

XIII ENECULT

**Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
12 a 15 de setembro de 2017**

NARRATIVAS DE AUTORREPRESENTAÇÃO NO FILME *CAIXA D'ÁGUA, QUILOMBO É ESSE?*

Luciana Oliveira Vieira¹
Maria Beatriz Colucci²

Resumo:

Este artigo discute as narrativas de autorrepresentação no filme *Caixa D'água, quilombo é esse?* (2012), de Everlane Moraes, que evidencia a busca da cineasta por sua ancestralidade e suas representações acerca da comunidade quilombola onde cresceu, no bairro Cirurgia, em Aracaju, Sergipe. A apropriação desse recurso narrativo pelos cineastas negros brasileiros tem resultado em filmes que visibilizam a cultura de seu povo e os dilemas vividos numa sociedade racista, problematizando o papel do cinema para a memória cultural dessa comunidade. Para alcançar o objetivo desta pesquisa recorremos ao método de análise fílmica proposta por Francisco Elinaldo Teixeira (2012), levando em consideração a técnica cinematográfica utilizada para a produção do filme, como seus enquadramentos, fotografias, imagens de arquivos e outros elementos discursivos. Nesta pesquisa nos apoiamos também no conceito da Teoria dos cineastas abordado por Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio e André Rui Graça (2015), por concordar que o discurso da cineasta é fundamental para esta análise, e deste modo, torna-se necessária uma reflexão sobre suas ideias, o seu processo criativo, seu percurso no cinema, e mesmo o contexto social ao qual está inserida.

Palavras-chave: Documentário. Cinema negro feminino. Autorrepresentação. Quilombo urbano. Sergipe.

Neste artigo, analisamos o filme *Caixa D'água, quilombo é esse?* (2012), um documentário de autorrepresentação escrito e dirigido por Everlane Moraes. O filme foi finalizado em 2012 e narra, através de entrevistas, imagens de arquivo e outros recursos

¹ Mestranda em Cinema e Narrativas Sociais (PPGCINE/UFS) e graduada em Comunicação Social Hab. Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: luoliveira.vieira@gmail.com.

² Mestre e doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2001-2007) e professora adjunta do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe. E-mail : biacolucci@gmail.com.

discursivos, a história da Caixa D'Água, uma comunidade quilombola urbana localizada no bairro Cirurgia, em Aracaju, onde a cineasta cresceu. Assim mergulhamos, junto com as falas dos moradores, na memória viva do quilombo, na história de opressão e na força da cultura negra.

Entendemos que tais narrativas são relevantes, levando em consideração as diversas distorções que a representação dos negros sofreu no Brasil e no mundo ao longo da história do cinema, com presença de personagens estereotipados, imagens exóticas ou negativas, que ainda habitam o imaginário social do povo brasileiro.

Quando estereótipos antinegros (sua bestialidade compulsiva, por exemplo) são registrados como positivos (a liberdade da libido), isso nos diz mais da imaginação erótica branca do que sobre o objeto de sua fascinação. O elogio da agilidade física do negro é tacitamente acompanhado pela afirmação de sua suposta incapacidade mental.” (SHOAT; STAM, 2006, p. 48)

Assim, não se trata mais de produzir filmes para substituir as ‘mentiras’ que são retratadas através das representações negativas que esses grupos enfrentam de si, mas sim de propor contraverdades e contranarrativas, como analisam Ella Shoat e Robert Stam (2006).

Um importante marco do cinema negro brasileiro foi um projeto que surgiu no país no início da década de 1970, com o filme *Alma no olho* (1974), do cineasta e ator Zózimo Bulbul, contribuindo para redesenhar a história do negro no cinema brasileiro e apresentando, desse modo, uma contranarrativa às representações feitas sobre o negro.

O cinema negro é um projeto em construção no Brasil. Tal projeto tem na busca por autonomia da representação das culturas negras no campo das imagens sua principal missão, tendo para isto que lidar com obstáculos em todas as esferas da produção audiovisual. (OLIVEIRA, 2016)

Apesar do aparecimento do cinema negro ter sido um grande avanço para a época, é importante tratar aqui da ausência de produções dirigidas por mulheres e ainda mais por mulheres negras no Brasil. Só vamos ter notícias de uma mulher negra na direção entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, quando Adélia Sampaio começa a dirigir seus primeiros curtas-metragens e, mais tarde dirigiu seu primeiro longa-metragem de ficção, *Amor maldito* (1984), o que coloca a cineasta como pioneira do cinema negro feminino no Brasil (OLIVEIRA, 2016). Depois de Adélia Sampaio podemos citar cineastas como Lília Solá Santiago e Ana Dandara, que aparecem no início dos anos 2000 na direção de filmes documentários de longa e curta-metragem.

