir... ele não presta.[...]. Porque na hora que vai fazer a panela, ela abre... E tem essa... pode queimar... se ela escapar, pode queimar, mas ela vaza. Ela vaza porque ela não tem a... a liga pra segurar.

A terra, como símbolo sagrado, também pode ser representada pela *arkhé* “que caracteriza seus princípios inaugurais, originais, a ancestralidade, que possibilita a constituição e a recriação de todas as experiências de linguagem e valores capazes de expressar o estar no mundo e a pulsão de sociabilidade” (LUZ, 1999, p. 46).

É sabido que no universo civilizatório afro-ameríndio toda existência é pensada a partir de dois planos: *àiyê* (o mundo visível) e *òrum* (o mundo invisível). E é exatamente a interação dos mistérios desses dois mundos que autoriza a extração do barro, uma vez que, afirma a professora Narcimária Luz, “Os contos míticos representam, também, a comunicação entre a comunalidade africano-brasileira e a sociedade oficial” (1998, p. 37).



Ilustração 23 – A canoa de meu pai tinha meu nome...

A canoa de meu pai tinha meu nome, então desde pequenininha eu ia acompanhando, chegava no barreiro, aprendia a pedir licença pra natureza, e depois que minha mãe amassava o barro eu ajudava a colocar as bolas na canoa. [...] às vezes o meu pai ia, mas quem ia mais era a velha Lúcia. (Dona Jenette)

As tarefas pesadas eram todas executadas pelas mulheres paneleiras. Porém, atualmente, são os homens que recolhem e amassam o barro com os pés, pisando até torná-lo uniforme, consistente e com a plasticidade adequada. Outro ponto que se observa é que, se antes todo o transporte do barro era feito em canoa, hoje as bolas, que pesam em média 15 quilos cada, são transportadas em caminhão. Um bom tirador de barro como é o caso de Ronaldo Corrêa, extrai de 140 a 150 bolas por dia. Trabalho manual, a confecção das panelas garantiu e garante a sobrevivência econômica e as tradições das famílias de Goiabeiras.

A produção artesanal da cerâmica popular de Goiabeiras foi contínua porque foi utilitária. Algumas alterações de caráter funcional, como as alças nas proximidades dos lábios das bordas, detalhe raramente encontrado na cerâmica indígena, deve ter sido adaptado para uso das panelas em fogões e, posteriormente, para uso em mesa (PEROTA, 1997, p. 13).



Ilustração 24 – Ronaldo no Mulembá



Ilustração 25 – Ronaldo amassando o barro

Antes de ser usado, o barro passa por um processo que as paneleiras chamam de “escolha” ou “limpa”. Na escolha faz-se toda a retirada das impurezas; após esse demorado e minucioso processo, envolve-se o barro em plástico para manter a umidade, deixa-o armazenado, descansando, por uns tempos antes de ser usado. A preservação das técnicas indígenas no cultivo do barro tem garantido a sobrevivência das paneleiras de Goiabeiras e toda a sua produção por diferentes gerações de avós, mães e tias.



Ilustração 26 – Maria retirando o barro para fazer as bolas (sob a lona)

Pegar o outro barro, que às vezes não dá pra ir tudo de uma vez, né? Aí a gente põe pra dentro, numa lona e cobre ele pra ele não endurecer. Que ele endurece... Aí se ele endurecer a gente tem que jogar água nele... pra ele amolecer e tem mais... pra fazer essa panela aqui [ela faz uma panelinha para me mostrar]... pra fazer essa panela aqui... esse barro, ele tem que ser pisado, ali do jeito que tá aquelas bola ali oh... ele tem que ser pisado, ele, depois, ele tem que passar por um processo... na mão, tem que escorrer ele assim na mão... como se fosse uma massa de biscoito. Eu vou mostrar pra senhora como a gente escorre ele... tem que tirar tudo quanto é pedrinha que tem, e mesmo assim, quando a gente vai fazer, aonde a faca passar e que tiver uma pedrinha chiando, a gente tem que tirar ela... porque se não quando a panela enche o galo, onde tiver aquela pedrinha... a panela abre. É um processo danado, aí depois que a gente faz ela, que ela enxuga... ela tem até a altura de enxugar... não pode deixar enxugar muito não... ela tem que ter a altura. Aí a gente emborca ela numa tábua... tira o excesso de barro, como eu já falei com a senhora, aí passo a faca nela pra tampar os esporos... aí deixo enxugar. De novo. Quando ela tá mais ou menos na altura de alisar... Tem que alisar ela por dentro e por fora com a pedrinha de cachoeira, deixar secar. Aí a gente leva ela ao fogo. A gente faz uma fogueira no chão, que a gente chama de fogueira, faz uma esteira de lenha no chão, coloca uma tora de madeira grossa e aí a gente vai arrumando ela, e mesmo assim, toma muito prejuízo, né? Porque sempre escapole, quebra um pedaço... umas escapole em cima... aí a gente coloca ela, né? Uma atrás da outra bem arrumadinha, tenho até a foto lá... bem arrumadinha uma atrás da outra e põe fogo. De uma em uma hora tem panela queimada, aí a gente vai tirando com uma vara bem comprida, com ferro na ponta. E colocando... por exemplo, eu e mais ele [o marido] que queima, eu que tiro. Aí eu coloco pra ele, tiro... é uma vara bem comprida mesmo, uma vara que vai como daqui lá naquela coisa lá, oh... Aí a gente tira, tem aquele gancho, a gente enfia ela assim debaixo... enfia o gancho debaixo dela assim, né? E põe pra pessoa com a tinta do mangue vermelho, tinta do mangue vermelho... que a gente tem que entrar no mangue... com água pelo pescoço. Se a maré tiver seca não entra porque é muita lama. Aí a maré tem que cheia. Aí a gente vai... Sobe... é uma ladeira que tem um raizão... tem que entrar lá pra dentro do mangue mesmo, não pode tirar das beiradas. E nem tirar mangue verde. Aí a gente sobe naquele raizão, com um saco de náilon, corta um ganchinho pequeno, engancha com o saco de náilon, aí a gente bate com... com toco. A gente leva um... a gente já tem um todo preparado para levar... Aí a gente bate assim, né? Aí aquela casca solta. Aí a gente tira, um pouco, coloca no saco, desce daquela árvore que não pode tirar muito... Desce daquela árvore, passa por outra árvore, tira outro pouquinho... (Maria)

A modelagem das panelas é manual, sem o uso do torno de oleiro, o que confere autenticidade às panelas feitas pelas paneleiras de Goiabeiras.



Ilustração 27 – Modelagem da panela

A parede vai sendo levantada, com a forma desejada, usando-se a técnica de roletes ou diretamente, escavando a 'bola' de argila, 'puxando a panela', como dizem, através de movimentos com as mãos, tanto circulares como verticais, abaulando, arredondando, definindo o formato da peça com a ajuda de rudimentares ferramentas – pedras lisas, cascas de coco, coité (pedaço de cabaça), e objetos similares. Eu ponho uma tábua em cima dum banquinho, aí ponho aquela tábua, boto um monte de barro, barro fino e barro grosso, se usar só um fica abrindo, rachando. Assim, vou abrindo fundo na panela, abrindo, abrindo, depois eu faço a cuia, tem a pedra, a pedra de rio, tem a faca que é pra raspar ela. [...] Aí faz uma bola, da bola faz uma cuia e aí faz a panela. (Dona Jenette)



Ilustração 28– Secagem das panelas, antes da queima

Depois de modeladas, as panelas ficam em lugar ventilado e abrigado do sol até secarem completamente. Só então é efetuada a queima, não em forno, mas em fogueiras a céu aberto. O processo consiste em empilhar as panelas sobre grossas toras de madeiras, formando o que chamam de “cama”, para permitir, desse modo, a circulação do ar pela parte inferior. Nas laterais e em cima, são colocados pedaços menores de madeira.

Assim como acontecia com as tarefas pesadas de recolher e amassar o barro, coletar a lenha para produção das camas também era atividade realizada exclusivamente por mulheres e crianças.

As falas abaixo, das paneleiras e congueiras, permitem identificar a labuta diária dessas mulheres.

Não era essa moleza de comprar tudo não, a gente ia lá em Camburi pegar as lenhas. (Dona Terezinha)

Ah, ela falou né? A gente ia buscar lenha longe, minha filha, lenha longe, ia lá na aviação e lá era mato, né, lá era mato, trazia as lenhas, trazia na cabeça, arriava lá na estrada pra poder a gente chegar em casa, era assim. Muita lenha mesmo. (Dona Ilza)

E tudo a gente fazia com música, acho que é por isso que eu gosto de cantar tanto, não é Ilza? (dona Terezinha, indagando para a irmã), a gente pegava o barro, cantava; a gente ia pro mato pegar lenha, cantava; a gente ia fazer panelinha, cantava, a vida era só cantar, brincar e trabalhar. (Dona Terezinha)

O fogo é ateadado numa das extremidades, na cabeceira da cama e, com a ajuda da ventilação natural, se propaga por todo o conjunto.

Dependendo do número de peças, o cozimento pode durar uma, duas, ou várias horas. A queima é totalmente ecológica, não há desmatamento nem corte de árvores. Para a produção e manutenção do fogo, usam-se restos de madeiras, bem como outros materiais descartados.

Ser paneleira e congueira é ser capixaba, é gerar e nutrir a memória e a identidade. Ser paneleira é ser mulher, é transitar entre o céu e a terra dando continuidade aos profundos mistérios do barro, esculpindo formas com mãos que produzem a cultura do estado do Espírito Santo. A herança da terra está sedimentada na força que cada uma dessas mulheres exerce como mãe, mulher e liderança dos tambores que regem o território e a territorialidade de Goiabeiras Velha. São as painéis de barro que constituem o principal elemento cultural na elaboração de pratos típicos da culinária capixaba: a moqueca capixaba, a moqueca de garoupa salgada com banana-da-terra e a torta capixaba.



Ilustração 29 – Torta e moqueca capixaba

No Espírito Santo, esses alimentos só têm sentido se feitos e servidos em panela de barro de Goiabeiras. “Suporte indispensável para a preparação dos mais variados tipos de moqueca e da torta capixaba, pratos típicos da culinária do estado. A tradição regional dita que receitas que levem peixes, crustáceos ou moluscos serão mais saborosas quando feitas em panelas de barro” (PEROTA, 1997, p. 11).

Uma importante tradição regional é a feitura da torta capixaba na sexta-feira santa. Atualmente, esse prato faz parte da gastronomia do estado e pode ser encontrado em qualquer restaurante que sirva frutos do mar. Mas, em muitas famílias, prepará-lo e servi-lo faz parte de um ritual de comunhão e partilha com parentes e vizinhos.

Há nos preparativos, toda a riqueza dos sabores e do encontro. Desde o catar os mariscos para preparação da torta à confecção de panelas, que em muitas casas também eram preparadas para essas ocasiões especiais. O paladar capixaba é um sentido de enorme variedade.

A torta capixaba ou torta da Semana Santa é prato de forno, feito a partir de várias moquecas reunidas ou do refogado de mariscos variados – geralmente sururu, camarão, polvo, lula, siri, caranguejo, mais peixe fresco e bacalhau, cozidos e desfiados –, palmito e azeitonas. Essa torta não tem massa, é puro recheio. Na verdade, é uma grande fritada: os ovos batidos são jogados por cima da mistura de moquecas, enfeitados com rodela de cebola e azeitonas no meio. E assim vai ao forno, para assar. Receita apropriada pela cozinha doméstica, é preparada especialmente na Semana Santa, quando é servida em reuniões de família e da vizinhança. O palmito tradicionalmente usado na receita era o da palmeira juçara, planta em extinção, nativa da Mata Atlântica, cujo corte está proibido pelos órgãos de proteção ambiental. Vem sendo gradativamente substituído pelo das espécies cultivadas: açai, coco, pupunha, e pelo palmito indaiá, também nativo e de corte controlado. Nessa época do ano, é trazido em enorme quantidade para a cidade, transformando as áreas livres em grandes feiras do produto (IPHAN, 2006, p. 41).

Na culinária de Goiabeiras Velha, a tradição, sedimentada nas panelas de barro, compõe-se de uma riqueza de cultura e valores, da retirada do barro e todas as etapas que envolvem a moldagem, secagem e queima das panelas, ao alimento a ser preparado. Trata-se de momentos de comunhão e de educação, em que toda a comunidade tamboriza laços que são perpetuados, perpassando o sentir, ouvir, ver, pegar, cheirar e comer as riquezas da cultura capixaba.

8. No Barro o Eidos e Ethos originando a vida

Bem mais que elemento físico da natureza, o barro em Goiabeiras Velha representa a vida, é de onde vem todo o sustento das famílias. Muito mais que matéria-prima para confecção das panelas, o barro representa conhecimentos, valores e ancestralidade. É do barro que vem a importância da comunidade. Nesse sentido, as relações sociais são originadas do *continuum* ritual, que mantém vivas as tradições culturais e históricas da comunidade.

A partir das obras de Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi), especialmente “Contos Negros da Bahia” (1961), “História de Um Terreiro Nagô” (1963) e “Contos de Nagô” (1994), transcrevo uma história, da mitologia africana, que também dá ao barro esse mesmo sentido de vida e poder:

No princípio dos tempos existiam dois mundos: o Orum, o espaço sagrado dos orisás, e o Aiyê, o espaço dos seres vivos. Os orixás são os santos do candomblé, representantes das forças da natureza, que têm ligação direta com os elementos água, fogo, terra e ar, e tudo o que está contido neles. No Aiyê, então, só existia água. Foi quando Olodumaré, Deus supremo dos iorubás, resolveu recriar o espaço para a humanidade. Para essa tarefa, incumbiu seu filho primogênito, Orisanilá (o nome mais sagrado de Osalá). Entregou-lhe um saco (apo iuá) contendo ingredientes especiais – a terra inicial, a galinha de cinco dedos, uma pomba e um camaleão. A terra deveria ser lançada sobre a imensidão das águas. A galinha de cinco dedos deveria ir ciscando a terra para alargá-la o mais que pudesse. A pomba, ao voar, orientaria a extensão da terra expandida. E o camaleão, atento a tudo, observaria a execução da tarefa atribuída a Orisanilá, para reportar os fatos a Olodumaré. Assim, com seu cajado (opasorô) e o saco da criação (apo iuá) Orisanilá iniciou sua caminhada do Orum para o Aiyê, o planeta Terra habitado pelos seres vivos. Entretanto, no meio do caminho, sentiu-se cansado e com sede. Parou para descansar e bebeu um pouco de emu (vinho da palmeira do dendezeiro). A interrupção de sua jornada, por outro lado, era a oportunidade de que seu irmão caçula, Odudua, precisava para competir perante os olhos de seu pai, Olodumaré, nessa tarefa de grande importância. Então, enquanto Orisanilá dormia, Odudua pediu a seu pai o consentimento para ele cumprir tal tarefa, o que foi permitido. Olodumaré, por sua vez, lhe disse com autoridade: “Assuma a missão de criar a terra dos seres vivos”, e isso foi feito prontamente. Depois de a galinha ciscar a terra, a pomba

orientar a sua expansão e o camaleão verificar se a tarefa foi cumprida, no terceiro dia Odudua criou a terra firme, que passou a chamar-se Ilê Ifé (que no idioma iorubá significa “terra que foi sendo ciscada”). Criou, ainda, do barro e da água, bonecos inanimados de todas as formas e de todas as cores esculpidas por suas mãos. Orisanilá mostrou-se, perante o pai, arrependido do seu ato de irresponsabilidade. E para que não se sentisse tão humilhado, Olodumaré resolveu, num supremo ato de inspiração, dar a Orisanilá outra tarefa de tanta importância quanto a primeira, e ainda mais nobre: a de conceber a vida nos bonecos inanimados. E assim ele soprou nas narinas do boneco de barro, criando os seres humanos. Esse sopro da vida é chamado pelos iorubás de *emi*. Assim, Odudua é o criador de Ilê Ifé, primeira cidade do mundo para os iorubás. E Orisanilá é o concessor da vida, e aquele que dela dispõe, por ter criado os seres humanos.

Nessa história, o barro é entendido como o próprio corpo, que, segundo Muniz Sodré (1997), é um mito cósmico que se origina da lama enquanto valores e matéria. Foi edificado por um deus criador (Olorum), que possibilitou a vida (*emi*) materializada na respiração. E dentro desse processo de criação, o barro estabelece o *ethos*, cria perspectiva de valores e linguagem entre a comunidade, como expressão lúdico-estética, e estabelece “a referência à compreensão da *arkhé* que funda, estrutura, revitaliza, atualiza e expande a energia mítico-sagrada da comunalidade africano-brasileira” (LUZ, 2000, p. 47).

O *ethos* é representado pela força da comunidade congueira, é a aproximação dos laços, onde se estabelece a comunalidade e o sentir. “Não se trata de qualquer ‘sentir’, mas de uma experiência radical, de uma comunicação original com o mundo, que se poderia chamar de ‘cósmica’, isto é, de um envolvimento emocional dado por uma totalização sagrada de coisas e seres” (SODRÉ, 2002, p. 164).

Ao unirmos todos os aspectos e elementos que envolvem e simbolizam as mulheres que lideram os Tambores de Congo e modelam suas panelas, encontramos o *Eidos*, expressão que sintetiza as formas de elaboração e concretização do Tamborizar, modo de sentir e introjetar valores e linguagens, conhecimento vivido e concebido, emoção e afetividade (LUZ, 2004). Ao assumir a liderança dos tambores de congo, é possível construir e proporcionar experiências lúdicas e conscientes nas quais conhecimentos e comunicação compõem a história e cultura coletiva do povo negro nas Américas. “O conhecimento simbólico não se transmite por enunciados axiomáticos, mas pelas circunstâncias de lugar e tempo” (SODRÉ, 2002, p. 175).

A linguagem do *Eidos* que propomos para este trabalho é a linguagem da afetividade e da solidariedade, em que as experiências de vida das congueiras e paneleiras de Goiabeiras Velha podem ser traduzidas em pluralidade educacional, em que a consciência, os sentimentos, a poesia e a emoção possam criar e recriar uma nova linguagem acadêmica de

forma alegre na qual o aprender e o ensinar estejam baseados nos valores e princípios étnicos e raciais das panelas de barro e do congo de Goiabeiras.



Ilustração 30 – Pedras de rio usadas para alisar as panelas

VI - MULHERES NEGRAS E CINEMA - UMA HISTÓRIA DE AMOR POSSÍVEL

O ato de fundar é uma 'teorização política' precisamente porque os princípios inferidos a partir do trabalho dos fundadores legitimam dimensões básicas da atividade intelectual. Nessa batalha retrospectiva, para que algumas ideias possam 'vencer' obviamente, outras precisam ser derrotadas. Nesse contexto, a ação política significa uma luta mais ou menos constante entre forças diferentes em relação à constituição legítima de uma arena intelectual. A 'política' da herança intelectual se torna obscura no mesmo grau em que se registram, com sucesso, reivindicações monopolizadoras: as pressuposições dominantes avalizam, então, ideias e procedimentos.

Anthony Giddens

1. Mulheres Negras: um debate para sustentar a opção epistemológica

Com este trabalho “**Cinema na panela de Barro: Mulheres Negras**, narrativas de amor, afeto e identidade” busquei reflexões de diferentes áreas onde pudesse encontrar subsídios e recursos acadêmicos para narrar histórias de amor, memórias, lembranças, desejos, sonhos, e paixão de um grupo de mulheres paneleiras e congueiras.

Ainda que as categorias de gênero e raça no campo da educação tenham se consolidado como debate acadêmico, é preciso afirmar que as teorias que estudam gênero, tanto quanto as teorias que estudam raça, por si só não dão conta das especificidades das Mulheres Negras (GONZALEZ; HASENBALG, 1982).

É oportuno salientar que, ao propor ao campo das ciências, estudos específicos sobre mulheres negras no Brasil, não se trata de uma abordagem sobre minorias, pois elas representam pelo menos um quarto da população brasileira consoante uma classificação de gênero e raça.

Nesse sentido, um dos desafios deste trabalho é repensar gênero e raça como epistemologia possível ao conhecimento, e também capaz de romper o mito da neutralidade científica. Observa-se que os estudos de gênero e raça, enquanto categorias de análise científica, tendem a possibilitar rompimentos com as representações e, ainda, possibilitam transformações aos paradigmas do conhecimento tradicional, impõem “um reexame crítico das premissas e dos critérios do trabalho científico existente” (SCOTT, 1990, p. 5).

Oficialmente, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Censo de 2010, a população brasileira é formada por 190.732.694 pessoas, das quais a maioria é de mulheres (97.342.162), o que corresponde a 51,03% da população, enquanto que

os homens somam 93.390.532. Quanto à cor da pele, os “brancos” são 93,7 milhões dos brasileiros/as enquanto 94,4 milhões são negros/as – pretos/as e pardos/as –, que compõem quase a metade da população. Fruto de uma sociedade escravista e colonial, as diferenças de raça, classe e gênero no Brasil¹²⁰ são profundas. Apesar das lutas e conquistas, essas diferenças são ainda mais acentuadas quando se observa a situação educacional das mulheres negras, que se reflete diretamente nas diferenças política, econômica, social e cultural. “As mulheres negras têm sido, ao longo de mais de 500 anos da história brasileira, as maiores vítimas da profunda desigualdade racial que vigora na sociedade brasileira” (AMNB, 2007, p. 11).

Pensar uma epistemologia¹²¹ ligada à construção de uma sociedade equânime passa obrigatoriamente por criar reflexão teórica e científica que reconheça a produção do conhecimento como parte integrante de práticas sociais, e as diferenças e a diversidade como possibilidade epistêmica. As lutas e os movimentos dos negros, dos povos indígenas, das mulheres, dos grupos de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros (LGBT) e tantos outros segmentos da sociedade tachados de minorias têm pautado a construção de uma política de justiça e promoção dos direitos humanos. A chegada desses debates ao campo epistemológico possibilita que o conhecimento se renove e seja confrontado.

Acompanhando o movimento internacional¹²², no Brasil, a década de 1970, ainda que perpetuada como o auge da ditadura civil-militar, é também o momento em que se reacende a chama das mobilizações populares – nas lutas sindicais, no movimento estudantil e nas organizações populares – que vão convergir, na estruturação de outros movimentos sociais, dentre os quais destaco o movimento feminista e o movimento negro. As lutas mundiais de combate à discriminação racial consolidaram o ingresso de 17 países africanos na ONU, em 1960, resultando por sua vez na ‘Convenção sobre a eliminação de todas as formas de

¹²⁰ “São suficientemente conhecidas as condições históricas nas Américas que construíram a relação de coisificação dos negros em geral e das mulheres negras em particular. Sabemos, também, que em todo esse contexto de conquista e dominação, a apropriação social das mulheres do grupo derrotado é um dos momentos emblemáticos de afirmação de superioridade do vencedor. No Brasil e na América Latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante está na origem de todas as construções de nossa identidade nacional, estruturando o decantado mito da democracia racial latino-americana, que no Brasil chegou até as últimas consequências. Essa violência sexual colonial é, também, o ‘cimento’ de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades” (CARNEIRO, 2001).

¹²¹ Sobre o assunto ver JAPIASSU, Hilton F. **Epistemologia**: o mito da neutralidade científica. Rio de Janeiro: Imago, 1975 (Série Logoteca).

¹²² É na década de 1970, que os direitos humanos foram introduzidos na corrente principal da política externa. Em seus acordos, os Estados Unidos e os países europeus começaram a pautar as práticas de direitos humanos em suas políticas de assistência. Os acordos internacionais vão construir uma agenda de garantia e respeito pelos direitos humanos e pelas liberdades fundamentais como liberdade de pensamento, consciência, religião e crença.

discriminação racial' (CERD)¹²³. No entanto, posto que antes de 1975 já houvesse vários documentos internacionais para a promoção dos direitos das mulheres¹²⁴, é a Primeira Conferência Mundial da Mulher, realizada na cidade do México, que de fato os alinha com os direitos humanos, declarando o período de 1975 a 1985 como “Década da Mulher.

O destaque à década de 1970 é fundamental para compreender as discussões acadêmicas de gênero e raça. Embora não houvesse uma articulação desse debate¹²⁵, é nesse período de eclosão dos movimentos sociais que essas categorias epistêmicas ganham destaque em diversas universidades brasileiras¹²⁶. É também nesse período que se observa a entrada de inúmeros estudantes negros nas universidades brasileiras¹²⁷. Na década seguinte, alguns desses, já como docentes, elaborarão as primeiras produções acadêmicas voltadas principalmente para denúncia do racismo e o combate à discriminação nas escolas brasileiras.

Acredito que novos percursos devam ser considerados no fazer científico contemporâneo, afinal não é possível continuar ignorando as inúmeras produções acadêmicas acerca das mulheres negras no campo das ciências sociais. Também é importante lembrar que os argumentos e discursos contrários aos estudos de gênero e raça, usados por diferentes doutrinas, que em determinados momentos foram considerados científicos, hoje são tidos como pseudocientíficos.

¹²³A CERD, foi aprovada por decreto legislativo em 21 junho de 1967, em Nova York, tendo sido promulgada pelo Brasil em 8 de dezembro de 1969. Somente em 12 de junho de 2003, o Congresso Nacional promulgou a Declaração Facultativa prevista no artigo 14 da Convenção, reconhecendo a competência do Comitê Internacional para a Eliminação da Discriminação Racial para receber e analisar denúncias de violação dos direitos humanos previstos na CERD.

