



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

ODÉ SALES

GINGA REGGAE: *Ecos de representatividade e valorização
das narrativas pretas*

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

São Luís – MA
2025

ODÉ SALES

GINGA REGGAE: *Ecos de representatividade e valorização
das narrativas pretas*

Monografia apresentada ao curso de Artes Visuais
da Universidade Federal do Maranhão como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Artes Visuais.
Orientador: Prof. Dr. Pablo Petit Passos Servio

São Luís – MA
2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Sales, Odé.

GINGA REGGAE : ecos de representatividade e valorização
das narrativas pretas / Odé Sales. - 2025.
105 f.

Orientador(a): Pablo Petit Passos Servio.
Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do
Maranhão, São Luís, 2025.

1. Cinema Negro. 2. Documentário. 3. Reggae
Maranhense. 4. Mulheres Negras. 5. Memória. I. Passos
Servio, Pablo Petit. II. Título.

ODÉ SALES

GINGA REGGAE: *Ecos de representatividade e valorização das narrativas pretas*

Monografia apresentada ao curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Aprovada em: 23 / 01 / 2026 .

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Pablo Petit Passos Servio

Prof. (Orientador)
Universidade Federal do Maranhão

Profª. Dra. Mariana Estellita Lins Silva

Prof. Avaliador 1
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. José Murilo Moraes dos Santos

Prof. Avaliador 2
Universidade Federal do Maranhão

Ao meu Ori, força que me guia, me orienta e me sustenta. Que este trabalho seja reflexo do caminho que ele escolheu para

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, à minha espiritualidade, que sustenta meus passos, orienta meus caminhos e me mantém de pé mesmo nos dias mais difíceis. Agradeço a Exu, princípio do movimento, da palavra e da travessia. Exu que abre caminhos, que comunica, que desloca, que ensina que nada é fixo e que toda encruzilhada é também possibilidade.

Ao meu pai Oxóssi, presença viva na minha vida, força que guia meus passos com sabedoria, silêncio e precisão que reconhece os caminhos, que sabe o tempo da flecha e o momento do silêncio. É sustento, é proteção, é conhecimento que vem da mata. A ele, agradeço por me conduzir, por me guardar e por me ensinar a ver com estratégia e cuidado.

À minha mãe Oyá, força do vento, do movimento e da transformação. Oyá me ensinou o olhar que não se fixa, que atravessa, que muda de direção quando necessário. Se com Oxóssi aprendi a mirar, foi com Oyá que aprendi a me mover — a não permanecer onde não há vida, a enfrentar tempestades e a seguir adiante. Ela me ensina que o caminho também é mudança, coragem e movimento constante.

À minha avó Jaci, que não está mais neste plano, mas segue viva em mim. Tudo o que conquisto carrega o desejo de partilhar com ela. Sua memória é força, é raiz e é ancestralidade que me sustenta.

À minha mãe Nilde, que, mesmo em sua fragilidade, me ensinou a força. Antes mesmo de aprender a ser filho, aprendi a ser cuidado, presença e responsabilidade. Ela me ensinou que amar também é sustentar, proteger e permanecer, mesmo quando o cansaço é grande. Tudo o que sou passa por ela.

À minha família, de modo geral, pelo respeito, pelo acolhimento e pela base que sempre me permitiu caminhar com dignidade. Honrar minha família sempre foi parte do meu compromisso com o mundo.

À minha companheira Mariana Pereira, por estar ao meu lado com afeto, paciência e confiança. Por acreditar quando eu duvidei, por me impulsionar quando o peso parecia maior do que eu, e por caminhar comigo nos momentos mais intensos deste processo.

À Maria Isis, minha afilhada, fortaleza na minha vida, por me ajudar a atravessar sentimentos profundos quando eu não conseguia fazê-lo só, por ser cuidado, afeto e verdade. Agradeço também a André Felipe, meu enteado, por me ensinar diariamente sobre responsabilidade, escuta e presença.

Ao meu orientador Pablo Petit, pela escuta sensível, pela confiança no meu processo e pela disponibilidade em caminhar comigo mesmo diante de uma rotina intensa, caótica e

exaustiva. Agradeço por compreender que pesquisa também é atravessamento de vida, e por acreditar que daria certo, porque deu.

Ao meu terreiro, Ylê Ashé Obaá Yzoô, que foi fortaleza quando tudo parecia ruir. Espaço de cuidado, acolhimento e cura, que me retirou de um lugar profundo de dor e me ensinou a reconstruir caminhos coletivamente. Muito do que sou hoje se fez ali.

À rua, aos saberes da rua, às vivências, aos encontros, às escutas e às urgências que construíram meu olhar e minha forma de estar no mundo. A rua me ensinou a ver, a sentir e a compreender a vida para além das estruturas formais.

Ao coletivo Explana Mermã, espaço onde o cinema se consolida como ferramenta de construção social, política e afetiva. Foi ali que me inseri no mundo audiovisual, que encontrei linguagem, partilha e pertencimento. A Explana foi e segue sendo escola, abrigo e possibilidade.

Ao audiovisual, que me escolheu tanto quanto eu o escolhi. Foi por esse caminho que encontrei linguagem, corpo, política, afeto e possibilidade de existência. Fazer cinema, para mim, é também existir, resistir e sonhar outros mundos possíveis

Aos espaços culturais, ao cinema itinerante, às experiências coletivas que me ensinaram que o conhecimento também circula, ocupa territórios e se constrói no encontro.

À todas as pessoas que estiveram comigo ao longo desse percurso, de perto ou de longe, sustentando, torcendo, cuidando e acreditando, em especial Vitória Peniche, Maitê Sousa, Débora Melo, João Fábio, Agojy de Exú Tupinambá e Yurley Karuê.

Tudo o que escrevo, crio e pesquiso nasce desse chão. Este trabalho é oferenda, é memória em movimento e é continuidade.

“Sabe por que, nos contos, o leão é sempre vencido pelo caçador? Porque o caçador é sempre quem conta a história. Se a história fosse contada pelo leão poderia ser às vezes diferente. Isso acontece aqui também. Pense nisso e tenha confiança no futuro. Lembre-se sempre que esse mundo é muito velho, e que o futuro vem do passado”. **(Djéliba, Keita! O legado do Griot)**

RESUMO

Esta pesquisa analisa o documentário *Ginga Reggae* (2024), dirigido por Nayra Albuquerque, a partir das discussões sobre representação, memória e poder no audiovisual, com foco na trajetória da cantora Célia Sampaio e na autoria de Nayra Albuquerque enquanto mulher negra no cinema maranhense. O estudo compreende o cinema documental como prática simbólica, política e situada, na qual escolhas estéticas, narrativas e éticas produzem sentidos sobre identidade, pertencimento e resistência cultural no contexto do reggae em São Luís do Maranhão. A investigação desenvolve uma análise qualitativa do filme, articulando revisão bibliográfica com análise fílmica, a partir de elementos como câmera, som, montagem, ritmo e organização narrativa, além de entrevistas com a cantora Célia Sampaio e com a diretora Nayra Albuquerque. O trabalho dialoga com autores dos estudos culturais, do cinema e do pensamento decolonial, compreendendo a representação como campo de disputa simbólica e o audiovisual como espaço de produção de conhecimento. A análise evidencia *Ginga Reggae* como um gesto de escuta e de afirmação da memória negra feminina, no qual corpo, voz, experiência vivida e território assumem centralidade na construção da narrativa. O documentário desloca abordagens historicamente masculinizadas e estigmatizadas do reggae, reposicionando-o como prática cultural, educativa e comunitária, atravessada por afetos, espiritualidade e modos próprios de aprender e existir. A análise evidencia que *Ginga Reggae* contribui para a valorização das mulheres negras no reggae e no audiovisual maranhense, ao reinscrever suas trajetórias como parte constitutiva da história do movimento. O filme reafirma o cinema documental como espaço de produção de conhecimento sensível, memória coletiva e educação antirracista, fortalecendo a legitimidade de narrativas construídas fora dos grandes centros hegemônicos e das estruturas tradicionais de poder no campo audiovisual.

Palavra- chave: Cinema negro. Documentário. Reggae maranhense. Mulheres negras. Memória.

ABSTRACT

This research analyzes the documentary *Ginga Reggae* (2024), directed by Nayra Albuquerque, through discussions of representation, memory, and power in audiovisual media, focusing on the trajectory of the singer Célia Sampaio and on Nayra Albuquerque's authorship as a Black woman in Maranhão's cinema. The study understands documentary cinema as a symbolic, political, and situated practice, in which aesthetic, narrative, and ethical choices produce meanings related to identity, belonging, and cultural resistance within the context of reggae in São Luís do Maranhão. The investigation presents a qualitative analysis of the film, combining a bibliographic review with film analysis, based on elements such as camera work, sound, editing, rhythm, and narrative organization, as well as interviews with the singer Célia Sampaio and the director Nayra Albuquerque. The research engages with authors from cultural studies, film studies, and decolonial thought, understanding representation as a field of symbolic dispute and audiovisual media as a space for knowledge production. The analysis highlights *Ginga Reggae* as a gesture of listening and affirmation of Black female memory, in which body, voice, lived experience, and territory assume centrality in the construction of the narrative. The documentary displaces historically masculinized and stigmatized approaches to reggae, repositioning it as a cultural, educational, and community-based practice, permeated by affects, spirituality, and distinct ways of learning and existing. The analysis shows that *Ginga Reggae* contributes to the valorization of Black women in reggae and in Maranhão's audiovisual field by reinscribing their trajectories as a constitutive part of the movement's history. The film reaffirms documentary cinema as a space for the production of sensitive knowledge, collective memory, and anti-racist education, strengthening the legitimacy of narratives constructed outside major hegemonic centers and traditional power structures in the audiovisual field.

Keywords: Black cinema. Documentary. Maranhense reggae. Black women. Memory.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 01 - Representação racial estigmatizante no filme <i>O nascimento de uma Nação</i> (1915)	20
Figura 02 - Representação da favela como espaço de tensão e violência no filme <i>Cidade de Deus</i> (2002).....	21
Figura 03 - Enquadramento de personagem armado no filme <i>Cidade de Deus</i> (2002)	21
Figura 04 - Cena do filme <i>A Cor Púrpura</i> (1985) que evidencia relações de dominação, autoridade masculina e violência simbólica.....	25
Figura 05 - Cena do filme <i>Pantera Negra: Wakanda Para Sempre</i> (2022), em que personagens femininas negras ocupam posições centrais em um espaço de poder e liderança	26
Figura 06 - Cena do filme <i>Bacurau</i> (2019) com personagens organizados em formação coletiva, em postura de enfrentamento	27
Figura 07 - Cena do filme <i>Bacurau</i> (2019). Comunidade e resistência frente à lógica colonial no filme <i>Bacurau</i> (2019).....	27
Figura 08 - Cena do filme <i>O Último Samurai</i> (2003) com personagem branco em primeiro plano em cenário pós-batalha.....	30
Figura 09 - Cena do filme <i>300</i> (2006), dirigida por Zack Snyder, que reforça a hierarquização entre o herói ocidental e o inimigo desumanizado	33
Figura 10 - A Máscara de Anastácia	34
Figura 11 - Obra da artista visual maranhense Gê Viana, da série <i>Atualizações Traumáticas de Debret – Homens cultivam plantas e cogumelos em sua moradia. Com o forte cheiro das plantas em torno passarinhos se aproximam tentando aproveitar do licor das flores</i> (2020), colagem digital.....	36
Figura 12 - Cena do filme <i>Histórias Cruzadas</i> (2011) que evidencia a assimetria de posições entre personagens negras e brancas na organização da cena	38
Figura 13 - Cena do filme <i>Medida Provisória</i> (2022), em que o corpo negro ocupa o centro da cena em confronto com aparatos institucionais de controle.....	39
Figura 14 - Frame do documentário <i>Reassemblage</i> (1982), de Trinh T. Minh-ha	43
Figura 15 - Cena do documentário <i>Bixa Travesti</i> (2018), de Claudia Priscilla e Kiko Goifman. O corpo em performance articula dor, silêncio e enfrentamento, transformando a violência histórica em gesto político e poético.	44
Figura 16 - Frame do documentário <i>Ginga Reggae</i> (2024), em que Célia Sampaio ocupa o centro da cena.	46
Figura 17 - Frame da série <i>Resistência Negra</i> (2023), apresentada por Larissa Luz e Djonga, em cena que evidencia o corpo negro como sujeito político e coletivo de resistência.....	47

Figura 18 - Frame da série <i>Resistência Negra</i> (2023), em cena que articula cultura, memória e coletividade como práticas de resistência negra.	47
Figura 19 - Bastidores de gravação <i>Ginga Reggae</i> (2024)	49
Figura 20 - Bastidores do documentário <i>Ginga Reggae</i> (2024), com Luiza [sobrenome] na direção de fotografia, evidenciando a presença de mulheres negras no controle do olhar e da construção da imagem cinematográfica	49
Figura 21 - Frame do documentário <i>Ôrí</i> (1989), de Raquel Gerber, em que o corpo negro é atravessado por signos de ancestralidade.	54
Figura 22 - Frame do documentário <i>Um Dia com Jerusa</i> (2020), de Viviane Ferreira, em que o gesto cotidiano e o afeto tornam-se formas de inscrição da memória e da ancestralidade no corpo.....	54
Figura 23 - Frame do documentário <i>Trançatlânticas</i> (2023), de Isabela Leite, em que a slamer Débora e a trançista Mariama compartilham o gesto de trançar como prática de cuidado, ancestralidade e construção coletiva de saberes.	55
Figura 24 - Frame do teaser do filme <i>Iroko: Caminhos que se (en)cruzam</i> (2024), dirigido por Jéssica Lauane e Vitória Campos.	56
Figura 25 - Cartaz de exibição do documentário <i>Dona Célia</i> (2025), dirigido por Júlia A. Rantigueri e Ana Hortência Egito, apresentado no Festival Maranhão na Tela.	57
Figura 26 - Festa de inauguração do Museu do Reggae em São Luís (MA), realizada em 2018, expressão do pertencimento cultural e da identidade negra na cidade conhecida como “Jamaica Brasileira”	59
Figura 27 - Festival Ilha do Reggae, na Arena Jamaica Brasileira, Centro Histórico de São Luís (2025)	61
Figura 28 - Casal dançando em festa de reggae em São Luís (MA), evidenciando o jeito agarradinho de dançar reggae na Jamaica Brasileira.....	62
Figura 29 - Célia Sampaio divide o palco com a cantora Núbia durante o Afropunk Experience Maranhão (2025), evidenciando o protagonismo feminino no reggae ludovicense	65
Figura 30 - Capa de vídeo publicado no YouTube – <i>Dj Sandra Marley</i>	66
Figura 31 - DJ <i>Nega Glícia</i> no Podcast <i>Vibrações Roots</i> (2022)	66
Figura 32 Frame do documentário <i>Ginga Reggae</i> (2024), dirigido por Nayra Albuquerque ...	67
Figura 33 - <i>A Colheita de Dan</i> , Gê Viana (2025).....	68
Figura 34 - Capa do filme <i>Ginga Reggae</i> (2024)	
Figura 35 - Pés em movimento: o corpo aprende pelo ritmo na dança do reggae	76

Figura 36 - Instrumento percussivo (agogô de coco) em cena de <i>Ginga Reggae</i>	78
Figura 37 - Radiola de reggae em paisagem aberta: tons de verde em diálogo entre natureza e caixa.	80
Figura 38 - Legado e continuidade: Célia Sampaio e cantoras da nova geração em cena no reggae maranhense	83
Figura 39 - Casal dançando reggae: corpo, afeto e pertencimento nos salões ludovicense	85
Figura 40 - Corpo em movimento ritual: Célia Sampaio em barracão de Tambor de <i>Reggae</i> .	86
Figura 41 - Corpo, mar e ancestralidade: oferenda a Iemanjá em cena de <i>Ginga Reggae</i>	86
Figura 42 - Projeto Velharia: reggae como prática comunitária e ocupação cultural no bairro da Liberdade	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I – REPRESENTAÇÃO, IDENTIDADE E DIFERENÇA: DISPUTAS SIMBÓLICAS NO CAMPO DA IMAGEM	17
1.1 Representação e produção de sentido	17
1.2 Colonialidade do poder e matriz das representações.....	23
1.3 O cinema e o olhar eurocêntrico.....	28
1.4 A construção da identidade e diferença nas imagens	31
1.5 Invisibilidade e estereótipos: raça e gênero na construção da imagem negra.....	37
CAPÍTULO II – CINEMA, RESISTÊNCIA E O DOCUMENTÁRIO COMO FERRAMENTA DE REPRESENTAÇÃO E MEMÓRIA	41
2.1 Cinema e resistência: descolonizando o olhar e valorizando múltiplas vozes	41
2.2 O mito da neutralidade documental	50
2.3 Documentário, memória e identidade: resistência e pertencimento pela lente negra.....	52
CAPÍTULO III – MULHERES, REGGAE E PERTENCIMENTO: MEMÓRIA E RESISTÊNCIA CULTURAL EM SÃO LUÍS.....	59
3.1 O reggae em São Luís: Jamaica Brasileira	60
3.2 Mulheres no reggae: invisibilidade e protagonismo.....	63
3.3 Reggae como resistência cultural.....	67
CAPÍTULO IV - GINGA REGGAE: MEMÓRIA, CORPO E NARRATIVA DE RESISTÊNCIA	70
4.1 De onde o filme fala: raízes, trajetórias e sentidos de Ginga Reggae	71
4.2 Linguagem e narrativa: estética, som e subjetividade em <i>Ginga Reggae</i>	74
4.2.1 A câmera como gesto de escuta	75
4.2.2 Som, música e ritmo como estrutura narrativa.....	77
4.3 “Não era ausência, era apagamento”: mulheres negras no reggae	80
4.4 O reggae como pedagogia do pertencimento: Ginga Reggae e a resistência cultural em São Luís.....	84
4.5 Escutas complementares: impacto, recepção e camadas finais de leitura	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	95
ANEXO I	98
BIBLIOGRAFIA	104

INTRODUÇÃO

“Saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo” (RIBEIRO, 2017, p. 84). A partir das contribuições de Djamila Ribeiro, filósofa e intelectual negra, tomo como mote norteador a necessidade de explicitar o lugar de onde falo e de compreender como esse posicionamento atravessa minha prática enquanto educador e, sobretudo, como comunicador.