Na contemporaneidade, diferentemente do início da história do cinema negro no Brasil, as mulheres negras vêm se destacando por trás das câmeras, roteirizando e trazendo à tona temáticas ligadas diretamente a seu gênero, sua raça, ancestralidade e

comunidade. Percebemos que muitos deles são filmes que trazem características de autorrepresentação, como é caso do filme *Caixa D'água: Quilombo é esse?*, da sergipana Everlane Moraes, objeto de estudo deste trabalho.

Para análise das narrativas documentais desse curta-metragem nos apoiaremos no modelo proposto por Francisco Elinaldo Teixeira (2012), em *Cinemas não narrativos*, que sublinha a importância de se considerar, primeiramente, o filme em sua espessura própria, em sua qualidade de objeto estético autônomo para só depois introduzi-lo em um campo teórico mais vasto. A crise de parâmetros da análise fílmica lança desafios ao trabalho analítico, sendo

desencadeada por rápidas e sucessivas transformações da base técnica de sustentação da cultura audiovisual na contemporaneidade; do lugar de destaque que o documentário aí adquiriu; do seu desvencilhamento da economia teórica do cinema ficcional a que esteve quase sempre subsumido; dos referenciais de que se dispõe hoje como um a priori para análise de documentários (TEIXEIRA, 2012, p. 269).

Nesse sentido, Teixeira descreve quatro procedimentos metodológicos: 1) inventário dos materiais de composição do filme, como fotografias, voz *off*, música, dentre outros elementos os quais o documentarista utiliza na criação do filme; 2) inventário dos modos de composição, observando como os elementos combinados através da montagem dão sentido ao filme; 3) observação das funções da câmera, de como ela é posicionada durante o filme e seus modos de enquadramento, levando em conta se o ponto de vista é objetivo indireto, subjetivo direto e subjetivo indireto livre; e 4) quais as modulações estilísticas que se abrem para o campo mais abrangente da teoria do filme documentário (TEIXEIRA, 2012, p. 269-70).

História, memória e representações da identidade negra

Ao realizar uma breve busca sobre filmes realizados por mulheres negras nos últimos seis anos, é possível notar um grande número de produções documentais e também de ficção que trazem em seus roteiros as questões de raça, gênero e ancestralidade. Dentre esses temos o *Caixa D'água, quilombo é esse?* (2012). Trata-se de um filme documentário em que a comunidade quilombola urbana da Caixa D'água ou Maloca, como também é conhecida, localizada no bairro Cirurgia, na cidade de Aracaju, Sergipe, é apresentada através de fotografias antigas e de vozes dos mais velhos, moradores do local. Trata-se também da comunidade onde a cineasta Everlane Moraes foi criada e onde mora com familiares.

A afirmação de sua cor e origem ancestral é uma questão muito importante no trabalho da cineasta, e é possível encontrar essa informação de maneira mais clara em seu primeiro filme, o documentário que estamos tratando aqui. Em entrevista ao programa Periferia, da TV Aperipê (SE), em 2014, Everlane Moraes fala sobre essa importância da negritude para construção de sua identidade:

A questão da localização de tempo e espaço na vida de um ser humano é uma coisa muito importante para mim, ainda bem que eu aprendi isso muito cedo, porque isso me possibilitou hoje em dia ter uma leitura mais desavergonhada, menos problemática com relação a minha negritude, a constituição do meu ser, da estética do meu ser, porque eu consegui ter a possibilidade de entender muito cedo que a minha cultura e a minha ancestralidade é muito importante para a minha vida. Que eu não posso viver no mundo divagando como se não tivesse uma origem, eu conheço a minha origem, pelo menos um pouco dela, e isso me dá subsídios suficientes para poder traçar uma linha uniforme agora, no presente, projetando também o futuro (MORAES, 2014).