¹²⁴No ano de 1910, na Dinamarca, o dia 8 de março passou a ser o “Dia Internacional da Mulher”, em homenagem às mulheres que morreram na fábrica de tecidos, em Nova Iorque, em 1857. No ano de 1975, por meio de um decreto, a data foi oficializada pela Organização das Nações Unidas (ONU). Carta das Nações Unidas (1945). Outros documentos importantes para a luta dos direitos das mulheres são: Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948); Convenção Interamericana Sobre a Concessão dos Direitos Cívicos à Mulher (1948); Convenção sobre os Direitos Políticos da Mulher (1953); Convenção da OIT nº 100 (1951); Convenção da OIT nº 103 (1952); Convenção da OIT nº 111 (1958); Convenção da OIT nº 156 (1981); Convenção da OIT nº 171 (1990); Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial - CERD (1966); Convenção Americana de Direitos Humanos, São José (1969).

¹²⁵Em 1970, um grupo de feministas negras lança em Nova Iorque o manifesto: “Aliança Mulher Terceiro Mundo- *Black Women's Manifest* (“Manifesto da Mulher Negra”). Sobre o assunto, ver: LA RUE, Linda, O Movimento Negro e de Libertação da Mulher, o estudioso Preto, v. 1, maio 1970.

¹²⁶Ver: SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. São Paulo: Quatro Artes, 1969. / CARDOSO, Ruth. Movimentos sociais urbanos: um balanço crítico. In: ALMEIDA, Maria Herminia T. de; SORJ, Bernardo (Org.). **Sociedade e política no Brasil pós-64**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

¹²⁷No campo da educação destacam-se os trabalhos de: Ana Célia Silva (Salvador), Petronilha Beatriz Silva (Porto Alegre), Luís Alberto Silva (Belo Horizonte), Maria Nazaré Salvador (Araraquara-SP). Maria do Carmo (Araraquara-SP) e Henrique Cunha Jr. (São Carlos-SP), sendo que na década de 1970 o Professor Henrique Cunha já era docente da Universidade de São Paulo.

Envoltos pela atmosfera da racionalidade e da ciência alicerçada na biologia, engendrou-se uma ciência das raças, raciologia, que tinha como objetivo explicar a diversidade humana. Entretanto, impregnada por argumentos que se pretendiam neutros e empíricos, mas eram falaciosos (para não dizer ideológicos), desembocou em uma absurda hierarquização da humanidade em raças desiguais. O determinismo biológico que pavimentou o caminho do racialismo ou racismo científico que até hoje pensa negativamente no futuro coletivo dos povos não europeus, principalmente negros e índios e seus descendentes mestiços, teve aí seus primeiros passos (MUNANGA, 2002, p. 11).

O processo de construção científica de cada pessoa é gerado por suas experiências individuais e coletivas, pois, como afirma Nilma Lino Gomes, “a discussão sobre relações raciais é permeada por uma diversidade de termos e conceitos. Uma diversidade que, às vezes, causa discordância entre autores com perspectivas teóricas e ideológicas” (GOMES, 1995, p. 37). Nesse sentido, quando penso no conceito de mulheres negras como elemento epistemológico capaz de consolidar a pesquisa “**Cinema na panela de Barro: Mulheres Negras, narrativas de amor, afeto e identidade**”, parto de minhas experiências individuais, formadas de diversas vivências coletivas na família, nos grupos de amigos e amigas, na escola, na militância política do movimento de mulheres e do movimento negro, na militância sindical e partidária, e tantas outras, onde tenho atuado e na contínua formação acadêmica como estudante e professora, a compreensão de que esse trabalho inaugura e contribui com saberes que clamam por urgência.

Compreendo que o conhecimento e a ciência não surgem apenas de observações ou experimentações; ambos são fruto de vivências, de acúmulos de histórias e experiências de vida. Desse mesmo modo, percebo nas narrativas de cada uma das mulheres presentes neste trabalho a generosidade, a doçura e a seriedade com que me acolheram. Foram elas que, de fato, me possibilitaram reflexões para construir a crítica e a produção de conhecimento. Suas histórias de amor me autorizaram a reconstruir outras histórias e, ao mesmo tempo, pude problematizar conceitos de sonhos e desejos, amor e paixão como sentimentos possíveis para todos, inclusive para essas mulheres negras – invisíveis no debate acadêmico.

Ao criticar o conceito de amor romântico¹²⁸ protagonizado no cinema somente como heterossexual e branco¹²⁹ busco então privilegiar um debate sobre as mulheres negras, o amor

¹²⁸ Combinação de ideais, crenças, atitudes e expectativas, o amor romântico está presente em muitas culturas ocidentais como sentimento da impossibilidade de realização. Entretanto, a política e a economia transformaram esse tipo de amor no casamento, mudando assim o percurso da história.

¹²⁹ “Casablanca” e “E o vento levou”, cito esses dois clássicos somente para citar duas das inúmeras produções hollywoodianas que elucidaram imortais histórias de amor e ao mesmo tempo indago ao/à leitor/a deste trabalho: “Que filme de amor você conhece cuja protagonista é uma mulher negra?”

e o cinema. Apoio-me no filme “**Assédio**” (*Besieged*), de Bernardo Bertolucci, por retratar história de amor de uma mulher negra. Por meio desse filme, as mulheres paneleiras e congueiras puderam falar de seus sonhos, valores e desejos. As opiniões que elas emitem sobre esse drama romântico ficcional revelam parte de seus mundos, o que evidencia as complexas tramas do ser mulher “nas ondulações, variações e errâncias de seus movimentos no mundo e no tempo” (TEIXEIRA; LOPES, 2005, p. 17), que cada paneleira e congueira estabelece na construção da identidade de ser mulher. Pessoas que lutam e modelam sonhos e desejos, o amor e paixão.

“O cinema com todas as suas possibilidades expressivas, reveladas em luzes e sombras, cores e enquadramento, foco, movimento, faz ver, logo ao primeiro olhar, o que a frieza de uma notícia não pode alcançar. Os espaços são outros; os tempos são outros” (COUTINHO, 2009, p. 77).

Essa descrição de Coutinho me faz pensar o cinema como um meio de comunicação moderno e capaz de exercer influências sobre o imaginário das pessoas, como é a televisão (AMNB 2007, p. 33). Vislumbro esse devir da comunicação pelo cinema, apoiando-me nos trabalhos de Jeferson De (2005), João Carlos Rodrigues (2001), Joel Zito Araújo (2000), Noel dos Santos Carvalho (2006), Silvia Ramos (2002), entre outros, que ao estudarem o negro na mídia questionam por que a tevê e o cinema não apresentam personagens negras reais e individualizadas e indagam por que esses veículos enquadram os personagens negros em arquétipos e caricaturas.

São pesquisas que revelam que a naturalização do racismo e do sexismo na tevê e no cinema reproduz sistematicamente os estereótipos e estigmas sobre homens e mulheres negros(as), trazendo prejuízo para a afirmação de sua identidade racial e valorização social (GOMES, 2006). “O sexismo e o racismo, atuando juntos, perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros” (HOOKS, 2005, p. 468).

As representações globais, a tevê e o cinema continuam a identificar as mulheres negras como as mais sexuais ou como aberrações primitivas descontroladas. Longe de encerrar o assunto, esses estudos encabeçam as discussões sobre negritude e mídia no Brasil. Na afirmação do sociólogo e cineasta Noel de Carvalho,

Só muito recentemente, os estudiosos passaram a dar atenção à presença do negro no cinema brasileiro, daí ainda serem poucos os estudos que abordam a temática racial nos filmes brasileiros. Aqui e ali, têm surgido artigos, ensaios, entrevistas, críticas em jornais e revistas, mas nada que constitua um campo de estudo regular e sistematizado (CARVALHO, 2007, p. 19).

Para a pesquisadora estadunidense Evelyn White (2000, p. 149), “as formas de se representar as mulheres negras em nossa sociedade são muito limitadas, não permitindo a compreensão das diversas dificuldades por elas enfrentadas”, o que significa dizer que, apesar das produções acadêmicas que vêm ocorrendo, ainda há muitos trabalhos a serem realizados sobre a temática das mulheres negras e os meios de comunicação. Se bem sabemos,

Nossas dificuldades coletivas com a arte e o ato de amar começaram a partir do contexto escravocrata. Isso não deveria nos surpreender, já que nossos ancestrais testemunharam seus filhos sendo vendidos; seus amantes, companheiros, amigos apanhando sem razão. Pessoas que viveram em extrema pobreza e foram obrigadas a se separar de suas famílias e comunidades, não poderiam ter saído desse contexto entendendo essa coisa que a gente chama de amor. Elas sabiam, por experiência própria, que na condição de escravas seria difícil experimentar ou manter uma relação de amor (HOOKS, 2000, p.189).

Em Goiabeiras Velha, cada paneleira congueira é proveniente de uma espiritualidade, de uma força herdada de seus ancestrais, e é essa força ancestral que compõe e estrutura a comunalidade, que é o viver cotidiano da comunidade, são as representações coletivas, elos de amizade, parentescos modulados de diferentes formas, são percepções e concepções de valores e linguagens.

Possibilitar a mim e a cada uma dessas mulheres o contato de um filme que traz para o primeiro plano uma personagem feminina, negra, trabalhadora, lutadora e sonhadora é sem dúvida fomentar histórias de vida, relacioná-las à existência, ao amor, ao trabalho, ao lazer e ao tempo que dedicamos a cada uma dessas funções. E, como salienta Coutinho (2003, p. 137), “a memória construindo a história e, ao mesmo tempo, erodindo o presente. É a lembrança de fatos acontecidos que desconcerta a cronologia da narrativa linear, prevista nos roteiros elaborados pelo estúdio”.

Um filme expressa formas, valores e linguagem capazes de gerar sabedoria, vida e ancestralidade. Assistindo a um filme, podemos transcender a emoção e a felicidade, estabelecer associações conceituais sobre nossos ancestrais e inaugurar uma linguagem

interpretativa, conceitual, discursiva, mítica e sagrada, ancorada nos valores e na memória; enfim, podemos renovar as energias do dia a dia.

As cenas que vemos estampadas nas telas não dizem somente daquelas personagens cuja história se desenvolve à nossa frente, no tempo que durar a projeção, mas remetem a todas as outras histórias e personagens que habitam as nossas lembranças. O cinema, com alguns dos seus filmes, nos faz até mesmo sentir saudade de lugares onde nunca pisamos e de pessoas com as quais jamais estivemos. E o faz em realidade e ficção (COUTINHO, 2006, p. 74).

Falar em cinema implica lembrar Pasolini¹³⁰, pois foi ele quem formulou diferentes teorias a respeito da linguagem cinematográfica, e, se apropriando de um modelo de cinema inovador, passou da literatura para o cinema. No entanto, não é meu objetivo discorrer sobre teorias do cinema¹³¹ ou sobre a complexa indústria cinematográfica e os elementos que a envolvem, “para nós, cinema é apenas essa estória que vimos na tela, de que gostamos ou não, cujas brigas ou lances amorosos nos emocionaram ou não” (BERNARDET, 1986, p. 9)

Essa definição do teórico e cineasta Jean-Claude Bernardet¹³² guia este trabalho, pois de alguma forma buscava no cinema possibilidades de representação da vida, do trabalho, da história e da cultura das mulheres paneleiras e congueiras, mesmo tendo consciência de que ainda são muito incipientes os estudos sobre a representação das mulheres negras no cinema. Sobre essa representação afirma Rosane Borges,

A temática mídia e representações do outro afigura-se como um nexo importante para pensarmos, em perspectiva ampliada, nos modos em que o imaginário ordena-se em torno da questão, visto que envolve discriminações acerca do certo ou do errado, melhor ou pior, belo e feio, normal e desviante, adequado e inadequado, próprio e impróprio, fornecendo a todos nós padrões com os quais constituímos nossos horizontes identitários, ideais culturais de ser e bem estar no mundo (BORGES, 2012, p. 178).

Compreender a invisibilidade acerca das mulheres negras no cinema, sem que para isso essa representação esteja condicionada aos estereótipos, consiste antes de tudo pensar as múltiplas funções do imaginário na vida social. Segundo Bronislaw Baczko (1985, p. 310),

¹³⁰ Pier Paolo Pasolini nasceu em Bolonha, 5 de março de 1922, foi escritor, professor, poeta, novelista e cineasta. Em novembro de 1975, foi brutalmente assassinado.

¹³¹ Sobre o assunto ver: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teorias contemporâneas do cinema**. Volumes I e II. São Paulo: Senac, 2005.

¹³² Nasceu em 2 de agosto de 1936, tornou-se grande interlocutor do grupo de cineastas do Cinema Novo, e especialmente de Glauber Rocha, que rompeu com ele a partir da publicação de “Brasil em Tempo de Cinema” (1967). Foi um dos criadores do curso de cinema da UnB, em Brasília, e deu aulas de História do Cinema Brasileiro na ECA, até se aposentar em 2004.

“é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objeto dos conflitos sociais”.

Intelectuais negras estadunidenses como Alice Walker, Angela Davis, bell hooks e Toni Morrison dedicaram vários estudos relevantes sobre gênero e raça. Estudando a temática do amor, com enfoque racial nas mulheres negras, essas autoras ainda privilegiam o debate do afeto dentro de uma perspectiva de dor e violência.

No Brasil, mesmo nos estudos de intelectuais negras como Suely Carneiro, Lélia Gonzalez, Jurema Werneck, Luiza Bairros, Maria Aparecida da Silva Bento, Thereza Santos, Matilde Ribeiro e outras – entre as quais me incluo – como pioneiras no debate sobre Mulheres Negras, ocorreu um distanciamento da temática do amor e do afeto. A principal pauta de discussão esteve centrada na denúncia do racismo e do sexismo, e todas as suas implicações físicas e psicológicas.

Os raros trabalhos que encontramos – entre eles, o artigo de Beatriz Nascimento (1990) – com a temática do amor se destacam pela denúncia do racismo e dos preconceitos em relação às mulheres negras. Os expressivos indicadores das desigualdades sociais, políticas, econômicas, educacionais e culturais entre mulheres e homens, negros e brancos evidenciados ao longo deste trabalho são de fundamental importância para que possamos construir um debate epistêmico sobre Mulheres Negras, Cinema, amor e afeto.

Pesquisa coordenada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), publicada inicialmente em 2008, denominada “Retrato das desigualdades de gênero e raça no Brasil” aponta que o “Brasil é um país marcado por desigualdades: sociais, econômicas, regionais, etárias, educacionais”. Esse mesmo estudo revela que a desigualdade racial é responsável por cerca de um terço da diferença de renda domiciliar *per capita* entre brancos e negros no país¹³³.

¹³³O envelhecimento da população brasileira também é uma tendência observada nas últimas décadas. No entanto, a expectativa de vida é influenciada pelo pertencimento a um grupo de cor/raça e ao sexo. As mulheres vivem mais e os negros, menos. Em 2006, enquanto 9,3% das mulheres negras tinham 60 anos ou mais de idade, entre as brancas essa proporção era de 12,5%. Em 1993 tinha-se 7,3% e 9,4%, respectivamente, o que indica que, apesar de a expectativa de vida da população ter aumentado, tendo crescido a proporção de idosos nos diferentes grupos populacionais, as desigualdades entre os grupos permanecem. Esta diferença da expectativa de vida pode ser resultante de uma maior vitimização das mulheres negras em decorrência do sexismo e do racismo, que precarizam seu acesso aos serviços de saúde, habitação, emprego e renda, entre outros. No grupo masculino se percebe tendência similar. Em 1993, os negros com 60 anos ou mais eram 6,5% deste grupo, tendo passado para 7,8% em 2006. No grupo de brancos, no mesmo período essa porcentagem varia de 8,2% para 10,6%. Esta constitui, portanto, uma das mais perversas facetas das desigualdades raciais existentes em nosso país, pois as únicas justificativas para essas diferenças residem nas piores condições de vida a que negros e negras são submetidos (IPEA, 2008, p. 3).

Por sua vez, o exercício das relações de gênero ocupa os mais diversos campos do conhecimento científico. A categoria gênero está ligada à emergência de uma forma de analisar os lugares e práticas sociais de mulheres e homens e das representações de feminino e masculino na sociedade, que aponta para a cultura enquanto moderadora de diferenças entre mulheres e homens, que não são produto de diferenças biológicas, mas sim fruto de relações sociais baseadas em diferentes estruturas de poder, definidas historicamente e de forma social e culturalmente diversa.

Formulado inicialmente pelas Ciências Sociais, o conceito de gênero se funda na diferenciação social entre os homens e as mulheres. Os estudos das relações sociais de gênero foram marcados pelo trabalho de pesquisas de sociólogas feministas estadunidenses em meados dos anos 1940.

Segundo a pesquisadora Guacira Lopes Louro (2003), o conceito de gênero veio se contrapor ao conceito de sexo. Se este último refere-se às diferenças biológicas entre homem e mulher, o primeiro diz respeito à construção social e histórica do ser masculino e do ser feminino, ou seja, às características e atitudes socialmente atribuídas a cada um deles. O que quer dizer que agir e sentir-se como homem e como mulher depende do contexto sociocultural, não do sexo biológico.

Nessa compreensão de gênero como uma categoria relacional do feminino e do masculino, Lourdes Maria Bandeira e Tânia Mara Campos de Almeida (2005, p. 8) destacam que “a partir dessa diferenciação entre aquilo que habitualmente entendemos como relativo ao âmbito da natureza e ao da cultura”, essa categoria considera as diferenças biológicas entre os sexos, reconhece a desigualdade, mas não as admite como justificativa para a violência, para a exclusão e para a desigualdade de oportunidades no trabalho, na educação e na política; é um modo de pensar que viabiliza a mudança nas relações sociais e, por consequência, nas relações de poder; é um instrumento para entender as relações sociais e, particularmente, as relações sociais entre mulheres e homens.

Também Scott (1992, p. 64-65) enfatiza que “a emergência da história das mulheres como um campo de estudo envolve, nesta interpretação, uma evolução do feminismo para as mulheres e daí para o gênero; ou seja, da política para a história especializada e daí para a análise”.

Gênero é, assim, considerado um elemento que condiciona a posição social dos indivíduos, tais como a classe, os rendimentos econômicos, a profissão, o nível de escolaridade, a idade, a raça, a etnia, a religião e a nacionalidade. Nesse âmbito, têm-se

desenvolvido estudos sociológicos centrados na discriminação e na diferenciação social, em função do gênero, em diversas áreas da vida em sociedade, tais como, por exemplo, as desigualdades no acesso ao poder e ao emprego e na atribuição de rendimentos salariais.

O conceito de gênero tem a ver com feminismo, porém não se equivale a mulher ou a feminismo. As relações de gênero podem ser estudadas a partir da identidade feminina ou masculina. Gênero significa relações entre homens e mulheres. Ainda assim, para Scott (1992, p. 7), gênero tem sido intensamente utilizado como sinônimo de mulheres, e explica que houve em muitos estudos a substituição de mulher por gênero. No entanto, gênero “tem uma conotação mais objetiva e neutra do que ‘mulheres’. O ‘gênero’ parece se integrar na terminologia científica das ciências sociais e, então, se dissociar da política (pretensamente ruidosa) do feminismo”. A abordagem de gênero tem possibilitado a discussão das relações de poder entre homens e mulheres e explicita a construção da desigualdade entre eles na história da maioria das sociedades. Apesar das características e a instabilidade do conceito de gênero, essa definição disputa espaço com os estudos sobre a mulher, e cresce no campo universitário, com significativa quantidade de artigos, livros, pesquisas e congressos.

O conceito tem sofrido transformações a partir do momento em que a história, a sociologia, a literatura e as teorias críticas feministas (onde também cabem as feministas negras) entram no debate, suscitando discussões teóricas sobre o tema e também dando visibilidade ao sujeito feminino (LOURO, 2010).

O feminismo, por sua vez, ressurge em torno da afirmação de que o ‘pessoal é político’, pensado não apenas como uma bandeira de luta mobilizadora, mas como um questionamento profundo dos parâmetros conceituais do político. [...] Ao utilizar esta bandeira de luta, o movimento feminista chama a atenção das mulheres sobre o caráter político da sua opressão, vivenciada de forma isolada e individualizada no mundo do privado, identificada como meramente pessoal (LOURO, 2010, p. 53).

No documento “Articulando a luta feminista nas políticas públicas”, a Associação de Mulheres Brasileiras (AMB) afirma que “a experiência que vivemos hoje demonstra que, efetivamente, o termo ‘políticas para mulheres’ se presta a muitas práticas políticas, práticas que estão orientadas por diferentes concepções de Estado e de políticas públicas” (2009, p. 16).

Dessa forma, as políticas públicas de gênero vêm seguindo duas tendências empíricas: a primeira diz respeito à existência de políticas de gênero na dimensão vertical, evidenciada em políticas específicas de governo, no âmbito da Secretaria de Políticas para as Mulheres da

Presidência da República (SPM) e órgãos equivalentes nas demais instâncias federativas; a segunda, horizontalizada, diz respeito aos programas e projetos desenvolvidos mediante ações de transversalidade na perspectiva de gênero das políticas públicas.

O conceito de raça aqui adotado é o de “raça social”, conforme explicitado por Antônio Sergio Alfredo Guimarães (2004), isto é, não se trata de um dado biológico, mas de “construtos sociais, formas de identidade baseadas numa ideia biológica errônea, mas eficaz socialmente, para construir, manter e reproduzir diferenças e privilégios”.

Para esse autor, se a existência de raças humanas não encontra qualquer comprovação no bojo das ciências biológicas, elas são, contudo plenamente existentes no mundo social, produtos de formas de classificar e de identificar que a raça pode ser concebida como “um fato social, referido aos significados atribuídos pelas pessoas a atributos físicos e que servem para demarcar indivíduos e grupos, como uma percepção social que categoriza” (2004, p. 31).

“Raça” é um conceito que não corresponde a nenhuma realidade natural. Trata-se, ao contrário, de um conceito que se denota tão somente uma forma de classificação social, baseada numa atitude negativa frente a certos grupos sociais, e informada por uma noção específica de natureza, como algo endodeterminado. A realidade das raças limita-se, portanto, ao mundo social. Mas, por mais que nos repugne a empulhação que o conceito de ‘raça’ permite – ou seja, fazer passar por realidade natural preconceitos, interesses e valores sociais negativos e nefastos –, tal conceito tem uma realidade social plena, e o combate ao comportamento social que ele enseja é impossível de ser travado sem que se lhe reconheça a realidade social que só o ato de nomear permite (GUIMARÃES, 2004, p. 9).

Para o professor Kabengele Munanga (2006), etimologicamente o conceito de raça passa efetivamente a atuar nas relações entre classes sociais. Nesse sentido, é preciso compreender o que se quer dizer quando se fala em “raça”. “Ao usarmos o termo ‘raça’ para falar sobre a complexidade existente nas relações entre negros e brancos no Brasil, não estamos nos referindo, de forma alguma, ao conceito biológico de raças humanas” (MUNANGA; GOMES, 2004).

Ao se referir ao termo ‘raça’ para debater a realidade dos(as) negros(as), dos(as) brancos(as), e dos(as) indígenas no Brasil é preciso perceber o sentido em que esse termo está sendo usado, qual o significado a ele atribuído e em que contexto ele surge. Nilma Lino Gomes afirma que:

O Movimento Negro e alguns sociólogos, quando usam o termo raça, não o fazem alicerçados na ideia de raças superiores e inferiores, como

originalmente era usada no século XIX. Pelo contrário, usam-no com uma nova interpretação, que se baseia na dimensão social e política do referido termo. E, ainda, usam-no porque a discriminação racial e o racismo existentes na sociedade brasileira se dão não apenas devido aos aspectos culturais dos representantes de diversos grupos étnico-raciais, mas também devido à relação que se faz na nossa sociedade entre esses e os aspectos físicos observáveis na estética corporal dos pertencentes às mesmas (GOMES, 2005, p. 45).

Militantes e intelectuais que adotam o termo “raça” não o fazem no sentido biológico. Pelo contrário, concordam com os atuais estudos da genética de que não existem raças humanas. Na realidade, empregam o termo “raça” atribuindo-lhe um significado sociopolítico construído a partir da análise do tipo de racismo que existe no contexto brasileiro e considerando as dimensões histórica e cultural a que este nos remete. Por isso, muitas vezes é comum se referir ao segmento negro utilizando o termo “étnico-racial”, o que demonstra uma multiplicidade de dimensões e questões que envolvem a história, a cultura e a vida dos negros no Brasil (GOMES, 2005).

Para militantes e acadêmicos(as) oriundos do Movimento Negro no Brasil, o termo “raça” não nega, mas se diferencia do termo “etnia”. “Nesse contexto, podemos compreender que as ‘raças’ são, na realidade, construções sociais, políticas e culturais produzidas nas relações sociais e de poder ao longo do processo histórico” (GOMES, 2004, p. 49), o que não significa, de forma alguma, um dado da natureza, pois é no contexto da cultura, em particular, e da sociedade, em geral, que nós aprendemos a enxergar as “raças”.

A proposição e monitoramento de políticas de ações afirmativas devem compor prioritariamente formulações em relação à promulgação da igualdade de gênero e raça. Comungo a avaliação de que a articulação de políticas públicas para as mulheres negras contribui de forma inquestionável para a construção socioeconômica, política e cultural de pelo menos um quarto da sociedade brasileira.

O lugar das ciências humanas na universidade tem buscado a valorização de diferentes posições e possibilidades, e nesse sentido a crítica ao modelo dominante aponta para uma pluralidade epistemológica. Essa diversidade, afirma Boaventura de Souza Santos (2010, p. 180), “longe de ser algo negativo, representa um enorme enriquecimento das capacidades humanas”.

A breve reflexão teórica sobre a pesquisa científica em gênero e raça é concebida no campo do desafio epistêmico que Boaventura refere como “Epistemologia do Sul”. Em linhas

gerais, não é mais possível discutir qualquer campo das ciências sociais sem o recorte de gênero, raça e classe.

Para esta pesquisa, esses três pilares não se constituem em conveniência. Como afirmado em diversos momentos deste trabalho, os estudos de gênero e raça constituem o “potencial infinito da diversidade epistêmica do mundo e discutem o caráter contextual e incompleto do conhecimento” (GOMES, 2010, p. 493). Uma epistemologia possível para pensar mídia e educação é aquela que considera que existe toda uma história de construção de concepções teóricas que reforçam o senso comum quanto à noção de utilidade.