Sou um corpo negro, trans, periférico, artista e produtor cultural e audiovisual. Sempre enxerguei a arte como uma forma de “hackear” o sistema, sendo um meio de subverter as estruturas que historicamente nos excluem. Por ser o primeiro da família materna, a qual me criou, a ingressar no ensino superior e o único a acessar espaços de arte, essa trajetória reafirma meu compromisso com o audiovisual como ferramenta de resistência, transformação e pertencimento.

Ocupar espaços e contar nossas próprias histórias a partir do lugar que pertencemos na sociedade é uma das formas mais potentes de resistência. É a partir desse compromisso que integro o coletivo Explana Mermã, uma iniciativa de produtores audiovisuais formada exclusivamente por pessoas pretas, LGBTQIAPN+ e da periferia, que tem como missão utilizar o cinema como ferramenta de transformação social, amplificando narrativas pretas e periféricas. Como propõe a cineasta e teórica do cinema e da cultura Trinh T. Minh-ha (1989), fazer cinema com corpos historicamente silenciados não é “dar voz”, mas transformar as condições de escuta. Nesse sentido, ocupar a câmera e o discurso, como lembra bell hooks¹ (2019), teórica feminista negra, é romper com o silêncio imposto e produzir uma fala que nasce da experiência e da luta.

Acreditamos que o audiovisual tem o poder de valorizar histórias e afirmar identidades, especialmente quando parte de quem historicamente teve a voz negada. Em vez de ser apenas uma forma de entretenimento, o cinema opera como um espaço de aprendizagem e transformação, onde memória, crítica e imaginação se articulam para criar outras possibilidades de existência. É nesse fazer que desafiamos preconceitos, questionamos estereótipos e construímos outras possibilidades de existência. Como diz uma frase muito repetida nos movimentos sociais, “*não há como falar de nós sem nós*”. Esse princípio orienta tanto minha prática quanto esta pesquisa.

¹ Opta-se, neste trabalho, por grafar o nome da autora bell hooks em letras minúsculas, conforme escolha política da própria intelectual. A decisão reflete seu posicionamento crítico em relação às hierarquias acadêmicas e ao culto à autoria individual, buscando deslocar o foco do nome da autora para a centralidade de suas ideias. Tal opção está em consonância com sua produção teórica feminista negra e com sua crítica às estruturas patriarcais, racistas e eurocêtricas que atravessam os modos de produção e legitimação do conhecimento.

Minha trajetória no cinema vai além da técnica ou estética, ela se entrelaça com vivências reais, de histórias que nos atravessam, que queremos contar e que contamos em todos os espaços que vemos a possibilidade de assim fazer. Entrar no audiovisual, para mim, nunca foi apenas profissional, foi político, uma resposta ao apagamento histórico e uma aposta na possibilidade de existir em cena. É dessa conexão que nasce a urgência dessa pesquisa, que busca destacar o papel do audiovisual na valorização de narrativas pretas e na promoção da representatividade, com foco nas relações entre raça e gênero.

As experiências narradas por meio do audiovisual exercem um impacto profundo na construção de identidades e na valorização cultural, pois cruzam histórias, criam sentidos e fortalecem narrativas que refletem questões sociais diversas. De acordo com Stuart Hall (2016), teórico dos estudos culturais, a representação não se apresenta como espelhamento da realidade, mas como um processo por meio do qual significados são produzidos e socialmente compartilhados. Para pessoas pretas, historicamente marginalizadas e invisibilizadas, essa forma de expressão ultrapassa o mero fazer artístico e se afirma como um espaço de resistência e reivindicação.

No Maranhão, mais conhecido como “Jamaica Brasileira” devido à forte influência do reggae, o longa-metragem *Ginga Reggae* (2024), da cineasta maranhense Nayra Albuquerque, se destaca como fio condutor que conta a história da cultura reggae na ilha a partir da perspectiva e vivências da cantora Célia Sampaio, conhecida como “dama do reggae”. O filme atua em duas frentes: de um lado, uma produção audiovisual conduzida por uma cineasta preta e realizada por uma equipe majoritariamente feminina; do outro, a vida e contribuição de uma artista negra que marcou o cenário cultural do estado.

Dessa forma, este trabalho tem por objetivo analisar o longa-metragem *Ginga Reggae* (2024) não apenas como uma obra documental, mas como uma ferramenta que entrelaça valorização cultural e representatividade negra por meio de uma narrativa que produz reconhecimento e celebra a cultura afro-brasileira. Ao trazer histórias que dialogam com vivências reais e resgatam memórias ancestrais, o cinema torna-se também espaço de preservação e de reconhecimento de si no coletivo, permitindo que grupos sistematicamente apagados se vejam e se afirmem.

Por meio dessas produções audiovisuais, é possível fomentar debates, questionar estereótipos raciais e ampliar a consciência crítica sobre as desigualdades, contribuindo para práticas educativas mais inclusivas e antirracistas. Um dos objetivos deste debate é evidenciar como o cinema pode transformar percepções sociais, fortalecendo a presença e o imaginário das mulheres pretas no campo do audiovisual e na cultura. Ao analisar um filme produzido no

Maranhão e realizado por mulheres negras, esta pesquisa também desafia o eixo Rio-São Paulo como centro do pensamento cinematográfico brasileiro, possibilitando a construção de olhares e metodologias ancoradas em outras geografias e experiências.

A análise desenvolvida nesta pesquisa se baseia em revisão bibliográfica interdisciplinar e leitura filmica, articulando referenciais do cinema documental, dos estudos culturais e do pensamento decolonial. Dessa forma, a questão central que norteia esta pesquisa é: **Como o longa-metragem *Ginga Reggae*, de Nayra Albuquerque, contribui para dar visibilidade e protagonismo a mulheres negras e ressignificar suas representações culturais no cinema ludovicense?**

A partir desse percurso, esta pesquisa organiza-se em seis capítulos que dialogam entre teoria, contexto e estética para pensar o papel do audiovisual na construção de representações de mulheres negras no Maranhão.

No segundo capítulo, discuto os conceitos de representação, identidade e diferença no campo da imagem, com base em autoras e autores como Stuart Hall, bell hooks, Aníbal Quijano, Tomaz Tadeu da Silva e Grada Kilomba, evidenciando como a imagem é um território de disputa simbólica atravessado por relações de poder. No terceiro capítulo, exploro o cinema como campo de resistência e possibilidade de decolonização do olhar, articulando os debates de Shohat, Stam, Trinh T. Minh-ha e Correia para pensar o audiovisual como ferramenta política e pedagógica.

No quarto capítulo, reflito sobre o documentário enquanto linguagem e dispositivo de memória, questionando o mito de sua neutralidade e analisando como ele pode funcionar como estratégia de valorização identitária, especialmente quando protagonizado e conduzido por pessoas negras. No quinto capítulo, contextualizo o reggae em São Luís como expressão afro-atlântica de resistência, destacando o papel das mulheres no movimento e relacionando essa discussão diretamente com o filme *Ginga Reggae* (2024).

Por fim, no sexto capítulo, realizo a análise do longa-metragem dirigido por Nayra Albuquerque, examinando suas escolhas narrativas, estéticas e políticas para compreender como o filme ressignifica a presença de mulheres negras no imaginário cultural ludovicense. Ao final, reflito sobre as contribuições deste estudo para a compreensão do cinema como prática social transformadora e para a construção de uma educação antirracista, crítica e decolonial.

CAPÍTULO I – REPRESENTAÇÃO, IDENTIDADE E DIFERENÇA: DISPUTAS SIMBÓLICAS NO CAMPO DA IMAGEM

As imagens que circulam no cinema, na mídia e nas artes, ainda que muitas vezes tomadas como reflexos do real, participam da construção, organização e disputa de sentidos sobre quem pode existir, aparecer e ser reconhecido. Nesse campo visual, identidades são formadas, diferenças são marcadas e hierarquias sociais são reafirmadas ou contestadas. Analisar representação, portanto, é investigar como certos corpos se tornam visíveis enquanto outros são silenciados, significa compreender como narrativas moldam percepções e como o poder opera através do olhar.

Neste capítulo, discutiremos como representação, identidade e diferença se articulam na produção de sentidos, evidenciando o papel das imagens na construção, e também na desconstrução, das estruturas simbólicas que definem quem somos e como nos vemos coletivamente.

1.1 Representação e produção de sentido

A forma como nós representamos e somos representados reflete diretamente as estruturas sociais em que estamos inseridos. As imagens que consumimos, especialmente na mídia e no cinema, constroem sentidos que ultrapassam a simples aparência. Elas não se limitam a retratar algo, mas indicam o que deve ser valorizado, rejeitado e reconhecido como parte do coletivo, e quem deve permanecer à margem.

A representação, portanto, não se limita a uma questão meramente estética ou de visibilidade. Trata-se, antes de tudo, de um campo de disputa simbólica, no qual se definem e questionam lugares sociais, hierarquias e pertencimento. Falar de representação é falar de poder, do direito de existir publicamente, de ter voz e de ser legitimado como parte da sociedade. Cada imagem e narrativa carregam escolhas, conscientes ou não, que moldam percepções coletivas sobre pessoas, grupos e culturas, reforçando valores e definindo padrões de normalidade. Entender a representação é entender como se constroem inclusão e exclusão, pertencimento e invisibilidade, reconhecimento e silenciamento.

Stuart Hall (2016), em *Cultura e Representação*, destaca que a representação não é um reflexo passivo da realidade, mas um processo ativo carregado de escolhas e significados. Para o autor, representar é, na prática, produzir sentidos sobre o mundo, sobre quem somos e sobre quem podemos ser, participando diretamente na construção cultural. A linguagem, seja ela

falada, escrita, visual ou audiovisual, não serve apenas para transmitir informações; ela atua como mediadora, estabelecendo relações entre significados socialmente produzidos e a forma como percebemos e entendemos a realidade, tornando a representação uma prática cultural que organiza, circula e disputa significados.

Em *A Cultura do Estigma: O Poder dos Estereótipos*, Hall (1997) evidencia como os estereótipos atuam ao reduzir pessoas a características fixas e simplificadas, naturalizando diferenças, transformando identidades em rótulos e reforçando divisões entre o que é considerado normal e aceitável e o que é visto como fora do padrão ou reprovável. Esses estereótipos, segundo Hall (1997), consolidam desigualdades e atuam diretamente na regulação do acesso a determinados espaços, posições e oportunidades, sobretudo em contextos atravessados por estruturas de dominação. No campo da cultura visual e do cinema, essa lógica se manifesta de forma recorrente, uma vez que a linguagem cinematográfica reforça representações estigmatizantes, como o negro associado à criminalidade, a mulher negra objetificada ou relegada ao trabalho doméstico, e o indígena tratado como exótico. Segundo ele:

Os estereótipos se apossam das características mais “simples, vívidas, memoráveis, de fácil apropriação e amplamente reconhecidas” sobre uma pessoa, reduzem tudo sobre a pessoa a essas características, exageram e simplificam-nas sem mudança e desenvolvimento para a eternidade. [...] O primeiro ponto é – os estereótipos reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a “diferença”. Em segundo lugar, os estereótipos implantam uma estratégia de “divisão”. Eles dividem o que é normal e aceitável daquilo que é anormal e inaceitável. Em seguida, eles excluem ou expelem tudo o que não se encaixa. [...] Então, outra característica dos estereótipos é a sua prática de “fechamento” e exclusão. [...] Os estereótipos, em outras palavras, formam parte da manutenção de uma ordem social e simbólica. [...] O terceiro ponto é que os estereótipos tendem a ocorrer onde há grandes desigualdades de poder. (Hall, 1997, p. 258)

Esses mecanismos se manifestam de forma recorrente nas imagens, narrativas e discursos, tanto na mídia e no cinema quanto nas interações cotidianas. A luta por representatividade, nesse contexto, não se resume à presença de determinados grupos nas imagens, mas envolve a disputa pelos sentidos atribuídos a essas presenças, questionando quem narra, a partir de qual perspectiva e com quais consequências.

Na mesma direção, bell hooks (2019), em *Olhares negros: raça e representação*, ao analisar a cultura visual ocidental, demonstra como as imagens participam da manutenção do patriarcado supremacista branco, consolidando representações que sustentam a exploração e a

marginalização das pessoas negras. Para a autora o cinema é um dos principais espaços onde essas hierarquias se consolidam. Hooks (2019) afirma:

Existe uma conexão direta e persistente entre manutenção do patriarcado supremacista branco nesta sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos. (HOOKS, 2019, p. 33)

Hooks (2019, p.38) revela que as imagens, amplamente globalizadas, não são escolhas casuais, mas mecanismos de poder que sustentam desigualdades estruturais. Elas moldam percepções sobre a negritude e influenciam a forma como pessoas negras são vistas e tratadas, determinando as reações de outros grupos sociais a essas representações, a partir da maneira como essas imagens são construídas e consumidas.

Refletir sobre representação, portanto, implica questionar quem tem o direito de narrar, de aparecer e de ser reconhecido como sujeito de sua própria história. Nesse sentido, a representação deixa de ser apenas denúncia de ausências ou distorções e passa a envolver a criação de outras possibilidades de existência, um processo que, como aponta hooks (2019), articula memória e imaginação como caminhos para construir futuros que não estejam presos às lógicas coloniais do olhar.

A partir desse entendimento, pensadores e intelectuais negros, como Stuart Hall (1997; 2016) e hooks (2019), desempenham um papel fundamental ao romper narrativas construídas sob a ótica da supremacia branca. Ao questionarem imagens naturalizadas e denunciarem os estereótipos, esses autores evidenciam os mecanismos de opressão que moldam a cultura, e, ao mesmo tempo, apontam caminhos para outras formas de ver, sentir e existir. Suas vozes deslocam o olhar dominante, afirmam a pluralidade das experiências negras e desestabilizam limites impostos.

Como ressalta hooks (2019, p.32), uma das tarefas centrais dos pensadores negros críticos tem sido romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser, que bloqueiam nossa capacidade de imaginar, descrever e inventar formas de existência mais libertadoras. Dessa forma, a luta por representatividade e pela valorização das narrativas pretas não se restringe à ocupação de espaços, mas envolve a transformação dos modos de ver e de produzir sentidos.

Essa lógica pode ser observada em diversas produções cinematográficas que, ao longo do tempo, contribuíram para a cristalização de um imaginário social racista e excludente. Em

*O nascimento de uma Nação*² (1915), de D.W. Griffith, por exemplo, pessoas negras são retratadas como violentas e ameaçadoras, enquanto a Ku Klux Klan, uma organização supremacista branca que usava terror, linchamentos, ameaças e assassinatos para impedir que pessoas negras exercessem seus direitos políticos e sociais, aparecem como símbolo de heroísmo, um dos exemplos mais perceptíveis de como o cinema pode sustentar desigualdades raciais e naturalizar a supremacia branca. Como ilustrado na Figura 1, o cinema participou ativamente da legitimação de hierarquias raciais ao associar personagens negros à violência e à ameaça social.

Figura 1. Representação racial estigmatizante no filme *O nascimento de uma Nação* (1915).



Fonte: domínio público

No contexto brasileiro, *Cidade de Deus* (2002) ilustra como a repetição de certos enquadramentos e narrativas associa o jovem negro à criminalidade e a periferia a um espaço de desordem, marginalização e pobreza. A estética realista, a montagem acelerada e o ritmo espetacularizado da narrativa contribuem para uma leitura exportável da violência, que, mesmo ao denunciar desigualdades estruturais, acaba por reforçar uma percepção eurocêntrica e colonizadora dos corpos negros e da favela.

² O Nascimento de uma Nação (*The Birth of a Nation*, 1915) é um longa-metragem dirigido por D. W. Griffith, frequentemente citado como um dos primeiros longas de grande impacto do cinema, cuja circulação e recepção contribuíram para a normalização de representações racistas e para o fortalecimento simbólico da Ku Klux Klan no início do século XX.

Como se observa nas Figuras 2 e 3, a repetição de enquadramentos que associam corpos negros à violência e desordem social contribui para a naturalização de estereótipos raciais no cinema brasileiro³.

Figura 2. Representação da favela como espaço de tensão e violência no filme *Cidade de Deus* (2002)



Fonte: Cena do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002). Imagem disponível em: <https://luizzanin7.wordpress.com/2022/08/30/cidade-de-deus-20-anos-depois/>. Acesso em: 08/01/2026.