Destacamos aqui o trecho dessa entrevista com a cineasta, levando em consideração que a identidade é construída dentro e não fora do discurso e para tanto é necessário compreendê-la (HALL, 2014, p. 108-109). O filme de Everlane Moraes está diretamente ligado à construção da representação de sua identidade de pessoa negra, o ato de filmar faz parte desse processo de construção, que age como resgate através das vozes dos entrevistados e da preservação dessas memórias, registrando tudo em produto audiovisual e dividindo essa mesma memória ao compartilhar em exposições com o público. Essa redescoberta do passado de sua comunidade faz parte desse processo de construção que ocorre no presente, mas que, além disso, como ela mesma coloca durante a entrevista, projeta também um futuro. Sendo as identidades fluídas, estando sempre em processo de transformação, a história do passado da cineasta encontra-se como base para esse processo.

Nos apoiamos no recurso do discurso da cineasta para esta análise por também concordar com a perspectiva da teoria dos cineastas, abordada por Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio e André Rui Graça (2015). Neste conceito os autores defendem que os cineastas possuem uma teoria e que o estudo sobre cinema pode levá-la em consideração ao refletir sobre os seus filmes. “A Teoria dos Cineastas trabalha de perto com o ato criativo e, nesse sentido, qualquer tema a investigar encontra-se devedor desse processo criativo que, certamente, fará eco no processo de reflexão teórica de natureza acadêmica” (GRAÇA; PENAFRIA; BAGGIO, 2015). Essa teoria propõe se aproximar das fontes diretas, ou seja, dos discursos escritos ou filmados daqueles que fazem o filme dando visibilidade as suas ideias. Portanto, para analisar esta narrativa de autorrepresentação se faz necessária uma reflexão sobre as ideias da cineasta, o seu

processo criativo, seu percurso no cinema, e mesmo o contexto social ao qual está inserida.

Caixa D'água, quilombo é esse? foi contemplado pelo Edital de Apoio a Produções Audiovisuais Digitais de Curtas-metragens, lançado em 2012 pela Secretaria de Estado da Cultura de Sergipe. É importante trazer essa informação para entendermos as condições de produção deste filme, em termos de financiamento e possibilidades para que este projeto ganhasse corpo e forma. Diante das dificuldades de financiamento que cineastas negros independentes enfrentam no Brasil para a produção de seus filmes, é possível que a oferta de editais como esses tenha, nos últimos anos, possibilitado que novas produções surgissem.

Em relação à construção plástica do filme e a observando através da proposta metodológica de Francisco Elinaldo Teixeira, trazemos a seguir os cinco materiais básicos utilizados pela cineasta para construir a proposta imagética-narrativa: imagens de arquivo (fotografias e filmagem); voz *off*; músicas; animação gráfica; cenas de ficção.

Primeiramente ressaltamos a utilização das imagens de arquivo. São utilizadas fotografias, cerca de 47 no total, com imagens que mostram os moradores e o decorrer da história da comunidade, com destaque para as fotos de crianças, mulheres e dos mestres da cultura local. Outros destaques são as imagens do carnaval de rua do bloco Rasgadinho, que foi criado por antigo morador e até hoje é referência do carnaval de Aracaju e as fotografias da construção da caixa d'água que dá nome à comunidade. Também são destacadas no filme as imagens da entrevista do cantor Irmão, morador da comunidade e tio da cineasta, para a TV Aperipê, em 1991.

A história do bairro é contada pela voz *off* dos moradores, que aparece durante todo o filme e conduz a narrativa fílmica. São vozes de homens e mulheres mais velhos da Maloca, além do que seriam vozes de negros escravizados e de um capitão do mato, figura conhecida nas antigas fazendas, nas cenas de ficção que contextualizam as origens do bairro. Também as músicas e sons são usados para reforçar esse contexto, com destaque para as músicas instrumentais *Abertura percussiva e Cheguei*, do Grupo Membrana; e *Só o povo e Rap do Cirurgia*, ambas do cantor Irmão, além de alguns sons, como correntes e carros de bois.

Os recursos de animação gráfica utilizados pela cineasta, que também é graduada em Artes Visuais, aparecem especialmente nas cenas em que ela apresenta o projeto do que era o Cruzeiro, local onde as crianças que nasciam mortas na

comunidade eram enterradas antigamente. A cineasta recorre ainda a cenas de ficção, que mostram um negro escravizado trabalhando na lavoura e sua trajetória até a liberdade, esta inserida no final do filme. Em outras cenas, também de ficção, aparece uma menina, moradora da comunidade, caminhando nas ruas da Caixa D'água.