Essa afirmação contundente de utilidade do conhecimento se baseia em dois pressupostos: 1) Não há epistemologias neutras e as que reclamam sê-lo são as menos neutras; 2) a reflexão epistemológica deve incidir não nos conhecimentos em abstrato, mas nas práticas de conhecimento e seus impactos em outras ciências sociais (GOMES, 2010, p. 494-495). Portanto, considera-se que o campo do conhecimento científico deve inserir a diversidade e a pluralidade como prática, no sentido de considerar as atividades da epistemologia.

2. Meu olhar sobre o filme “Assédio”

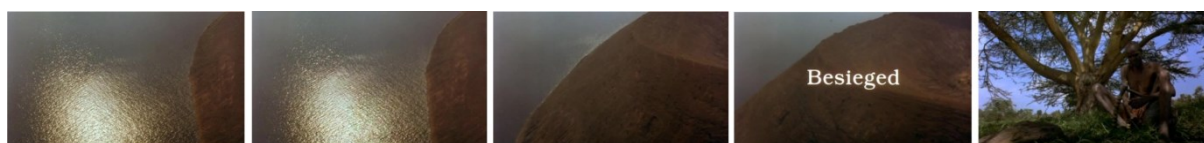


Ilustração 31 – Vulcão Nabiyotum, no lago Turkana – Vale do Rift (Quênia)

Mar e montanha, uma linda fotografia descortina lentamente e vamos percebendo que se trata de uma cratera vulcânica envolta de um grande lago. Na cena seguinte, embaixo de uma frondosa árvore, um griô¹³⁴ canta uma canção em um idioma local, enquanto uma criança aparece subindo na árvore.

A canção é ainda entoada, quando a paisagem muda completamente, agora o que se vê são pessoas acuadas por um policial fardado e, em outro plano um hospital de reabilitação física

¹³⁴ Griô ou Griot são os contadores de história, o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes para as quais, em geral, está a serviço. Presente, sobretudo na África ocidental, notadamente onde se desenvolveram os faustos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai etc.), recebe denominações variadas, dyéli ou diali, entre os Bambaras e Mandingas, guésséré entre os Saracolês, wambabé, entre os Peúles, aoulombé, entre os Tucolores, e guéwel, (do árabe qawwal) entre os Uolofes (Lopes, 2004).

com inúmeras crianças com deficiências físicas e mutiladas. Embalados ainda pelo som da voz do griô e do erudito instrumento de cordas, mãos e pés sincronicamente intensificam a harmonia inicial. Porém, nas cenas seguintes, nas quais a polícia torna-se o foco, essa poesia vai se dissipando.



Ilustração 32 - Contrastes

O diretor Bernardo Bertolucci¹³⁵ não identifica o país africano onde ocorre parte da narrativa fílmica, representa imagetivamente o continente africano como sendo um único país, e por vezes, ainda deixa escapar nas imagens outros estereótipos que recaem sobre a África,

As imagens que constituem nosso imaginário sobre os países africanos são formadas por estereótipos reproduzidos intensamente desde o período colonial. Filmes como *Tarzan*, *Os deuses devem estar loucos* ou *As minas do rei Salomão* apresentam o continente como selvagem, atrasado e sem história. A maior parte desses filmes foi produzida por cineastas estrangeiros. Muitos tinham a intenção de documentar a vida e os hábitos africanos através de documentários etnográficos produzidos, principalmente, entre as décadas de 1930 e 1950 como uma espécie de inventário sobre o comportamento dos povos africanos. Mas se para o ocidente ver filmes sobre África servia como conhecimento de um continente “inóspito” e “distante”, os colonizadores europeus faziam o uso de imagens como meio de “domesticar” e “civilizar” os povos colonizados. Filmes em que se ensinava como era o comportamento dos ocidentais e como africanos deveriam reproduzir esse comportamento para se civilizarem eram distribuídos pelos escritórios britânicos e franceses mostrando como o cinema não era apenas um meio de diversão, mas era também imbuído de uma tarefa civilizatória (DAMASCENO, 2008, p.1) (grifos da autora).

Essas reflexões de Damasceno (2008) dialogam com diversas outras denúncias e críticas à forma como o continente africano tem sido representado pelo cinema estrangeiro (formado majoritariamente pelos europeus e estadunidenses).

¹³⁵ Bernardo Bertolucci nasceu em 16 março de 1941, em Parma, Itália; estudou na Universidade de Roma e tornou-se famoso como um poeta. Em 1961, trabalhou como assistente de direção no filme “Accattone” (Desajuste Social), de Pier Paolo Pasolini. Bertolucci é considerado um cineasta de muitas versatilidades. Político e comprometido, gosta de movimentos de câmara sofisticados, roteiros inteligentes e ousados. Aos 72 anos, está em plena atividade.

Apesar de toda diversidade histórica, política, econômica, social e cultural desse continente, ainda são os reducionismos e as imagens distorcidas que continuam sendo veiculadas. E, poucas as vezes que temos acesso a outras visões.

Nesse sentido, vale ressaltar o desconhecimento que ainda predomina sobre os cinemas produzidos em vários países africanos, como por exemplo, na Nigéria. Chamada de Nollywood, a indústria do cinema nesse país produz atualmente cerca de 2.500 filmes por ano, com diversos estilos e temáticas, movimentando em torno de US\$ 250 milhões de dólares.

Para o escritor e cineasta africano Mahomed Bamba Bamba (2011) as experiências cinematográficas se apresentam como grandes perspectivas geográficas e históricas e podem representar todo e qualquer país. Logo, ao passarem a retratar e discutir as questões sociais, culturais e políticas dos Estados-nação, os cinemas passam por uma transição, deixam de ser consideradas pelo termo “cinema mundial” e passam a ser “cinemas nacionais”. Isso confirma o papel do cinema como veículo de representações, também no que se refere as particularidades de um país, de um continente. Penso nessa questão, pois a produção cinematográfica de Bertolucci tem passado por vários cantos do mundo e apesar da não identificação do país africano, ao longo do filme, o diretor demonstra comprometimento com as questões da cultura e da identidade nacional, representadas em imagens que denunciam a guerra, a ditadura e a mutilação de crianças, mas, sobretudo, revela especificidades da cosmovisão africana por meio do griô, presença constante em toda a narrativa, que permeia todo o filme.

Enquanto Shandurai (Thandie Newton) segue com sua bicicleta para a escola, onde está seu marido, observamos cenas do cotidiano de cidades do interior, onde cabras pastam, pessoas e carros transitam. Na parede do comércio, um cartaz de divulgação da coca-cola dialoga com o do ditador, nos remetendo a Almeida (2004), quando ele aponta que imagens e sons são formas de entender o mundo.



Ilustração 33 – Shandurai no cotidiano

E assim, podemos ler em um dos cartazes: “Sede? Nada é tão refrescante como Coca cola. Nada”, em meio a imagens sobrepostas, Bertolucci nos permite partilhar das mesmas imagens observadas por Shandurai “Confiar para sua máxima proteção”.



Ilustração 34 – Sala de aula

Na tradição africana, a fala é como o fogo, afirma Hampaté Bâ (2010). Esse elemento é traduzido quando assistimos à prisão do professor, marido de Shandurai, ele passa pela experiência prática de provar a força das palavras, ao escrever e proferir a diferença entre “líder” e “chefe”.

Assim, apesar do valor da palavra escrita no quadro negro, seus gestos e explicações conduzem ao verdadeiro significado de uma palavra e de outra. “A tradição africana, portanto, concebe a fala como um dom de Deus. Ela é ao mesmo tempo divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente” (Hampaté Bâ, 2010, p. 172). Em todo o filme, a narrativa do silêncio sobressai às palavras, e conduz a jornada de Shandurai. Desse modo, “se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém (*yaa -warta*, em fulfulde) que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação” (Hampaté Bâ, 2010, p. 172).

E se desesperada, Shandurai acompanha a prisão do marido, a estrada de terra desnuda uma linda paisagem com diferentes vegetações. A presença do griô parece anunciar a tristeza, indicando também mudanças que poderão ser satisfatórias. Com a força do olhar, Shandurai acompanha seus movimentos e centenas de crianças uniformizadas também.



Ilustração 35 – Presença do Griô

Na sequência, o som de aviões sobrevoando marca o sono atormentado de Shandurai, já em sua nova residência. Ela dorme e sonha como se inconsciente pudesse compreender a nova realidade que a cerca.

É essa observação que nos permite compreender por que os sonhos tantas vezes se expressam sob a forma de analogias, por que uma imagem onírica se funde em outra, e por que nem a lógica nem o tempo da nossa vida diária parecem ter neles qualquer aplicação. Os sonhos têm um aspecto natural para o nosso inconsciente porque o material de que são produzidos é retido em estado subliminar precisamente dessa forma (JUNG, 2008, p. 77).

O dia amanhece em Roma, Shandurai divide seu tempo entre a escola de medicina e o trabalho na casa do Sr. Kinsky (David Thewlis), personagem que, entre as antiguidades que ornaram a mansão herdada de uma tia, leva uma vida reclusa e pacata até se apaixonar por Shandurai.

A narrativa fílmica é composta por um novo mundo, onde o silêncio é a marca da linguagem secreta do cinema. Embora Jean-Claude Carrière reconheça que “o cinema fez uso prodígio de tudo o que veio antes dele, quando ganhou a fala, em 1930, requisitou o serviço de escritores; com o sucesso da cor, arregimentou pintores; recorreu a músicos e arquitetos. Cada um contribuiu com a sua visão, com a sua forma de expressão” (CARRIÈRE, 2006, p. 22), ele também entende que por meio do cinema encontramos a nossa consciência:

Contar uma história, além da partida rumo a outro lugar, é uma determinada maneira de, num mesmo movimento, deixar-se levar pelo tempo e negá-lo. Um tempo de narração instalou-se quase sem esforço sobre o leito do senhor implacável. Este, por um momento, parece perder toda influência a abrir mão de qualquer ação sobre nós. Nós estamos nele, no vácuo da sua onda, nós somos ele. Toda grande obra dramática que nos arrebatava abole o tempo – ao qual o tédio, guardião vigilante, nos traz de volta quando necessário (CARRIÈRE, 2004, p. 11).

Entre olhares e troca de gentilezas, o trabalho do Sr. Kinsky e Shandurai é marcado pela eclética e erudita trilha sonora do filme E à medida que a trilha Sonora vai crescendo, cresce também o amor e o afeto entre o casal.

A dedicação de Shandurai aos estudos é outorgada na ambivalência e representação da escola, pois como afirma Foucault (1996, p. 8-9), “em toda sociedade, a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seus acontecimentos aleatórios, esquivar sua pesada e temível materialidade”.

Em seu quarto, Shandurai mantém vivo seu elo com a África, desde as suas indumentárias até a decoração do espaço, a cosmovisão africana se estabelece no espaço e no tempo da personagem. Nos detalhes, a casa e a cidade vão se revelando em sonhos e desejos; encantos e desencantos, ânimo e lamento; sombras e luzes (TEIXEIRA; LOPES, 2005).



Ilustração 36 – Shandurai e o sr.Kinsky

O ápice da trama ocorre quando o Sr. Kinsky se declara apaixonado e pede Shandurai em casamento. E, como descreve Benjamin (2007, p. 102): “Nada está inteiramente em seu lugar”. Logo temporalidade, busca e anseios aos poucos vão revelando elementos da cidade de Roma.

Shandurai continua seus estudos e afazeres domésticos enquanto o Sr. Kinsky vai em busca de ajuda para libertar o marido dela. Acompanhamos a venda dos seus pertences e o esvaziamento da casa. Na continuidade da narrativa, observa-se a relação entre real e ficcional indicada por Pasolini (1982).

Na realidade, o cinema fazemo-lo vivendo, quer dizer existindo praticamente quer dizer agindo. A vida toda no conjunto das suas ações é um cinema natural e vivo: nisso é linguisticamente o equivalente da língua oral, no seu momento natural ou biológico.

Vivendo, portanto, representamos, e assistimos à representação de outrem. A realidade do mundo humano não é mais do que esta representação dupla, em que somos atores e ao mesmo tempo espectadores: um *happening* gigantesco, se se quiser (PASOLINI, 1982, p. 167).

O símbolo da escada em espiral nos remete a múltiplas interpretações, simbolizadas por várias sequências da narrativa fílmica. Sua forma representa a circularidade, ao mesmo tempo que demarca a identidade e a separação dos mundos em que cada um dos personagens se interage.

A alegoria da espiral também expressa o crescimento do sentimento de Shandurai pelo Sr. Kinsky. Em várias sequências fílmicas, avultam os detalhes da escada em caracol, representação geométrica e emblemática que os une e separa.

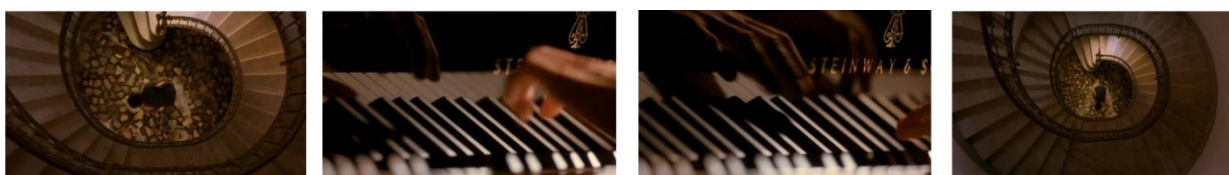


Ilustração 37 – Espirais

Um envelope de carta deixado na cesta de lixo pelo Sr. Kinsky e o sono de Shandurai marcam a volta à África. A partir dos sonhos da personagem, evocamos Joseph Campbell (2007) ao descrever a interpretação dos sonhos:

Permite-se que as perigosas crises do autodesenvolvimento se desenrolem sob o olhar protetor de um experiente iniciado na natureza e na linguagem dos: sonhos, que desempenha a função e o papel de um antigo mistagogo, ou guia dos espíritos, o curandeiro iniciador dos primitivos santuários florestais das provas e da iniciação. O médico é o moderno mestre do reino do mito, o guardião da sabedoria a respeito de todos os caminhos secretos e fórmulas poderosas. Seu papel equivale precisamente ao do Velho Sábio, presença constante nos mitos e contos de fadas, cujas palavras ajudam o herói nas provas e terrores da fantástica aventura. É ele que aparece e indica a brilhante espada mágica que matará o dragão-terror; ele conta sobre a noiva que espera e sobre o castelo dos mil tesouros, aplica o bálsamo curativo nas feridas quase fatais e, por fim, leva o conquistador de volta ao mundo da vida normal após a grande aventura na noite encantada (CAMPBELL, 1995, p. 19).

O griô, agora com roupas que lhe cobrem todo o corpo, desvenda as imagens iniciais do filme e já podemos ver com nitidez a famosa cratera do vulcão Nabiyotum, localizada no

sul do Lago Turkana, o maior lago do mundo com 6.405 km², antes conhecido pelo nome de Lago Rodolfo, localizado no Grande Vale do Rift, na fronteira entre a Etiópia e o Quênia. Esse território africano é tido como o berço da humanidade, como o comprova a abundância de fósseis homínídeos encontrados no local.

A África tem sido palco de alguns dos maiores avanços tecnológicos da história, entre eles a prática agrícola, criação de gado, mineração e metalurgia (do cobre, do bronze, do ferro, do aço), o comércio, a escrita, a arquitetura e engenharia na construção de grandes centros urbanos, a sofisticação da organização política, a prática da medicina e o avanço do conhecimento e da reflexão intelectual. Foi também centro do desenvolvimento de civilizações, uma das mais avançadas da experiência humana” (NASCIMENTO, p. 35).

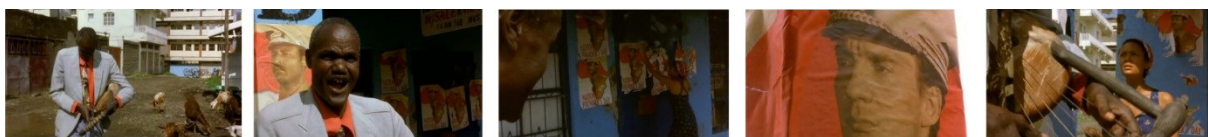


Ilustração 38 – Griô

O som das cabras é ofuscado pela cantoria do griô. Em sonho, Shandurai retira da parede imagens do ditador, que agora se confunde com a mistura de seus sentimentos. Seu sono é interrompido pela música do piano, ela abre uma mala com vários pertences entre eles aqueles que simbolicamente a remete aos dois homens, aos dois mundos, aos dois amores.

O argumento fílmico é construído a partir do conflito de Shandurai. No último concerto, as cordas do piano marcam a dor e a angústia da protagonista, ao receber um telegrama com o aviso da iminente chegada de seu marido. Por isso, ela vai às compras e cuidadosamente escolhe cada item da roupa nova, das flores e do vinho para agradar o homem esperado. “O agradar é a fonte em que se alimentam o ter e o não-ter quando devem se transformar para nós em prazer ou sofrimento, desejo ou temor” (SIMMEL, 2001, p. 94). Nos detalhes e no cuidado, observamos a delicadeza do significado da espera. Shandurai se prepara para receber o marido, como quem se apronta para o amor.

Novamente vale salientar a especificidade da narrativa cinematográfica, que não apenas conta e relata, mas também materializa o sonho, reconfigura a realidade. Ao refletir sobre a linguagem do cinema, Coutinho (2005) ressalta que:

O cinema é espetáculo. Ou seja, tudo o que chama a atenção, atrai e prende o

olhar. Se não, não é cinema, na sua mais pura acepção. O cinema criou os grandes planos e as panorâmicas e, da mesma forma, espetacularizou o ínfimo, o detalhe, com tal nitidez e de uma forma tal, que nenhuma outra linguagem é capaz de criar. Revela até o que, perfeitamente presente, é apenas pressentido, não se ouve, nem se vê. “O espectador identifica-se, pois, menos com o representado – o próprio espetáculo – do que com aquilo que anima ou encena o espetáculo, do que com aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mover que o anima – obrigando-o a ver aquilo que ele, espectador, vê, sendo esta decerto a função assegurada ao lugar (variável – de posições sucessivas) da câmera” 2. O cinema seria, então, o espetáculo visto, proposto pela câmera, numa revelação direta olho e máquina (COUTINHO, 2005, p. 3).

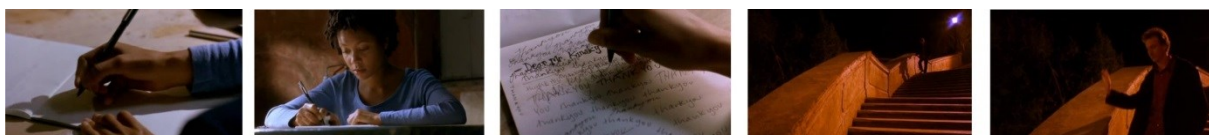


Ilustração 39 – Escrevendo uma carta de amor

O espetáculo de Bertolucci é brindado com vinho, Exu, Baco e Dionísio. No bar, o Sr. Kinsky brinda com vinho e festeja a liberdade e a chegada do rival. Concomitantemente, Shandurai tenta escrever uma carta de agradecimento ao Sr. Kinsky, mas como todas as cartas de amor são ridículas¹³⁶, ela abre o *Champagne* – que havia comprado para festejar com o marido – para celebrar o desejo. E em meio à embriaguez e o aflorar das dúvidas e dos seus sentimentos, ela finaliza seu bilhete com as mais profundas palavras: “Querido Sr. Kinsky, eu te amo!”. Enquanto isso, acompanhamos a volta do Sr. Kinsky para casa.

O erotismo e a sensualidade marcam o sono e do sonho de Shandurai, que se desnuda em desejos, revelando o que Carrière (2006) chamou de experiência do mundo:

O cinema nos faz ficar cara a cara com nós mesmos. Pensávamos que ele ficava fora de nós, mas, na realidade, ele se gruda a nós como pele. Supúnhamos que o cinema era mera diversão, mas ele é parte do que vestimos, de como nos comportamos, de nossas ideias, nossos desejos, nossos terrores (CARRIÈRE, 2006, p. 194-195).

¹³⁶Todas as cartas de amor... (Fernando Pessoa - Poesias de Álvaro de Campos): Todas as cartas de amor são Ridículas. / Não seriam cartas de amor se não fossem / Ridículas. / Também escrevi em meu tempo cartas de amor, / Como as outras, / Ridículas. / As cartas de amor, se há amor, Têm de ser Ridículas. / Mas, afinal, / Só as criaturas que nunca escreveram / Cartas de amor / É que são Ridículas. / Quem me dera no tempo em que / Escrevia / Sem dar por isso / Cartas de amor / Ridículas. / A verdade é que hoje / As minhas memórias / Dessas cartas de amor / É que são Ridículas. / (Todas as palavras esdrúxulas, / Como os sentimentos esdrúxulos, / São naturalmente Ridículas.)



Ilustração 40 – Roma

Lá fora, Roma amanhece lentamente. Um carro de faróis acesos ilumina as ruas da cidade silenciosa. É domingo, é a chegada do marido. Dentro de casa, Shandurai e o Sr. Kinsky dormem depois da tão esperada realização do desejo e do prazer.

Ao serem despertados com o som da campainha, seus corpos nus ainda estão entrelaçados. O barulho incessante de sirene apavora o casal apaixonado. Para Shandurai, a difícil decisão de abrir ou não a porta.



Ilustração 41 – A escolha e a dúvida

CONCLUSÃO – ABRINDO NOVAS PORTAS...

“A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem [e na mulher]. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente”.

Tierno Bokar

Sinto que ainda teria muito mais a contar. No entanto, é chegado o momento de dar uma pausa. E não posso deixar de relembrar um texto da escritora e ativista Gloria Anzaldúa, que na década de 1980 se tornou famosa por defender a posição de que mulheres negras deveriam buscar meios para expressar suas ideias, transformando-se em criadoras de nossas teorias, libertando-se da condição de meros objetos de estudo.

Sei o que isso significa, pois desde muito cedo escrever para mim foi a possibilidade de compreender o mundo como um todo – céu (*orum*) e terra (*aiyé*) –, de criar e recriar possibilidades. Desse modo, quando a escritora Esmeralda Ribeiro afirma que para nós, mulheres negras, a escrita é antes de tudo “a possibilidade de recontar [nossa] própria história, utilizando a nossa própria forma de expressão [...]. Escrever é a linha invisível que divide a loucura da sanidade. É comandar o universo com uma simples caneta ou com algumas teclas do computador”. Tenho a sensação de que suas palavras estão conectadas com o que escreveu Anzaldúa:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever (ANZALDUA, 2000, p. 232).

Escrevendo sobre a história do negro, Beatriz Nascimento um dia ressaltou que existe uma recusa dos intelectuais – por comodismo, medo, ou mesmo racismo – em abordar as discussões sobre o negro do ponto de vista da raça, e desse modo perpetuam em suas escritas [e imagens] teorias distanciadas da realidade:

As manifestações preconceituosas são tão fortes que, por parte de nossa intelectualidade, dos nossos literatos, dos nossos poetas, da consciência nacional, vamos dizer, somos tratados como se vivêssemos ainda sob o escravismo. A representação que se faz de nós em literatura, por exemplo, é a de criado doméstico, ou, em relação à mulher, a de concubina do período colonial. O aspecto mais importante do desleixo dos estudiosos é que nunca houve tentativas sérias de nos estudar como raça (NASCIMENTO, 2007, p. 94-95).

As ativistas negras Beatriz e Lélia, como tantas outras, sabiam que a mudança caberia a nós. É isso! No processo da escrita encontro negociações que estão em toda parte. Assim, escrever é hoje não mais apenas escrever, mas produzir imagens me conduz às histórias de lavadeiras¹³⁷, marisqueiras, paneleiras, congueiras e tantas outras trabalhadoras que labutaram para que suas filhas e netas pudessem ocupar os bancos escolares.

E é esse processo histórico me faz, responsável por ressignificar o papel da escrita e das imagens. Quero construir filmes não apenas para denunciar o racismo (isso muito se tem feito), quero antes de tudo, encontrar no cinema a possibilidade de retratar histórias de amores e de afetos, de representar sonhos e desejos. Quero sim a utopia e quero tudo e mais¹³⁸, porque, como diz Elisa Lucinda: “há tanto o que fazer com a poesia”, há tanto o que fazer com o cinema que de novo recorro a Conceição Evaristo: “O ontem – o hoje – o agora./ Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / o eco da vida-liberdade”.

A territorialidade e a corporalidade de nossas escritas, e hoje também posso dizer, das nossas imagens, se conectam com os espaços cósmicos. Para Fernando Pessoa:

Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida. A música embala, as artes visuais animam, as artes vivas (como a dança e a arte de representar) entretêm. A primeira, porém, afasta-se da vida por fazer dela um sono; as segundas, contudo, não se afastam da vida - umas porque usam de fórmulas visíveis e portanto vitais, outras porque vivem da mesma vida humana.

¹³⁷ Ver: **As filhas das lavadeiras**, de Maria Helena Vargas da Silveira. Editado em 2002, o livro retrata a trajetória de várias educadoras das regiões Sul e Sudeste cujos estudos foram garantidos por suas mães e avós lavadeiras.

¹³⁸ Música “Coração Civil” (Milton Nascimento)

Para mim, escrever não é esquecer, escrever é lembrar, é não esquecer. Escrever é simular vida. Assim, na escrita e na produção de imagens, busco ações educativas de combate ao racismo e às discriminações. Busco possibilidades de aprender e de ensinar elementos que conduzem ao amor, ao pertencimento e ao afeto. Portanto, encontro na construção da escrita e das imagens filmicas um legado, que me conecta com o mundo que tentei retratar neste trabalho, o que aumenta ainda mais a minha responsabilidade em dar continuidade aos sonhos de construirmos uma sociedade justa e igualitária a todas as gerações que virão depois de nós.