Figura 3. Enquadramento de personagem armado no filme *Cidade de Deus* (2002).



Fonte: Cena do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002). Imagem disponível em: <https://www.culturagenial.com/filme-cidade-de-deus/>. Acesso em: 08/01/2026.

³ *Cidade de Deus* (2002) é um longa-metragem brasileiro dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, ambientado em uma favela do Rio de Janeiro. A narrativa acompanha a trajetória de jovens moradores ao longo de diferentes períodos históricos, articulando violência, criminalidade e exclusão social.

Ao naturalizar esses conjuntos de representações, o cinema participa ativamente na manutenção de desigualdades e divisões sociais, fazendo com que diferenças historicamente construídas sejam percebidas como naturais. Por meio da repetição de certos padrões visuais e narrativos, a linguagem cinematográfica define o que é aceitável e o que deve ser visto como diferente, estranho ou até mesmo perigoso.

Hooks (2019), reforça que o desafio não é apenas denunciar imagens opressoras, mas criar formas de ver e ser visto, capazes de romper com o olhar dominante e afirmar outras possibilidades de existência.

Assim, tanto Hall (1997, 2016) quanto hooks (2019) destacam que a representação é um espaço de disputa simbólica. Enquanto Hall (1997, 2016) mostra que os sistemas de representação constroem significados que impactam identidades e pertencimentos, hooks (2019) evidencia que tais sistemas foram historicamente moldados por uma ótica dominada pela supremacia branca, reduzindo a diversidade de experiências negras a imagens estereotipadas e limitadas. Nesse contexto, a mídia e o cinema não refletem apenas a realidade social, mas atuam como espaços ativos na construção de significados, determinando como o corpo negro é visto e como ele se reconhece.

Trata-se, portanto, de transformar modos de ver, de pensar e de atribuir sentidos, abrindo espaço para que sujeitos historicamente marginalizados possam se reconhecer, se ver refletidos e afirmar suas próprias narrativas. No campo do audiovisual, essa disputa não acontece apenas no conteúdo do que é mostrado, mas também nos enquadramentos, nos recortes, na escolha de personagens, nos lugares de fala autorizados e nas formas de circulação das imagens. Assim, o cinema e a mídia não operam como espelhos neutros do mundo, eles participam ativamente da produção de significados, organizando o que se torna visível, legível e socialmente reconhecível.

Compreender a representação nessa chave é reconhecer que toda narrativa visual envolve relações de poder: quem aparece, como aparece, quem narra, a partir de qual perspectiva e com quais consequências. Nesse sentido, a luta por representatividade não se limita à presença de corpos antes ausentes, mas envolve a disputa pelos sentidos atribuídos a esses corpos e experiências, tensionando imagens fixas, estigmatizantes e naturalizadas. Como indicam Hall (1997; 2016) e hooks (2019), a representação pode tanto contribuir para a manutenção de hierarquias sociais quanto abrir brechas para seu questionamento, possibilitando outras formas de imaginar, reconhecer e existir.

Dessa forma, o debate sobre representação ultrapassa a dimensão estética e exige compreender como os sentidos são produzidos, disputados e controlados, bem como os

processos pelos quais determinadas imagens se afirmam como “normais” enquanto outras são colocadas à margem. Essa compreensão abre caminho para o próximo tópico, que aborda a colonialidade do poder e suas implicações na construção e legitimação das narrativas visuais.

1.2 Colonialidade do poder e matriz das representações

Ao analisar os padrões de representação que marcam a cultura e o cinema, é importante reconhecer que eles não se sustentam apenas por imagens soltas ou narrativas isoladas, feitas ao acaso. Se Hall (1997, 2016) e hooks (2019), explicam como a representação produz sentidos e molda identidades, Aníbal Quijano (2005), sociólogo e teórico decolonial, mostra por que certos sentidos se estabilizam e se tornam hegemônicos.

Mas para entender de onde vêm esses padrões, precisamos considerar as estruturas históricas que sustentam essas práticas. É nesse ponto que entra o pensamento de Quijano (2005), que amplia a discussão ao mostrar que as disputas simbólicas analisadas por Hall (1997, 2016) e hooks (2019) não são de agora, mas têm raízes em uma lógica antiga, denominada por ele de *colonialidade do poder*. Trata-se de uma matriz de dominação forjada no colonialismo europeu e que se manteve mesmo após o fim das colônias, deixando uma herança que continua moldando nossas estruturas sociais e padrões de percepção.

Segundo Quijano (2005), a colonialidade se apoia na invenção da ideia de “raça” como critério básico de classificação social, estabelecendo hierarquias que colocam os povos colonizados em posição de subalternidade. Como afirma o autor:

Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial. (QUIJANO, 2005, p. 116)

Ou seja, a ideia de raça não nasceu de forma “natural”, como se sempre tivesse existido. Ela foi criada no contexto da colonização como um instrumento para justificar hierarquias e desigualdades. Foi a partir dessa lógica que povos inteiros passaram a ser classificados como “inferiores”. Isso legitimou tanto a exploração quanto o apagamento de suas culturas e saberes, definindo quem poderia ser visto como sujeito pleno e quem seria reduzido à condição de “outro” e menos humanos. Mesmo após o fim formal do colonialismo, esse padrão mental continuou operando de forma persistente e invisível nas relações sociais e culturais, uma vez que, como aponta Aníbal Quijano (2005), os processos de independência na América Latina não foram capazes de romper com o pensamento eurocentrado, que seguiu funcionando como forma dominante de controle do conhecimento e da subjetividade.

Essa colonialidade também opera no campo do conhecimento. O eurocentrismo, como perspectiva dominante, não só estruturou a economia mundial, mas também determinou quais formas de saber e de expressão seriam reconhecidas como universais e legítimas. Em outras palavras, a visão ocidental se impôs como medida de normalidade e valor, enquanto outras formas de conhecimento foram desqualificadas. Essa lógica atravessa, até hoje, as práticas culturais e artísticas, influenciando a forma como identidades e diferenças são representadas.

Assim, entender a permanência dessa colonialidade implica observar como imagens, narrativas e saberes reproduzem ou desafiam hierarquias raciais e culturais. Essas hierarquias não se limitam ao campo do conhecimento, mas se materializam também nas representações visuais e nos discursos midiáticos.

No campo das imagens, isso se evidencia na forma como corpos negros, indígenas e de povos colonizados são representados. A colonialidade do poder não apenas estabelece desigualdades materiais, mas também simbólicas. Muitas vezes, esses sujeitos são mostrados como marginais, secundários ou estereotipados, reforçando o lugar de diferença que lhes foi imposto. Essa naturalização do "outro" nas representações visuais atua como uma extensão simbólica da dominação colonial, consolidando imaginários sociais que fazem a desigualdade parecer natural ou inevitável.

O cinema, como linguagem de grande alcance simbólico, evidencia de forma significativa como as imagens participam desse processo de poder e resistência. De um lado, temos produções que repetem estereótipos herdados do olhar colonial, representando sujeitos subalternizados em papéis simplistas ou folclorizados, como ocorre em *A Cor Púrpura* (1985), de Steven Spielberg, em que mulheres negras aparecem majoritariamente em posições de submissão e exploração, sujeitas a violência doméstica e abuso sexual.

Além disso, os personagens negros masculinos são frequentemente construídos como figuras autoritárias e abusivas, enquanto homens brancos aparecem como agentes de mudança ou libertação, os "salvadores da pátria". Como se observa na Figura 4, a narrativa visual do filme constrói a figura masculina negra a partir de uma lógica autoritária e violenta, reforçando posições de subalternidade e evidenciando a permanência de um olhar marcado pela colonialidade.

Figura 4. Cena do filme *A Cor Púrpura* (1985) que evidencia relações de dominação, autoridade masculina e violência simbólica.



Fonte: filme *A Cor Púrpura* (Steven Spielberg, 1985).

Essa dinâmica reforça a ideia de que a libertação ou valorização dos sujeitos negros dependem de outros grupos. Vale destacar também que as personagens negras são quase sempre apresentadas em papéis de servidão ou subalternidade. Mesmo ao tratar de uma história de resistência e superação, a narrativa mantém um olhar que naturaliza a marginalização histórica, mostrando que a agência das personagens negras está condicionada por estruturas raciais e sociais vigentes.

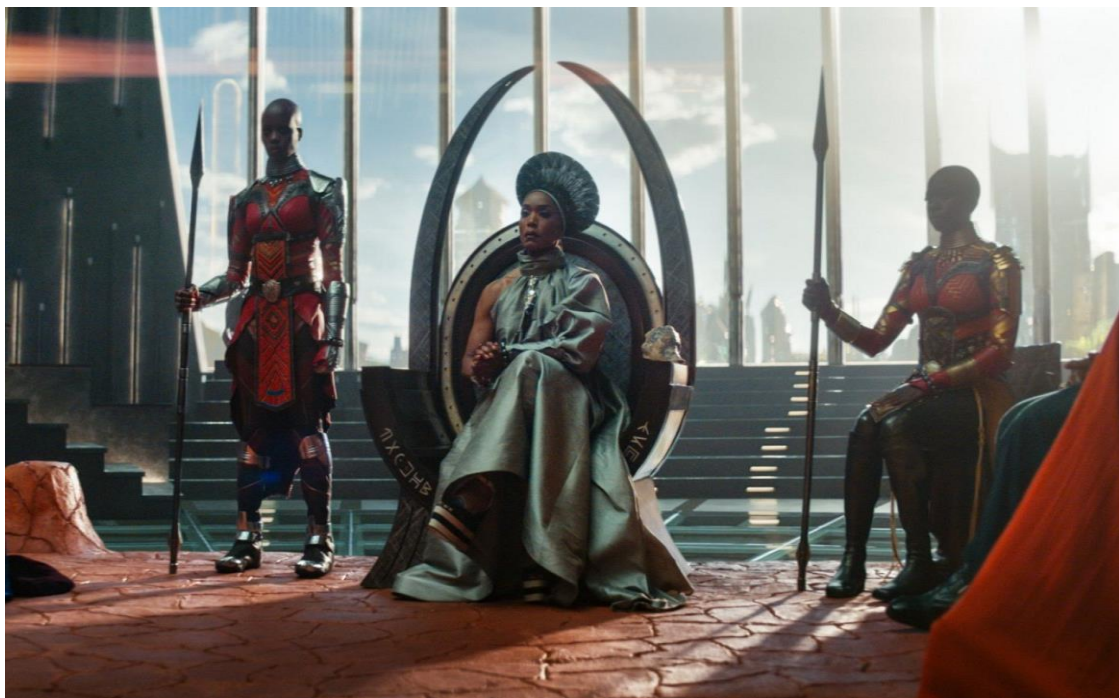
Se obras como *A Cor Púrpura* (1985)⁴ ainda reproduzem um olhar marcado pela colonialidade, de outro lado, há filmes que buscam romper com essa lógica, ressignificando identidades e construindo novas formas de visibilidade, abrindo espaço para a contestação e a afirmação das identidades historicamente marginalizadas. É nesse embate que se percebe: a colonialidade, embora persistente, não é estática e imutável.

Nos últimos anos, diversas produções cinematográficas têm buscado tensionar essa herança hetero-cis-normativa-branca ao colocar sujeitos negros, indígenas e de povos

⁴ *A Cor Púrpura* (*The Color Purple*, 1985) é um longa-metragem estadunidense dirigido por Steven Spielberg, baseado no romance homônimo de Alice Walker. O filme aborda as experiências de mulheres negras no sul dos Estados Unidos no início do século XX, tratando de temas como racismo, sexismo, violência de gênero, afetividade e resistência, a partir da trajetória da personagem Celie.

historicamente oprimidos no centro das narrativas, não mais como objetos de observação, mas como agentes de suas próprias histórias. Filmes como *Pantera Negra* (2018)⁵, de Ryan Coogler, e *Bacurau* (2019), escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, exemplificam esse movimento ao propor novas formas de representação que rompem esse imaginário colonial, desestabilizando o lugar de fala do colonizador e revelando a multiplicidade de perspectivas que foram silenciadas.

Figura 5. Cena do filme *Pantera Negra: Wakanda Para Sempre* (2022), em que personagens femininas negras ocupam posições centrais em um espaço de poder e liderança.



Fonte: Filme *Pantera Negra: Wakanda Para Sempre* (Ryan Coogler, 2022).

⁵ *Pantera Negra: Wakanda Para Sempre* (*Black Panther: Wakanda Forever*, 2022) é um longa-metragem estadunidense dirigido por Ryan Coogler. Continuação de *Pantera Negra* (2018), o filme expande o universo de Wakanda ao abordar luto, ancestralidade, memória e disputas de poder, reafirmando o protagonismo negro e feminino em uma narrativa que tensiona imaginários coloniais no cinema de super-heróis.

Figura 6. Cena do filme *Bacurau* (2019)⁶ com personagens organizados em formação coletiva, em postura de enfrentamento.



Fonte: <https://www.blogletras.com/2019/09/bacurau-de-kleber-mendonca-filho-e.html>

Figura 7. Cena do filme *Bacurau* (2019). Comunidade e resistência frente à lógica colonial no filme *Bacurau* (2019).



Fonte: filme *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles, 2019).

⁶ *Bacurau* (2019), longa-metragem brasileiro dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Ambientado no sertão nordestino, o filme articula elementos do western (faroeste) e da ficção científica para discutir violência, colonialismo e resistência coletiva e apagamento de populações periféricas, situando-se como uma alegoria política contemporânea.

Essas produções representam um deslocamento do olhar eurocêntrico, ao reposicionar os corpos negros e periféricos como protagonistas de suas próprias histórias e como produtores de conhecimento. Em *Pantera Negra* (2018), de Ryan Coogler, o protagonismo negro é tratado de maneira afirmativa e complexa, com personagens que ocupam posições de poder, saber e liderança política, ressignificando a imagem do continente africano e projetando um futuro de autonomia e tecnologia a partir da cultura afrocentrada. Já *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, evidencia a resistência das comunidades do sertão brasileiro frente à invasão e exploração estrangeira, simbolizando a luta dos povos periféricos e marginalizados contra as estruturas coloniais e capitalistas que insistem em roubar seus territórios e silenciá-los.

Essas obras deslocam o olhar dominante, evidenciam a força das coletividades marginalizadas e projetam futuros possíveis a partir de perspectivas não eurocentradas. Ao fazer isso, o cinema deixa de ser apenas um espelho das desigualdades e passa a atuar como um espaço de disputa simbólica, onde se constroem narrativas de resistência, autonomia e afirmação cultural. Nesse sentido, a leitura de Quijano (2005) dialoga diretamente com as reflexões de Hall (1997, 2016) e hooks (2019): se a representação é o campo onde o poder se inscreve e disputa sentidos, a colonialidade do poder explica a base histórica que sustenta essas desigualdades simbólicas.

Dentro dessa lógica, compreender a colonialidade do poder como matriz das representações nos ajuda a perceber que os estereótipos e desigualdades não são fruto do acaso, escolhas acidentais ou neutras: elas fazem parte de uma lógica histórica que conecta poder, conhecimento e cultura. Ao trazer essa reflexão, Quijano (2005) amplia a análise proposta por Hall (2016) e hooks (2019), mostrando que as disputas de sentido nas representações contemporâneas só podem ser compreendidas plenamente quando reconhecemos o peso dessa herança colonial, que, ao mesmo tempo, pode ser questionada e transformada por novas narrativas e práticas culturais.

1.3 O cinema e o olhar eurocêntrico

Desde o surgimento do cinema, o olhar do Ocidente se impôs como lente dominante sobre o mundo. A linguagem cinematográfica nasceu e se consolidou como uma tecnologia visual ancorada em valores eurocentrados, moldando uma forma de ver e narrar que define quem ocupa o centro e quem é colocado à margem, quem representa a civilização e quem é retratado como o exótico.

Como destacam Ella Shohat e Robert Stam (2006), teóricos do cinema com contribuições centrais aos estudos pós-coloniais, o cinema não apenas reflete realidades, mas também constrói discursos. As imagens cinematográficas produzem ideias e valores que indicam quem tem o poder de contar histórias e de que forma essas histórias são contadas. Dessa maneira, o cinema se tornou um dos principais meios de difusão de uma visão eurocentrada, que coloca a Europa e o Ocidente como referência, enquanto outras culturas aparecem de forma secundárias, distorcidas ou estereotipadas.

Na obra *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, Shohat e Stam (2006) analisam como o eurocentrismo molda as representações culturais e visuais, especialmente nas produções cinematográficas. Eles mostram que, em grande parte do cinema ocidental, as culturas não europeias são frequentemente retratadas como o “outro”, vistas como exóticas, atrasadas ou inferiores, reforçando visões distorcidas que as reduzem a estereótipos e lhes negam humanidade. Essas representações, segundo os autores, moldam a forma como o público percebe e interpreta o mundo. Conforme Shohat e Stam (2006):

Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais. Filmes que representam culturas marginalizadas de um modo realista, mesmo que não se refiram a qualquer incidente histórico específico, ainda assim possuem bases factuais implícitas (SHOHAT; STAM, 2006, p. 263).