A seguir podemos observar o inventário dos modos de composição do filme: 1) os materiais visuais, ou seja, as fotografias, que aparecem em diferentes planos projetadas nos corpos de um ator e da própria cineasta, aparecem também como objeto nos próprios cenários, nas paredes e mãos de personagens reais; a cineasta utiliza também de imagens de um jornal aparentemente criado de maneira gráfica, com informações antigas de negros escravos fugidos e o lettering do filme; os créditos aparecem ainda nas imagens finais do filme; sobreposição de imagens de arames farpados e rostos de personagens reais; 2) na colagem de materiais sonoros e visuais, a cineasta trabalha planos dos rostos dos moradores mais velhos, cenas de ficção de um homem negro escravizado e de uma menina com as vozes *off* dos personagens reais, moradores do bairro. Por vezes, a combinação das vozes em *off* uma sobrepondo a outra soa como uma roda de conversa, em que as memórias são relatadas para os espectadores. Everlane insere também nesta colagem as músicas.

As fotografias antigas e pessoais das personagens reais entrevistadas permitem que o espectador adentre na memória física de como era a comunidade em seu início. Essas fotografias (Figura 01 e 02) aparecem entre as entrevistas projetadas em corpos negros, entre esses corpos, o da própria cineasta. O corpo aparece como um marcador da identidade negra, simbolicamente carregando a memória de uma geração ainda mais antiga que a sua, que compartilha fatos que fazem parte também de sua história, da sua comunidade, características de um documentário performático, na acepção de Nichols (2005).

Figuras 1 e 2: Fotografias projetadas no corpo da cineasta



As fotografias e as imagens gráficas de jornal, feitas para o filme com informações sobre negros que eram fugidos no período da escravidão, são utilizadas pela cineasta para levar o espectador para mais perto da história que o filme conta. Everlane também reconstitui algumas imagens da memória dos mais velhos, netos de negros escravizados que contam relatos de momentos dos seus ancestrais negros na mata, explorados, e depois libertos em 1888. Algumas das imagens de ficção foram filmadas em *Super 8* pela fotógrafa Moema Pascoini. Essa técnica permitiu as cenas um aspecto de filme muito antigo, como se tivesse sido filmado com equipamentos dos primórdios do cinema, transpondo em tela a história oral contada pelos mais velhos (Figuras 03 e 04)

Figuras 3 e 4: Cenas do filme *Caixa D'água, quilombo é esse?*



A história contada de maneira oral através dos mais velhos é uma característica da ancestralidade africana, assim como o respeito à sua sabedoria e conhecimento. É aqui que podemos falar sobre o contexto de diáspora (GILROY, 2001), sendo o Brasil uma diáspora de África, a história dos negros dessa comunidade faz parte desse contexto, a memória que lembra a esses mais velhos e contam aos mais novos as histórias de negros africanos que foram escravizados, são as mesmas que entendem a sua origem, como diz a cineasta, na entrevista abaixo. Essa afirmação aparece dentro do filme através das vozes em *off* nos últimos cinco minutos do filme.

Eu sou nega, e eu digo tão satisfeita, meus pais é tudo negro, sou descendente da África, meu pai dançou em nagô, nagô africano, não tenho preconceito com minha cor, de jeito nenhum, sou nega mesmo, nega, nega e estou satisfeita com a minha negritude, meu sangue é africano”. (CAIXA D'ÁGUA, 2012)

Essa e outras vozes de afirmação de cor se misturam, se sobrepõem na edição, reforçando o discurso de autoafirmação negra.

Kathryn Woodward, a partir do conceito de *diáspora* de Paul Gilroy, entende essas identidades negras como ‘sem pátria’, que não podem ser atribuídas a uma única fonte. São identidades que foram se construindo de formas diferentes em cada uma de sua diáspora, mantendo um elo de origem com a África, de onde os primeiros ancestrais vieram e foram escravizados (WOODWARD, 2014, p.22).