Quero muito em breve sentar para tomar uma xícara de chá, ou uma taça de vinho, com todos meus amores para ouvir e contar histórias de amor com final feliz, pois o cinema mantém vivo aspectos que a própria realidade se incumbem de transformar, como destaca Laura Coutinho (2003).

Acredito! Acredito! Acredito que o cinema e as narrativas de amor (fáticas ou fictícias) são capazes de oferecer sonhos e desejos. As histórias de dona Elizete, dona Jenette, dona Sula, Graça, Valdelicis, dona Ilza, Isabel, Maria, dona Lucila, Ladinha, Terezinha e Jamilda fazem parte do universo de memória, desejos e identidade das mulheres congueiras e panelleiras. Com cada uma delas, procuro elementos para a construção de novas epistemologias, de linguagem audiovisual, capazes de converter a produção das panelas de barro e sua participação na Banda de Congo em memória, festa e liberdade, pois acredito: “metade de mim é amor / E a outra metade também¹³⁹”.

¹³⁹ Música “Metade Metade”(Osvaldo Montenegro)

REFERÊNCIAS

A PANELA de barro, passo a passo. A Gazeta. Vitória. 7 abr. 2004. Caderno de Turismo.

ABREU, Casimiro de. **As Primaveras**. São Paulo: Martins, INL, 1972.

ADISA, Opal Palmer. Balançando sob a luz do sol: stress e mulher negra. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**. Rio de Janeiro: Pallas: Criola, 2000.

AFFRON, Charles. **Cinema and Sentiment**. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

AGUIAR, Maciel. **Constância d'Angola: a eterna luta das mães negras**. São Mateus: Brasil-Cultura, 1995.

ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 2004

_____. **Cinema arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

ALMEIDA, Paulo Ricardo G. de. Change the pictures. In: **O cinema negro e a segregação racial**. MICHEAUX, Oscar. Rio de Janeiro: Voa! Comunicação e Cultura, 2013.

ALVAREZ, Jose Antonio Hurtado. **Cine Negro. Cine de Genero: subversion desde uma mirada en sombra**. Valencia: Nau llibres, 1985.

ALVEZ, Ataulfo. *A você*. Ano desconhecido. Vinil. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/ataulfo-alves/a-voce.html>>.

AMNB – **Articulação de Organizações de Mulheres Negras Brasileiras**. Dossiê sobre a situação das mulheres negras brasileiras, São Paulo, jun. 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Para viver um grande amor**. Disponível em: <<http://www2.unifap.br/borges/files/2011/03/Amor-Filosofia-Cultural-Carlos-Drummond-de-Andrade.pdf>>. Acesso em: 8 nov. 2013.

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 8, 1. sem. 2000.

ARAGÃO, Jorge. *Grades do Coração*. CD. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/jorge-aragao/grades-da-paixao.html>>.

ARAÚJO, Emanuel. Afinal Jeferson De. In: DE, Jeferson; CARVALHO, Noel dos Santos. **Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac, 2000.

AUDRE, Lorde. Vivendo com câncer. In: WERNECK, Jurema, MENDONÇA Maisa, WHITE Evelyn C. (Org.). **O livro da saúde das mulheres negras**: nossos passos vêm de longe. Rio de Janeiro: Palla: Criola, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. **Enciclopédia EINAUDI**. Anthropos – Homem. v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1985.

BAMBA, Mahomed. O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

BANDEIRA, Lourdes Maria; ALMEIDA, Tânia Mara Campos de. **Políticas públicas destinadas ao combate da violência contra as mulheres** - por uma perspectiva feminista, de gênero e de direitos humanos. Cadernos Agende, Brasília, v. 5, dez. 2005. p. 147-173.

BARBOSA, Márcio. Conto à amada. **Cadernos negros**, n. 5, São Paulo, Quilomboje, 1982.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. **Tristão e Isolda**: o mito da paixão. São Paulo, Mercury, 1996.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

_____. **El susurro del lenguaje**: más allá de la palabra y la escritura. Barcelona: Paidós, 1994.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: TODOROV, Tzvetan; GREIMAS, Augirdas Julius; BREMOND, C.; ECO, Umberto; GRITTI, J.; MORIN, Vincent.; METZ, C.; GENETTE, Gérard. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1976.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e histórias da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BENTO, Jamilda Alves Rodrigues. **Conhecendo as benzedeadas de Goiabeiras Velha**. Vitória: Editora do Autor, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BINGEMER, M. C. L. Jesus de Nazaré. **Um olhar feminino**. São Paulo: Itaici, 2011.

BORDE, Raymond; CHAUMETON, Etienne. **Panorama del cine negro**. Buenos Aires: Losange, 1958.

BORGES, Rosane da Silva. Mídia, racismos e representações do outro: ligeiras reflexões em torno da imagem da mulher negra. In: BORGES, Roberto Carlos da Silva; BORGES, Rosane

(Org.). **Mídia e Racismo**. (Coleção Negras e Negros: pesquisa e Debate). Petrópolis, Brasília: ABPN, 2012.

BOSI, Ecléa. **O tempo da memória**. São Paulo: Ateliê, 2003.

_____. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Aprender o amor** – Sobre um afeto que se apende a viver. Campinas: Papirus, 2005.

_____. **Peões, pretos e congos**. Brasília: Ed. UnB, 1977.

BUARQUE, Chico. *Teresinha*. 2004. CD. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/chico-buarque/discografia/chico-buarque-construcao.html>>.

CABRAL, Sergio. **Grande Otelo**: uma biografia. São Paulo: Editora 34, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARDOSO, Ruth. Movimentos sociais urbanos: um balanço crítico. In: ALMEIDA, Maria Herminia T. de; SORJ, Bernardo (Org.). **Sociedade e política no Brasil pós-64**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Revista Lola Press**, [S.l.], n. 16, nov. 2001.

CARNEIRO, Vânia Lúcia Quintão. Integração da tv na prática, na formação do professor: desejos, propostas, desconfianças, aprendizados. In: **003 GT16- EDUCAÇÃO E COMUNICAÇÃO**. Disponível em: <www.ssl.faced.ufba.br/twiki/pub/GEC/.../integracao_da_tv.pdf>. Acesso em: 23 set. 2009.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARLOTA. O mundo é um moinho. 2005. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/cartola/discografia/>>.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **O círculo dos mentirosos**: contos filosóficos do mundo inteiro. São Paulo: Códex, 2004.

CARVALHO, Noel dos Santos. Negritude, cinema e educação, Dogma Feijoada e Manifesto do Recife dez anos depois. In: SOUZA, Edileuza Penha de. (Org.). v. 3. **Negritude, cinema e educação**: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. Belo Horizonte: Mazza. No prelo.

CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul: o inventor do cinema negro brasileiro. **Revista Crioula** n. 12, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858/60904>>. Acesso em: 22 de set. 2013.

_____. Racismo e antirracismo no cinema novo. In: HAMBURGER, Esther et al. **Estudos de cinema Socine**. São Paulo, Annablume, 2008.

_____. Dois ensaios de sistematização da questão racial no cinema: o contexto do cinema novo In: SOUZA, Edileuza Penha de. **Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003**. Belo Horizonte: Mazza, 2007. v. 2.

_____. O cinema em negro e branco. In: SOUZA, Edileuza Penha de. **Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003**. Belo Horizonte: Mazza, 2006. v. 1.

_____. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson. **Dogma feijoadá: o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

CLIFTON, Lucille. Novos ossos. In: WERNECK, Jurema, MENDONÇA Maisa, WHITE Evelyn C. (Org.). **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**. Rio de Janeiro: Palla; Criola, 2000.

COLASANTI, Marina. **A moça Tecelã**. São Paulo: Global, 2004.

_____. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. São Paulo: Global, 2000.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CORALINA, Cora. O Cântico da terra. Disponível em: <http://www.releituras.com/coracoralina_cantico.asp>. Acesso em: 9 mar. 2011.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. Da cor ao corpo: a violência do racismo. In: SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

COUTINHO, Laura Maria. **Refletindo sobre a linguagem do cinema**. Disponível em: <<http://www.tvebrasil.com.br/SALTO/boletins2005/rslc/meio.htm>>. Acesso em: 13 set. 2010.

_____. O olhar cinematográfico. In: CUNHA, Renato. **O cinema e seus outros**. Brasília: LGE, 2009.

_____. **A ancestralidade africana de Mestre Didi expandindo a intelectualidade negra Brasileira**. Texto apresentado no 9º Congresso Internacional da Associação de Estudos Brasileiros (Brasa), realizado na Tulane University, New Orleans, Louisiana, de 27 a 29 de março de 2008. Disponível em: <sitemason.vanderbilt.edu/files/jgM3V6/Souza%20Edileuza%20Penha%20de.pdf>. Acesso em: 22 out. 2012.

_____. **Escola no cinema: a construção estético-cultural de um espaço**, 2005. Disponível em: <<http://www.redebrasil.tv.br/salto/boletins2002/dce/dcetxt5.htm>>. Acesso em: 12 set. 2007.

_____. Aprender com o vídeo e a câmera: para além das câmeras, as ideias. In: ALMEIDA, Maria Elizabeth Bianconcini de; MORAN, José Manuel. (Org.). **Integração das tecnologias na educação: salto para o futuro**. Brasília: SEED/MEC, 2005, v. 1.

_____. **O estúdio de televisão e a educação da memória**. Brasília: Plano, 2003.

CUNHA Jr., Henrique. Africanidades, afrodescendência e educação. **Revista Educação em Debate**, ano 23, v. 2, n. 42, Fortaleza, 2001.

DAMASCENO, Janaína. Revertendo imagens estereotipadas. **Revista com Ciência: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=34&id=399&tipo=1>>. Acesso em: 8 dez. 2011.

DE, Jeferson; CARVALHO, Noel dos Santos. **Dogma feijoadá: o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

DERENZI, Luiz Serafim. **Biografia de uma ilha**. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 199-?

DJAVAN. *Faltando um pedaço*. 2001. CD. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/djavan/discografia/>>.

DOMINGUINHOS; GIL, Gilberto. *Abri a porta*. 2003. CD. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/dominguinhos/discografia/dominguinhos-duetos.html>>.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1971.

EVARISTO, Conceição. **Amigas**.

Disponível em: <<http://www.expressaomulherblog.com.br/2012/09/conceicao-evaristo-brasil.html>> Acesso em: 30 out. 2011.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Pele negra máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FERNANDES, R. Wania. **Cinema e relações de gênero: ouvindo mulheres idosas**. Texto apresentado na 29. Reunião Anual da ANPED. Caxambu-MG, out. 2006.

FERRAROTTI, Franco. Industrialización e historias de vida. **Revista Historia y Fuente Oral**, n. 9, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1993.

FERREIRA, Ceíça. **Uma representação de si para o mundo: afetos e subjetividades no documentário performático**. Razón y Palabra, n. 82, mar./maio, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FREJAT. *Segredos*. 2002. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/frejat/discografia/>>.

GIDDENS, Anthony. **Política, sociologia e teoria social**. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=D-URgbEcilYC&pg=PA14&lpg=PA14&dq=o+ato+de+fundar+%C3%A9+uma+teoriza%C3%A7%C3%A3o+pol%C3%ADtica+precisamente+porque+os+princípios&source=bl&ots=bmn64lXjth&sig=2hBavQ5r9DtIrmOQJdazLXrwXE&hl=pt-BR&sa=X&ei=aVKCUrf7FIqQkAeArICQDQ&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q=o%20ato%20de%20fundar%20%C3%A9%20uma%20teoriza%C3%A7%C3%A3o%20pol%C3%ADtica%20precisamente%20porque%20os%20princípios&f=false>>. Acesso em: 1 abr. 2011.

_____. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo na sociedade moderna. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

GOMES, Nilma Lino. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (Org.). **Epistemologia do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. Educação e relações raciais: refletindo sobre algumas estratégias de atuação. In: MUNANGA, Kabengele (Org.). **Superando o racismo na escola**. Brasília: Secad/MEC, 2005.

_____. Práticas pedagógicas e questão racial: o tratamento é igual para todos/as? In: DINIZ, Margareth; VASCONCELOS, Renata Nunes. **Pluralidade cultural e inclusão na formação de professoras e professores**. Belo Horizonte: Formato, 2004.

_____. **A mulher negra que vi de perto**. Belo Horizonte: Mazza, 1995.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: FUSP, 2004.

HAMPATÊ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: Unesco, 2010.

HELENA, Regina. **Limites**. Disponível em: <http://www.quilombhoje.com.br/ensaio/esmeralda/relacao_afetiva.htm>. Acesso em: 7 ago. 2011.

HEREDERO, Carlos F.; SANTAMARINA, Antonio. **El cine negro**: maduración y crisis de la escritura clásica. Barcelona: Paidós, 1996.

HOOKS, Bell. Alisando o nosso cabelo. **Revista Gazeta de Cuba**, União de escritores y artistas de Cuba, jan./fev. 2005. Tradução Lia Maria dos Santos. Mimeografado.

_____. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA Maisa; WHITE Evelyn C. (Org.). **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**. Rio de Janeiro: Palla; Criola, 2000.

_____. **Black looks: race and representation**. New York: Routledge, 1992.

IPHAN. **Ofício das paneiras de Goiabeiras**. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/inde.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=649>. Acesso em: 17 jul. 2013.

JAPIASSU, Hilton F. **Epistemologia: o mito da neutralidade científica**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

JOSÉ, Odair. *Eu vou tirar você desse lugar*. 2006. CD. Disponível em: <<http://letras.mus.br/odair-jose/>>.

JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin W. Entrevista narrativa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e os seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LEE, Vander. *Subindo a ladeira*. 2003. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/vander-lee/discografia/>>.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LIMA, Sumaya Machado. **As filhas do vento e o céu de Suely: sujeitos femininos no cinema da retomada**. Florianópolis: UFSC, 2010.

LOPES, Ney. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis: Vozes, 2003.

LUCINDA, Elisa. Viver de Poesia. In: **O semelhante**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Todo capixaba tem**. Disponível em: <<http://mensagenspoemas.uol.com.br/frases/64619.html>>. Acesso em: 8 dez. 2010.

LUZ, C.P. Narcimária. Palmares hoje: educação, identidade e pluralidade nacional. In: BOAVENTURA, Edivaldo M.; SILVA, Ana Celia da. **O terreiro, a quadra e a roda: formas alternativas de educação da criança negra em Salvador**. Programa de Pós-Graduação em Educação da FACED-UFBA, 2004.

_____. **Abebe**: a criação de novos valores na educação. Salvador: SECNEB, 2000.

_____. Wasoju: dinâmica da expansão existencial das diversas contemporaneidades. **Revista da Faeeba**, Educação e Contemporaneidade, Salvador, UNEB, Departamento de Educação, Campus I, ano 8, n. 12, jun./dez. 1999.

_____. Obstáculos ideológicos à dinâmica da pesquisa em educação. **Revista da Faeeba**, Educação e Literatura, Salvador, UNEB, Departamento de Educação, Campus I, ano 7, n. 10 jul./dez. 1998.

_____. Pawódà: dinâmica e extensão. In: LUZ, C.P. Narcimária. **Pluralidade cultural e educação**. Salvador: SECNEB, 1996.

LUZ, Marco Aurélio. 2013. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/docentes/inaicyra/trajetoria.htm>>. Acesso em: 10 out. 2013.

_____. Da porteira para dentro, da porteira para fora. In: SANTOS, J. E. (Org.). **Democracia e diversidade humana**. Salvador: SECNEB, 1992.

LYRA, Bernardette. **Cinema e audiovisual**: cinco anotações. *E-compós*, v. 4, 2005.

_____. Prefácio. In: GARCIA, Wilson. **Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway**. São Paulo: Annablume, UniABC, 2000.

_____. **O jogo cultural do ticumbi**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981.

MACHADO, Humberto Fernandes. **Palavras e brados**: a imprensa abolicionista do Rio de Janeiro (1880-1888). Tese (Doutorado em História). USP, São Paulo, 1991.

MALVERDES, André. **O fechamento das salas de cinema na cidade de Vitória e a política da Embrafilme para a produção do cinema nacional**: projetando a própria crise! Dissertação (Mestrado em História). UFES, Vitória, 2007.

MANENT, Mariano. **Louvação de barro**. Disponível em: <<http://jeffersonbessa2.blogspot.com.br/2009/10/louvacao-do-barro-um-poema-de-mariano.html>>. Acesso em: 23 maio 2011.

MARIE, Michel; AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2004.

MATURANA, H. **Ontologia da realidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MATURANA; H. VERDEN-ZÖLLER, G. **Amar e brincar**: fundamentos esquecidos do humano. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MASCAVO, Açúcar. **Poemas para uma mulher**. Disponível em: <<http://www.quilombhoje.com.br/poesia/acucarmascavo/acmapopo.htm>>. Acesso em: 8 jan. 2012.

MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado: África. São Paulo: Escrituras, 2007.

MILTINHO. *Chorar em Colorido*. 2004. CD. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/miltinho/discografia/>>.

_____. *Eu e o Rio*. 2003. CD. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/miltinho/discografia/miltinho.html>>.

_____. *Aos pés da cruz*. Ano desconhecido. Vinil. Disponível em: <<http://letras.mus.br/miltinho/1918486/>>.

_____. *Noite fria*. Ano desconhecido. Vinil. Disponível em: <<http://letras.mus.br/miltinho/1762406/>>.

_____. *A dor do desprezo*. Ano desconhecido. Vinil. Disponível em: <<http://letras.mus.br/miltinho-rodrigues/1770070/>>.

MOLINA, Tirso de. **El burlador de Sevilla y convidado de piedra**: introducción edición y notas de Gerald E. Wade y Everett W. Hesse. Salamanca: Almar, 1978.

MONTENEGRO, Osvaldo. *Metade*. 2006. CD. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/osvaldo-montenegro/discografia/>>.

MORAES, Vinicius de; JOBIM, Tom. *Chega de Saudade*. 2005. CD. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/vinicius-de-moraes/discografia/>>.

MORAES, Vinicius de; TOQUINHO. *Como dizia o poeta*. 2005. CD. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/toquinho-e-vinicius/discografia/>>.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Narrativas**: representação, instituição ou experimentação da realidade. SBPJor – Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo. 7^o Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo USP, nov. 2009.

_____. **Narratologia**: Teoria e análise da narrativa jornalística. Brasília: Casa das Musas, 2005.

MOURA, Glória. Os quilombos contemporâneos e a educação. **Revista Humanidades**. Consciência Negra. UnB. Brasília, n. 47, nov. 1999.

MÜLLER, Ricardo G. (Org.). Dionysos (Edição especial sobre o Teatro Experimental do Negro), n. 28. Brasília: MinC; Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.

MUNANGA, Kabengele. O que é africanidade. **Vozes da África** (Biblioteca entre livros). Duetto, edição especial n. 6, 2007.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. Prefácio. In: SANTOS, Gislene Aparecida. **A invenção do ser negro**: um percurso das ideias que naturalizam a inferioridade dos negros. São Paulo: Educ; Fapesp; Pallas, 2002.

_____. **Negritude**: Usos e sentidos. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**. São Paulo: USP, 2004.

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

NASCIMENTO, Beatriz. Por uma história do homem negro. In: RATTTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Kuanza, 2007.

_____. A mulher negra e o amor. In: RATTTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Kuanza, 2007.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Introdução à História da África. **Educação, Africanidade, Brasil**, Brasília, UnB/SECAD, 2006.

NASCIMENTO, Milton. *Coração Civil*. 1981. Vinil. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/milton-nascimento/discografia/>>.

NASCIMENTO, Rosângela Fonseca do; MOTA, Manoel Santos. Abdias do Nascimento e o Teatro Negro: fórmula de democratização étnico-social da sociedade brasileira. **Revista Anagrama**. São Paulo, v. 3, n. 2 dez. 2009/fev. 2010.

NEULS, Gisele. **As dores do casamento**. Disponível em: <<http://umacasaamarela.com/2013/03/22/as-dores-do-casamento/>>. Acesso em: 19 set. 2013.

NEVES, Guilherme Santos. **Folclore brasileiro**: Espírito Santo. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II**: Géneros cinematográficos. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: Ibeca, 2003.

OLIVEIRA, Eliane de. **Mulher negra – professora universitária**: trajetória, conflitos e identidade. Brasília: Líber Livros, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. **Os jovens infelizes**: antologia de ensaios corsários. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade e tecnologia**. Lisboa: COSMOS, 1999.

PEREIRA, Célia Aparecida. **Um sol guerreiro**. Disponível em: <http://www.fotolog.com.br/mandica_flower/72823914/>. Acesso em: 24 abr. 2012.

PEROTA, Celso, DOXSEY, Jaime Roy; NETO, Roberto A. Belling. **As paneleiras de Goiabeiras**. Vitória: Memória Viva, 1997.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. **De pele escura e tinta preta: a imprensa negra do século XIX**. Dissertação (Mestrado em História). UnB, Brasília, 2006.

PRUDENTE, Celso. **Mãos negras**. São Paulo: Panorama, 2002.

_____. **Barravento: o negro como possível referencial estético no cinema novo de Glauber Rocha**. São Paulo: Nacional, 1995.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teorias contemporâneas do cinema**. v. 1, 2. São Paulo: Senac, 2005.

RAMOS, Silvia (Org.). **Mídia e racismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

RIBEIRO, Esmeralda Ferreira. A relação afetiva entre o homem e a mulher na poesia dos Cadernos Negros. In: **Palmares: passado e presente**. Disponível em: <http://www.quilombhoje.com.br/ensaio/esmeralda/relacao_afetiva.htm>. Acesso em: 4 nov. 2013.

_____. **Escrever**. Disponível em: <<http://www.quilombhoje.com.br/afroescritores/afroescritores.swf>>. Acesso em: 6 nov. 2013.

_____. **Força de viver e força de amar**. Disponível em: <<http://pensador.uol.com.br/frase/NTUwOTE1/>> Acesso em: 7 fev. 2012.

RICOEUR, Paul. **O perdão pode curar?** 1996. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/paul_ricoeur_o_perdao_pode_curar.pdf>. Acesso em: jun. 2011.

RODRIGUES, João Carlos. **O Negro brasileiro e o cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

ROUGEMONT, Denis de. **Os mitos do amor**. Lisboa: Horizonte, 1996.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. São Paulo: Quatro Artes, 1969.

SANTAMARINA, Antonio. **El cine negro em 100 películas**. Madrid: Alianza, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. 2. ed. São Paulo: Afrontamento, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (Org.). **Epistemologia do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Deoscóredes M. dos. **Contos negros da Bahia e contos de Nagô**. Prefácio de Jorge Amado. Salvador: Corrupio, 2003.

SANTOS, Juana E. **Os Nagô e a morte**. Petrópolis: Vozes, 1988.

SANTOS, Marcos Ferreira. Ancestralidade e convivência no processo identitário: a dor do espinho e a arte na paixão entre Karabá e Kiriku. In: **Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal 10.639/2003**. Brasília: SECAD/MEC, 2005.

SANTOS, Pedro de Souza; SALVADORI, Maria Ângela Borges. **O clarim da alvorada: Imprensa, Etnia e Educação (SÃO PAULO, 1924-1940)**. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe4/individuais-coautorais/eixo04/Pedro%20de%20Souza%20Santos%20e%20Maria%20Angela%20Borges%20Salvadori%20-%20Text.pdf>>. Acesso em: 22 de set. 2013.

SANTOS, Sales Augusto do. **Movimentos negros: educação e ações afirmativas**. Tese (Doutorado em Sociologia), UnB, Brasília, 2007.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. **Mulheres negras do Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

SCOTT, Joan Wallach. História das mulheres. In: BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp. 1992.

_____. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Porto Alegre: Educação e Realidade, 1990.

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. **Abdias Nascimento: o griot e as muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

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

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Aprender a conduzir a própria vida: dimensões do educar-se entre afrodescendentes e africanos. In: BARBOSA, Lucia Maria de Assunção; _____. SILVERIO, Valter Roberto (Org.). **De preto a afrodescendente**. São Carlos: Edufscar, 2003.

_____. Dimensões e sobrevivências de pensamentos em educação em territórios africanos e afro-basileiros. In: LIMA, Ivan Costa; SILVEIRA, Sônia Maria (Org.). **Negros, territórios e educação**. Florianópolis: Núcleo de Estudos Negros (NEN), 2000.

SILVER, Alain; URSINI James; DUNCAN Paul. **Film noir**. Lisboa: Taschen, 2012.

SIMMEL, Georg. **Filosofia do amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. Iyáme, Iyá Agbás: dinâmica da espiritualidade feminista em templos afro-baianos. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 2, 1995.

_____. **Intelectualidade negra e pesquisa científica**. Salvador: Edufba, 2006.

SOARES, Diony M.O.; FERREIRA, Márcia O.V. **Premiações e percalços de duas atrizes pioneiras**: provocando reflexão sobre a representação de mulheres negras brasileiras, 2007. Disponível em: <http://www.ufpel.edu.br/cic/2007/cd/pdf/CH/CH_00133.pdf>. Acesso em: 16 out. 2013.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Salvador: Prosa e Poesia, 2002.

_____. **Reinventando a cultura**: a comunicação e seus produtos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. Corporalidade e liturgia negra. In: RUFINO, Joel (Org.). **Negro Brasileiro Negro**. Rio de Janeiro: Revista IPHAN, n. 25, 1997.

_____. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da intimidade**. São Paulo: Odysseus, 2003.

SOUZA, Edileuza Penha de. (Org.). “Mãe dos netos” uma narrativa de afeto e memória no cinema africano. In: MOTA, Célia Ladeira; MOTTA, Luiz Gonzaga; CUNHA, Maria Jandyra. **Narrativas Midiáticas**. Florianópolis: Insular, 2012.

_____. (Org.). **Negritude, cinema e educação**: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. Belo Horizonte: Mazza, 2007. v. 2.