Segundo Stam (2003), o cinema é ao mesmo tempo uma forma de arte e um espaço de disputa ideológica. Ele explica que os filmes são discursos situados socialmente, ou seja, são produções que refletem ideologias e valores de quem os produz. Portanto, não basta reconhecer o cinema como construção simbólica: é preciso perguntar, como propõem Shohat e Stam (2006, p. 265): “Construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos?” Essa pergunta revela que as narrativas audiovisuais sempre estão implicadas em relações de poder.

Essa lógica se traduz na imposição de um modo de ver e narrar o mundo segundo parâmetros ocidentais. Assim, ao assumir para si o papel de referência estética e narrativa, o cinema europeu e norte-americano também define o que é considerado belo, legítimo ou civilizado, silenciando outras formas de imaginar e representar a realidade. Essa estrutura se evidencia em inúmeras produções do cinema hegemônico, nas quais o olhar ocidental se coloca como centro e medida do mundo.

Em filmes como *O Último Samurai* (2003)⁷, dirigido por Edward Zwick, ou *Redenção* (2011)⁸, dirigido por Antoine Fuqua, por exemplo, é comum vermos o homem branco retratado como o grande herói, aquele que entende, lidera e salva outras culturas. Como se observa na Figura 8, a narrativa visual do cinema hegemônico frequentemente organiza o enquadramento a partir de um sujeito central.

Figura 8. Cena do filme *O Último Samurai* (2003) com personagem branco em primeiro plano em cenário pós-batalha.



Fonte: filme *O Último Samurai* (Edward Zwick, 2003).

Nessas narrativas, os povos “outros” são mostrados como dependentes de sua presença, enquanto o protagonismo do branco aparece como quem traz soluções, ordem ou civilização. Essa construção não se limita à narrativa, ela atravessa a linguagem cinematográfica, se colocando presente nos roteiros, nas escolhas técnicas, nos enquadramentos, na direção de arte, na fotografia, no som e na montagem, e ensina o espectador a ver o mundo a partir da hierarquia entre o “centro” civilizado e a “periferia” subalterna. Assim, o cinema hegemônico acaba

⁷ *O Último Samurai* (2003), filme estadunidense dirigido por Edward Zwick, ambientado no Japão do século XIX. A narrativa acompanha um militar ocidental em contato com a cultura samurai e é frequentemente associada a representações orientalistas, nas quais a cultura japonesa é mediada pela perspectiva de um protagonista estrangeiro.

⁸ *Redenção* (2011), dirigido por Marc Forster, acompanha o encontro entre um homem branco e um jovem negro, colocando em cena tensões raciais e morais que revelam marcas do passado e preconceitos estruturais presentes nas relações cotidianas.

funcionando como uma *pedagogia visual*, ensinando, ainda que de modo sutil, a enxergar o mundo pelas lentes da dominação.

Por outro lado, reconhecer a colonialidade do olhar também abre espaço para pensar em resistência. Como lembra Stam (2003), o cinema, ao mesmo tempo em que pode reproduzir hierarquias, também pode subvertê-las quando outros sujeitos passam a ocupar o lugar de quem narra. Nesse sentido, a apropriação da linguagem cinematográfica por olhares historicamente marginalizados desestabiliza o ponto de vista do colonizador e amplia as possibilidades de ver, narrar e imaginar o mundo a partir de perspectivas antes silenciadas.

Olhar o cinema por essa perspectiva mostra que cada imagem carrega ideias de poder, onde algumas vozes são ouvidas e outras permanecem à margem. Questionar o olhar eurocentrado, portanto, é um gesto de descolonização, um exercício de crítica e imaginação que busca abrir espaço para novas formas de contar histórias, valorizar experiências plurais e construir futuros possíveis através da imagem. É nesse confronto entre poder e criação que o cinema se torna campo de resistência e reexistência, onde o ver é também um ato político.

1.4 A construção da identidade e diferença nas imagens

Se no tópico anterior vimos como a colonialidade estrutura o olhar e o poder nas representações, agora nos voltamos para entender como essas mesmas forças atravessam a formação da identidade e da diferença.

A identidade não é fixa nem inata; ela se constrói ao longo do tempo a partir das interações sociais, culturais e das relações de poder que nos atravessam. Nesse sentido, desafiar as representações, criadas sob uma visão branca e eurocentrada, se conecta diretamente ao que Tomaz Tadeu da Silva (2014), pesquisador dos estudos culturais, discute em *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Para o autor, a identidade não é algo fixo ou essencial, mas um processo fluido e relacional, construído a partir das interações com o outro, do confronto entre diferenças e das formas pelas quais as relações de poder atravessam os sujeitos e produzem sentidos sobre quem somos (SILVA, 2014).

Isso significa que as representações no cinema e nas mídias atuam ativamente na construção de identidades, sempre atravessadas por relações de poder e de hierarquias, podendo tanto reforçar imagens estereotipadas quanto desafiar narrativas que, muitas vezes, limitam a compreensão sobre determinados grupos sociais. Como observa Silva (2014):

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se

baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (SILVA, 2014, p. 18)

Dessa forma, quando o cinema e as mídias reproduzem representações estereotipadas, acabam reforçando limites rígidos sobre quem pertence a determinados espaços sociais e culturais, restringindo possibilidades de identificação e pertencimento. Essas representações estagnadas dificultam o reconhecimento e valorização de identidades diversas, porque aprisionam as pessoas em moldes fixos, apagando suas histórias, saberes e diversidade de experiências.

Para Silva (2014), identidade e diferença andam juntas; não existe identidade sem que algo seja colocado como distinto dela. É uma relação de inclusão e exclusão. Ele escreve: “A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição, discursiva e linguística, está sujeita a vetores de força, a relação do poder. Elas não são simplesmente definidas, elas são impostas.” (SILVA, 2014, p. 81). E para completar: “A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir... Dizer ‘o que somos’ significa também dizer ‘o que não somos’.” (SILVA, 2014, p. 82).

Essa compreensão é fundamental para pensarmos o cinema como campo de disputa simbólica, em que a imagem atua na produção do “nós” e na exclusão do “outro”. Essa lógica é claramente visível no filme *300* (2006)⁹, dirigido por Zack Snyder, em que a identidade heroica e viril branca dos espartanos é construída pela negação do “outro” representado pelos persas. Enquanto os gregos são retratados como símbolo de coragem, razão e civilização, os persas aparecem como figuras exóticas, bárbaras e desumanizadas.

O contraste entre esses grupos reforça a lógica da diferença: ser espartano é, antes de tudo, não ser persa. Um é mostrado como humano, o outro como monstruoso; um exhibe o corpo atlético e musculoso, o outro se esconde sob adornos e extravagâncias que associam ao afeminado e ao estranho; os espartanos são fortes, disciplinados e saudáveis, enquanto os persas são associados ao excesso, à sensualidade e ao misticismo.

⁹ *300* (2006) é um filme épico dirigido por Zack Snyder, baseado na graphic novel de Frank Miller. A obra constrói uma narrativa marcada pela exaltação da masculinidade, da guerra e por representações racializadas do “outro”, frequentemente associadas a leituras orientalist.

Figura 9. Cena do filme *300* (2006), dirigida por Zack Snyder, que reforça a hierarquização entre o herói ocidental e o inimigo desumanizado.



Fonte: Cena do filme *300* (2006). Imagem disponível em: <https://www.blogletras.com/2019/09/bacurau-de-keleber-mendonca-filho-e.html>. Acesso em: 08/11/2026.

Essas oposições reproduzem a lógica colonial que hierarquiza identidades. O “eu” ocidental, racional e viril em oposição ao “outro” oriental, irracional e degenerado, evidenciando como o cinema constrói fronteiras entre pertencimento e exclusão.

Esse processo se manifesta de forma muito visível nas imagens veiculadas pelo cinema, pela mídia e pelas fotografias, que ajudam a definir quem cabe no “nós” e quem fica do lado de fora, quem é “normal” ou valorizado, quem é considerado diferente ou até inferior. As imagens dão corpo a essas fronteiras simbólicas que Silva (2014) descreve, materializando divisões sociais e controle sobre identidades e diferenças.

Se Silva (2014) nos mostra como a identidade é construída pela relação com a diferença e pelo poder, Grada Kilomba (2019), teórica feminista negra, revela o que essa construção faz no corpo e na memória. É nesse deslocamento, do conceito para a experiência, que o olhar de Kilomba (2019) se torna essencial, pois ela transforma teoria em vivência e denuncia as marcas da colonialidade inscritas na carne e na voz.

Grada Kilomba (2019), em *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*, mostra o quanto essa construção da identidade não vem sem consequências, ela carrega consigo dor, silêncio, memória e trauma. Para a autora, o racismo cotidiano não se limita a palavras ou

agressões físicas, ele também é, sobretudo, simbólico. Ser constantemente colocado como “outro”, seja na forma de insultos, de negação de espaço, de controle do corpo ou do cabelo, produz um impacto profundo em quem vive essas experiências.

Kilomba (2019) ilustra esse processo com a chamada “máscara de Anastácia”, instrumento concreto de silenciamento e estigmatização simbólica usado durante o período colonial, evidenciando como indivíduos constantemente definidos pelo que não são acabam sendo silenciados e reduzidos a estereótipos.

Figura 10. A Máscara de Anastácia



Fonte: History Collection, (2017).

Segundo a autora, essa máscara não se limitava a evitar que pessoas escravizadas começassem durante o trabalho, sua função central era instaurar o silenciamento como parte de um projeto de dominação. Kilomba (2019) descreve:

Há uma máscara da qual eu ouvi falar muitas vezes durante minha infância. A máscara que 'Anastácia' era obrigada a usar. Os vários relatos e descrições minuciosas pareciam me advertir que aqueles não eram meramente fatos do passado, mas memórias vivas enterradas em nossa psique, prontas para serem contadas. Hoje quero recontá-las. Quero falar sobre a máscara do silenciamento. Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do 'sujeito negro', instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores 'brancos' para evitar que

africanas/os escravizadas/os comessem cana-de açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os 'Outras/os': Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2019, p.33)

Ao refletir sobre esse objeto, a autora indaga: “(...) por que deve a boca do sujeito negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem de ficar calada/o? O que poderia o sujeito negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o sujeito branco teria de ouvir?” (Kilomba, 2019, p. 41). Em seguida, a autora observa: “A máscara vedando a boca do sujeito negro impede-a/o de revelar tais verdades, das quais o senhor branco quer ‘se desviar’, ‘manter à distância’, nas margens, invisíveis e ‘quietas’”. (KILOMBA, 2019, p. 42). A máscara, portanto, não é apenas um artefato do passado, mas um símbolo da continuidade da violência colonial, um lembrete de como o racismo estrutura o corpo e a linguagem.

Esse relato mostra que identidade e diferença não são apenas conceitos abstratos, mas carregam experiências reais de violência simbólica e memória histórica. Ao mesmo tempo, evidencia a centralidade da imagem nesse processo, seja como instrumento de silenciamento, seja como campo de disputa onde essas experiências podem ser ressignificadas e reinscritas a partir de outros olhares.

Nesse sentido, as imagens, o cinema e a mídia não apenas refletem essas hierarquias, como também contribuem para mantê-las ou, quando tensionadas, para contestá-las. Como destaca Hall (2016) e hooks (2019), a representação é um campo de disputa, em que sentidos e valores sociais são produzidos, negociados e resistidos. Da mesma forma, Silva (2014) argumenta que a identidade se constitui sempre em relação ao outro, dentro de sistemas de poder e de significação.

Nesse movimento de reinscrição da imagem como campo de disputa e reexistência, destaca-se o trabalho da artista visual maranhense Gê Viana. Na série *Atualizações Traumáticas de Debret* (2020), a artista propõe uma releitura crítica da obra *Pequena Moenda de Cana-de-açúcar* (1825), de Jean-Baptiste Debret, presente no livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1824). Ao mexer nessas imagens, marcadas por um olhar colonial e exotizante, Gê Viana desloca narrativas que historicamente colocaram corpos negros e indígenas em posições de subalternidade.

Figura 11. Obra da artista visual maranhense Gê Viana, da série *Atualizações Traumáticas de Debret – Homens cultivam plantas e cogumelos em sua moradia. Com o forte cheiro das plantas em torno passarinhos se aproximam tentando aproveitar do licor das flores* (2020), colagem digital.



Fonte: Viana, Gê. Imagem disponível em: <https://www.premiopipa.com/ge-viana/>. Acesso em: 08/01/2026.

Por meio do recorte e da colagem digital, a artista intervém diretamente nesse arquivo visual, sobrepondo novas narrativas às imagens que cristalizaram a violência, a domesticação e o sofrimento impostos pelo colonizador. Os corpos antes congelados no tempo colonial são atualizados em cenas que afirmam cultura, ancestralidade e pertencimento, transformando o trauma em possibilidade de fabulação. Nesse processo, a imagem deixa de operar como instrumento de silenciamento e passa a funcionar como espaço de identificação, reconstrução simbólica e resistência.

Assim, integrar essa perspectiva permite compreender que a construção da identidade e da diferença nas imagens está profundamente atravessada por relações de poder, histórias de opressão e por formas de resistência. Memória e trauma, portanto, não são elementos marginais, mas centrais nesse processo. A identidade é marcada por feridas históricas, pela imposição de silenciamentos e pela luta contínua por resistência e reconhecimento. Como aponta Kilomba (2019), essas experiências cotidianas de violência simbólica, e material, permanecem inscritas nos corpos e nas subjetividades, influenciando diretamente na construção da identidade negra como um processo de sobrevivência, resistência e reconstrução.

1.5 Invisibilidade e estereótipos: raça e gênero na construção da imagem negra

A partir da discussão sobre colonialidade e sobre como o trauma molda as identidades e diferenças nas imagens, avançamos agora para compreender como essas dinâmicas se materializam na visibilidade, ou na ausência dela, do corpo negro, especialmente o corpo feminino, no campo da representação das imagens.

A invisibilidade, nesse contexto, constitui também uma forma de violência simbólica, pois apaga, omite e impede o reconhecimento do sujeito negro como parte do coletivo, negando-lhe o direito de existir plenamente.

Kilomba (2019), ao recorrer a narrativas psicanalíticas, evidencia como o colonialismo se estabelece como base histórica das desigualdades e das diversas violências praticadas contra a população negra. Nesse contexto, a construção de estereótipos em torno da população negra funciona como um mecanismo eficaz de manutenção do racismo estrutural.

Para hooks (2019), esses estereótipos não são simples imagens ou representações equivocadas, mas dispositivos que operam na sustentação das relações de poder, reforçando a subalternização do corpo negro no imaginário cultural. Ao serem reproduzidos incessantemente pelo cinema, televisão e publicidade, esses estereótipos naturalizam hierarquias raciais e reforçam a desigualdade social.

Essa lógica pode ser observada em produções como *Histórias Cruzadas* (*The Help*, 2011)¹⁰, de Tate Taylor, que aparentam valorizar a presença de mulheres negras, mas continuam narrando suas experiências a partir do olhar branco, reforçando estereótipos e adotando uma perspectiva centrada na personagem branca, que reproduz a lógica do “salvador branco”, mantendo a dependência simbólica e a hierarquia racial. Como se observa na Figura 12, a centralidade do olhar branco organiza a cena, enquanto a personagem negra é situada em uma posição de subalternidade.

¹⁰ *Histórias Cruzadas* (2011) é um longa-metragem dirigido por Tate Taylor, ambientado no sul dos Estados Unidos durante o movimento pelos direitos civis. O filme aborda as relações entre mulheres brancas e empregadas domésticas negras no contexto da segregação racial.

Figura 12. Cena do filme *Histórias Cruzadas* (2011) que evidencia a assimetria de posições entre personagens negras e brancas na organização da cena.



Fonte: filme *Histórias Cruzadas* (Tate Taylor, 2011).

Em contraposição, *Medida Provisória* (2022), dirigido por Lázaro Ramos, desloca esse olhar ao colocar corpos negros no centro da narrativa, transformando o apagamento histórico em gesto de resistência e reexistência. Ambientado em um futuro distópico, o filme imagina um Brasil que tenta “devolver” sua população negra à África sob o pretexto de reparação, expondo de forma contundente o racismo estrutural e a luta por liberdade e pertencimento. Ao inverter a lógica colonial e afirmar vozes negras como protagonistas, a obra propõe uma reflexão sobre o direito de existir e narrar a própria história.

Esse deslocamento se materializa visualmente na Figura 13, que reposiciona o corpo negro do lugar da subalternidade para o centro do conflito político, confrontando diretamente as estruturas de controle e exclusão racial.

Figura 13. Cena do filme *Medida Provisória* (2022)¹¹, em que o corpo negro ocupa o centro da cena em confronto com aparatos institucionais de controle.



Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/critica-medida-provisoria-2022-lazaro-ramos/>

Esses estereótipos, ao repetirem os mesmos enquadramentos de subalternidade, criam um espelho distorcido que aprisiona o corpo negro dentro de narrativas pré-fabricadas, e, justamente por isso, se tornam instrumentos potentes de dominação simbólica.

Da mesma forma, a autora destaca que a ausência de pessoas negras em imagens ou a forma como aparecem apenas por estereótipos, constitui uma forma de invisibilidade e apagamento, contribuindo para a perpetuação de desigualdades e negando a possibilidade de reconhecimento e afirmação de sua identidade. Conseqüentemente, hooks (2019, p. 42) destaca que a luta contra a invisibilidade é também uma luta pelo direito de existir plenamente, já que ser visto é parte fundamental da construção de subjetividade e de pertencimento.