As entrevistas e as imagens reconstituídas vão conduzindo a linha histórica dos acontecimentos que fizeram parte da comunidade e da construção do filme, através de enquadramentos em primeiro plano e close-up nos rostos dos entrevistados e de outras personagens, a maioria com objetiva indireta da câmera, ou seja, vemos o que a câmera vê (TEIXEIRA, 2012). É possível encontrar em uma das cenas do filme uma câmera subjetiva direta de uma das personagens reais, ou seja, o que essa personagem vê. Quando uma senhora olha através de um monóculo e logo após na cena seguinte aparece uma das fotografias antigas de crianças da comunidade (Figura 05).

Figura 5: Cena do filme *Caixa D’água, quilombo é esse?*



Essas escolhas de enquadramento possibilitam um envolvimento do espectador com as personagens do filme, e a questão do corpo é retomada por ser possível estar muito próximo visualmente das marcas do tempo nos rostos de cada uma das personagens. Personagens esses que são vizinhos e familiares da própria cineasta. Entre eles seu tio, o cantor Irmão, que traz à tona a importância das manifestações culturais que ocorriam na comunidade, o mesmo que também compõe a trilha sonora do filme (Figura 06).

Figura 6: Irmão – Tio da cineasta Everlane Moraes



O som durante o filme é outro fator importante, portanto não só as imagens levam o espectador para a memória das personagens, como o som também ajuda nessa viagem. Desde o início do filme quando um negro escravizado está na mata trabalhando podemos ouvir as vozes de capitão do mato e escravos, correntes e sinos de bois, por exemplo. Sons que trazem um contexto de roça das grandes fazendas de engenho de cana-de-açúcar, onde foram explorados os negros.

Através do cinema, seu planejamento estético e suas técnicas cinematográficas combinados com as memórias dos mais velhos, Everlane Moraes encontrou um meio para pensar a sua identidade, e deste modo, refletir sobre ela. Citando Stuart Hall, Woodward (2014) aborda que o autor fala em duas formas de se pensar a identidade cultural, uma delas é que uma comunidade procura recuperar “a verdade” sobre seu passado na unicidade de uma história e de uma cultura partilhadas que poderiam, então, ser representadas em uma forma cultural como o filme para reforçar ou reafirmar a identidade. Everlane optou pelo cinema para expressar essa reflexão (HALL apud WOODWARD, 2014, p. 28).

O cinema realizado por Everlane Moraes pode ser considerado um cinema de autorrepresentação por atender às características desse cinema voltado para o eu. Teixeira (2012), ao levantar uma reflexão sobre documentários em primeira pessoa, aborda a teoria de Raymond Bellour e a “escritura do eu no cinema”, em que o autor enumera seis blocos de materiais que servem de base para uma busca desse cinema, sendo uma dessas categorias os “autorretratos, retratos de amigos e retratos de família” (TEIXEIRA, 2012, p. 265-266).

O filme também pode ser visto como um documentário performático, de modo que a cineasta não só aborda a história de sua comunidade como também participa do

filme, usando seu corpo para projetar fotografias antigas dos moradores do lugar onde vive. O filme reivindica a representação de uma comunidade sub-representada, por se tratar aqui de um grupo de identidade de raça negra, e que carrega uma história marcada por um passado de sofrimento e escravidão, mas que apesar disso cultiva memórias ricas com relação à cultura e ao lar que construíram em um quilombo no meio urbano no alto da cidade de Aracaju. Transforma também memórias de histórias orais em imagens palpáveis, ao reencenar alguns relatos.

Apesar desse voltar-se para si ser uma emergência de reflexão no cinema desde os anos 1970, quando o cinema subjetivo e a autobiografia foram assuntos discutidos, atualmente essa “escritura do eu no cinema” (TEIXEIRA, 2012, p. 266) tem se apresentado de forma mais consistente, podendo ser encontrada em algumas obras do cinema realizado por mulheres negras no Brasil, com roteiros que buscam em sua ancestralidade, em sua família e em suas próprias vivências a construção de seus filmes.

Considerações finais

Este artigo analisou o filme *Caixa D'água, quilombo é esse?* (2012) a partir da metodologia de análise fílmica proposta por Francisco Elinaldo Teixeira, refletindo também acerca da representação de identidade negra com apoio dos estudos culturais, dos estudos do cinema e da teoria dos cineastas. Trata-se dos primeiros resultados de uma pesquisa que busca investigar como cineastas negras brasileiras têm utilizado os procedimentos de autorrepresentação em seus filmes para afirmar sua identidade negra e seu gênero.