_____. **Negritude, cinema e educação**: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. Belo Horizonte: Mazza, 2006. v. 1.

_____. Tamborizar: a formação de crianças e adolescentes negros. In: OLIVEIRA, SILVA e PINTO (Org.). **Negro e educação**: escola, identidade e políticas públicas. São Paulo: Ação Educativa, ANPED, 2005.

TEIXEIRA, Inês A. de Castro; PRAXEDES, Vanda Lúcia; PÁDUA, Karla Cunha. **Memórias e percursos de professores negros e negras na UFMG**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. **Memórias e percursos de estudantes negros e negras na UFMG**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. LOPES, José de Sousa Miguel (Org.). **A mulher vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

THEODORO, Helena. Buscando caminhos nas tradições. In: **Superando o racismo na escola**. MUNANGA, Kabengele. (Org.). Brasília Secad/MEC, 2005.

_____. **Mito e espiritualidade**: mulheres negras. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 1981.

WERNECK, Jurema. A era da inocência acabou, já foi tarde. In: **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano, 2003.

WHITE, Evelyn C. O amor não justifica: mulheres negras e violência doméstica. In: **O livro da saúde das mulheres negras**: nossos passos vêm de longe. Rio de Janeiro: Pallas: Criola, 2000.

ZÓZIMO Bulbul foi grande ator, cineasta e amigo, diz Lázaro Ramos. Folha de S. Paulo. São Paulo. 24 jan. 2013. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1220083-zozimo-bulbul-foi-grande-ator-cineasta-e-amigo-diz-lazaro-ramos.shtml>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

MULHERES DO BARRO - Documentário

Apresentação

A maioria das mulheres negras, no Brasil, ainda se encontra em situação desvantajosa na sociedade. São elas que ocupam 56% dos trabalhos domésticos; se inserem mais cedo no mercado de trabalho e são as últimas a o deixarem. Segundo dados do Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada (Ipea), as mulheres negras estão em maior número nos empregos mais precários e informais, contrastando com 54% das mulheres brancas e 48% dos homens brancos. Essa situação é resultado de uma realidade vivida desde o período colonial escravocrata, ainda incrustada nas instâncias sociais.

Embora seja essa a realidade de quase todas as protagonistas deste trabalho, busco aqui apresentar suas histórias de amor e afeto. Nesse sentido, o documentário – como representação poética e lírica da realidade pesquisada –, é parte integrante do trabalho de doutorado com o título “Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade”, e tem como tema narrativas nas quais mulheres paneleiras e congueiras apresentam suas memórias afetivas. São doze mulheres negras que, com o barro, construíram suas famílias, ergueram suas casas, criaram e recriaram suas vidas.

Ficha Técnica

Elenco:

Elizete Salles dos Santos

Gerci Alves Correia (Dona Sula)

Isabel Corrêa Campos

Ilza dos Santos Barbosa

Jamilda Alves Rodrigues

Jenette Alves da Silva

Lady Gomes Ribeiro (Ladilha)

Lucila do Nascimento Correa

Maria Cirino dos Santos

Maria Sales (Graça ou Gracinha)

Tereza Barbosa dos Santos (Terezinha)

Valdelicis Sales de Souza

Direção e Realização: Edileuza Penha de Souza

Direção de arte: Jo Name

Produção: Jamilda Alves Rodrigues Bento

Argumento e Roteiro: Edileuza Penha de Souza

Fotografia: Jo Name e Wellington Jesus Duarte da Silva

Som: Jo Name

Decupagem e pré-montagem: Diego Simas

Edição e Montagem: Eliomar Araujo

Assistência de câmera: Márcio Santana e Elisa Ramalho Ortigão

Making off: Elisa Ramalho Ortigão

Supervisão/orientação: Laura Maria Coutinho

Esculturas de barro: Irineu Ribeiro

Motorista: Estêvão Kwame de Souza Leitão

Gravação: Digital de alta definição (HD), com resolução 1.080 x 1.440 pixels ou 720 x 1.280 pixels; com a trilha sonora mixada em 2.0 (Stereo) com canal discreto de frequências baixas.

Gênero: Documentário

Duração: 26 min.

Ano: 2013

Sinopse:

Em meio aos relatos de suas histórias de amor, doze mulheres, Paneleiras e Congueiras de Goiabeiras Velha, Vitória-ES confeccionam suas panelas de barro com a mesma força e destreza com que a vida moldou seus destinos e afetos. Apesar da vida sofrida, essas mulheres conquistaram uma velhice tranquila retirando do barro e do congo a razão e o prazer de viver.

Argumento:

“**Mulheres do Barro**” apresenta um grupo de doze mulheres paneleiras retratando seu trabalho como uma atividade social de movimentação das comunidades a que essas mulheres pertencem. Embora as narrativas individuais trilhem histórias, na maioria das vezes, de tristeza e desamores, o documentário foca também o trabalho das paneleiras e as atividades coletivas do congo como possibilidades de realização de sonhos, desejos e afetos.

Por meio das narrativas visuais e orais – histórias de amor e afeto – dessas doze mulheres, paneleiras e Congueiras de Goiabeiras Velha, Vitória-ES, o documentário apresenta

momentos da confecção milenar de panelas de barro feitas por Elizete, Lucila, Ilza, Tereza, Jenette, Graça, Maria, Valdelicis, Sula, Isabel, Ladinha e Jamilda, mulheres que fazem do barro o ofício de amar e viver. Em meio às imagens reais, esculturas de barro confeccionadas pelo artista plástico Irineu Ribeiro se entrelaçam com imagens e cantigas do congo e das etapas da fabricação das panelas. O documentário buscou nas memórias dessas mulheres suas alegrias e tristezas, as dores e poesias que se fazem presentes em suas vidas, sobretudo como possibilidades de amor e afeto.

Sequências:

1. As mulheres aparecem com as suas esculturas e se apresentam. Uma a uma vão dizendo seus nomes e se definindo como paneleira e/ou filha de paneleira. Em telas rápidas, se sucedem imagens do fazer panela e das batidas de congo, cujo som vai diminuindo da batida forte dos tambores a uma modulação mais tranquila e serena, enquanto algumas delas falam de como ocorreu o primeiro amor.
2. A retirada, moldagem e queima do barro, bem como as demais etapas que constituem a confecção das panelas de barro, evocam diferentes narrativas visuais e sonoras. A narrativa fílmica é composta de fragmentos imagéticos entre os depoimentos das doze mulheres e a aparição de esculturas feitas a partir de fotos suas. As esculturas conformam um jogo narrativo que parece transformar o duro trabalho das paneleiras num espetáculo de vida e alegria, potencializando as narrativas de amor e afeto.
3. As imagens em que narram suas memórias do namoro e do casamento contrastam com depoimentos, uns breves, outros mais longos. Nas narrativas, elementos que compõem a construção das panelas vão entrando em cena e se constituem em cenários.
4. A tessitura do amassar o barro, de modelar, secar, queimar e pintar as panelas faz pausa com ritmo acelerado do congo onde os sonhos e desejos, a beleza das panelas e o colorido do congo emoldurarão as lembranças e memórias de seus amores. Lembranças do cansaço e do pesado trabalho de suas mães se dissolvem em versos, cantigas e toadas. O objetivo é revelar histórias de amores, demonstrar

o quanto é possível sonhar e lutar. O documentário cresce como crescem os depoimentos, em meio às diferentes imagens e espaços de trabalho.

5. O clímax se dá no momento em que as entrevistadas falam de suas conquistas afetivas.
6. A trilha sonora traz fragmentos de cantigas do congo e suas últimas falas consistem em frases que desnudam a construção do documentário, como:

Ilza: Não, não, nunca gostei de cinema... (riso) não vou dizer que eu não fui umas duas vezes, menos com ele, mas eu nunca... mesmo assim, nunca fui apaixonada por cinema, não. [...]. Mas cinema que nós...que nós era tudo nova, e pra nós, era tudo um prazer né, nós sair de casa e ir no cinema que era na rua... cinema mudo.

Ladinha: Difícil... hoje em dia é difícil. Sei não... eu acho difícil. Entendeu?

Graça: Tá me achando esquisita?

Jenette: Achei muito interessante a questão da trama que é de amor. Uma decisão

Sula: A minha “mi...mimiatura”, né? (risos) A minha miniatura. É ... é muito bonito.

Isabel: Eu me sinto orgulhosa, depois dos 60 anos eu sair nas telas dos filmes do Brasil e pelo esse mundo afora.

Lucila: Não quero mais nada...

Tereza: Eu também sou filha de Deus. Eu não tou morta,

Valdelicis: Claro, ele ficou doidão... Não era assim... beijo na boca, não era nada não.

Maria: Pra mim é a mesma coisa, né? Porque se a gente ama aquela pessoa desesperadamente, né? Faz de tudo pela pessoa, se você não vive sem aquele... pra mim se torna a mesma coisa, né?

Jenette: Vou terminar, essa aqui não dá pra terminar não.

Elizete: Mas minha santa, mas pera aí, depois disso não. Vai passar aí num lugar, ficar falando as minhas coisas.

ANEXO A – CARTA ESCRITA POR GRANDE OTELO, EM 1953

Carta escrita por Grande Otelo, em 1953. In: CABRAL, Sergio. **Grande Otelo: uma biografia.** São Paulo: Editora 34, 2007.

“Estranho à primeira vista o título. Acontece que lendo um volume de Seleções do *Reader's Digest*, uma ideia antiga tirou-me violentamente da cama e fez com que eu resolvesse escrever o que escrevo. Se você não leu, procure ler o livro *Fronteiras Perdidas*, de W. L. White. É muito interessante. Li o resumo em Seleções e gostei. Depois, resolvi ler os anúncios dos diversos produtos americanos. Formidáveis como sempre, pecando num só ponto, que há muitos anos me chama a atenção, não só em Seleções como em todos os jornais e revistas de qualquer parte do mundo. As figuras de homens, mulheres e crianças são todas brancas. Por quê? Não me lembro de ter visto um anúncio de geladeira, perfume, aviação, interiores de casa, móveis etc., figuras negras. Qual o motivo, meu Deus? Só me lembro de ter visto, anunciando sabão, uma gorda negra ou, nos anúncios de pasta de graxa, vagões de estrada de ferro com negros encarregados de botar os banquinhos para os brancos subirem, automóveis com motoristas negros. Nunca passageiros de avião, bicicleta, ou seja lá o que for, de confortável. Será que o negro não tem direito a ter uma casa, comprar bons móveis? Os garotos negros, os homens negros e as mulheres negras querem tudo quanto os brancos querem, senhores anunciantes! Se às vezes não compram ou não usam é porque não foram influenciados pelos anúncios, que poderiam ter negros sorridente, com seu charuto ou cigarros Hollywood ou uma geladeira, tomando um refrigerante ou uma mulher negra vestida com um belo maiô e também um senhor negro com seus filhos dentro de um belo automóvel. O negro, nos anúncios, além de uma providência de fundo social, poderia até despertar a atenção pelo pitoresco, pois seria algo nunca visto. O negro, quando veste uma boa roupa (não falo do privilegiado) ou vai para o meio dos seus ou torna-se arrogante, cheio de si, como se tivesse feito uma grande coisa. Por quê? Porque não estão acostumados com a ideia de que podem usar boas roupas. Muitos deles gostariam de usar o que está nos jornais e revistas usados por figuras brancas. Não é direito, minha gente. Acostumemos os nossos negros a serem bem vestidos nas revistas. Mostremos os garotos negros saindo das escolas, jogando futebol graças ao Toddy ou bebês negros reclamando talco Johnson, e estaremos ajudando também a democracia na aproximação dos povos sem recorrer a doutrinas terroristas. Viva a Light, que botou a figura de um negrinho nos anúncios de racionamento. É verdade que de uma maneira discutível, mas não chegou a ofender ninguém. E é sempre um negrinho”.

ANEXO B – FILMOGRAFIA

CINCO VEZES FAVELA

Categorias: Longa-metragem

Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman.

Ano: 1962

País: Brasil

Primeiro episódio: “Um Favelado”

João é um morador da favela que é espancado por não ter como pagar o aluguel. Vagando em meio aos barracos ele acaba por pedir ajuda a um amigo que o envolve num assalto. Com Flávio Migliaccio, Waldir Fiori, Isabela e Alex Viany. Direção de Marcos Farias.

Segundo episódio: “Zé da Cachorra”

Mostra a revolta de um líder da favela que se irrita com a passividade dos companheiros que se submetem às promessas e subornos de um milionário grileiro, interessado em construir um edifício no lugar, e que tenta impedir que novas pessoas venham morar no terreno. Com Waldir Onofre, João Angelo Labanca, Claudio Bueno Rocha e Peggy Aubry. Dirigido por Miguel Borges.

Terceiro episódio: “Escola de Samba, Alegria de Viver”

Jovem sambista assume a direção da Escola de Samba pouco meses antes do Carnaval, enfrentando problemas de dívidas, rixa com uma escola rival e discussões com a esposa, a cobiçada mulata Dalva. Com Abdias do Nascimento, Oduvaldo Viana Filho, Maria da Graça e Jorge Coutinho. Dirigido por Cacá Diegues.

Quarto episódio: “Couro de Gato”

Um grupo de meninos desce do morro para a cidade e roubam gatos com o objetivo de os venderem para fabricante de tamborins que utiliza o couro do animal. Perseguidos pelos donos dos felinos, os garotos acabam por perder os gatos, exceto um, que acaba por se afeiçoar pelo pequeno ladrão. Porém, como não tem nada para alimentar o bichano, ele acaba por vender o animal para o fabricante. Com Francisco de Assis, Milton Gonçalves, Cláudio Correia e Castro, Riva Nimitz e os garotos: Paulinho, Sebastião, Damião e Aylton. Dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. "Couro de Gato" foi realizado independentemente do longa e depois anexado como um dos segmentos. Antes de fazer parte do filme, o curta já havia ganhado vários prêmios e foi um dos primeiros sucessos internacionais do Cinema Novo.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinco_Vezes_Favela>.

A BEM-AMADA (Beloved)

Categorias: Drama

Direção: Jonathan Demme

Ano: 1995

País: Estados Unidos

Sinopse

Em 1873, Sethe (Oprah Winfrey), uma ex-escrivada, vive perto de Cincinnati com Denver (Kimberly Elise), sua filha adolescente. Sethe surpreendida pela visita de Paul D. (Danny Glover), um velho amigo da época em que ambos eram escravos em "Doce Lar", uma

plantação no Kentucky. Paul D. acaba se mudando para lá e logo vários mistérios são revelados, que começam com a chegada de Bem-Amada (Thandie Newton), uma jovem de origem desconhecida.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-9092/>>.

ABOLIÇÃO

Categorias: Documentário, curta-metragem

Direção: Zózimo Bulbul

Ano: 1988

País: Brasil

Sinopse

Produzido em 1988, faz o resgate de 100 anos de abolição no país, através de um olhar preto. Entrevistas com personagens importantes para a preservação da cultura, como Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Beatriz do Nascimento, Grande Otelo, Joel Rufino, Dom Elder Câmera em contraposição com D. João de Orleans e Bragança e Gilberto Freire. Um importante documento das ideias desses pensadores, como também de presidiários, mendigos e artistas populares na sua maioria negros. Questiona que tipo de abolição houve neste país já que a situação 100 anos depois continuava de muita luta, desigualdade e racismo.

Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/index.php/noticias/colunas/eventos-e-afins/627-cinerama-homenageia-zozimo-bulbul>>.

A CAFETINA DAS MULHERES VIRGENS

Categorias: Longa-metragem, ficção, drama, erotismo

Direção: Agenor Alves

Ano: 1981

País: Brasil

Sinopse

Moças saem de sua terra natal na companhia de Senhora Marga, sonhando com a fama e o sucesso. Inocentes, elas não sabem que serão usadas na prostituição, a serviço de altos executivos e políticos. Quando percebem, tentam fugir do campo de concentração sexual, mas são detidas por capangas que saciam sua sede sexual, assassinando-as depois sem piedade. Senhora Marga se vê em má situação e tenta ajudá-las na fuga.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

A CASA ASSASSINADA

Categorias: Drama

Direção: Paulo César Saraceni

Ano: 1979

País: Brasil

Sinopse

Baseado em A Crônica da Casa Assassinada, romance de Lucio Cardoso. Mostra Nina, uma mulher da cidade grande, que se casa com um fazendeiro e vai morar no interior de Minas. E lá ela se depara com uma família em decomposição.

Disponível em: <<http://www.cineclick.com.br/a-casa-assassinada/>>.

A COR PÚRPURA (The Color Purple)

Categorias: Drama

Direção: Steven Spielberg

Ano: 1985

País: Estados Unidos

Sinopse

Georgia, 1909. Em uma pequena cidade Celie (Whoopi Goldberg), uma jovem com apenas 14 anos é violentada pelo pai, se torna mãe de duas crianças. Além de perder a capacidade de procriar, Celie imediatamente é separada dos filhos. Ao ser doada a Albert (Danny Glover) – viúvo, ele precisa de alguém para cuidar da casa e de seus filhos – ela também é separada da única pessoa no mundo que a ama, sua irmã Nettie (Akosua Busia). O amor das suas irmãs é o único que Celie já sentiu na vida e viver longe dela é como uma mutilação. Albert é apaixonado há anos por Shug Avery (Margaret Avery), uma cantora de Cabaret, e sempre que ela está na cidade ele corre para vê-la. Ela fica doente e Albert leva a cantora para sua casa, onde ela criará uma grande amizade com Celie. Celie passa anos esperando por uma carta de sua irmã que nunca vem. E Albert não a deixa nem sequer chegar perto da caixa do correio.

Disponível em: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2099/>>.

A DEUSA NEGRA

Categorias: Longa-metragem, ficção, aventura

Direção: OlaBalogun

Ano: 1978

País: Brasil, Nigéria

Sinopse

Para entrar em contato com parentes, o africano Babatunde chega ao Brasil e vai ao candomblé de uma famosa mãe-de-santo pedir orientação para o cumprimento de sua missão. No terreiro ele conhece Elisa, que durante a cerimônia religiosa incorpora a divindade africana cuja estatueta Babatunde carrega como senha para encontrar seus familiares brasileiros. Durante o transe, Elisa indica a Babatunde a Vila Esmeraldo, na Bahia, como local possível do encontro. Babatunde convida Elisa a acompanhá-lo na viagem e depois de muitos contratempos, os dois chegam ao destino. Não encontrando o que procurava, Babatunde oferece a uma velha Ialorixá a estatueta. Mas a viagem não foi em vão. Aos poucos, Babatunde percebe em Elisa os laços familiares que tanto buscava.

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=024604&format=detailed.pft>>.

ADULTO NÃO BRINCA

Categorias: Curta

Direção: Adélia Sampaio

Ano: 1979

País: Brasil

Sinopse: Não encontrado

A ESTRADA DE FERRO PORTER (The Railroad Porter)

Categorias: Curta-metragem

Direção: William Foster

Ano: 1912

País: Estados Unidos

Sinopse

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0139555/>>.

AI-5 – O DIA QUE NÃO EXISTIU

Categorias: Documentário

Direção: Adélia Sampaio / Paulo Markun

Ano: 2004

País: Brasil

Sinopse: O documentário discute fase da vida brasileira quando os militares instauraram medo e dor entre 1964 e 83. Reconstrói a sessão da Câmara dos Deputados do dia 12 de dezembro de 1968 que culminou na fase mais dura da repressão da ditadura, com o fechamento do Congresso Nacional, exílios e censura.

A FALECIDA

Categorias: Drama

Direção: Leon Hirszman

Ano: 1965

País: Brasil

Sinopse

Baseado em peça de Nelson Rodrigues, A Falecida narra a história de Zulmira, mulher pobre do subúrbio que sonha com um funeral de luxo. Primeiro papel no cinema de Fernanda Montenegro, o filme expõe a alienação da mulher que idealiza a própria morte como redenção para o vazio existencial.

Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=9334>>.

A FESTA DE BABETTE (Babettes Gaestebud)

Categorias: Drama

Direção: Gabriel Axel

Ano: 1987

País: Dinamarca

Sinopse

Dinamarca, século XIX. Filippa (Bodil Kjer) e Martine (Birgitte Federspiel) são filhas de um rigoroso pastor luterano. Após a morte do religioso surge no vilarejo Babette (Stéphane Audran), uma parisiense que se oferece para ser a cozinheira e faxineira da família. Muitos anos depois, ainda trabalhando na casa, ela recebe a notícia de que ganhou um grande prêmio

na loteria e oferece-se para preparar um jantar francês em comemoração ao centésimo aniversário do pastor. Os paroquianos, a princípio temerosos, acabam rendendo-se ao banquete de Babette.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-89485/>>.

A GRANDE FEIRA

Categorias: Drama, longa-metragem

Direção: Roberto Pires

Ano: 1961

País: Brasil

Sinopse

Uma empresa imobiliária ameaça de despejo os feirantes de Água de Meninos, em Salvador, que se organizam para resistir. Um marinheiro se vê envolvido nessa luta e se divide entre o amor de Maria da Feira, irmã de um bandido, e de Ely, moça da alta sociedade.

Disponível em: <http://cineinsite.atarde.uol.com.br/filme/filme-fichatecnica.php?id_filme=5685>.

AGORA UM DEUS DANÇA EM MIM

Categorias: Documentário

Direção: Adélia Sampaio

Ano: 1982

País: Brasil

Sinopse não encontrada

AGULHA NO PALHEIRO

Categorias: Longa-metragem, ficção, comédia

Direção: Alex Viany

Ano: 1953

País: Brasil

Sinopse

Mariana, moça simples do interior de Minas Gerais chega ao Rio de Janeiro à procura de um noivo carioca, que lhe dera um endereço em Copacabana. Seu nome é José da Silva. A moça hospeda-se na casa de uma tia, Dona Adalgisa, mãe de Baiano e de Elisa, moradores do subúrbio carioca. Sabendo dos problemas da prima, e após se certificarem de que o endereço dado pelo rapaz não existe, os parentes tentam encontrá-lo através da lista telefônica. Desânimo total, ao constatarem a quantidade de "Josés da Silva" existente na lista. Ao mesmo tempo, Mariana começa a vivenciar outro problema: está grávida. Essa gravidez foi a gota d'água: convictos de que o rapaz se aproveitou da ingenuidade da moça, os primos, e Eduardo, colega de Baiano que se apaixona por Mariana ao vê-la na rodoviária, onde fora buscá-la, empreendem tenaz busca por todo o Rio de Janeiro ao possível pai da criança. Seria o mesmo que procurar uma agulha no palheiro.

Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0201416/>>.

A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA

Categorias: Drama

Direção: Roberto Santos

Ano: 1965

País: Brasil

Sinopse

Augusto Matraga é um violento fazendeiro. Traído pela esposa, ele é emboscado por seus inimigos e dado como morto. Mas ele é salvo e volta-se para a religiosidade. Augusto conhece Joãozinho Bem Bem, jagunço que o faz viver um conflito interno, instigando os instintos violentos de sua personalidade. Matraga começa então a oscilar entre seu temperamento agressivo e o misticismo que não consegue mais abandonar.

Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=8731>>.

AÍ VEM A ALEGRIA

Categorias: Longa-metragem, ficção, comédia

Direção: Cajado Filho

Ano: 1959

País: Brasil

Sinopse

O programa Papel Carbono, de Renato Murce, promove um concurso em que a candidata vencedora terá como prêmio maior um contrato para estrelar um filme. Uma das concorrentes é Marly, uma garota modesta, que reside numa avenida e tem um namorado, Sérgio, chefe de um regional. Toda a vizinhança e família torcem pela vitória da garota. Que acaba vencendo o concurso. A vitória de Marly irrita Lolita, uma vedete temperamental, enciumada com a inclusão da moça no elenco do filme. Lolita, juntamente com Sérgio, o noivo traidor de Marly, arquiteta um plano para desmoralizar a moça e afastá-la das filmagens. Joel, um humilde motorista, descobre a trama, avisando Marly. Uma enorme confusão acontece no estúdio até que o impasse é resolvido.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

ALMA NO OLHO

Categorias: Curta-metragem

Direção: Zózimo Bulbul

Ano: 1973

País: Brasil

Sinopse

Metáfora sobre a escravidão e a busca da liberdade através da transformação interna do ser, num jogo de imagens de inspiração concretista.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IbCa5ufiV3s>>.

A LONGA NOITE DO PRAZER

Categorias: Longa-metragem, erótico

Direção: Afrânio Vital

Ano: 1983

País: Brasil

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <<http://classicospbrazil.blogspot.com.br/2013/04/a-longa-noite-do-prazer-1983.html>>.

AMBIÇÃO DE UM NEGRO (The Realization of a Negro's Ambition)

Categorias: Drama, Curta-metragem

Direção: Harry A. Gant

Ano: 1913

País: Estados Unidos

Sinopse

Um engenheiro de petróleo negro resgata uma mulher branca e ganha a chance de ter sucesso no mundo dos negócios.

Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0007251/>>.

AMOR (Amour)

Categorias: Drama

Direção: Michael Haneke

Ano: 2012

País: França, Alemanha , Áustria

Sinopse

Georges (Jean-Louis Trintignant) e Anne (Emmanuelle Riva) são um casal de aposentados, que costumava dar aulas de música. Eles têm uma filha musicista que vive com a família em um país estrangeiro. Certo dia, Anne sofre um derrame e fica com um lado do corpo paralisado. O casal de idosos passa por graves obstáculos, que colocarão o seu amor em teste.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-188067/>>.

AMOR, CARNAVAL E SONHOS

Categorias: Aventura

Direção: Paulo César Saraceni

Ano: 1971

País: Brasil

Sinopse

Em véspera de carnaval, uma jovem suplica um milagre a uma santa de sua devoção. Quer um rapaz com quem possa brincar durante a folia. E, quando todas as esperanças parecem perdidas, o milagre acontece; um malandro surge pela janela.

Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=13917>>.