A presença nas imagens é, portanto, um ato político. Ser visto, e se ver, é reivindicar a própria humanidade diante de um sistema que historicamente negou o olhar e a voz ao sujeito negro.

Além disso, Grada Kilomba (2019, p. 53) acrescenta a essa análise a noção de racismo como performance repetida. Segundo ela, as práticas simbólicas de exclusão e estereotipagem não são fatos isolados, mas encenações cotidianas que se repetem e se naturalizam, garantindo

¹¹ *Medida Provisória* (2022), dirigido por Lázaro Ramos, é um longa-metragem brasileiro ambientado em um futuro próximo no qual o governo determina a deportação de cidadãos negros para países africanos. A narrativa acompanha personagens que resistem à implementação dessa política, expondo os impactos do racismo estrutural, da exclusão social e da violência institucional no Brasil.

a permanência da opressão. A performance do racismo, ao se reiterar em narrativas culturais, instala-se como norma, tornando-se quase invisível a quem não é alvo dela, mas profundamente sentida por quem a vivência.

Nesse ponto, Kilomba (2019), também enfatiza que raça e gênero são indissociáveis na experiência do racismo, especialmente para mulheres negras. Ela observa que as memórias coloniais e as construções sociais racistas estão profundamente entrelaçadas com papéis de gênero, afetando diretamente a forma como corpos femininos negros são representados e percebidos. A autora defende que:

“Raça’ não pode ser separada do gênero nem o gênero pode ser separado da ‘raça’. A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam -se em papéis de gênero, e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de ‘raça’ e na experiência do racismo.” (KILOMBA, 2019, p. 94)

Ao destacar a inseparabilidade entre raça e gênero, Kilomba (2019) rompe com as leituras universalistas do racismo, revelando como as mulheres negras vivem uma experiência específica de opressão, marcada pela intersecção de desigualdades que atravessam corpo, desejo e representação.

A discussão sobre invisibilidade e estereótipos evidencia que a imagem negra, especialmente a imagem da mulher negra, é historicamente construída a partir de lógicas de apagamento e subalternização. Como indicam hooks (2019) e Kilomba (2019), a ausência de representações ou a recorrência de imagens estereotipadas atua como um mecanismo de manutenção das hierarquias raciais e de gênero, restringindo possibilidades de reconhecimento e pertencimento.

Ao longo do Capítulo 2, discutimos como a representação atua como campo de disputa simbólica, estruturada por relações históricas de poder que atravessam o olhar, a produção de sentidos e a construção da identidade e da diferença. A colonialidade do poder, os estereótipos e a invisibilidade da imagem negra, especialmente da mulher negra, evidenciam que o cinema e as mídias não são espaços neutros, mas territórios onde hierarquias raciais e de gênero são continuamente produzidas e naturalizadas.

Diante desse cenário, torna-se fundamental observar não apenas como essas imagens operam a exclusão, mas também como podem ser tensionadas, deslocadas e reconfiguradas. É nesse ponto que o cinema passa a ser pensado como espaço de resistência simbólica e política, capaz de produzir contranarrativas e afirmar outras formas de existir, ver e narrar. A partir dessa perspectiva, o próximo capítulo se dedica a discutir o cinema e o documentário como ferramentas de resistência, memória e representação.

CAPÍTULO II – CINEMA, RESISTÊNCIA E O DOCUMENTÁRIO COMO FERRAMENTA DE REPRESENTAÇÃO E MEMÓRIA

Partindo da compreensão de que a representação é um campo de disputa simbólica atravessado por relações históricas de poder, torna-se possível pensar o cinema não apenas como forma de expressão artística, mas como um território político de produção de sentidos. Ao longo de sua história, o cinema tanto contribuiu para a consolidação de imaginários eurocêntricos quanto se afirmou como espaço de contestação, reinvenção e resistência.

Nesse contexto, o documentário assume um papel central. Frequentemente associado à ideia de verdade ou registro fiel da realidade, ele também se constitui como uma prática marcada por escolhas estéticas, éticas e políticas. Longe de ser um espelho neutro do mundo, o documentário produz narrativas situadas, definindo o que é mostrado, quem fala e de que forma as experiências são organizadas e compartilhadas.

Pensar o documentário como ferramenta de resistência implica reconhecê-lo como um espaço de autoria e posicionamento, especialmente quando mobilizado por sujeitos historicamente marginalizados. Ao reinscrever memórias, corpos e experiências silenciadas, o documentário atua como gesto de reexistência, transformando o audiovisual em campo de disputa simbólica e pedagógica.

É a partir dessa perspectiva que este capítulo se propõe a discutir o cinema, e em particular o documentário, como prática de resistência, memória e representação, articulando contribuições teóricas que compreendem o audiovisual como ferramenta capaz de tensionar narrativas hegemônicas e afirmar outras formas de ver, narrar e existir.

2.1 Cinema e resistência: descolonizando o olhar e valorizando múltiplas vozes

A emergência de cinemas produzidos a partir de perspectivas negras, periféricas e diaspóricas evidencia um deslocamento importante nas formas de narrar e representar o mundo. Nessas produções, a imagem deixa de operar apenas como reprodução de imaginários dominantes e passa a atuar como espaço de invenção, afirmação e disputa política. Contar histórias, nesse contexto, não é um gesto neutro, mas uma prática que tensiona hierarquias históricas e reivindica o direito à autorrepresentação. Como observa Marco Aurélio da Conceição Correia (2020), pesquisador brasileiro e teórico dos cinemas negros, em *Cinemas Afro-Atlânticos: Diásporas Africanas e os Cinemas Negros nas Tessituras em Redes Educativas*, a ampliação da presença negra no campo audiovisual faz com que “cada vez mais

a presença negra cresce nos territórios de disputas de narrativas. (...) cada vez que a chaga colonial é aberta, mais os privilégios se botam em cheque.”

Nesse contexto, a diretora e teórica vietnamita Trinh T. Minh-ha (1989), uma das vozes mais relevantes desse movimento de ruptura, evidencia que a aparente objetividade do documentário frequentemente oculta relações de dominação. Seus filmes não buscam traduzir ou explicar culturas “de fora”, mas criam condições para que múltiplas vozes coexistam, promovendo um contato sensível entre espectadores e sujeitos retratados. Essa crítica de Minh-ha (1989) dialoga diretamente com os debates sobre colonialidade do olhar presentes em Shohat e Stam (2006), mas aqui o foco se desloca de denúncia para criação de alternativas, para imaginar e construir outras formas de ver e sentir o mundo.

Para Trinh (1989), o olhar ocidental tenta dominar o outro fingindo ser neutro, como se fosse possível observar, classificar e explicar outras culturas de maneira fiel, mas, ao fazer isso, acaba impondo sua própria forma de ver o mundo. A autora propõe o que chama de “*intervalos do olhar*”, momentos em que espaços de escuta, a dúvida e o silêncio se tornam estratégias de resistência às formas coloniais de ver, onde o espectador é convidado a questionar e reconhecer os limites de sua própria percepção. Como aponta Trinh, “falar de diferença é sempre falar a partir de um lugar de diferença” (TRINH, 1989, p. 94).

Essa perspectiva desloca o cinema, e especialmente o documentário, de um lugar de controle e fala única para um terreno de encontro entre diferentes experiências e visões de mundo. O ato de filmar, segundo a autora, não consiste em traduzir o outro, mas em criar condições para que várias vozes sejam ouvidas e se relacionem, promovendo um diálogo ético e sensível. Nesse sentido, o cinema se transforma em um campo de trocas, permitindo que as imagens dialoguem com múltiplas experiências, rompendo com a lógica colonial e ampliando as formas de perceber e interpretar o mundo. Essa abertura à multiplicidade conecta o pensamento de Minh-ha (1989) ao de Correia (2020) para quem o cinema afro-atlântico também se constrói a partir da escuta e da coletividade

Em *Reassemblage* (1982)¹², Trinh T. Minh-ha, responsável pela produção e realização do filme, percorre o Senegal sem recorrer à narração tradicional do documentário. Em vez de impor interpretações ou buscar uma visão “objetiva” da cultura local, a obra constrói um olhar

¹² *Reassemblage* (1982) é um documentário experimental dirigido por Trinh T. Minh-ha, filmado no Senegal, que apresenta fragmentos do cotidiano local por meio de imagens e sons dissociados de explicações diretas. A obra evita a narração informativa e recusa a interpretação totalizante do outro, propondo uma experiência sensorial que questiona as convenções do documentário etnográfico.

fragmentado e reflexivo, combinando imagens, sons e sequências desconexas que permitem múltiplas leituras e convidam o espectador a questionar sua própria forma de ver.

Figura 14. Frame do documentário *Reassemblage* (1982), de Trinh T. Minh-ha.



Fonte: *Reassemblage* (1982), de Trinh T. Minh-ha. Imagem disponível em: CINEMIGRANTE. *Reassemblage*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZyBea-7IGfE>

O olhar presente no filme não se coloca acima ou à margem do que é filmado; ele se engaja de forma ética, sensível e reflexiva, convidando o espectador a questionar suas próprias formas de ver e a reconhecer a diversidade de experiências culturais, rompendo com a lógica de dominação do olhar eurocentrado.

Correia (2020) complementa essa perspectiva ao analisar o cinema afro-atlântico como território de resistência, enfatizando sua capacidade de reconstruir relações entre corpo, memória e território. Em seu estudo, ele observa que essas produções, presentes em África, Caribe e Américas, constroem uma pedagogia visual de resistência que reivindica identidades historicamente marginalizadas e promove a valorização da diversidade cultural. O autor destaca que “O aquilombamento de mentes e corações negros é o princípio de qualquer processo criativo relacionado às expressividades artísticas”. (CORREIA, 2020, p. 5)

Essa ideia de aquilombamento amplia o conceito de fazer cinema como prática coletiva e ancestral. Nessa perspectiva, Correia (2020) entende o cinema afro-atlântico como um espaço de reeducação do olhar, onde corpo, memória e território se conectam para construir novas formas de narrar e existir.

Essa pedagogia do olhar também se manifesta na forma como o cineasta é compreendido. “O ponto chave é associar o fazer cinema com a tradição do contador de

histórias, do ancião, da oralidade, aproximando assim o papel do cineasta com o educador.” (CORREIA, 2020, p. 6). Nessa perspectiva, o cinema se torna uma extensão da palavra oral, uma forma de ensino que atravessa corpos e memórias, transformando o ato de filmar em gesto educativo.

Stam (2003) reforça essa abordagem ao lembrar que o cinema é sempre situado socialmente, ao compreender ideologias e valores subjacentes às imagens, é possível reconhecer tanto os mecanismos de dominação quanto às possibilidades de resistência presentes na narrativa audiovisual. A ideia de Stam (2003) sobre o cinema como discurso situado encontra ecos em abordagens que compreendem o audiovisual como prática de enfrentamento simbólico, capaz de atuar politicamente nas disputas por representação. Nessa perspectiva, o cinema se configura como um artefato de combate, acionado não para ocupar posições de poder hegemônicas, mas para tensionar as desigualdades sociais e buscar equilíbrios possíveis diante das assimetrias históricas que estruturam a sociedade brasileira (CORREIA, 2020).

No Brasil, *Bixa Travesty* (2018), de Claudia Priscilla e Kiko Goifman, também ilustra essa abordagem. O documentário acompanha a vida da artista trans Lin da Quebrada e sua trajetória na cena cultural de Pernambuco, evitando narrativas lineares ou interpretações externas. Mais do que um registro biográfico, o filme opera como um manifesto político e poético sobre corpo, gênero, sexualidade e resistência, ao dar voz às experiências e perspectivas da protagonista e de seu entorno.

Figura 15. Cena do documentário *Bixa Travesty* (2018), de Claudia Priscilla e Kiko Goifman. O corpo em performance articula dor, silêncio e enfrentamento, transformando a violência histórica em gesto político e poético.



Fonte: Frame do filme *Bixa Travesti* (2018).

Bixa Travesty (2018)¹³ revela diferentes maneiras de ver e sentir, deslocando o olhar dominante e promovendo a valorização de vozes historicamente silenciadas. A narrativa se constrói por meio de enquadramentos cuidadosos, ritmo e sonoridade que traduzem a experiência subjetiva da protagonista.

Como lembram bell hooks (2019) e Grada Kilomba (2019), pensar a descolonização do olhar exige também discutir quem pode olhar e quem pode ser visto. Para as mulheres negras, o corpo é simultaneamente espaço de opressão e de resistência, marcado pela intersecção entre raça e gênero. Hooks (2019) propõe o conceito de “olhar opositor”, um gesto político e afetivo de quem, historicamente impedida de olhar de volta, reivindica agora o direito de ver, narrar e se fazer visível. Já Kilomba (2019) revela como o corpo feminino negro carrega as marcas da violência colonial, mas também a potência da cura e da reinvenção. Nesse sentido, a presença de mulheres negras atrás e diante das câmeras reconfigura o campo visual, abrindo espaço para novas pedagogias do olhar, onde ver é também um ato de reexistir.

Essa presença feminina negra no cinema afro-atlântico também amplia a noção de aquilombamento, entendida por Correia (2020) como prática coletiva e ancestral. Quando mulheres negras se tornam narradoras de suas próprias histórias, o ato de aquilombar-se passa a incluir também o gesto de ocupar o olhar, um quilombo visual e simbólico que cura, educa e transforma.

Essa discussão ecoa diretamente no filme *Ginga Reggae* (2024), que coloca mulheres negras como centro da narrativa, subvertendo séculos de silenciamento e desautorização. A imagem da mulher negra deixa de ser objeto e se torna sujeito: quem olha, fala e cria.

¹³ *Bixa Travesty* (2018) é um documentário brasileiro dirigido por Claudia Priscilla e Kiko Goifman que acompanha a trajetória artística e política de Linn da Quebrada, articulando performances musicais, cenas do cotidiano e depoimentos para abordar temas como gênero, sexualidade, corpo e dissidência no contexto cultural brasileiro.

Figura 16. Frame do documentário *Ginga Reggae* (2024), em que Célia Sampaio ocupa o centro da cena.



Fonte: *Ginga Reggae*. Direção: Nayra Albuquerque, 2024. Frame capturado pelo autor.

A série *Resistência Negra* (2023)¹⁴, dirigida por Mayara Aguiar, idealizada por Ivanir dos Santos e apresentada por Larissa Luz e Djonga, também exemplifica essas práticas de representação sensível. A produção explora a história da resistência negra no Brasil, abordando temas como cultura, política, religião e educação. Ao utilizar a metáfora de um desfile de escola de samba, a série articula múltiplas vozes e perspectivas, permitindo que pesquisadores, integrantes do movimento negro e comunidades históricas compartilhem experiências e memórias. A alternância entre depoimentos, imagens de arquivo e cenas encenadas contribui para criar um ritmo dinâmico que amplia a escuta e valoriza diferentes formas de narrar.

¹⁴ *Resistência Negra* (2023), dirigida por Mayara Aguiar, idealizada por Ivanir dos Santos e apresentada por Larissa Luz e Djonga, é uma série documental brasileira que narra a história da resistência do povo negro no Brasil desde a chegada forçada dos africanos até os tempos contemporâneos, apresentando trajetórias, lutas e formas de organização do movimento negro.

Figura 17. Frame da série *Resistência Negra* (2023), apresentada por Larissa Luz e Djonga, em cena que evidencia o corpo negro como sujeito político e coletivo de resistência.



Fonte: Frame da série *Resistência Negra* (2023).

Figura 18. Frame da série *Resistência Negra* (2023), em cena que articula cultura, memória e coletividade como práticas de resistência negra.



Fonte: Frame da série *Resistência Negra* (2023).

Essa multiplicidade de vozes expressa, na prática, o que Correia (2020, p. 8) chama de “diáspora como *espaçotempo* de resistência”, em que o cotidiano se torna o principal território de reinvenção.

Esses exemplos demonstram que a descolonização do olhar não é apenas temática, mas se manifesta na construção do filme: na montagem, no som, nos enquadramentos e na organização narrativa. Ao deslocar o olhar do centro para as margens, essas produções oferecem uma experiência sensível, crítica e transformadora, na qual o cinema atua como espaço de

escuta, invenção e reflexão. Como sintetiza Correia (2020, p. 9), “os filmes atuam como intercessores do pensamento, como potência para se pensar o real, apesar de não meramente representá-lo.” Essa formulação aproxima o cinema de um ato de pensamento, e não apenas de reprodução da realidade.

Nessa perspectiva, o cinema feito por mulheres negras, como *Ginga Reggae* (2024), emerge como um gesto duplo de resistência: ao mesmo tempo em que denuncia estruturas de opressão, propõe novas formas de imaginar o mundo. Ao narrar a si mesmas, essas mulheres rompem com séculos de silenciamento, transformando suas imagens em territórios de liberdade e afirmação. O olhar feminino negro, ao ocupar a tela e o bastidor, redefine o próprio sentido do que é ver, criando um cinema que cura, educa e transforma.