Através dessa análise foi possível compreender como a cineasta sergipana Everlane Moraes desenhou a construção de seu filme a partir da observação e do inventário dos materiais escolhidos e do modo como esses materiais foram utilizados na composição da narrativa documental, em sua montagem, para a construção do discurso. Nesse sentido, foi possível também compreender como essa cineasta utiliza os procedimentos narrativos da autorrepresentação para afirmar a sua identidade de pessoa negra ao apresentar a história de sua comunidade através das vozes de familiares e vizinhos que também se autoafirmam como negros e descendentes de africanos.

Diante de filmes do cinema negro mais recente, onde mulheres negras vem se destacando e trazendo um voltar-se para si, sua raça e seu gênero, se afirmam as questões sobre a identidade negra, tornando-se o próprio ato de criação no cinema uma forma de reelaboração e de reflexão sobre esses temas. Observar o filme em sua

espessura se fez necessário para compreendermos como essas narrativas estão sendo construídas, observando os materiais utilizados por elas nos possibilita um maior entendimento de suas autorrepresentações.

É importante ressaltar, por fim, que estamos tratando de temas ligados diretamente às questões de identidade, um conceito complexo e que requer certamente uma reflexão mais profunda sobre o tema, que não pode ser feita aqui.

Referências

ALMA NO OLHO. Direção: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro, 1974. (11min.), son., color.

AMOR MALDITO. Direção: Adélia Sampaio. Rio de Janeiro. 1984. (1h 15min.), son., color.

CAIXA D'ÁGUA, QUILOMBO É ESSE?. Direção: Everlane Moraes. Aracaju-SE, 2012. (15min.), son., color.

CARVALHO, Noel dos Santos. “O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro”. In: Revista Crioula. São Paulo: USP, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858>>. Acesso em: 22 de nov. 2016.

DAS RAÍZES ÀS PONTAS. Direção: Flora Egécia. Brasília-DF. 2015. (20min.)

GRAÇA, André; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. “Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema.” In: *FAP Revista Científica*. 2015. Disponível em: <<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=330>>. Acesso em: 29 de mar. 2017.

GEEMA-IESP-UERJ (GRUPO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES DE AÇÃO AFIRMATIVA). “Perfil do Cinema Brasileiro 1995-2016”. 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/32123121/Perfil_do_Cinema_Brasileiro_1995-2016_.Boletim_GEMAA_n.1_2017?Auto=download>. Acesso em: 29 de mar. 2017.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 34/Universidade Cândido Mendes/RJ/CEAA, 2001.

HALL, Stuart. “*Quem precisa da identidade?*” In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

INSTITUTO DE ESTUDOS SOCIAIS E POLÍTICAS (IESP – UFRJ). “A Cara do cinema nacional”. Disponível em: <<http://www.gemaa.iesp.uerj.br/publicacoes>>. Acesso em: 17 de jul. 2015.

KBELA. Direção: Yasmin Thayná. Rio de Janeiro. 2015. 21min.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus Editora, 2005.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela e Cinzas: o cinema negro no feminino do ‘dogma feijoad’ aos dias de hoje”. In: *Avança Cinema* 2016. Disponível em:

<[https://www.academia.edu/27618018/ Kbela e Cinzas o cinema negro no feminin
o do Dogma Feijoad a os dias de hoje](https://www.academia.edu/27618018/Kbela_e_Cinzas_o_cinema_negro_no_feminino_do_Dogma_Feijoad_aos_dias_de_hoje)>. Acesso em: 23 de novembro de 2016.

MORAES, Everlane. *Entrevista ao Programa Perifeira*. Temporada 2014, n.º 5., Bloco 02. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ialCP_PwufE&t=301s>. Acesso em: 06 de jan. 2016.

SECRETARIA ESPECIAL DE POLÍTICAS PARA AS MULHERES (SPM). “Distribuição percentual da população feminina por cor/raça Brasil e Grandes Regiões”, 2011. Disponível em: <<http://www.spm.gov.br/assuntos/diversidade-das-mulheres/negras/dados>>. Acesso em: 23 de nov. 2016.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

WOODWARD, Kathryn. “*Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.