AMOR MALDITO

Categorias: longa

Direção: Adélia Sampaio

Ano: 1984

País: Brasil

Sinopse: Não encontrado

AMOR NO CALHAU

Categorias: Curta-metragem

Direção: Celso Prudente

Ano: 1992

País: Brasil

Sinopse

Poema Imagético, que versa sobre aspectos da luta pela independência da colonização de Cabo Verde; Configurado em um casal que se procura, estando um ao lado do outro, em que o encontro e a revolução da arte do amor, na conquista da paz.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vWrWqIOFfR0>>.

AMOR NOS TEMPOS DE CÓLERA (Love in the time of cholera)

Categorias: Drama, Romance

Direção: Mike Newell

Ano: 2007

País: Estados Unidos

Sinopse

Florentino Ariza (Javier Bardem) ainda jovem se apaixonou perdidamente por Fermina Daza (Giovanna Mezzogiorno). Entretanto, como Florentino apenas trabalha numa agência dos Correios, ele não é visto como um bom partido por Lorenzo Daza (John Leguizamo), pai de Fermina. Florentino pede Fermina em casamento, e ela aceita. Ao saber disto Lorenzo a envia para a fazenda de sua prima Hildebranda Sanchez (Catalina Sandino Moreno), onde fica alguns anos. Florentino aguarda o retorno de sua amada, mas, quando a reencontra, ela diz que nada quer com ele. Fermina passa a ser cortejada por Juvenal Urbino (Benjamin Bratt), um médico que luta para evitar a disseminação da cólera. De início ela não se interessa, mas posteriormente eles se casam e constituem família. Simultaneamente Florentino aguarda que Juvenal morra, para que possa enfim se casar com seu grande amor.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-109071/>>.

A MULHER CONJURE (The Conjure Woman)

Categorias: Drama, mudo

Direção: Oscar Micheaux

Ano: 1926

País: EUA

Sinopse

Histórias do Tio Júlio são derivadas de contos populares Africano-americanos e incluem muitas ocorrências sobrenaturais construídas em torno de tradições de ilusionismo. Elas são menos idealistas e românticas do que a compreensão de João da cultura sulista. Eles falam de resistência negra e de vingança contra a cultura branca. The Conjure Woman, escrito por Charles W. Chesnutt, foi adaptado por Oscar Micheaux como um filme mudo lançado em 1926.

Disponível em: <www.enterplay.com.br/filme/the-conjure-woman-668776.htm>.

A MÚSICA SEGUNDO ANTÔNIO CARLOS JOBIM

Categorias: Documentário, Comédia Musical , Biografia

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Ano: 2012

País: Brasil

Sinopse

Documentário sobre um dos maiores nomes da música brasileira, Antônio Carlos Jobim. O filme mostra a trajetória musical do compositor de clássicos como "Garota de Ipanema", "Chega de Saudade" e "Águas de Março". Abordará a parceria com Vinicius de Moraes e a influência da música clássica em sua obra.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202698/>>.

A NEGAÇÃO DO BRASIL

Categorias: Documentário, longa-metragem

Direção: Joel Zito Araújo

Ano: 2000

País: Brasil

Sinopse

O documentário é uma viagem na história da telenovela no Brasil e particularmente uma análise do papel nelas atribuído aos atores negros, que sempre representam personagens mais estereotipados e negativos. Baseado em suas memórias e em fortes evidências de pesquisas, o diretor aponta as influências das telenovelas nos processos de identidade étnica dos afro-brasileiros e faz um manifesto pela incorporação positiva do negro nas imagens televisivas do país.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-116856/>>.

AO SUL DO MEU CORPO

Categorias: Desconhecido

Direção: Paulo Cezar Saraceni

Ano: 1981

País: Brasil

Sinopse

São Paulo, final dos anos 30. Alberto (Paulo César Pereio) é um intelectual e professor que comunica ao seu amigo e discípulo Polidoro (Nuno Leal Maia) que ele ganhou uma bolsa para estudar em Paris. Em Paris Polidoro recebe uma carta, na qual Alberto lhe comunica que se casou com Helena (Ana Maria Nascimento e Silva). Polidoro retorna ao Brasil em 1945, quando havia uma forte agitação política contra o Estado Novo. Ao chegar Polidoro é levado por Alberto a fazer exames médicos, pois estava preocupado com seu estado de saúde, convidando posteriormente Polidoro a passar alguns dias em sua residência em Campos de Jordão. Ao chegar no local sabe através de Helena que Alberto foi obrigado a viajar urgentemente. Ela insiste que ele fique ali hospedado até o retorno do marido e, durante a espera, ela o seduz. Até que, após alguns dias de intensa paixão, ela ordena que Polidoro vá embora e nunca mais a veja.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-201998/>>.

A PARTIDA (Okuribito)

Categorias: Longa-metragem, drama, musical

Direção: Yojiro Takita

Ano: 2008

País: Japão

Sinopse

Daigo Kobayashi (Masahiro Motoki) tem o sonho de tocar violoncelo profissionalmente. Para tanto se endivida e compra um instrumento, conseguindo emprego em uma orquestra. O pequeno público que comparece às apresentações faz com que a orquestra seja dissolvida. Sem ter como pagar, ele devolve o instrumento e decide morar, com sua esposa Mika (Ryoko Yoshiyuki), em sua cidade natal. Em busca de emprego, ele se candidata a uma vaga bem remunerada sem saber qual será sua função. Após ser contratado, descobre que será assistente de um agente funerário, o que significa que terá que manipular pessoas mortas. De início Daigo tem nojo da situação, mas a aceita devido ao dinheiro. Apesar disso, esconde o novo trabalho da mulher. Aos poucos ele passa a compreender melhor a tarefa de preparar o corpo de uma pessoa morta para que tenha uma despedida digna.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-142464/>>.

ARTESANATO DO SAMBA

Categorias: Curta-metragem, ficção, documentário

Direção: Zózimo Bulbul

Ano: 1977

País: Brasil

Sinopse

Brilho, confetes e lantejoulas, luxo e tropicalismo são mostrados enquanto as escolas de samba ensaiam nas quadras, mãos ágeis dão forma e os últimos retoques às fantasias, adornos e adereços.

Disponível em: <<http://www.curtagora.com/filme.asp?Codigo=1038&Ficha=Completa>>.

AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO

Categorias: Longa-metragem, Comédia

Direção: Waldir Onofre

Ano: 1975

País: Brasil

Sinopse

Ritinha (Maria do Rosário) é uma jovem humilde que vive no subúrbio do Rio de Janeiro. Ela se casa com um homem mais velho, o conservador Mário (Ivan Setta). Meses depois, Ritinha percebe o quão entediante é sua vida de casada, sobretudo nas questões do sexo. Ela conhece Marques, que é um padeiro português e a faz realizar suas fantasias sexuais. Mais tarde, Ritinha conhece Saul, artista negro de quem se torna amante. Mas Marques, tomado pelo ciúmes cria uma enorme confusão.

Disponível em: <<http://filmow.com/as-aventuras-amorosas-de-um-padeiro-t25967/ficha->

tecnica/>.

AS PRISIONEIRAS DA ILHA DO DIABO

Categorias: Longa-metragem, ficção, aventura, erotismo

Direção: Agenor Alves

Ano: 1980

País: Brasil

Sinopse

Quatro manequins, após um desfile, são convidadas por uns magnatas para um passeio de iate. Ao entardecer, quando retornam ao cais, quatro presidiários em fuga tomam o iate de assalto e rumam para uma ilha, levando todos como reféns. Ao chegarem, explodem o barco para não deixar vestígios e se escondem na casa de um pescador que também é aprisionado. Este consegue se soltar e liberta os outros. No entanto, são perseguidos pelos marginais que matam os homens e recapturam as mulheres.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

ASSÉDIO (Besieged)

Categorias: Longa-metragem, drama, romance

Direção: Bernardo Bertolucci

Ano: 1998

País: Reino Unido, Itália

Sinopse

Entre as antiguidades que integram a mansão herdada de uma tia, o Sr. Kinsky (David Thewlis) compõe sua música e se esconde atrás do brilhante verniz de seu piano. Até que chega sua casa Shandurai (Thandie Newton) que, fugida do regime ditatorial de um governo africano, passa a trabalhar em sua casa como empregada. Aos poucos, o amor por Shandurai brota no coração de Kinsky, fazendo com que sua devoção para com ela o afaste de tudo o que possui de mais precioso e desafie sua própria integridade.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-12321/>>.

ASSÉDIO SEXUAL

Categorias: Suspense, drama, erótico

Direção: Barry Levinson

Ano: 1994

País: Estados Unidos

Sinopse

Tom Sanders (Michael Douglas), um executivo, espera ser promovido, mas quem acaba ocupando o cargo é Meredith Johnson (Demi Moore), com quem ele teve no passado um envolvimento. Meredith rapidamente tenta forçá-lo a ter relações sexuais e, em virtude da recusa dele, ela ameaça destruí-lo na empresa.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-28245/>>.

AS TRÊS MORTES DE SOLANO

Categorias: Drama, experimental

Direção: Roberto Santos

Ano: 1976

País: Brasil

Sinopse

Solano é freqüentemente atormentado por pesadelos em que se vê, durante a Idade Média, perseguido pelo caçador Faro, que pretende matá-lo. Ao descobrir, num antiquário, uma tapeçaria que representa uma caçada e que o faz lembrar seu sonho, tenta comprá-la, mas a dona se recusa à venda. Quando Solano descobre a caça, penetra na tapeçaria, vindo a morrer.

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=003366&format=detailed.pft>>.

ASTROS EM DESFILE

Categorias: Curta-metragem, documentário

Direção: José Carlos Burle

Ano: 1942

País: Brasil

Sinopse

Sinopse não encontrada

Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0263079/>>.

A TERCEIRA MARGEM DO RIO

Categorias: Drama/Fantasia

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Ano: 1994

País: Brasil

Sinopse

Um homem abandona a casa, a mulher, os filhos, os amigos, tudo, para viver isolado numa canoa, no meio de um rio na região central do Brasil. Sem explicar seu gesto, rema sem destino. Jamais volta a pisar em terra firme, nunca mais aparece para ninguém. Seu único contato com as pessoas se faz de modo indireto, através do filho que lhe deixa comida debaixo de uma pedra na beira do rio.

Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=8510>>.

A VERDADEIRA HISTÓRIA DE TINA TURNER (What's love got to do whit it)

Categorias: Biografia, Drama, Música

Direção: Brian Gibson

Ano: 1993

País: Estados Unidos

Sinopse

Anna Mae Bullock (Angela Bassett), o verdadeiro nome de Tina Turner, nasceu em 26 de novembro de 1938 em Nutbush, Tennessee, e desde criança mostrava inclinação para a música no coro da igreja, apesar de seu estilo não ser muito apropriado para o local. Ela

também muito cedo foi abandonada pela mãe e criada pela avó até a morte dela, quando tinha 16 anos. A partir de então ela foi morar com a mãe em St. Louis e logo trabalhava como cantora de R&B em uma banda liderada por Ike Turner (Laurence Fishburne). Logo os dois estão envolvidos, têm um filho e vão se casar no México. Em 1960 ela já se chamava Tina Turner e, junto com Ike, vão para Nova York, começam a se apresentar e subir no hit parade. Mas nos anos seguintes Ike passa a agredir Tina sistematicamente. Ela tenta aguentar a situação e manter as aparências, mas após uma violenta briga decide se divorciar e abre mão de todos os bens, mas para isto exige continuar usando seu nome artístico. Ela então direciona sua carreira como cantora de rock & roll e sua ascensão é vertiginosa, mas Ike é uma ameaça que ronda sua vida.

Disponível em: < <http://filmow.com/tina-a-verdadeira-historia-de-tina-turner-t6330/> >.

A VIDA É BELA (La vita e bella)

Categorias: Longa-metragem, drama, comédia, guerra

Direção: Roberto Benigni

Ano: 1998

País: Itália

Sinopse

Durante a Segunda Guerra Mundial na Itália, o judeu Guido (Roberto Benigni) e seu filho Giosué são levados para um campo de concentração nazista. Afastado da mulher, ele tem que usar sua imaginação para fazer o menino acreditar que estão participando de uma grande brincadeira, com o intuito de protegê-lo do terror e da violência que os cercam.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-64439/>>.

A VOLTA DE JERÔNIMO NO SERTÃO DOS HOMENS SEM LEI

Categorias: Longa-metragem, ficção, aventura

Direção: Agenor Alves

Ano: 1981

País: Brasil

Sinopse

Jerônimo, jovem fazendeiro, conhece Mariane na capital, casa-se com ela e a leva para morar no sertão. Durante a visita de Jerônimo a um amigo, Mariane sai com o caseiro para um passeio no campo. Para à beira de um riacho para dar água ao cavalo. Um tropel de cavalos faz com que ela tente fugir, mas um bando de mal-encarados a agarra, arrastando-a entre galhos secos, enquanto ela grita. O caseiro vem em seu auxílio, mas, nada podendo fazer, observa a sequência de violências sexuais que culmina com a morte de Mariane. O bando desaparece pela caatinga. O caseiro lhe indica a pista dos culpados. Com espírito de vingança, Jerônimo persegue o bando.

Disponível em: < <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> >.

AXÉ: ALMA DE UM POVO

Categorias: Curta-metragem, documentário, política.

Direção: Celso Prudente

Ano: 1986

País: Brasil

Sinopse

A história de uma jovem brasileira que, ao participar do processo revolucionário em Angola, encontra um revolucionário com o qual mantém diálogos. Nas conversas, a mensagem que se passa é que a revolução é um ato de amor. Todavia, ambos percebem que o que se busca com a luta tem uma profunda transcendência, que pode ser encontrada no próprio Brasil.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

BANDA DE IPANEMA – FOLIA DE ALBINO

Categorias: Documentário

Direção: Paulo César Saraceni

Ano: 2003

País: Brasil

Sinopse

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <<http://melhoresfilmes.com.br/filmes/banda-de-ipanema--folia-de-albino>>.

BARRAVENTO

Categorias: Longa-metragem, drama

Direção: Glauber Rocha

Ano: 1962

País: Brasil

Sinopse

Numa aldeia de pescadores de xeréu, cujos antepassados vieram da África como escravizados, permanecem antigos cultos místicos ligados ao candomblé. Firmino (Antônio Pitanga) é um antigo morador, que foi para Salvador na tentativa de escapar da pobreza. Ao retornar ele sente atração por Cota (Luíza Maranhão), ao mesmo tempo em que não consegue esquecer sua antiga paixão, Naína (Lucy Carvalho), que, por sua vez, gosta de Aruã (Aldo Teixeira). Firmino encomenda um despacho contra Aruã, que não é atingido. O alvo termina sendo a própria aldeia, que passa a ser impedida de pescar.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2669/>>.

BLECAUTE

Categorias: Curta-metragem, ficção

Direção: Fernando Mantelli

Ano: 1990

País: Brasil

Sinopse

"Daniel está sozinho em seu apartamento em uma noite quente de verão, quando um blecaute apaga as luzes da cidade. Mas a TV de Daniel continua funcionando e muitas coisas estranhas começam a acontecer."

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=026624&format=detailed.pft>>.

BOCA DE OURO

Categorias: Longa-metragem, policial.

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Ano: 1963

País: Brasil

Sinopse

Prepotente e cruel, Boca de Ouro manda arrancar todos os dentes perfeitos, substituindo-os por uma dentadura de ouro. Ele também cultiva o sonho de ser enterrado num caixão de ouro só para recompensar o trauma de ter nascido numa gafeira, e de ter sido abandonado pela mãe numa pia de banheiro. Boca de Ouro começa apresentando seu protagonista, que acabara de morrer assassinado. O repórter Caveirinha, designado para descobrir a verdadeira história do marginal, vai entrevistar sua ex-amante, Guigui, que conta três diferentes versões da vida do bicheiro.

Disponível em: < <http://www.cineplayers.com/filme.php?id=5913>>.

BRÓDER

Categorias: Longa-metragem, drama.

Direção: Jeferson De

Ano: 2009

País: Brasil

Sinopse

Capão Redondo, bairro de São Paulo. Macu (Caio Blat), Jaiminho (Jonathan Haagensen) e Pibe (Sílvio Guindane) são amigos desde a infância e seguiram caminhos distintos ao crescer. Jaiminho tornou-se jogador de futebol, alcançando a fama. Pibe vive com Cláudia e tem um filho com ela, precisando trabalhar muito para pagar as contas de casa. Já Macu entrou para o mundo do crime e está envolvido com os preparativos de um sequestro. Uma festa surpresa organizada por dona Sonia (Cássia Kiss), mãe de Macu, faz com que os três amigos se reencontrem. Em meio à alegria pelo reencontro, a sombra do mundo do crime ameaça a amizade do trio.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-179496/>>.

BYE BYE BRASIL

Categorias: Drama, aventura

Direção: Carlos Diegues

Ano: 1979

País: Brasil, Argentina, França

Sinopse

Salomé (Betty Faria), Lorde Cigano (José Wilker) e Andorinha são três artistas ambulantes que cruzam o país juntamente com a Caravana Rolidei, fazendo espetáculos para o setor mais humilde da população brasileira e que ainda não tem acesso à televisão. A eles se juntam o sanfoneiro Ciço (Fábio Jr.) e sua esposa, Dasdô (Zaira Zambelli), e a Caravana cruza a Amazônia até chegar a Brasília.

Disponível em: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-92581/>>.

CAMINHOS	Filme não encontrado
<p>CÂNCER</p> <p>Categorias: Longa-metragem, ficção Direção: Glauber Rocha Ano: 1972 País: Brasil/Itália</p> <p>Sinopse</p> <p>O filme não tem história. São três personagens dentro de uma ação violenta. O que eu estava buscando era fazer uma experiência de técnica, do problema da resistência de duração do plano cinematográfico. Nele se vê como a técnica intervém no processo cinematográfico.</p> <p>Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/cancer.htm>.</p>	
<p>CAPITU</p> <p>Categorias: Drama Direção: Paulo César Saraceni Ano: 1967 País: Brasil</p> <p>Sinopse</p> <p>O relacionamento amical entre Capitu e Escobar engendra em Bento a dúvida sobre a fidelidade de ambos. O ciúme corroe dia-a-dia o temperamento de Bento, transformando sua personalidade e o mundo a sua volta.</p> <p>Disponível em: <http://www.cineplayers.com/filme.php?id=13916>.</p>	
<p>CARLOTA JOAQUINA, PRINCESA DO BRASIL</p> <p>Categorias: Histórico, drama Direção: Carla Camurati Ano: 1995 País: Brasil</p> <p>Sinopse</p> <p>Um painel da vida de Carlota Joaquina (Marieta Severo), a infanta espanhola que conheceu o príncipe de Portugal (Marco Nanini) com apenas dez anos e se decepcionou com o futuro marido. Sempre mostrou disposição para seus amantes e pelo poder e se sentiu tremendamente contrariada quando a corte portuguesa veio para o Brasil, tendo uma grande sensação de alívio quando foi embora.</p> <p>Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-14274/>.</p>	
<p>CARNAVAL NA AVENIDA CENTRAL</p> <p>Categorias: Curta-metragem mudo, não ficção, documentário. Direção: Paschoal Segreto Ano: 1906 País: Brasil</p> <p>Sinopse</p>	

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=000350&format=detailed.pft>>.

CINDERELA (Cinderella)

Categorias: Animação

Direção: Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Clyde Geronimi

Ano: 1950

País: Estados Unidos

Sinopse

Cinderela (Ilene Woods) vive com sua madrasta, Lady Tremaine (Eleanor Audley), e as duas filhas dela. Obrigada a trabalhar como empregada da casa, ela tem como amigos apenas os animais que a rodeiam. O local em que vive está agitado devido ao baile que será realizado no castelo, o qual contará com a presença do príncipe (William Phipps). Como Lady Tremaine pretende que uma das filhas se case com ele, elas se preparam com requinte para o evento. Cinderela, entretanto, não pode ir. Até que surge a Fada-madrinha (Verna Felton), que dá a Cinderela um vestido e condições para que possa ir ao baile em alto estilo. Entretanto há uma condição: Cinderela precisa retornar antes da meia-noite, caso contrário o feitiço será desfeito.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-38826/>>.

COISAS QUE VOCÊ PODE DIZER SÓ DE OLHAR (Things You Can Tell Just by Looking at Her)

Categorias: Comédia dramática

Direção: Rodrigo Garcia

Ano: 2000

País: Estados Unidos

Sinopse

Cinco vidas aparentemente desconexas se cruzam em San Francisco Valley: a Detetive Kathy Farber (Amy Brenneman) chega cena de um crime e descobre que o cadáver uma antiga amiga sua, Carmen; Elaine (Glenn Close) briga com a mãe enquanto espera por uma chamada telefônica; Rebecca (Holly Hunter) descobre que está grávida; Rose (Kathy Baker) desenvolve uma obsessão por seu novo vizinho; e Carol (Cameron Diaz), a irmã de Kathy, especula com o que poderia ter levado Carmen ao suicídio.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-27683/>>.

COLCHA DE RETALHOS (How to Make an American Quilt)

Categorias: Romance

Direção: Jocelyn Moorhouse

Ano: 1995

País: Estados Unidos

Sinopse

Enquanto elabora sua tese e se prepara para se casar, Finn Dodd (Wynona Ryder), uma jovem mulher, vai morar na casa da sua avó (Ellen Burstyn). Lá estão várias amigas da família, que

preparam uma elaborada colcha de retalhos como presente de casamento. Enquanto o trabalho é feito ela ouve o relato de paixões e envolvimento, nem sempre moralmente aprováveis, mas repletos de sentimentos, que estas mulheres tiveram. Neste meio tempo ela se sente atraída por um desconhecido, criando dúvidas no seu coração que precisam ser esclarecidas.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-44876/>>.

COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE (Como agua para chocolate)

Categorias: Drama, romance

Direção: Alfonso Arau

Ano: 1992

País: México

Sinopse

Tita (Lumi Cavazos) nasceu na cozinha do rancho de sua família, quando sua mãe (Regina Torné) estava cortando cebolas. Logo em seguida seu pai morre de um ataque cardíaco fulminante, por ter sua paternidade questionada. Com isso Tita é vítima de uma tradição local, que diz que a filha mais nova não pode se casar para que cuide da mãe até sua morte. Ao crescer Tita se apaixona por Pedro Muzquiz (Marco Leonardi), que deseja se casar com ela. Sua mãe veta o matrimônio, devido à tradição, e sugere que ele se case com Rosaura (Yareli Arizmendi), a irmã dois anos mais velha de Tita. Pedro aceita, pois apenas assim poderá estar perto de Tita.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-44224/>>.

COMPASSO DE ESPERA

Categorias: Longa-metragem, ficção, drama.

Direção: Antunes Filho

Ano: 1969-1973

País: Brasil

Sinopse

Jorge, jovem poeta negro, é amante de Ema, diretora de uma agência de publicidade em São Paulo. Numa reunião literária, ele conhece Cristina, branca de família aristocrática. Nasce uma simpatia entre ambos, e quando voltam a se encontrar são surpreendidos por Ema, que provoca uma discussão e o afastamento de Cristina. Angustiado, Jorge procura sua família, depois de meses de ausência, e é repreendido por abandonar sua origem humilde. Encontra novamente Cristina e os dois buscam refúgio para seu amor nascente numa praia distante, onde são humilhados, com revolta e desaprovação pela diferença racial, por pescadores locais.

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=021178&format=detailed.pft>>.

COPACABANA MON AMOUR

Categorias: Comédia

Direção: Rogério Sganzerla

Ano: 1970

País: Brasil

Sinopse

Sônia Silk circula por Copacabana, no Rio de Janeiro, com o grande sonho de ser cantora da Rádio Nacional. Ela é irmã de Vidimar, empregado apaixonado pelo patrão, o Dr. Grilo. Sônia Silk vê espíritos baixarem em seres e objetos e procura o pai-de-santo Joãozinho da Gomeia para livrá-la desta aflição.

Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=4231>>.

COURO DE GATO

Categorias: Curta-metragem, ficção

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Ano: 1950

País: Brasil

Sinopse

Às vésperas do carnaval, garotos de uma favela roubam gatos para fabricantes de tamborins. Exercício de realismo lírico, síntese de ficção e documentário, o filme narra o amor de um menino por um angorá e seu dilema ao ter que vender o bichano.

Disponível em: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=couro_de_gato>.

COTIDIANO

Categorias: Documentário

Direção: Adélia Sampaio

Ano: 1981

País: Brasil

Sinopse não encontrada.

CRIOULO DOIDO

Categorias: Longa-metragem, ficção, comédia

Direção: Carlos Alberto Prates Correia

Ano: 1973

País: Brasil

Sinopse

Comédia "underground" que o diretor definiu como uma "comédia próxima da Fábula, um filme moralista de um branco sobre a ascensão social de um preto no interior de Minas"

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

DANÇA DE CAPOEIRA <http://www.imdb.com/name/nm4104897/>

Filme não encontrado

DANÇA DE UMA BAIANA

Categorias: Curta-metragem, mudo, não ficção, documentário

Direção: Afonso Segreto

Ano: 1899

País: Brasil

Sinopse

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=000228&format=detailed.pft>>.

DENÚNCIA VAZIA

Categorias: Curta

Direção: Adélia Sampaio

Ano: 1979

País: Brasil

Sinopse não encontrada.

DIA DE ALFORRIA

Categorias: Curta-metragem, biografia

Direção: Zózimo Bulbul

Ano: 1982

País: Brasil

Sinopse

"Aniceto do Império, compositor e fundador da Escola de Samba Império Serrano, no Rio de Janeiro, fala de sua intensa produção musical - jongo, samba de roda antigo, entre outros gêneros -, inspirada nos escravos do século XVII, e de suas lutas sindicais como estivador do cais do porto. Apresentação do sambista no show 'Seis e Meia', do Teatro João Caetano."

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=032257&format=detailed.pft>>.