Assistir um filme assim é também uma forma de repensar o modo como enxergamos o mundo e as pessoas, reconhecendo diferentes experiências e perspectivas que muitas vezes foram deixadas de lado. Dessa forma, *Minh-ha* (1989) e *Correia* (2020) se encontram em um mesmo propósito: transformar o cinema em um espaço de encontro, cuidado e reconstrução, um lugar para aprender a escutar e a ver de outros modos.

O cinema enquanto espaço de criação e disputa simbólica, reflete e desafia as relações de poder que atravessam a história da representação. Pensadores e cineastas como *Minh-ha* (1989), *hooks* (2019), *Kilomba* (2019) e *Correia* (2020) mostram que descolonizar o olhar é também reinventar as formas de ver e escutar. Aqui, o cinema torna-se um lugar de encontro entre vozes, corpos e memórias, onde a diferença é reconhecida como potência criativa, não mais como ausência.

Nessa perspectiva, fazer cinema também é fazer política. As imagens deixam de apenas mostrar o mundo e passam a agir sobre ele, quebrando silêncios, curando feridas do passado e criando novas pedagogias visuais. Descolonizar o cinema, portanto, não é apenas denunciar desigualdades, mas criar outros modos de imaginar o mundo.

Figura 19. Bastidores de gravação *Ginga Reggae* (2024).



Fonte: Acervo do filme *Ginga Reggae* (2024).
Imagem disponível em: Instagram @gingareggaefilme. Acesso em:09/01/2026.

Figura 20. Bastidores do documentário *Ginga Reggae* (2024), com Luiza FC na direção de fotografia, evidenciando a presença de mulheres negras no controle do olhar e da construção da imagem cinematográfica.



Fonte: Acervo do filme *Ginga Reggae* (2024).
Imagem disponível em: Instagram @gingareggaefilme. Acesso em:09/01/2026.

O cinema, nesse sentido, é mais do que uma linguagem, é um território vivo, onde memória, corpo e voz se encontram. Um espaço de cura e reexistência, em que o gesto de ver e o gesto de criar se confundem.

2.2 O mito da neutralidade documental

Durante muito tempo, o documentário foi compreendido como o gênero responsável por mostrar “a verdade”, como se a câmera pudesse funcionar apenas como um espelho fiel do mundo. Essa concepção, amplamente difundida no imaginário social, sustenta a ideia de que o cinema documental estaria isento de interferências e posicionamentos de quem o produz. No entanto, ao observar com mais atenção os modos de construção dessas imagens, torna-se evidente que a neutralidade atribuída ao documentário é uma noção frágil e ilusória e não se sustenta diante das escolhas que todo filme carrega.

Como observa a professora e pesquisadora Cláudia Mesquita (2012), no capítulo “Documentário: É Tudo Verdade?” do livro *Cinema Brasileiro no Século 21*, o documentário é, antes de tudo, uma forma narrativa, marcada por escolhas, pontos de vista e interpretações. Desde o enquadramento até a montagem, tudo é resultado de decisões criativas que moldam a maneira como o público compreende o que está sendo exibido. Por isso, em vez de uma simples “janela para o mundo”, o documentário deve ser entendido como uma construção simbólica, um espaço em que se revelam tanto o que é mostrado quanto o ponto de vista de quem mostra.

Desse modo, Mesquita (2012) questiona a ideia de neutralidade e de verdade absoluta no documentário, mostrando que todo filme carrega uma perspectiva sobre o real. Ao problematizar essa noção de imparcialidade, a autora evidencia que o cinema documental no Brasil tem se consolidado como uma ferramenta potente para valorizar diferentes realidades e vozes, sobretudo aquelas historicamente silenciadas pela mídia tradicional. Nessas obras, o real não se mostra pronto, ele se constrói em camadas, atravessado por afetos, escolhas e presenças.

Em muitos casos, esses filmes assumem um posicionamento político e afetivo, seja ao denunciar injustiças sociais, celebrar manifestações culturais ou propor novos modos de narrar e experimentar o real. O documentário, portanto, não apenas representa realidades, mas intervém nele, tornando-se um espaço de escuta, resistência e invenção de outras narrativas possíveis.

A crítica de Shohat e Stam (2006) dialoga diretamente com o pensamento decolonial, ao questionar quem tem o poder de olhar e de representar. Para os autores, a suposta imparcialidade do cinema é, muitas vezes, uma forma de legitimar hierarquias coloniais do

olhar. Essa discussão se amplia quando afirmam que nenhuma imagem é neutra, toda representação nasce de um contexto social, histórico e cultural. Nesse sentido, a ideia de imparcialidade serve frequentemente para mascarar relações de poder, sobretudo quando o olhar cinematográfico reproduz visões eurocêntricas sobre outras culturas. Como destacam os autores:

Se em um determinado nível um filme se constitui através de uma prática mimética, ele também é discurso, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados. Não basta dizer que a arte implica construção. Temos que perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 265)

Essa citação sustenta a ideia de que o documentário não é um espelho, mas um território de disputa de sentidos, onde quem narra, escolhe e monta participa também da transformação do que é mostrado. Ele pode tanto reforçar hierarquias quanto abrir espaço para narrativas historicamente marginalizadas.

Em *Introdução à Teoria do Cinema*, Stam (2003), reforça essa ideia ao argumentar que o cinema funciona de duas formas, podendo ser um instrumento de poder cultural ou uma ferramenta de resistência. Ele lembra que, frequentemente, grandes potências utilizam o cinema para difundir sua visão de mundo, representando outras culturas de forma distorcida ou inferiorizada. Por outro lado, assim como defende hooks (2019), o cinema também pode ser um espaço de libertação, um lugar onde sujeitos historicamente invisibilizados reivindicam presença e reconhecimento.

Nesse sentido, rompe com a noção historicamente difundida de que o documentário funcionaria como um simples reflexo do real, afirmando-se como um meio de diálogo. Ele mostra não só como a cultura dominante enxerga o “outro”, mas também como o próprio “outro” se vê, com suas dúvidas e complexidades.

É nessa perspectiva que Trinh T. Minh-ha (1989) propõe uma virada importante, em vez de tentar representar o outro como objeto de estudo, o cinema pode criar espaços de encontro, escuta e diálogo. Para a autora, a pretensão de neutralidade é uma forma de dominação, pois quem filma nunca está fora daquilo que observa. Filmar é expor o próprio olhar à vulnerabilidade do real.

Como destaca Minh-há (1989), o gesto de filmar é sempre uma relação, nunca uma captura inocente. A câmera, ao se aproximar, também se afeta, e é justamente nesse envolvimento que surge a possibilidade de construir um cinema ético e sensível.

Assim, o documentário deixa de ser uma ferramenta de comprovação da verdade e se configura como um campo de reflexão. Questionar o mito da neutralidade não significa negar o real, mas compreender que toda narrativa é mediada por escolhas. Ao assumir essa dimensão subjetiva, o documentário se abre para novas formas de olhar e representar, tornando-se um espaço onde ver, lembrar e sentir se tornam gestos de resistência.

Ao desmontar a ideia de neutralidade no documentário, torna-se possível compreender essa linguagem não como um espelho imparcial da realidade, mas como um espaço de posicionamento, autoria e disputa de sentidos. Quando assumido a partir de perspectivas historicamente marginalizadas, o documentário pode operar como prática de memória e de reconstrução identitária, afirmando narrativas que foram silenciadas ou distorcidas.

É a partir dessa compreensão que o documentário passa a ser pensado como ferramenta de resistência e pertencimento, especialmente quando produzido a partir da lente negra. Nesse movimento, memória e identidade deixam de ser apenas temas e se tornam procedimentos políticos e estéticos, abrindo caminho para refletir sobre como o documentário pode reconhecer experiências coletivas, reconstruir histórias apagadas e produzir outras formas de reconhecimento, questões que serão aprofundadas no próximo tópico.

2.3 Documentário, memória e identidade: resistência e pertencimento pela lente negra

Ao reconhecer que o documentário não opera a partir de uma posição neutra, mas de escolhas éticas, estéticas e políticas, torna-se possível compreendê-lo como uma prática de reconstrução de memórias e ressignificação de identidades. Mais do que registrar acontecimentos, o documentário pode atuar como um espaço de elaboração simbólica, no qual histórias silenciadas são retomadas e ressignificadas a partir de outros pontos de vista.

Quando realizado a partir de perspectivas negras, esse gesto ganha uma dimensão ainda mais potente. O documentário passa a funcionar como instrumento político e educativo, permitindo que sujeitos e comunidades contem suas próprias histórias, revisitem suas trajetórias e afirmem pertencimentos historicamente negados. Filmar, nesse contexto, deixa de ser apenas um ato de observação e se torna um gesto de presença, de memória e de reivindicação de existência.

Para Correia (2020), o cinema afro-atlântico constitui-se como uma rede educativa e afetiva, na qual as imagens se tornam mediadoras entre história, memória e pertencimento. Ele destaca que o fazer cinematográfico, nesse contexto, é uma prática de partilha e aprendizado que conecta passado e presente, produzindo “uma tessitura de saberes e afetos entre diásporas

e territórios”. Assim, o documentário atua como ponte entre gerações, articulando narrativas que resgatam a ancestralidade e alimentam processos de consciência e autonomia.

Correia (2020) também destaca que o cinema negro “trabalha sobre as ausências, transformando o apagamento em linguagem”. Essa ideia é fundamental para compreender o papel do documentário como forma de resistência: ao reconstituir memórias fragmentadas, ele não apenas preenche lacunas históricas, mas reorganiza o olhar coletivo sobre o que foi negado ou silenciado. O gesto de filmar, portanto, é também um gesto de cura e de reinscrição simbólica no espaço público.

Nesse contexto, a câmera torna-se uma extensão da escuta e do diálogo, aproximando-se das pessoas e dos territórios, valorizando os saberes locais e as experiências cotidianas.

Essa compreensão dialoga diretamente com a reflexão de bell hooks (2019), para quem o ato de ver e narrar a si mesma é profundamente político. A autora propõe que a imagem pode ser lugar de libertação quando se torna espaço de fala e reconhecimento. Nessa perspectiva, a lente negra no documentário não apenas registra, mas recria, traduz experiências cotidianas em conhecimento, transformando a memória em um instrumento de emancipação.

Como aponta hooks (2019), a forma como mulheres negras olham e se veem nas telas cria uma leitura própria, que questiona o olhar dominante e propõe novas maneiras de contar histórias. Para a autora, revisitar essas imagens e narrativas é também um exercício de contramemória, um gesto de romper o esquecimento e reinscrever a presença negra na história. Nessa perspectiva, a lente negra no documentário não apenas registra, mas recria a lembrança e a experiência com força criativa, um modo de compreender o presente e imaginar futuros possíveis.

A prática documental negra no Brasil tem incorporado essas dimensões com crescente consistência. Filmes como *Ôri* (1989)¹⁵, de Raquel Gerber, que acompanha os movimentos negros brasileiros a partir da trajetória intelectual de Beatriz Nascimento, e *Um Dia com Jerusa* (2020)¹⁶, de Viviane Ferreira, centrado na vivência de uma mulher negra idosa, exemplificam esse movimento ao articular memória, ancestralidade e experiência como eixos narrativos

¹⁵ *Ôri* (1989) é um documentário dirigido por Raquel Gerber, acompanha os movimentos negros brasileiros entre 1977 e 1988, articulando a relação entre Brasil e África e tendo o quilombo como ideia central a partir da trajetória da historiadora e intelectual negra Beatriz Nascimento.

¹⁶ *Um Dia com Jerusa* (2020), de Viviane Ferreira, é um curta-metragem brasileiro que acompanha o cotidiano e as memórias de Jerusa, mulher negra idosa, construindo sua narrativa a partir da oralidade, da escuta e da experiência vivida. O filme se organiza como um retrato sensível do dia a dia, valorizando o tempo da fala, os gestos e as lembranças como formas de conhecimento.

centrais. Essas obras reafirmam o documentário como espaço de escuta, diálogo e produção de sentidos a partir de perspectivas negras historicamente silenciadas.

Figura 21. Frame do documentário *Ôri* (1989), de Raquel Gerber, em que o corpo negro é atravessado por signos de ancestralidade.



Fonte: Frame do filme *Ôri* (1989).

Figura 22. Frame do documentário *Um Dia com Jerusa* (2020), de Viviane Ferreira, em que o gesto cotidiano e o afeto tornam-se formas de inscrição da memória e da ancestralidade no corpo.



Fonte: Frame do documentário *Um Dia com Jerusa* (2020), direção de Viviane Ferreira.

Nessas obras, a memória deixa de ser apenas um tema e passa a operar como método, linguagem e gesto político. O documentário não fala sobre o outro, mas com o outro, reconhecendo a experiência vivida como forma legítima de conhecimento e de construção de sentido. A escuta torna-se gesto central, permitindo que a memória se manifeste por meio da palavra, do silêncio e da presença do corpo, evidenciando como o cinema pode tornar visível aquilo que historicamente foi apagado ou desvalorizado.

Essa perspectiva também se manifesta nas produções locais, que reafirmam o Maranhão como território de criação e pertencimento. O documentário *Trançatlânticas* (2023)¹⁷, produzido pelo coletivo Explana Mermã e dirigido por Isabela Leite, reúne cinco mulheres que tra(n)çam conversas sobre o trancismo como tecnologia ancestral e ascendente. Ao transformar o ato de trançar em narrativa, o filme propõe uma estética de autoafirmação e independência, na qual o cabelo torna-se símbolo de força, identidade e memória coletiva.

Figura 23. Frame do documentário *Trançatlânticas* (2023), de Isabela Leite, em que a slamer Débora e a trancista Mariama compartilham o gesto de trançar como prática de cuidado, ancestralidade e construção coletiva de saberes.



Fonte: Acervo do coletivo Explana Mermã. Arquivo pessoal do autor (2023).

¹⁷ *Trançatlânticas* (2023) é um documentário maranhense produzido pela Explana Mermã e dirigido por Isabela Leite, que acompanha cinco mulheres negras periféricas, trancistas, articulando cotidiano, ancestralidade e identidade. O filme aborda o trancismo como prática estética, econômica e política, afirmando corpo, memória e pertencimento por meio de uma narrativa construída a partir da escuta e da partilha.

Já *Iroko* (2024): *Caminhos que se (en)cruzam*¹⁸, de Jéssica Lauane e Vitória Campos, articula poesia, espiritualidade e juventude, acompanhando jovens slammers que, através da palavra e da performance, ligam o presente urbano às forças ancestrais. O documentário traduz visualmente o que Correia (2020) chama de “educação pelo sensível”: aprender com o corpo, com o som e com o território.

Figura 24. Frame do teaser do filme *Iroko: Caminhos que se (en)cruzam* (2024), dirigido por Jéssica Lauane e Vitória Campos.



Fonte: Instagram da produtora Clockwork Filmes (@clockworkfilmes).

Em *Dona Célia* (2025), de Júlia A. Rantiguerei e Ana Hortência Egito, a memória ganha corpo em uma mulher de 106 anos, benzedeira e guardiã de histórias. No quintal de sua casa, entre animais, lembranças e gestos cotidianos, Dona Cecília transforma o ato de narrar em resistência e cuidado, mostrando que a ancestralidade é também presente.

¹⁸ *Iroko: Caminhos que se (en)cruzam* (2024), documentário maranhense dirigido por Jéssica Lauane e Vitória Campos, ambientado em São Luís do Maranhão. O filme acompanha um grupo de jovens slammers que, por meio da poesia falada e da performance, articulam vivências urbanas com a espiritualidade e a ancestralidade negra.

Figura 25. Cartaz de exibição do documentário *Dona Célia* (2025)¹⁹, dirigido por Júlia A. Rantiguerei e Ana Hortência Egito, apresentado no Festival Maranhão na Tela.



Fonte: Instagram da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Franco (@semcultportofranco).

Essas produções, assim como *Ginga Reggae* (2024), reafirmam que a potência do documentário está em sua capacidade de criar laços entre pessoas, territórios e histórias. Cada uma, à sua maneira, faz do cinema um espaço de escuta e partilha, onde a imagem se torna ponte entre o individual e o coletivo.

O filme não busca representar “o outro”, mas construir um “nós” coletivo, vivo e plural. Essa centralidade do corpo feminino negro como sujeito da narrativa aproxima o documentário da noção de “cinema-pedagogia” proposta por Correia (2020), em que a criação audiovisual se torna também processo formativo, educativo e transformador.

Como sintetiza Correia (2020), filmar é um ato político porque reorganiza o sensível, e ensinar com imagens é convocar outras formas de existir no mundo. Nessa perspectiva, o documentário deixa de ser uma simples ferramenta de representação e se converte em espaço de produção de conhecimento e consciência. Ele convida a ver, ouvir e sentir o mundo de forma

¹⁹ *Dona Cecília* (2025), dirigido por Júlia A. Rantiguerei e Ana Hortência Egito, é um documentário maranhense que acompanha a trajetória de Dona Cecília, benzedeira de Porto Franco (MA). Aos 107 anos, a personagem mantém viva uma sabedoria ancestral ligada à cura, à oralidade e à memória coletiva, sendo reconhecida como mestra da cultura popular maranhense.

crítica, propondo outras pedagogias, aquelas que nascem das experiências, da memória e da coletividade.

O documentário negro, especialmente aquele realizado por mulheres, atua na fronteira entre arte e educação, entre política e afeto. Ele recupera o passado sem nostalgia e projeta futuros possíveis a partir das vozes e corpos que antes eram silenciados. Ao registrar e compartilhar essas histórias, o documentário torna-se parte ativa da luta por reconhecimento, legitimidade e pertencimento.