DIAS MELHORES VIRÃO

Categorias: Comédia

Direção: Carlos Diegues

Ano: 1989

País: Brasil

Sinopse

Maryalva (Marília Pera) é uma dubladora que sonha em se tornar uma estrela de Hollywood. Em seus devaneios realidade e fantasia se misturam e ela conversa com, entre outros, o fantasma de um namorado morto, ainda jovem, num acidente de moto e a estrela da comédia americana a qual ela dubla.

Disponível em: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202020/>>.

DORMINDO COM O INIMIGO (Sleeping with the enemy)

Categorias: Drama, Suspense

Direção: Joseph Ruben

Ano: 1990

País: Estados Unidos

Sinopse

Em um casamento que já dura quatro anos Sara (Julia Roberts) e Martin (Patrick Bergin) personalizam o par mais perfeito, feliz e próspero, mas na realidade o marido espanca regularmente sua mulher. Assim, para escapar desta tortura diária, ela simula sua própria morte e foge para uma outra cidade, a fim de recomeçar sua vida com uma nova identidade. Após algum tempo ela se apaixona, mas seu marido descobriu indícios de que ela pode estar viva e decide encontrá-la de qualquer maneira.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-33986/>>.

ECOLOGIA

Filme não encontrado

ELSA Y FERD - UM AMOR DE PAIXÃO (Elsa & Fred)

Categorias: Comédia dramática

Direção: Marcos Carnevale

Ano: 2005

País: Espanha , Argentina

Sinopse

Fred (Manuel Alexandre) é um homem aposentado com mais de 80 anos, que leva uma vida tranquila até descobrir que está doente. O que parecia ser o fim de sua vida muda completamente quando ele conhece Elsa (China Zorrilla), sua vizinha, que também tem em torno de 80 anos. Juntos eles realizam novas experiências, redescobrimo o prazer de viver.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-121048/>>.

EMMANUELLE (Emmanuelle)

Categorias: Longa-metragem, erótico

Direção: Just Jaeckin

Ano: 1974

País: França.

Sinopse

Uma modelo, Emmanuelle (Sylvia Kristel), vai de Paris até Bangcoc, na Tailândia, para se encontrar com o marido, Jean (Daniel Sarky), que atua no corpo diplomático. Lá Emmanuelle tem aventuras amorosas com homens e mulheres do novo círculo de amizade, apesar de amar Jean. Ele também tem casos extraconjugais, no entanto ambos aceitam este comportamento, que Emmanuelle se recusa a rotular de traição, pois não há mentiras entre eles.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-666/>>.

ENTRE DOIS AMORES (Out of África)

Categorias: Biografia, Drama, Romance

Direção: Sydney Pollack

Ano: 1985

País: Estados Unidos

Sinopse

Nos início do século XX Karen Blixen (Meryl Streep), rica dinamarquesa, vai morar em uma fazenda de café no Quênia com Bror Blixen-Finecke (Klaus Maria Brandauer), um barão com quem se casa por conveniência. Karen revela-se como administradora da propriedade e sua vida amorosa ganha mais emoção com a chegada de Denys Finch Hatton (Robert Redford), um aventureiro aristocrata inglês.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-1592/>>.

ERÊNDIRA (Eréndira)

Categorias: Drama

Direção: Ruy Guerra

Ano: 1982

País: México

Sinopse

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0085501/>>.

E O ESPETÁCULO CONTINUA

Categorias: Longa-metragem, ficção, comédia

Direção: José Cajado Filho

Ano: 1958

País: Brasil

Sinopse

Jeanette, a pretensiosa estrela da Companhia de Revista de Giovanni, recusa mais uma vez o convite de Luis, para participar de um espetáculo que ele pretende montar. Habituada ao luxo, a estrela exige muito dinheiro, o que o jovem empresário não está em condições de dar, mas para não desanimar seus companheiros, este diz que Jeanette já está contratada. Assim, vão eles para casa, a residência da velha milionária Dona Prudência, que os acolhe há mais de seis meses, apesar e não fornecer os aluguéis de quase três meses. Como recurso extremo, resolvem explorar a velha, lançando mão de Nonhô, integrante do grupo, por quem a velha tem um predileção especial. Através de uma cartomante, convencem a velha a financiar uma companhia teatral. Quando tudo parecia caminhar para um final feliz, a velha percebe que suas joias haviam sido roubadas e culpa os rapazes, mas ao final tudo se esclarece e o espetáculo finalmente é realizado.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

ESTOU AÍ?

Categorias: Longa-metragem, ficção, comédia, musical

Direção: Cajado Filho

Ano: 1949

País: Brasil

Sinopse

Moça pobre do interior vem para a capital para trabalhar como cantora numa emissora de rádio, emprego arranjado pelo gerente, que é seu primo. Seus pais não aceitam que ela siga a carreira artística e também vêm para a capital para acompanhar a carreira da filha, que já faz sucesso. No sábado de carnaval, tio e sobrinho saem escondidos, fantasiados de palhaços. Tia e sobrinha compram fantasias iguais e tudo acaba numa tremenda confusão.

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=013816&format=detailed.pft>>.

ESTRANHO JOGO DO SEXO

Categorias: Longa-metragem, ficção, drama

Direção: Afrânio Vital

Ano: 1983

País: Brasil

Sinopse

Walter e Ana formam um estranho casal. Vivem em crise permanente e os poucos momentos em que não estão discutindo são pontuados por silêncios e angústias constantes. Walter é uma pessoa estranhamente ambígua e no afã de solucionar o problema de ambos, resolve promover encontros com outros casais onde em novas experiências procura a saída para a crise a seu modo. A situação de ambos se torna complexa. Ana se cura mas a despersonalização causada pelas experiências conduz a transa para uma solução final inesperada e reveladora.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

EU MATEI O REI DA BOCA

Categorias: Longa-metragem, ficção, policial, drama

Direção: Agenor Alves

Ano: 1987

País: Brasil

Sinopse

Líderes da Máfia, após assassinarem o Rei da Boca, aliciam duas garotas, envolvendo-as no sequestro de um milionário e exigindo um resgate de três milhões de dólares.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

FILHAS DO VENTO

Categorias: Longa-metragem, drama

Direção: Joel Zito Araújo

Ano: 2005

País: Brasil

Sinopse

Numa pequena cidade em Minas Gerais as irmãs Maria “Cida” Aparecida (Taís Araújo) e Maria “Ju” da Ajuda (Thalma de Freitas) têm objetivos bem distintos. A primeira quer se tornar uma famosa atriz e para isto é preciso que deixe o lugarejo, já a segunda só pensa em

namorar. Vivem com Zé das Bicicletas (Milton Gonçalves), o pai delas, que foi abandonado pela mulher e é muito rigoroso com o comportamento das filhas. Quando ele acusa injustamente Cida de estar se envolvendo com Marquinhos (Rocco Pitanga), o namorado de Ju, ela fica tão magoada que deixa a cidade e vai para o Rio de Janeiro na esperança de ser atriz, e consegue. A vida de cada irmã seguiu seu curso e elas ficam sem se falar por mais de 4 décadas. Com a morte de Zé das Bicicletas, Cida retorna para a sua cidade natal para o enterro do pai. O encontro dela com Ju será inevitável, mas elas têm muita mágoa uma da outra e talvez seja difícil resolver 40 anos em alguns dias.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202122/>>.

FUGINDO DO PASSADO

Categorias: Longa-metragem, drama

Direção: Adélia Sampaio

Ano: 1987

País: Brasil

Sinopse: não encontrada

GANGA ZUMBA

Categorias: Longa-metragem, drama, histórico

Direção: Carlos Diegues

Ano: 1963

País: Brasil

Sinopse

Neto de Zumbi, o líder do Quilombo dos Palmares, Ganga Zumba é escravo de uma fazenda de cana-de-açúcar. Leva uma vida de sofrimentos e humilhações. Um guia dos Palmares chega à fazenda com a missão de levá-lo para o quilombo, trazendo a notícia de que Zumbi está muito doente. Acompanhado de seus companheiros, ele foge, e no caminho reencontra Dandara, por quem é apaixonado. Ganga Zumba chega a Palmares e se torna o novo líder daquela república revolucionária, a primeira de toda a América.

Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=12884,Ganga-Zumba-1963>>.

GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO

Categorias: Longa-metragem, documentário

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Ano: 1962

País: Brasil

Sinopse

Garrincha foi um jogador muito talentoso e original, conhecido também por suas pernas tortas. Mulheres e o álcool foram as suas paixões, que acabaram por causar seu declínio. Após uma carreira gloriosa, morreu na miséria e esquecido. Primeiro documentário da história do cinema brasileiro de tema esportivo.

Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=2258>>.

GRANDE SERTÃO

Categorias: Longa-metragem, ficção histórica, drama

Direção: Geraldo Santos Pereira

Ano: 1965

País: Brasil

Sinopse

Conta a história do jagunço Riobaldo e de sua amizade com seu companheiro Diadorim. Juntos, eles empreendem vingança contra o assassino do pai de Diadorim.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Grande_Sert%C3%A3o>.

HAIR (Hair)

Categorias: Longa-metragem, comédia, musical

Direção: Milos Forman

Ano: 1979

País: EUA, Alemanha Ocidental

Sinopse

Claude (John Savage), um jovem do Oklahoma que foi recrutado para a guerra do Vietnã, é "adotado" em Nova York por um grupo de hippies comandados por Berger (Treat Williams), que como seus amigos tem conceitos nada convencionais sobre o comportamento social e tenta convencê-lo dos absurdos da atual sociedade. Lá Claude também se apaixona por Sheila (Beverly D'Angelo), uma jovem proveniente de uma rica família.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-208/>>.

JARDIM BELELÉU

Categorias: Curta-metragem

Direção: Ari Cândido Fernandes

Ano: 2009

País: Brasil

Sinopse

ITAMAR, trabalhador da indústria metalúrgica, sua todo dia para sustentar ROSELI, sua esposa, e suas duas filhas. Um dia, voltando do trabalho após receber seu salário, é assaltado no ônibus, perdendo todo o seu dinheiro. No dia seguinte, após ser humilhado pelo sogro por pedir-lhe dinheiro emprestado, resolve vender um revólver que conservava para sua proteção. No trajeto, avista CORISCO SPUTNIK, o assaltante que havia lhe levado o salário que sustentaria a família. Furioso, resolve matar o assaltante, segue-o sem ser percebido até sua casa, quando se depara com uma cena chocante: as filhas do assaltante, duas meninas da idade da sua filha, saindo de casa para abraçar o pai. É quando Itamar terá sua chance de redenção.

Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/agenda/premiere-do-curta-jardim-beleleu-uma-homenagem-a-itamar-assumpcao>>.

KING KONG

Categorias: Fantasia, Aventura

Direção: Peter Jackson

Ano: 2005

País: Estados Unidos, Alemanha, Nova Zelândia

Sinopse

Ann Darrow (Naomi Watts), uma atriz de vaudeville, enfrenta dificuldades para se sustentar, como vários outros americanos durante a Grande Depressão. Ela caminha pelas ruas de Manhattan pensando na possibilidade de trabalhar em um cabaré, até que a fome a faz roubar uma maçã. Ann é salva pelo cineasta Carl Denham (Jack Black), que oferece a ela o papel principal em sua próxima produção. Inicialmente indecisa, Ann aceita a oferta após saber que o roteirista é o conceituado dramaturgo Jack Driscoll (Adrien Brody). Na verdade Carl está em apuros, já que o patrocínio para concluir seu filme inacabado foi cancelado e sua antiga atriz principal abandonou o projeto. Apesar dos problemas, Carl embarca a equipe e o elenco de seu filme no cargueiro fretado S.S. Venture. O objetivo da viagem é chegar na Ilha da Caveira, que tem a fama de abrigar uma raça perdida e várias criaturas consideradas extintas.

Disponível em: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-46718/>>.

KUARUP

Categorias: Drama

Direção: Ruy Guerra

Ano: 1989

País: Brasil

Sinopse

Da obra de Antonio Callado, o filme narra a história do Padre Nando, que, na década de 1950, saindo de um isolado mosteiro de Recife, começa a trabalhar como missionário no Alto Xingu. Envolvido em tramas políticas e sofrendo com os desejos sexuais, ele deixa a igreja, vira indigenista e mais tarde, já nos anos de 1960, passa a lutar contra o regime militar implantado em 1964.

Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=15587>>.

LAMBADA

Categorias: Drama, música, romance

Direção: Giandomenico Curi

Ano: 1990

País: Itália

Sinopse

Michael está no Rio de Janeiro para algumas filmagens quando ele se apaixona por Regina, mas ela é mulher do perigoso Temístocles. Assim, começa uma espécie de batalha entre Michael e Temístocles, sempre apoiado por sua gangue que lida com o jogo ilegal. Acima de tudo, paira o ritmo da lambada, que Regina recusa-se a dançar, depois da morte de um homem que amou no passado.

Disponível em: < <http://filmow.com/lambada-o-filme-t27521/ficha-tecnica/>>.

LÍDIA E SEU PRIMEIRO AMANTE

Categorias: Longa-metragem, ficção, drama

Direção: Agenor Alves

Ano: 1984

País: Brasil

Sinopse

Um casal de jovens, numa cidade onde ocorre um festival de cinema, mente um ao outro ao se conhecer, passando-se por artistas. Um teste cinematográfico é marcado no mesmo horário para os jovens apaixonados. Como a cena é tão forte quanto o drama da descoberta da mentira, os dois ganham o papel e fazem as pazes.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

MACUNAÍMA

Categorias: Comédia

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Ano: 1969

País: Brasil

Sinopse

Macunaíma é um herói preguiçoso, safado e sem nenhum caráter. Ele nasceu na selva e de preto, virou branco. Depois de adulto deixa o sertão em companhia dos irmãos e vive aventuras na cidade. Macunaíma ama guerrilheiras e prostitutas, enfrenta vilões milionários, policiais e personagens de todos os tipos.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2668/>>.

MADAME BROUETTE (L'extraordinaire destin de Madame Brouette)

Categorias: Comédia, romance, drama.

Direção: Moussa Sene Absa

Ano: 2002

País: Canadá

Sinopse

“Madame Brouette” conta a história de uma vendedora de frutas. De manhã cedo no bairro Niayes Thiokeert, "Colina das perdizes", ouvem-se tiros. Perante os vizinhos que acorreram, Naago cai, perfurado de balas. Aquela que todos chamam de Madame Brouette confessa que matou seu marido. Mas no bairro as mulheres se juntam para elogiar essa mulher jovem divorciada, mãe de uma menina, vendedora ambulante de frutas e legumes. O filme segue o caminho inverso da história, para descobrir o que pode tê-la levado a tal gesto.

Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0309577/>>.

MARTINHO DA VILA, PARIS

Categorias: Curta-metragem, documentário

Direção: Ari Cândido Fernandes

Ano: 1977

País: Brasil

Sinopse

O filme é um depoimento do cantor, bem extrovertido, com amigos, pelos bairros e bares parisienses. Neste ano o cantor fazia sucesso em Paris.

Disponível em: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=martinho_da_vila_paris_77>.

MÃE DOS NETOS (The Grandchildren's Mother)

Categorias: Curta-metragem, animação, documentário.

Direção: Isabel Noronha, Vivan Altman

Ano: 2008

País: Moçambique

Sinopse

A Mãe dos Netos é uma das inúmeras histórias sobre AIDS em Moçambique e como ela inexoravelmente separa as famílias, causando a morte dos pais e deixando os idosos a cuidar das crianças. Uma combinação de animação e documentário, o filme narra a história de Vovó Elisa, cujo filho e oito mulheres morreram, deixando-a para cuidar de 14 crianças.

Disponível em: <<http://www.africine.org/?menu=film&no=7145>>.

MALANDROS EM QUARTA DIMENSÃO

Categorias: Comédia, musical

Direção: Luiz de Barros

Ano: 1954

País: Brasil

Sinopse

Venício, o diretor do estúdio cinematográfico, interrompe as filmagens de “Doce marmelada” porque o produtor não paga o aluguel do estúdio. Os atores lamentam e Balbini, o produtor, diz que após acertar as contas, contratará um novo financiador. Todos ficam de olho no milionário Gia Not que acaba de inventar o cinema em quarta dimensão. Paralelamente, Nelma e Carlos, o casal de atores que esperam a retomada das filmagens, brigam por causa da atriz Mimi. O professor Gia Not concorda em financiar o filme. Após inúmeras peripécias entre produtores, diretores e atores, o filme é concluído. Nelma e Carlos se reconciliam e acabam encabeçando o elenco de “Doce marmelada”.

Disponível em:

<<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=013951&format=detailed.pft>>.

MANHÃ CINZENTA

Categorias: Drama

Direção: Onley São Paulo

Ano: 1969

País: Brasil

Sinopse

Sinopse não encontrada

Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=9842>>.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE

Categorias: Drama

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Ano: 1984

País: Brasil

Sinopse

A vida de Graciliano Ramos que, em 1936, ocupou o cargo público de diretor de instrução do Estado de Alagoas e na fase do Estado Novo (1937-1945) foi preso por causa das suas convicções políticas. O filme expõe um período desagradável na história do Brasil dentro de uma perspectiva pessoal. A criação da Aliança Nacional, em 1935, iniciou suas atividades como um vigoroso movimento de massas, no qual conviviam comunistas, socialistas, católicos, positivistas e democratas de vários partidos, atraída pela frente ampla antifascista. "Memórias do Cárcere" é um grande clássico do cinema brasileiro.

Disponível em: <<http://filmow.com/megalopolis-t27965/ficha-tecnica/>>.

MOLEQUE

Categorias: Curta-metragem, ficção, experimental

Direção: Eduardo Vaisman, Rosane Svartman, Alessandra Faria, Ralf Tambke, Pedro Brício

Ano: 1991

País: Brasil

Sinopse

Ao som de banda de capoeira e buchicho, o ser encarnado pelo intrépido Geraldim Miranda, que perambula a esmo pela cidade. "Num ritmo vertiginoso, unindo forma e conteúdo, embalado por uma trilha peculiar e às vezes assustadora, o filme experimenta na elaboração de diferentes sensações para a plateia. E mostra, ao som do samba, capoeira e do buchicho, o ser encarnado pelo intrépido Geraldinho Miranda, que perambula a esmo pela cidade.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

MUEDA, MEMÓRIA E MASSACRE

Categorias: Drama

Direção: Ruy Guerra

Ano: desconhecido

País: Moçambique

Sinopse

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <<http://www.enterplay.com.br/filme/mueda-memoria-e-massacre-750033.htm>>.

MÚSICOS BRASILEIROS EM PARIS

Filme não encontrado

NA BOCA DO MUNDO

Categorias: Longa-metragem, ficção, drama

Direção: Antônio Pitanga

Ano: 1978

País: Brasil

Sinopse

"Antônio ama Terezinha e o objetivo é deixar Atafona, pequena cidade de pescadores, no Norte do Estado do Rio, que não oferece maiores perspectivas de vida. Antônio abandona a

pescaria, arranja um emprego num posto de gasolina e começa a juntar dinheiro para que possam sair dali. Enquanto trabalha, matricula-se num curso de mecânica por correspondência, a fim de estar apto a enfrentar a cidade grande. Terezinha, para sobreviver, passa os seus dias vendendo caranguejos aos poucos turistas que aparecem na cidade. É quando surge Clarisse na história. Desiludida com o seu casamento e com todo o esquema de vida que a cerca, Clarisse chega a um impasse existencial e tentaria o suicídio caso não houvesse se deparado com a fotografia de uma criança, brincando nas areias de Atafona. Ela se deixa comover pela expressão de inocência que a criança transmite e segue para Atafona.

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=024976&format=detailed.pft>>.

NA POEIRA DAS RUAS

Categorias: Curta

Direção: Adélia Sampaio

Ano: 1984

País: Brasil

Sinopse: Não encontrado

NELSON CAVAQUINHO

Categorias: Curta-metragem, documentário

Direção: Leon Hirszman

Ano: 1969

País: Brasil

Sinopse

Sinopse não encontrada

Disponível em: <<http://www.cinedica.com.br/Filme-Nelson-Cavaquinho-14826.php>>.

NOITE DE ORGIA

Categorias: Longa-metragem, ficção, policial

Direção: Agenor Alves

Ano: 1980

País: Brasil

Sinopse

Já há algum tempo, toda a polícia de São Paulo estava mobilizada para capturar quatro assaltantes que aterrorizavam a população. Eram acusados de violência sexual contra garotas que depois de violentadas, eram assassinadas. Do bando, fazia parte um negro que, revoltado contra a discriminação racial de que era vítima, em toda ação matava um branco. Um delegado ao ser assaltado pelo bando tenta reagir e é morto. Os tiros chamam a atenção de uma patrulha que fazia sua ronda de rotina pelas imediações e os policiais aproximam-se do lugar suspeito. Começa uma grande correria para ver quem sobrevive.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

O ABISMO

Filme não encontrado

O AMULETO DE OGUM

Categorias: Drama

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Ano: 1974

País: Brasil

Sinopse

Para entreter alguns ladrões, um tocador de viola cego conta a história de um homem nordestino, envolvido com uma vida de crimes no subúrbio do Rio de Janeiro, conhecido como aquele que tinha o corpo fechado por Ogum.

Disponível em: < <http://www.cineclick.com.br/o-amuleto-de-ogum>>.

O BANDIDO NEGRO

Filme não encontrado

OBRAS RARAS, O CINEMA NEGRO DA DÉCADA DE 70

Categorias: Coletâneas

Direção: Zózimo Bulbul

Ano: 1970, 1973, 1975, 1978, 1976.

País: Brasil

Sinopse

O Cinema Negro da Década de 70 traz uma coletânea de cinco filmes - Vida Nova por Acaso (1970) Compasso de Espera (1973), As Aventuras Amorosas de um Padeiro (1975), Na Boca do Mundo (1976) e A Deusa Negra (1978) - que retratam temas como desigualdade racial, cultura e religiosidade afro-brasileira. O projeto foi coordenado pelo cineasta Zózimo Bulbul, por Biza Vianna, Ruth Pinheiro e Wanda Ribeiro e patrocinado pela Fundação Cultural Palmares.

Disponível em: <<http://projetonegrosenegras.blogspot.com.br/2007/10/obras-raras.html>>.

O CARNAVAL CANTADO

Categorias: Documentário, mudo, não ficção

Direção: Francisco Serrador

Ano: 1918

País: Brasil

Sinopse

"Filme completo e detalhado. Os bailes do Assírio; As matinês infantis; O préstito dos Tenentes; O curso e muitos cordões e blocos. Grande orquestra e massas corais que cantarão vários tangos e canções mais populares: 'Matuto', 'Seu Amaro quer', 'Quem são eles', 'Que sodade', 'Maruca', 'Cateretê do Ceará'.

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=004858&format=detailed.pft>>.

O FALSO DETETIVE

Categorias: Longa-metragem, ficção, policial

Direção: Cajado Filho

Ano: 1950

País: Brasil

Sinopse

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

O FORTE

Filme não encontrado

O GRANDE MOMENTO

Categorias: Drama

Direção: Roberto Santos

Ano: 1958

País: Brasil

Sinopse

No dia do seu casamento, rapaz de uma família de imigrantes enfrenta alguns problemas para conseguir o dinheiro necessário para os últimos preparativos. A família faz o que pode para honrar o grande evento vendendo pertences pessoais e comprando os suprimentos suficientes para uma festa digna.

Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=14282>>.

O GRITO DA TERRA

Categorias: Longa-metragem, ficção

Direção: Olney São Paulo

Ano: 1964

País: Brasil

Sinopse

Sinopse não encontrada

Disponível em: <<http://www.filmografiabaiana.com.br/DetailFilme.aspx?id=57>>.

O HERÓI

Categorias: Drama, Guerra

Direção: Zezé Gamboa

Ano: 2004

País: Portugal

Sinopse

Quando tinha 15 anos, Vitório foi recrutado pelo exército angolano, onde permaneceria por duas décadas de luta. Em sua última missão, ele foi atingido por uma mina e perdeu uma perna. Depois de um longo tempo de espera, ele finalmente consegue uma prótese. Sem emprego e incapaz de encontrar sua família, ele enfrenta a indiferença e escárnio. Uma noite, enquanto dormia na rua, alguém rouba sua prótese. Mas ele encontra apoio em três pessoas: a prostituta Judith, o menino Manu e Joana, professora de Manu.

Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0424142/>>.

O HOMESTEADER (The Homesteader)

Categorias: Longa-metragem, cinema mudo

Direção: Oscar Micheaux

Ano: 1919

País: Estados Unidos da América

Sinopse

O Homesteader envolve seis personagens principais, sendo um deles o principal Jean Baptiste (Charles Lucas), um proprietário rural longe nas Dakotas, vivendo onde só ele é negro. Para este deserto chega Jack Stewart, um escocês, com sua filha órfã de mãe, Agnes (Iris Hall). Na Agnes, Baptiste encontra a garota dos seus sonhos. Agnes, no entanto, não sabe que ela não é branca. Destino peculiar jogou na companhia do Homesteader, mas seu amor é proibido pelo costume do país. Baptiste eventualmente sacrifica o amor da garota de seus sonhos, vai voltar para o seu próprio povo e se casa com a filha de um pregador.

Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0135452/>>.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO (The Birth of a nation)

Categorias: Longa-metragem, drama, histórico, mudo

Direção: David W. Griffith

Ano: 1915

País: EUA

Sinopse

Dois irmãos da família Stoneman visitam os Cameron em Piedmont, Carolina do Sul. Esta amizade é afetada com a Guerra Civil, pois os Cameron se alistam no exército Confederado enquanto os Stoneman se unem às forças da União. São retratadas as consequências da guerra na vida destas duas famílias e as conexões com os principais acontecimentos históricos, como o crescimento da Guerra da Secessão, o assassinato de Lincoln e o nascimento da KuKluxKlan.

Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_uma_Na%C3%A7%C3%A3o>.

O NASCIMENTO DE UMA RAÇA (By Right of Birth)

Categorias: Drama

Direção: Harry A. Gant

Ano: 1921

País: Estados Unidos

Sinopse

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0009978/>>.

O PADRE E A MOÇA

Categorias: Drama/Romance

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Ano: 1965

País: Brasil

Sinopse

Mariana (Helena Ignês) é a única mulher bonita e jovem da cidade em que nasceu. Não sabe exatamente o que quer, mas sabe que não quer morrer com a cidade, sem ter conhecido o que a vida fora deste lugar. Mariana vê no padre (Paulo José), recém-chegado à cidade, a sua salvação. Sente-se atraída. Quer falar-lhe, quer sentir alguma coisa a mais, que não seja a realidade mesquinha da cidadezinha. Honorato (Mário Lago) proíbe Mariana de avistar-se com o padre. Faz mais: resolve casar-se com ela. É neste instante que a estória começa a subir até a aguda dramaticidade do epílogo.

Disponível em: < <http://www.cineplayers.com/filme.php?id=2259>>.

O PAPEL E O MAR

Categorias: Curta-metragem, drama.

Direção: Luiz Antônio Pilar

Ano: 2008

País: Brasil

Sinopse

O filme narra o encontro imaginário entre João Cândido, o almirante negro, líder da revolta da Chibata, e a catadora de papel e escritora Carolina Maria de Jesus, autora do livro Quarto de Despejo.

Disponível em: <<http://www.lapilar.com.br/?p=771>>.

ÓPERA DO MALANDRO

Categorias: Comédia Musical

Direção: Ruy Guerra

Ano: 1985

País: Brasil

Sinopse

Anos 40, Rio de Janeiro. Max (Edson Celulari) é um malandro elegante, que é também uma popular figura do boêmio bairro da Lapa. Ele explora uma cantora de cabaré e vive de pequenos trambiques. Até que surge Ludmila (Cláudia Ohana), a filha do dono do cabaré, que pretende tirar proveito da 2ª Guerra Mundial fazendo contrabando

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-55663/>>.

O POETA DO DESTINO ALEIJADINHO

Filme não encontrado

ORFEU

Categorias: Drama

Direção: Carlos Diegues

Ano: 1999

País: Brasil

Sinopse

Orfeu (Toni Garrido) é um popular compositor de uma escola de samba carioca. Residente de uma favela, ele se apaixona perdidamente quando conhece a bela Eurídice (Patrícia França), uma mulher que acaba de se mudar para o local. Mas entre eles existe ainda Lucinho (Murilo Benício), chefe do tráfico local, que irá modificar drasticamente a vida de ambos.

Disponível em: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-21029/>>.

O REI DO MOVIMENTO

Categorias: Comédia, musical

Direção: Victor Lima, Hélio Barroso

Ano: 1954

País: Brasil

Sinopse

Clementino é um carteiro preguiçoso, atrapalhado e meio azarado que vive levando bronca do chefe por chegar atrasado. Ele consegue ir para um bairro de classe alta para entregar a correspondência, mas se envolve em várias confusões. Ao chegar a casa, a dona da casa lhe cobra seis meses de aluguel atrasado. A filha da mulher consegue que Clementino apareça no número do mágico "Grande Martino", no teatro que ela trabalha. O carteiro bagunça a apresentação e o mágico o hipnotiza e o obriga a fazer diversas coisas constrangedoras no palco. Depois do número ele vai a uma joalheria entregar cartas, acaba surpreendendo o misterioso Bandido Mascarado durante um assalto e é capturado.

Disponível em: <<http://www.cinedica.com.br/Filme-O-Rei-Do-Movimento-24162.php>>.

O RITO DE ISMAEL IVO

Categorias: Curta-metragem, documentário

Direção: Ari Cândido

Ano: 2003

País: Brasil

Sinopse

A vida do bailarino negro Ismael Ivo, suas performances, depoimentos sobre a dança e suas dificuldades sociais enfrentadas para superar obstáculos e atingir uma posição de destaque na profissão. Vindo de uma família pobre, Ismael deixa o Brasil no início da década de 1980 e torna-se famoso e consagrado em todo o mundo.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

O SACI

Categorias: Longa-metragem, ficção, infantil

Direção: Rodolfo Nanni

Ano: 1953

País: Brasil

Sinopse

Pedrinho, Narizinho e a boneca de pano Emília vivem no sítio do Pica-Pau Amarelo, com sua avó Dona Benta e Tia Anastácia. Pedrinho costuma ir à casa de Tio Barnabé para ouvir histórias do Saci, um negrinho endiabrado de uma perna só, que vive na floresta. Ao sair em busca do Saci, Pedrinho consegue aprisioná-lo numa garrafa, enquanto Narizinho, que passeia pela floresta, é transformada numa pedra por uma feiticeira. Pedrinho liberta o Saci da garrafa. Este o convida a assistir um ritual de sacis à meia-noite na floresta. Uma ave avisa-lhes o que aconteceu com Narizinho. Porém, o Saci conhece um método para desfazer o feitiço.

Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0196063/>>.

OS MOSQUETEIROS DE PIG ALLEY (The Musketeers of Pig Alley)

Categorias: Curta-metragem, drama

Direção: David W. Griffith

Ano: 1912

País: Estados Unidos da América

Sinopse

O filme é sobre um pobre casal que vive em Nova York. O marido trabalha como músico e tem de viajar frequentemente para o trabalho. Ao retornar, sua carteira é tomada por um gangster. Sua esposa vai a um baile, onde um homem tenta droga dela, mas sua tentativa é interrompida pelo mesmo homem que roubou o marido. Os dois criminosos se tornam rivais, e um tiroteio começa. O marido é pego no tiroteio e reconhece um dos homens como o gangster que teve o seu dinheiro. O marido foge sua carteira de volta e vai para o gangster de segurança no apartamento do casal. Policiais acompanham o gangster para baixo, mas a mulher lhe dá um falso alibi.

Disponível em:

<http://cinemaclassico.com/index.php?option=com_alphacontent&ordering=9&l.>.

OS NOIVOS

Categorias: Longa-metragem, ficção, drama

Direção: Afrânio Vital

Ano: 1979

País: Brasil

Sinopse

Vilma é filha única e vive com a mãe num apartamento simples no subúrbio do Rio de Janeiro, depois da morte do pai. Ela é noiva há seis anos de Otávio, que mora com a mãe viúva e é subjugado por ela. A situação financeira da família de Vilma não é nada boa, e sua mãe pressiona para que ela se case. Otávio acha que não está preparado materialmente para o casamento. Ele pretende ser promovido no trabalho primeiro. Vilma fica grávida e ele quer que ela faça um aborto. Vera, ex-namorada do rapaz, acompanha a moça até a clínica. Elas conversam bastante e Vilma acha que não é amada. Ela rompe o noivado. Otávio a procura diversas vezes, mas ela não quer mais vê-lo, fica um pouco depressiva, abandona o trabalho e passa dias trancada no quarto. Certo dia o noivo vai vê-la. Ele diz que foi promovido e quer marcar nova data para o casamento. Ele tem uma semana de férias e decidem ir para um sítio. Lá, ela entra nua na piscina e ele faz umas fotos. Ela fica literalmente histérica, porque não quer ser fotografada nua. Ela exige o filme. Ele diz que revelará as fotos e as entregará. Eles brigam por causa disso e ela quer voltar ao Rio. Eles se reencontram e ela quer as fotos. Ele diz que estão na casa de Vera, que fez a revelação. Ela vai até lá, rasga as fotos e quer os negativos, mas esses estão em posse de Otávio. Ela, de novo, fica dias trancada no quarto e não quer mais vê-lo.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah>>.

O TESTAMENTO DO SR. NAPUMOCENO

Categorias: Drama

Direção: Francisco Manso

Ano: 1997

País: Brasil

Sinopse

Baseado no livro O Testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo da Silva, do escritor caboverdiano Germano Almeida, o filme conta a história de um homem bem sucedido nos negócios, que após a sua morte, tem sua vida íntima desvendada pelo testamento e por uma fita cassete enviada à sua filha. Pouco a pouco vêm à tona divertidas confusões de Nepomuceno, com revelações sobre as mulheres de sua vida

Disponível em: < <http://www.cineclick.com.br/o-testamento-do-senhor-napumoceno>>.

O VIAJANTE

Categorias: Desconhecido

Direção: Paulo Cezar Saraceni

Ano: 1998

País: Brasil

Sinopse

Rafael chega a uma pequena cidade do interior de Minas Gerais, para a festa da padroeira local. Ali, desperta a paixão insana de Don'Ana de Lara, viúva rica e orgulhosa. E ainda conquista o coração da jovem e bela Sinha. Um criminoso, mestre Juca do Vale, também participa do que será uma relação de amor e morte, girando em torno desses quatro personagens. A última fronteira da paixão, onde os sentimentos se tornam desumanos e divinos.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-120843/>>.

PACAEMBU, TERRAS ALAGADAS

Categorias: Documentário

Direção: Ari Cândido Fernandes

Ano: 2006

País: Brasil

Sinopse

Trata-se da história, estórias do bairro paulistano do Pacaembu (palco de grandes emoções) que tem seu início de urbanização no início dos anos 1900. Também, enfoca a inauguração do estádio de Futebol (que é conhecido com o mesmo nome – Pacaembu) em 29 de abril de 1940, pelo então Presidente Getulio Vargas.

Disponível em:

< http://portacurtas.org.br/filme/?name=pacaembuterras_alagadas_em_tupi_guarani>.

PELA VITÓRIA DOS CLUBES CARNAVALESCOS

Categorias: Comédia, mudo, ficção

Direção: Antônio Serra

Ano: 1909

País: Brasil

Sinopse

Filme carnavalesco "com ruídos e movimentos, músicas adequadas, e muito samba". Cena cômica de atualidade é considerado o primeiro filme de enredo brasileiro com temática

carnavalesca.

Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1836886/>>.

PEQUENA ÁFRICA

Categorias: Documentário

Direção: Zózimo Bulbul

Ano: 2002

País: Brasil

Sinopse

Escrito e dirigido por Zózimo Bulbul, *Pequena África* (2002) é um documentário que mostra pontos do Rio de Janeiro, como a Praça XI, a Central do Brasil, Gamboa, Saúde e bairro de Santo Cristo de hoje, que eram conhecidos nos idos de 1850 até 1920 pelo nome do título do filme, por terem sido habitados por pessoas escravizadas e alforriadas. O filme discute, de passagem, o esquecimento que se sobrepõe à história brasileira ligada ao negro.

Disponível em: <<http://blog.midiaseducacao.com/2013/07/um-filme-aos-sabados-pequena-africa.html>>.

PIAF - UM HINO AO AMOR (La môme)

Categorias: Biografia, Drama, Música

Direção: Olivier Dahan

Ano: 2007

País: Reino Unido, República Tcheca, França

Sinopse

A vida de Edith Piaf (Marion Cotillard) foi sempre uma batalha. Abandonada pela mãe, foi criada pela avó, dona de um bordel na Normandia. Dos três aos sete anos de idade fica cega, recuperando-se milagrosamente. Mais tarde vive com o pai alcoólatra, a quem abandona aos 15 anos para cantar nas ruas de Paris. Em 1935 é descoberta por um dono de boate e neste mesmo ano grava seu primeiro disco. A vida sofrida é coroada com o sucesso internacional. Fama, dinheiro, amigos, mas também a constante vigilância da opinião pública.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-59578/>>.

PISTA DE GRAMA

Categorias: Longa-metragem, ficção, drama

Direção: Haroldo Costa

Ano: 1958

País: Brasil

Sinopse

Sinopse não encontrada

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

PORTO DAS CAIXAS

Categorias: Drama

Direção: Paulo César Saraceni

Ano: 1962

País: Brasil	
Sinopse Após sofrer com a violência familiar de seu marido, mulher resolve assassiná-lo. Porém, ela não fará isso sozinha, e usa seu charme feminino para tentar conseguir um cúmplice. Disponível em: < http://www.cineplayers.com/filme.php?id=8162 >.	
POURQUOI L'ERYTHRÉE?	Filme não encontrado
PRÍNCIPES E PRINCESAS (PrincesetPrincesses)	
Categorias: Animação Direção: Michel Ocelot Ano: 2000 País: França	
Sinopse Neste criativo filme de silhuetas animadas, uma menina e um menino encenam fantásticas peças de teatro, auxiliados por um velho técnico desempregado. Eles se transformam em herói e heroína de seis contos e viajam para todos os cantos do mundo, indo do passado remoto ao futuro distante. O filme apresenta um universo de elegantes e encantadoras figuras que deslumbram espectadores de todas as idades, mostrando a beleza do Antigo Egito, a poesia da arte japonesa, o romance da Idade Média e os prodígios do ano 3000. Disponível em: < http://filmow.com/principes-e-princesas-t12572/ficha-tecnica/ >.	
QUE PAÍS É ESSE?	Filme não encontrado
QUILOMBO	
Categorias: Ação Direção: Carlos Diegues Ano: 1984 País: Brasil	
Sinopse Por volta de 1650, um grupo de escravos se rebela num engenho de Pernambuco e ruma ao Quilombo dos Palmares, onde uma nação de ex-escravos fugidos resiste ao cerco colonial. Entre eles, está Ganga Zumba, príncipe africano e futuro líder de Palmares. Seu herdeiro e afilhado, Zumbi, contestará as ideias conciliatórias de Ganga Zumba, enfrentando o maior exército jamais visto na história colonial brasileira. Disponível em: < http://www.cineclick.com.br/quilombo >.	
QUINCAS BORBA	
Categorias: Drama Direção: Roberto Santos Ano: 1987 País: Brasil	
Sinopse Quando o insano filósofo Quincas Borba morre, ele deixa seu cachorro(também chamado	

Quincas Borba) e sua fortuna para seu discípulo e amigo Pedro Rubião de Alvarenga. Rubião muda-se para São Paulo, onde conhece Sofia e seu ganancioso marido Cristiano Palha, os quais ele acredita serem seus amigos. Rubião tem uma queda por Sofia, que o manipula através de seu marido, dissipando sua herança.

Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=14284>>.

REFERÊNCIAS

Categorias: Média-metragem

Direção: Zózimo Bulbul

Ano: 2006

País: Brasil

Sinopse

Um média-metragem de 38 minutos sobre a presença do negro, e de atores e atrizes afrodescendentes no cinema brasileiro.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_filmes_brasileiros>.

RELÍQUIA MACABRA (The MalteseFalcon)

Categorias: Longa-metragem, policial

Direção: John Huston

Ano: 1941

País: EUA

Sinopse

Um detetive particular (Humphrey Bogart) é procurado por uma mulher misteriosa (Mary Astor), que alega estar sendo ameaçada. Mas tanto o seu perseguidor quanto o homem encarregado de protegê-la aparecem mortos e tudo gira em torno de uma estátua de falcão de valor incalculável.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-1809/>>.

RENASCIMENTO AFRICANO

Categorias: Documentário

Direção: Zózimo Bulbul

Ano: 2010

País: Brasil

Sinopse

Através dos depoimentos de líderes políticos, religiosos, intelectuais, artesãos e pescadores, o filme discute os rumos de uma nova África, seus impactos sobre a política, a economia e a cultura mundiais, tomando como ponto de partida o entendimento do continente como berço da humanidade e a diáspora africana como um sexto continente. O filme tem como mote o grande símbolo do momento no continente: o portentoso monumento que lhe empresta o título, com 54m de altura (um para cada país da África), inaugurado pelo governo do Senegal durante as comemorações do cinquentenário de independência dos países do Oeste africano.

Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/index.php/noticias/colunas/eventos-e-afins/627-cinerama-homenageia-zozimo-bulbul>>.

REPÚBLICA TIRADENTES

Categorias: Curta-metragem, documentário

Direção: Zózimo Bulbul

Ano: 2005

País: Brasil

Sinopse

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/adriana-plut/tag/festival-de-curtas-de-sp/>>.

RIO, 40 GRAUS

Categorias: Longa-metragem, ficção, drama

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Ano: 1955

País: Brasil

Sinopse

Num domingo carioca, a vida é retratada através de cinco pequenos vendedores de amendoim. Em Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Quinta da Boa Vista e Estádio do Maracanã, pontos turísticos da cidade, eles procuram compradores para seus produtos. O calor escaldante de 40 graus acaba por unir as aflições dos moradores humildes, que buscam algo de melhor para suas vidas. Depois de um dia atribulado, a alegria de viver toma conta de suas vidas, quando participam do ensaio geral das Escolas de Samba.

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=003125&format=detailed.pft>>.

RIO, CARNAVAL DA VIDA

Filme não encontrado.

RIO, ZONA NORTE

Categorias: Longa-metragem, drama, ficção

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Ano: 1957

País: Brasil

Sinopse

O compositor de samba cai de um trem em movimento e permanece junto aos trilhos. Inconsciente, relembra passagens de sua vida. Primeiro, relembra de se apresentar na escola de samba e chamar a atenção de Moacir, compositor que se dispõe a ajudá-lo. No dia seguinte ele conversa com o compadre Honório, com quem está construindo uma nova casa. Uma moça, Adelaide, procura Espírito e os dois ficam juntos. Fazem planos para se casar e morar juntos. Maurício Silva, um antigo parceiro, lhe propõe uma nova associação. E todas as lembranças vão aparecendo até uma ambulância chegar para socorrer Espírito que permanece inconsciente junto aos trilhos.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio,_Zona_Norte>.

ROSA DOS VENTOS

Filme não encontrado

SAMBA NO TREM

Categorias: Curta-metragem, documentário

Direção: Zózimo Bulbul

Ano: 2005

País: Brasil

Sinopse

Documentário sobre a celebração do dia nacional do samba.

Disponível em: <<http://www.secult.220i.com.br/noticias/plugcultura/dimas-tem-programacao-especial-na-semana-da-consciencia-negra>>.

SÃO BERNARDO

Categorias: Drama

Direção: Leon Hirszman

Ano: 1973

País: Brasil

Sinopse

Baseado no romance de Graciliano Ramos e com trilha sonora de Caetano Veloso, o filme acompanha a trajetória de Paulo Honório, um modesto caixeiro-viajante que enriquece, valendo-se de métodos violentos, compra a fazenda S. Bernardo e contrata casamento com Madalena, a esclarecida professora da cidade. O conflito se estabelece quando Madalena não aceita ser tratada como propriedade.

Disponível em: <[http://www.interfilmes.com/filme_20628_Sao.Bernardo-\(Sao.Bernardo\).html](http://www.interfilmes.com/filme_20628_Sao.Bernardo-(Sao.Bernardo).html)>.

SEGUNDA CHANCE PARA O AMOR (Purple violets)

Categorias: Comédia dramática, Romance

Direção: Edward Burns

Ano: 2007

País: Estados Unidos

Sinopse

Patti Petalson (Selma Blair), uma romancista em um casamento infeliz e sua melhor amiga, Kate (Debra Messing), sofrem uma reviravolta em suas vidas quando Patti reencontra seu grande amor, Brian Callahan (Patrick Wilson), um escritor bem sucedido. O melhor amigo de Brian, Michael Murphy (Edward Burns), nutre uma paixão incontrolável por Kate desde a faculdade. As histórias dos quatro se cruzam fazendo com que enfrentem grandes dilemas pessoais e aprendam a dar ao amor uma segunda chance.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-127655/>>.

SEM ESSA, ARANHA

Categorias: Drama

Direção: Rogério Sganzerla

Ano: 1970

País: Brasil

Sinopse

Banqueiro vive perigosamente e dividido entre três mulheres: uma loira, uma morena e outra negra - essa a sua verdadeira paixão. O filme inspirou a música "Qualquer Coisa", de Caetano Veloso, que no refrão diz "Sem essa, aranha/Nem a sanha arranha o carro/Nem o sarro arranha a Spaña". Aranha é o personagem interpretado por Jorge Loredó.

Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=5170>>.

SEXTA-FEIRA DA PAIXÃO, SÁBADO DE ALELUIA

Categorias: Documentário

Direção: Leon Hirszman

Ano: 1969

País: Brasil

Sinopse

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=004033%5Ey004030&format=detailed.pft>>.

TENDA DOS MILAGRES

Categorias: drama

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Ano: 1977

País: Brasil

Sinopse

Bahia, início do século 20. Bedel da Faculdade de Medicina toma a peito a defesa da raça dos seus ancestrais africanos. Pedro Archanjo é Ojuobá (olhos de Xangô), mulato, capoeirista, tocador de violão, bom de cachaça e pai de muitas crianças feitas com as mais lindas negras, mulatas e brancas.

Disponível em: <<http://www.cineclick.com.br/tenda-dos-milagres>>.

TENDRES CHASSEURS

Categorias: Drama

Direção: Ruy Guerra

Ano: 1969

País: Brasil, França, Panamá

Sinopse

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=1845.html>.

TERRA EM TRANSE

Categorias: Longa-metragem, drama

Direção: Glauber Rocha

Ano: 1967

País: Brasil

Sinopse

O senador Porfírio Diaz (Paulo Autran) detesta seu povo e pretende tornar-se imperador de Eldorado, um país localizado na América do Sul. Porém existem diversos homens que querem este poder, que resolvem enfrentá-lo.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2672/>>.

THE HOUSE BEHIND THE CEDARS

Categorias: Longa-metragem, drama

Direção: Oscar Micheaux

Ano: 1927

País: EUA

Sinopse

Rena (Shingzie Howard) é uma jovem mulher mestiça. Embora ela seja romanticamente perseguida por um Afro americano chamado Frank (CD Griffith), Rena não decide o impasse. Ela conhece e se apaixona por George Tryon, um aristocrata jovem branco (Lawrence Chenault). Mas, como o seu relacionamento se aprofunda, Rena acredita que ela tem de reconhecer sua ascendência Africana. Ela deixa John e retorna para Frank, mas sua decisão cria uma grande confusão interna.

Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/The_House_Behind_the_Cedars>.

TODOS POR UM

Categorias: Longa-metragem, ficção, musical

Direção: Cajado Filho

Ano: 1950

País: Brasil

Sinopse

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

TRÁFICO DE FÊMEAS

Categorias: Longa-metragem, ficção, policial

Direção: Agenor Alves

Ano: 1979

País: Brasil.

Sinopse

Uma discoteca de São Paulo é atacada por uma quadrilha cujo plano é traficar meninas para o exterior. Mais de uma dezena de garotas são aprisionadas e levadas para um casarão abandonado. Após alguns dias de cativeiro, as moças são transportadas em caminhão fechado para a Baixada Santista. Na Serra do Mar, o caminhão é atacado por outra quadrilha que deseja se apoderar da valiosa carga.

Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>.

TRISTEZAS NÃO PAGAM DÍVIDAS

Categorias: Comédia, musical

Direção: José Carlos Burle, Ruy Costa

Ano: 1943

País: Brasil

Sinopse

Logo após enterrar o marido uma viúva conhece um malandro carioca. Ela ganha uma grande herança e o homem a ajuda a gastar farreando pelos bailes de carnaval da cidade e aproveitando a noite. Eles então se apaixonam.

Disponível em: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-222781/>>.

UMA OUTRA MULHER (Another woman)

Categorias: Drama

Direção: Woody Allen

Ano: 1988

País: Estados Unidos

Sinopse

Marion é uma mulher que aprendeu a defender-se das suas próprias emoções.

Quando decide alugar um apartamento com o objectivo de trabalhar no seu livro com maior tranquilidade, ela não imagina a reviravolta que se vai dar na sua vida. O edifício onde se situa o apartamento tem uma deficiência acústica que lhe permite ouvir tudo o que se passa no apartamento ao lado, onde funciona um consultório psiquiátrico.

Quando Marion ouve uma mulher dizer que é cada vez mais difícil suportar a sua vida, decide reflectir sobre a sua própria vida e, após uma série de acontecimentos, conclui que a atitude de renúncia às suas emoções a tem afectado a ela e a todos os que a rodeiam.

Disponível em: < <http://www.cineteka.com/index.php?op=Movie&id=001109>>.

UM É POUCO, DOIS É BOM

Categorias: Longa-metragem, ficção, filme em episódios

Direção: Odilon Lopes

Ano: 1970

País: Brasil

Sinopse

Retrato dos hábitos e costumes da classe média porto-alegrense no início dos anos 70. O filme é dividido em duas partes. Em "Com um pouquinho de sorte", um casal da classe média baixa (ela comerciária, ele motorista de ônibus) entra em crise com a chegada do primeiro filho. Já em "Vida nova por acaso", dois presos libertos acabam por retornar a cadeia depois de uma série de tentativas frustradas de sobreviver longe das grades.

Disponível em: <<http://www.cineclick.com.br/um-e-pouco-dois-e-bom>>.

VIDA NOVA POR ACASO

Categorias: Curta-metragem, ficção, drama

Direção: Odilon Lopes

Ano: 1970

País: Brasil

Sinopse

Sinopse não encontrada.

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=019188%5Ey019186&format=detailed.pft>>.

VIDAS SECAS

Categorias: Drama

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Ano: 1963

País: Brasil

Sinopse

Uma família miserável tenta escapar da seca no sertão nordestino. Fabiano (Átila Iório), Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), seus dois filhos e a cachorra Baleia vagam sem destino e já quase sem esperanças. Adaptação da obra de Graciliano Ramos.

Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-3210/>>.

VOZES DO MEDO

Categorias: Drama

Direção: Roberto dos Santos

Ano: 1971

País: Brasil

Sinopse

A juventude paulistana de 1970, seus medos, angústias, incertezas, anseios sociais e filosóficos, focalizada em episódios organizados de maneira de uma revista: ensaio, crítica, crônica, inquérito, reportagem, história em quadrinhos, depoimento. Os 12 diretores mesclam cinema-atualidade com ficção, desenho animado, realismo fantástico e uma infinidade de outras tendências e manifestações caracterizadas pela livre expressão do pensamento. Um mural sobre o Brasil da década de 70. Uma experiência de liberdade.

Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=002956&format=detailed.pft>>.