Compreender o documentário como prática política e pedagógica é também reconhecer que ele nasce de lugares concretos, de corpos, vozes e territórios que produzem outras sensibilidades, descolonizando o olhar e deslocando o centro das narrativas.

Nesse horizonte, *Ginga Reggae* (2024) se configura como uma experiência potente, um filme que faz do olhar documental um gesto de escuta, e da escuta um território de reconhecimento das mulheres negras que constroem a história do reggae em São Luís, vozes que resistem, cantam e educam com o corpo e o som. Nessa troca coletiva, o documentário deixa de ser apenas imagem e se torna uma prática, uma forma de preservar a memória, aprender e seguir em frente. É nesse encontro entre o que já foi e o que ainda pode ser que a câmera se transforma em um instrumento de liberdade.

Ao tratar o documentário como espaço de memória e pertencimento, reconhecemos que ele também nasce de contextos vivos, de corpos, vozes e territórios que produzem suas próprias narrativas. É nesse ponto que teoria e experiência se encontram. Em São Luís, o reggae se constitui como linguagem, resistência e modo de existir, especialmente nas trajetórias das mulheres negras que constroem e mantêm essa cultura viva.

CAPÍTULO III – MULHERES, REGGAE E PERTENCIMENTO: MEÓRIA E RESISTÊNCIA CULTURAL EM SÃO LUÍS

Vimos que o documentário se expressa como um espaço de memória, escuta e pertencimento. Agora, deslocamos o foco para um território concreto onde essas dimensões aparecem no cotidiano: O reggae em São Luís. Aqui, música, corpo e cidade se cruzam na construção de identidades. Ele está nos bairros, nas radiolas, nos salões, nas festas populares e na memória de quem dança, trabalha e vive esse movimento.

Desde o fim dos anos 1970, o reggae chegou à Ilha pelas caixas de som, pelos DJs e pelas festas nas periferias, conquistando milhares de pessoas. Ele chega primeiro como música estrangeira, mas logo toma forma própria na ilha. Com o tempo, São Luís ganhou o nome de “Jamaica Brasileira”, não por acaso, mas porque o ritmo se misturou ao cotidiano, ao corpo e à história da população negra da cidade.

Figura 26. Festa de inauguração do Museu do Reggae em São Luís (MA), realizada em 2018, expressão do pertencimento cultural e da identidade negra na cidade conhecida como “Jamaica Brasileira”.



Fonte: Brasil de Fato. *São Luís do Maranhão recebe o título de capital nacional do reggae*. 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/09/12/sao-luis-do-maranhao-recebe-o-titulo-de-capital-nacional-do-reggae/>. Crédito da foto: Ingrid Barros / Sobre o Tatame.

Mais do que um estilo musical, o reggae se torna território simbólico, um espaço onde diferentes circuitos, públicos e estéticas coexistem e negociam lugar, do “roots” ao “eletrônico”, dos salões do centro aos bairros. Essas diferenças também criam hierarquias e disputas: quem pode entrar, quem toca, quem dança, quem ganha visibilidade. No reggae, assim como na cidade, nada é neutro, cada espaço carrega marca, história e pertencimento.

Nesse cenário, as mulheres sempre estiveram presentes, dançando, organizando festas, trabalhando na cadeia produtiva e criando redes de sociabilidade, ainda que muitas vezes invisibilizadas pelas narrativas oficiais (Sousa, 2016).

É a partir delas que este capítulo avança. Interessa compreender como as mulheres produzem pertencimento e resistência no reggae ludovicense, nos gestos da dança, nas memórias compartilhadas, no trabalho que sustenta as festas e nas disputas por visibilidade. Ao reunir contribuições de Karla Freire (2012) e Thalisse Sousa (2016), buscamos mostrar que falar de reggae em São Luís é falar de corpos em movimento, histórias de luta e reinvenção de identidades.

3.1 O reggae em São Luís: Jamaica Brasileira

Falar do reggae em São Luís é falar de história, território e disputa. Embora seja um ritmo que chega da Jamaica no fim da década de 1970, ele não desembarca vazio: chega carregado de diáspora, dor, espiritualidade e resistência negra. Como lembra Sousa (2016, p. 33), o reggae nasceu nos guetos jamaicanos como voz dos oprimidos e encontra, em São Luís, outra população negra marcada por desigualdades, racismo e exclusão. Essa identificação não foi casual. É uma música que fala de liberdade para quem já vive historicamente cercado por fronteiras sociais.

É por isso que, em São Luís, o reggae se transforma. Ele deixa de ser apenas música importada e vira linguagem própria, uma forma de existir no mundo. Freire (2012) mostra que tentar definir o reggae ludovicense como algo único é impossível, porque ele é muitas coisas ao mesmo tempo. Como observa:

No caso do reggae em São Luís, os entendimentos dos diferentes sujeitos são tão diversos que é impossível descrevê-lo como *uma* prática sócio-cultural, pois tanto pode ser filosofia de vida, forma de dançar, mercado lucrativo, tipo de música, opção de lazer, instrumento de diversão, produto turístico, campo de disputa social, política e simbólica. (FREIRE, 2012, p.38)

Ele nasce da periferia, dos bairros pobres, e cresce para toda a cidade. Como destaca Freire (2012, p.57), em uma época em que manifestações populares eram marginalizadas, “o reggae surgiu como um estilo musical próprio dessa população, predominantemente negra”. A

expansão acontece pela força das radiolas, verdadeiras paredes de som. Sousa (2016, p.38) explica que essas caixas “produziam milhares de decibéis de altura, estimulando a dança nas batidas do grave” e fazendo o reggae “bater fundo” no corpo.

A autora lembra que a cultura é sempre movimento, e o reggae acompanha essa mudança, crescendo das periferias para o centro, das festas de chão batido para o reconhecimento público. Essa migração também gerou conflitos. Quando o reggae começou a ocupar outros bairros e classes sociais, vieram debates: quem faz parte desse mundo? Quem tem direito ao microfone, ao palco, ao salão? O ritmo cresceu, mas cresceu negociando espaços.

Em São Luís, ele atravessa classes sociais, bairros e gerações, criando uma identidade que se transforma com o tempo. Como destaca Freire (2012), o reggae surge como expressão das camadas populares, mas vai ocupando outros espaços e ganhando novas leituras, sem perder a marca de pertencimento das comunidades que o fizeram nascer.

Mas essa construção não foi simples. Freire (2012) mostra que o reggae carregou, durante muito tempo, o estigma de “coisa de pobre”, “marginal” ou “perigosa”. Os salões eram alvo de repressão policial e o noticiário reforçava imagens negativas das festas e de quem frequentava. Mesmo assim, o ritmo cresceu. Como observa Sousa (2016), foram as radiolas, caixas de som gigantes e potentes, que espalharam o reggae pelos bairros da cidade, fazendo a música vibrar no corpo e atravessar as ruas. Nas periferias, o reggae se tornou espaço de encontro, onde jovens negros podiam se reconhecer, socializar e afirmar uma identidade coletiva. Nesse ponto, o reggae deixa de ser só entretenimento e se torna política do corpo, da ocupação da rua, da circulação de gente preta em espaços públicos.

Figura 27. Festival *Ilha do Reggae*, na Arena Jamaica Brasileira, Centro Histórico de São Luís, 2025.



Fonte: ma.gov.br, 2023. Crédito da foto: Júnior Foicinha.

Disponível em: <https://www.ma.gov.br/noticias/festival-ilha-do-reggae-tera-shows-de-tribo-de-jah-maneva-ky-mani-marley-e-edson-gomes>

Figura 28. Casal dançando em festa de reggae em São Luís (MA), evidenciando o jeito agarradinho de dançar reggae na Jamaica Brasileira.



Fonte: *O Imparcial*. São Luís ganha título de Capital Nacional do Reggae. 2023. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/cidades/2023/09/sao-luis-ganha-titulo-de-capital-nacional-do-reggae/>.

Crédito da foto: Karlos Geromy / Secap.

Ao mesmo tempo em que criava esse sentimento de pertencimento, o reggae carregava um forte estigma social. Por muito tempo, foi visto como lugar de “gente perigosa”. Freire (2012, p. 61) observa que “as festas de reggae realizadas nas periferias podem ser vistas como oportunidades de extravasar os problemas e frustrações” de uma população que enfrenta pobreza e falta de direitos. Mesmo assim, a mídia só dava destaque quando o reggae era associado à violência.

Apesar disso, o ritmo não diminuiu. Cresceu e se espalhou pelos bairros, pelos quilombos e pela cultura popular. Freire (2012, p. 64) mostra que é comum encontrar radiolas em festas de bumba-meu-boi e celebrações religiosas, porque o reggae se misturou com a vida cotidiana. Nesse processo, ele deixou de ser só música, virou território, virou lugar de identidade e memória.

É desse movimento que nasce o título “Jamaica Brasileira”. E ele não é apenas cultural, é político. Freire (2012, p. 82) explica que as elites se incomodaram com a expressão porque

ela “remete mais à África que à Europa”, contrariando o imaginário branco da antiga “Atenas Brasileira”.

No reggae, a identidade é viva, em constante mudança. Como diz Hall:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. (...) à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis. (HALL, 2006, p. 13)

Na “Jamaica brasileira”, ela se constrói no corpo, no som e no encontro. Por isso, o reggae não é só ritmo, é uma forma de existir e resistir. Sousa (2016, p. 46) reforça que “ser do reggae é pertencer a um coletivo que se une por fatores étnico-sociais”, onde o lazer se transforma em identidade e política.

Mas, por muito tempo, essa história foi contada só a partir do olhar de figuras masculinas. As mulheres estavam nas festas, nas radiolas, nas produções e nas memórias, mas pouco aparecem nos relatos. Sousa (2016, p. 17) lembra que o silêncio sobre elas é resultado de “práticas discriminatórias reproduzidas pela sociedade”. E pergunta: “E as mulheres, como ficam? Quem são as personagens destas histórias? Como significam sua atuação no espaço do reggae? Qual o lugar social que lhe é reservado? Quais os discursos que as constroem? Como o discurso feminino é articulado com outros discursos que configuram redes de saberes? (Sousa, 2016, p. 14).

Essas perguntas abrem uma fissura na memória oficial do reggae. É por ela que este capítulo avança. Agora que entendemos o reggae como cultura, território e resistência, voltamos o olhar para as mulheres que ajudaram a construir essa história, mesmo quando foram deixadas à margem.

3.2 Mulheres no reggae: invisibilidade e protagonismo

Quando se fala do reggae em São Luís, quase sempre a história parece ter um dono: os DJs, os produtores, os donos de radiola, os grandes nomes masculinos. Mas a presença feminina nunca foi secundária. Elas estavam na pista, nas equipes de trabalho, nos bastidores e na construção afetiva do movimento, mas quase nunca aparecem nas narrativas oficiais. O problema não foi a ausência das mulheres, foi a ausência de quem contou suas histórias. Hooks (2019) lembra que quando mulheres negras não são narradas, isso não significa ausência, mas apagamento social.

Thalisse Sousa (2016) destaca que esse apagamento não é acaso, mas resultado de uma sociedade marcada por desigualdades de gênero e raça. Para a autora, embora as mulheres tenham participado do reggae desde seus primórdios, as narrativas construídas sobre o movimento priorizaram quase exclusivamente os feitos masculinos, relegando as mulheres a um lugar de invisibilidade e apagamento histórico (SOUSA, 2016).

Esse silêncio é sistemático. A sociedade maranhense reproduziu a ideia de que o reggae era lugar “de marginais”, e que mulheres “direitas” não deveriam frequentar esses espaços. Sousa (2016) mostra que “nos anos 80 os atos discriminatórios por frequentar o reggae sempre foram mais intensos sobre a mulher” (2016, p. 58), e muitas regueiras iam às festas mesmo proibidas pelas famílias. Eram mulheres que burlavam a vigilância, enfrentavam estigmas e marcavam presença. Resistiam dançando.

Como lembra hooks (2019), o corpo feminino negro sempre foi tratado como território de controle, medo e projeção colonial. Por isso, existir publicamente, sendo mulher e negra, já significava romper barreiras e enfrentar uma sociedade que sempre tentou silenciá-las.

Com o tempo, essa relação deixou de ser apenas “presença teimosa”, virou permanência afetiva. O reggae não era só festa, era respiro, era liberdade, era a chance de existir sem pedir permissão. Para muitas delas, era o único lugar onde o corpo podia descansar da dureza da vida e criar alegria mesmo no cansaço. É o que aparece no depoimento de Rosângela, regueira antiga, registrada por Sousa (2016), que diz:

Eu não sei explicar por que eu amo o reggae. É uma coisa assim que toca o meu coração, eu me arrepio. (...) Traz saudade, momentos felizes. Eu que sempre disse que eu chegasse em uma determinada idade, eu ia contar história, pros meus netos não é história da carochinha, da branca de neve... é história da vovó no reggae. (ROSÂNGELA, apud SOUSA, 2016, p. 25)

Rosângela não fala só de música, fala de memória, de alegria e de futuro. O que ela quer contar aos netos não é ficção, é vida vivida. É uma forma de dizer que a mulher negra criou histórias dentro do reggae, e que essas histórias precisam ser contadas.

Figura 29. Célia Sampaio divide o palco com a cantora Núbia durante o AFROPUNK Experience Maranhão (2025), evidenciando o protagonismo feminino no reggae ludovicense.



Fonte: Instagram do Afropunk Brasil (@oafropunkbrasil). **Foto:** @caosinfinito

Mas a presença feminina não se limita à pista de dança. Elas sempre trabalharam: como bilheteiras, organizadoras de festas, garçonetes, produtoras, radialistas e DJs. Mesmo assim, sua participação foi tratada como secundária. Sousa (2016) mostra que apenas 2,5% das matérias jornalísticas encontradas entre 1975 e 2015 citavam mulheres, sinal claro de invisibilidade. É o que Kilomba (2019) chama de violência simbólica: quando a imagem produz a exclusão antes da palavra. Nesse sentido, o silêncio também é violência.

Ao mesmo tempo, a cultura acabava reforçando estereótipos. A figura feminina era usada como “atração” para vender festas, reforçando a lógica da mulher-objeto. Para a autora, embora as mulheres tenham participado do reggae desde seus primórdios, as narrativas construídas sobre o movimento priorizaram quase exclusivamente os feitos masculinos, relegando as mulheres a um lugar de invisibilidade e apagamento histórico (SOUSA, 2016).

Esse processo dialoga com o que Kilomba (2019) discute sobre o corpo da mulher negra. A autora afirma que o racismo e o patriarcado constroem essas mulheres como “anti-musas”, sempre associadas à inferioridade, à sexualização ou ao perigo, e não ao poder.

Mesmo assim, as mulheres não aceitaram o lugar que lhes foi imposto. Muitas romperam barreiras. Sousa (2016, p. 140) mostra que, quando algumas oportunidades surgiam, as mulheres não apenas aproveitavam, elas empurravam os limites, atravessavam portas fechadas e insistiam em existir dentro do movimento. Ou seja, não era presença decorativa, era disputa, trabalho e permanência.

Figura 30. Capa de vídeo publicado no YouTube – *Dj Sandra Marley*.



Fonte: Capa de vídeo de divulgação da artista Sandra Marley, publicado no YouTube.

Figura 31. DJ *Nega Glicia* no Podcast *Vibrações Roots* (2022)



Fonte: Frame de vídeo do *Podcast Vibrações Roots*, canal Nega Glicia, publicado no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q65pGzMSgQw>

É nesse contexto que Ginga Reggae ganha força. O documentário desloca o foco para a perspectiva feminina, acompanhando a trajetória de Célia Sampaio, considerada a “dama do reggae”. Ao narrar o movimento a partir da experiência de uma mulher negra, o filme rompe o silêncio que marcou a história oficial e devolve às mulheres o lugar que sempre foi delas: o centro. Célia não é exceção, ela simboliza uma história coletiva.

Figura 32. Frame do documentário *Ginga Reggae* (2024), dirigido por Nayra Albuquerque.



Fonte: *Ginga Reggae*. Direção: Nayra Albuquerque, 2024. Frame capturado pelo autor.

Reconhecer o reggae de São Luís exige reconhecer essas mulheres. Elas enfrentaram racismo, machismo, vigilância moral e falta de direitos. Fizeram da festa um espaço de liberdade, da dança um gesto político e da memória um lugar de permanência.

No capítulo seguinte, avançamos para essa dimensão: o reggae como resistência cultural, linguagem de identidade e ferramenta de futuro, sobretudo quando pensado a partir das mulheres negras que sustentam essa história.

3.3 Reggae como resistência cultural

O reggae, em São Luís, é mais do que um ritmo, é uma prática de resistência e afirmação cultural. Ele nasce da periferia, mas atravessa a cidade inteira, criando laços de memória e pertencimento. Freire (2012) lembra que, desde o início, o reggae foi uma expressão da juventude negra dos bairros populares, e por isso nunca foi só lazer. Dançar, tocar e produzir reggae era também criar caminhos para existir em uma cidade marcada por desigualdade e racismo. Quando a mídia e a elite tentavam reduzir o reggae a “problema social”, os salões se transformavam em espaços onde a comunidade se reconhecia, trocava afeto e inventava alegria mesmo diante da dureza da vida.

É por isso que o reggae se tornou território simbólico. Ali, os corpos falavam. E, para muitas mulheres negras, ocupar essas festas era um gesto político. Kilomba (2019) discute que o corpo feminino negro sempre foi tratado como espaço de controle e medo, como algo que não deveria estar livre, dançando, existindo em público. No reggae, essa regra se quebrou. Quando

as mulheres ocupavam o salão, riam, cantavam e dançavam coladinhas, elas desobedeciam a uma lógica de silenciamento. Cada passo era um ato de liberdade.

Essa resistência também aparece no documentário *Ginga Reggae*. Ali, o reggae não é explicado, mas vivido. A história de Célia Sampaio revela que o corpo que dança também lembra, também fala, também protesta. O filme faz o que a historiografia não fez: escuta.

Essa dimensão vivida do reggae, que atravessa corpo, memória e afeto, aparece de forma contundente na fala de Célia Sampaio, ao relatar:

Pra gente poder se identificar, se comunicar com a música reggae, a gente criou a nossa própria forma de dançar, nossa própria forma da gente se evoluir através da dança, através dos sons, do verde, das folhas batendo, do mar, das águas do rio e a gente ali curtindo. O reggae bate na nossa alma e a gente fica feliz. É assim que o reggae bate em mim. (GINGA REGGAE, 2024, 48min06s).

A ideia de que o reggae é resistência também aparece nas artes visuais. Em “A Colheita de Dan”, Gê Viana constrói uma parede de caixas de som inspirada nas radiolas maranhenses, as mesmas que espalharam o reggae pelos bairros, pelas comunidades negras e pelos quilombos. Gê (2025) transforma a radiola em monumento, mostrando que a cultura popular, tantas vezes chamada de “marginal”, é patrimônio e história. Sua obra celebra o afeto, a dança e a coletividade como formas de resistência. Ao misturar espiritualidade, território e som, ela destaca que o reggae não é só passado, é futuro.

Figura 33. *A Colheita de Dan*, Gê Viana (2025)



Fonte: Vista de *A colheita de Dan*, de Gê Viana, durante a 36ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 2025.

Segundo reportagem publicada pela Universidade Federal do Maranhão, Gê (2025) enfatiza:

Esse trabalho se conecta com uma memória ancestral. Ele remete às mulheres que, há séculos, povoaram e fundamentaram práticas religiosas afro-maranhenses, como Agontimé, responsável por trazer os fundamentos da Casa das Minas. A obra também dialoga com narrativas míticas do território, como a da grande serpente que vive sob São Luís e que, se tocar a cabeça no rabo, afundaria a ilha. (VIANA, 2025, s/p).

Assim como Célia no documentário, Gê ressignifica o que a elite tentou silenciar. Se antes o reggae foi tratado como lugar de perigo, hoje ele é reconhecido como expressão legítima de uma cidade negra que inventou seu próprio modo de existir. As radiolas, que já foram perseguidas, agora aparecem como símbolo de força. As mulheres, antes escondidas, agora contam a história com a própria voz.

Falar de reggae em São Luís é falar de memória, luta e invenção. É reconhecer que essa cultura nasceu da dor, mas sempre escolheu a alegria. É entender que dançar pode ser resistência, que a festa pode ser política e que existir junto pode ser uma forma de enfrentar o mundo. O reggae segue vivo porque continua sendo espaço de liberdade. E quando a música bate no peito e atravessa o corpo, ela faz o que sempre fez: guarda a história e anuncia o futuro.

CAPÍTULO IV - GINGA REGGAE: MEMÓRIA, CORPO E NARRATIVA DE RESISTÊNCIA

Figura 34. Capa do filme *Ginga Reggae* (2024).



Fonte: material de divulgação do filme.

Este capítulo dedica-se à análise do documentário *Ginga Reggae* (2024), tomando-o como obra audiovisual que articula memória, corpo e narrativa a partir de uma perspectiva situada e comprometida com a experiência negra feminina. Mais do que compreender o filme como registro cultural, a análise parte do entendimento do cinema como prática simbólica, na qual escolhas estéticas, narrativas e políticas produzem sentidos sobre identidade, pertencimento e resistência.

Ao observar *Ginga Reggae* (2024) em sua dimensão fílmica, este capítulo investiga como o documentário constrói modos de ver e de ouvir o reggae maranhense, deslocando narrativas historicamente consolidadas e afirmando outras possibilidades de representação. A obra é analisada como espaço de escuta, onde memória individual e memória coletiva se entrelaçam, e onde o corpo, que canta, dança, lembra e narra, assume centralidade na construção do discurso audiovisual.

A análise considera, ainda, o contexto cultural e territorial em que o filme se inscreve, compreendendo São Luís como espaço atravessado por diásporas, práticas culturais negras e disputas simbólicas. Nesse sentido, *Ginga Reggae* (2024) é pensado como gesto de

pertencimento e resistência, no qual cinema, música e experiência vivida se articulam para produzir uma narrativa que desafia silenciamentos históricos e reposiciona sujeitos tradicionalmente marginalizados.

Assim, este capítulo busca compreender como *Ginga Reggae* (2024) opera simultaneamente como obra estética, prática política e dispositivo de memória, reafirmando o cinema documental como campo de produção de conhecimento sensível e de reconstrução das narrativas sobre o reggae e as mulheres negras no Maranhão.

4.1 De onde o filme fala: raízes, trajetórias e sentidos de *Ginga Reggae*

Ginga Reggae (2024) é um documentário musical maranhense de 2024, dirigido e montado por Nayra Albuquerque, com 50 minutos de duração. Inserido em um contexto recente de fortalecimento do documentário no Maranhão, o filme integra um conjunto de produções que assumem a memória, a oralidade e o cotidiano como escolhas estética e políticas, deslocando o documentário de um lugar meramente informativo para um espaço de escuta e presença.

Desde suas primeiras sequências, o filme explicita de onde fala. A narrativa se constrói a partir da voz, do corpo e da memória de Célia Sampaio, mulher negra, cantora e figura central do reggae maranhense. A escolha de Célia como fio condutor não é apenas temática, mas estruturante: a câmera acompanha seus gestos, sua fala e sua musicalidade sem pressa, permitindo que a história do reggae em São Luís emergja da experiência vivida de quem esteve dentro do movimento, circulou pelos salões, cantou, dançou e abriu caminhos em um espaço historicamente dominado por homens.

Ao contrário das narrativas hegemônicas sobre o reggae, frequentemente centradas em figuras masculinas, DJs, produtores ou pesquisadores, *Ginga Reggae* (2024) desloca o olhar para uma perspectiva raramente registrada. Célia não fala *sobre* o reggae a partir de um distanciamento analítico; ela fala *desde* o reggae, a partir do lugar que ocupou ao longo de mais de quatro décadas de trajetória. Esse gesto confere ao filme uma dimensão de memória encarnada, na qual ancestralidade, espiritualidade, música e luta se entrelaçam na construção do discurso audiovisual.

A presença de outros personagens no filme, como DJs, pesquisadores e agentes do reggae maranhense, não desloca a centralidade da narrativa, mas a amplia. Segundo Nayra Albuquerque, essas escolhas se deram a partir da representatividade histórica desses sujeitos na construção do reggae no Maranhão, reconhecida tanto em registros bibliográficos quanto nas próprias narrativas de Célia Sampaio. Dessa forma, o filme articula múltiplas vozes sem perder

seu eixo principal, reafirmando Célia como fio condutor da memória coletiva (ALBUQUERQUE, 2024).

A opção por narrar o reggae maranhense pela perspectiva de uma mulher negra opera como um gesto político e afetivo. Ao centrar a narrativa em Célia Sampaio, o documentário tensiona silenciamentos históricos e reposiciona sujeitos tradicionalmente marginalizados nas narrativas oficiais. Como lembra Sousa (2016), a história do reggae no Maranhão foi amplamente contada a partir de vozes masculinas; *Ginga Reggae* (2024) rompe com essa lógica ao inscrever a mulher negra como memória viva do movimento e produtora legítima de saber e história.

Esse deslocamento se expressa também nas escolhas estéticas do filme. A câmera se coloca em posição de escuta, recusando enquadramentos espetacularizantes e privilegiando a presença do corpo que canta, dança, lembra e narra. O tempo da fala e da música é respeitado, permitindo que a experiência de Célia se construa a partir de suas próprias palavras e gestos. Nesse sentido, o filme se aproxima do que Trinh T. Minh-ha (1989) define como um cinema da escuta, que não busca falar pelo outro, mas criar condições para que ele se diga.

A trajetória de Célia Sampaio ajuda a compreender por que esse filme importa. Nascida no bairro da Liberdade, reconhecido como o maior quilombo urbano da América Latina, Célia atravessou blocos afro, bandas, radiolas, palcos e festivais, consolidando-se como “a dama do reggae”. Sua história é também a história de mulheres negras que, no campo da cultura e da vida pública, como aponta Kilomba (2019), precisaram constantemente enfrentar normas que tentam controlar seus corpos, silenciar suas vozes e limitar seus espaços de atuação.

Sua inserção no reggae não se deu de forma isolada ou espontânea, mas esteve profundamente ligada às articulações do movimento negro organizado em São Luís. Ao rememorar esse início, Célia relata:

“Eu comecei por incentivo de algumas companheiras do movimento negro, no caso, no CCN (Centro de Cultura Negra), Bloco Afro Akomabu. Aí eu passo a cantar e, depois dessa cantoria no bloco, é que eu saio para montar a banda Guetos com o Paulo Akomabu e o Tadeu de Obátálá, com outros negros que não faziam parte da entidade do movimento. Aí, a gente funda a banda Guetos, cria a banda Guetos, logo a segunda banda de reggae aqui de São Luís, que a primeira é a Tribo de Jah.” (SAMPAIO, 2024, 33min38s)

Essa fala evidencia que a constituição do reggae maranhense está intrinsecamente ligada às redes do movimento negro, aos blocos afro e às práticas culturais coletivas que articulavam música, identidade e ação política. Ao situar sua história no CCN e no Bloco Afro Akomabu, Célia reinscreve o reggae como desdobramento das lutas por afirmação negra em São Luís,

desmontando narrativas que tratam sua origem como fenômeno desvinculado das experiências políticas e comunitárias da população negra.

É justamente a partir dessa memória encarnada, coletiva e politicamente situada que o filme se constrói. A própria diretora destaca que *Ginga Reggae* (2024) não nasceu de um projeto fechado ou de uma pesquisa distanciada, mas de um processo de aproximação sensível com a trajetória de Célia e com o reggae enquanto experiência vivida. Ao reconhecer, na história da cantora, a condensação de memória, território, espiritualidade e vivência da mulher negra, Nayra Albuquerque identifica ali o ponto de partida para a construção do documentário.

Nayra Albuquerque destaca que o processo de aproximação com Célia Sampaio se deu a partir de uma relação de afeto, confiança e generosidade mútua. Segundo a diretora, esse vínculo foi fundamental para acessar narrativas, memórias e sentimentos profundos, permitindo que o filme se construísse de forma aberta e sensível. Ao longo desse processo, Nayra relata que também se transformou, aprofundando sua relação com o reggae e se reconhecendo como pesquisadora dessa cultura (ALBUQUERQUE, 2024).

Esse processo de construção evidencia, de forma sutil, uma lacuna recorrente nas produções audiovisuais sobre o reggae no Maranhão: a ausência de narrativas conduzidas por mulheres.

É nesse contexto que *Ginga Reggae* (2024) se constitui como um gesto consciente de escuta e valorização da presença feminina na história do reggae maranhense. Nas palavras da diretora:

“Célia me chamou atenção a partir de um álbum que ela lançou com o próprio nome. Nesse álbum, ela cantava África, Jamaica, a Jamaica Brasileira, o sentimento popular e a história do reggae maranhense, chegando até a psique da mulher negra, como na música ‘Ela’. A partir daí conversamos e fui conhecendo todo o envolvimento dela com o reggae desde os primórdios, no bairro da Liberdade e no bairro de Fátima.” (ALBUQUERQUE, 2024).

Nesse contexto, a autoria de Nayra Albuquerque é central para compreender de onde o filme fala. Integrante de uma nova geração de cineastas maranhenses, formada em Rádio e TV pela Universidade Federal do Maranhão e mestra em Imagem e Som, Nayra atua como roteirista, montadora e diretora da Zawa Filmes, produtora independente composta por mulheres, pessoas negras, LGBTQIAPN+ e afro-indígenas. Sua presença na direção faz do filme não apenas um registro, mas um encontro entre memória, território e sensibilidade, no qual cada escolha estética reafirma uma posição política.

Escolher Célia não é apenas uma homenagem, mas uma ruptura histórica. Como indicam Sousa (2016) e Freire (2012), as narrativas sobre o reggae no Maranhão foram

majoritariamente construídas a partir de figuras masculinas, mesmo diante da participação contínua e significativa das mulheres no movimento. A centralização desses olhares contribuiu para a manutenção de uma memória seletiva, na qual vozes femininas permanecem, em grande medida, à margem dos registros audiovisuais.

Além disso, *Ginga Reggae* (2024) se situa dentro de um contexto cultural específico: São Luís, reconhecida como “Jamaica Brasileira”, lugar onde o reggae se transformou em linguagem identitária, expressão diaspórica e território de resistência. Freire (2013) e Sousa (2016) mostram que, na capital maranhense, o reggae foi mais que música, foi encontro comunitário, acolhimento periférico e lugar de afirmação negra diante de desigualdades históricas. Como observa Freire (2012), o reggae articula memórias afro-atlânticas, disputas sociais e formas de pertencimento urbano. Nesse sentido, o filme de Nayra Albuquerque se insere nesse campo cultural, reconhecendo o reggae como prática urbana de resistência e pertencimento, historicamente vinculada às experiências negras em São Luís.

O processo de criação do filme também reforça seu posicionamento político. Produzido integralmente por uma equipe de mulheres, o documentário nasce de uma ética de produção que recusa hierarquias tradicionais do audiovisual e valoriza modos de fazer coletivos, sensíveis e ancorados na experiência. Correia (2020) lembra que “a estética é também prática política”, e *Ginga Reggae* concretiza isso ao incluir mulheres em todas as etapas do filme: produção executiva, roteiro, fotografia, arte, montagem e direção.

Dessa forma, o documentário articula três dimensões fundamentais: a trajetória de Célia Sampaio como símbolo da presença feminina no reggae; a visão estética e política de Nayra Albuquerque, estruturada a partir da escuta e da memória; e a cidade de São Luís como território negro, caribenho e resistente. Ao reunir essas camadas, *Ginga Reggae* (2024) não apenas registra uma história individual, mas afirma que a memória de uma mulher negra é também memória coletiva, reposicionando o reggae no campo da história cultural do Maranhão.

Se, até aqui, a análise se concentrou em compreender de onde *Ginga Reggae* (2024) parte, a partir de quais trajetórias, territórios e experiências, a seguir o foco se desloca para o modo como o filme constrói seus sentidos, observando suas escolhas de linguagem, narrativa e forma.

4.2 Linguagem e narrativa: estética, som e subjetividade em *Ginga Reggae*

Dando continuidade à análise de *Ginga Reggae* (2024), este tópico se dedica a observar como as escolhas de linguagem e narrativa do filme constroem sentidos e produzem uma

experiência sensível. Mais do que um registro informativo sobre o reggae maranhense, o documentário articula câmera, som, montagem e ritmo como elementos estruturantes de sua narrativa, produzindo um cinema que se organiza a partir da escuta, da presença e da subjetividade.

Essa perspectiva se articula, também, a partir de uma compreensão decolonial da forma fílmica. Para Nayra Albuquerque, *Ginga Reggae* (2024) se constrói a partir de uma estrutura narrativa que desloca hierarquias tradicionais, ao assumir uma mulher como narradora principal, acompanhada por narradores secundários homens. Além disso, a diretora destaca que o filme transita entre o documentário observativo e uma montagem rítmica e musical, assumindo o reggae não apenas como tema, mas como forma. Assim, a obra se organiza como uma grande música, na qual imagem, som e ritmo constroem conjuntamente a narrativa (ALBUQUERQUE, 2024).

Nessa direção, a linguagem do filme não se limita a ilustrar discursos, mas produz deslocamentos na forma de narrar, em que filmar, montar e ouvir tornam-se inseparáveis daquilo que se deseja contar. Nesse movimento, essas escolhas se tornam mais evidentes na forma como a câmera se relaciona com os corpos e as vozes em cena.

4.2.1 A câmera como gesto de escuta

Em *Ginga Reggae* (2024), a câmera não atua como um instrumento de observação distante ou de controle do real, mas como um gesto de escuta que se constrói a partir do encontro entre quem filma e quem é filmado. Essa escolha desloca o documentário de uma lógica explicativa para uma experiência sensível, na qual a presença da câmera acompanha o tempo, o corpo e a memória de Célia Sampaio, sem tentar conduzir ou traduzir sua vivência a partir de um olhar externo.

Em vez de buscar uma suposta neutralidade, a câmera assume sua posição, reconhecendo-se como parte da relação que se estabelece em cena. Em *Ginga Reggae* (2024), isso se manifesta na forma como os enquadramentos respeitam o tempo da fala, os silêncios, os gestos corporais e os momentos de introspecção da protagonista, permitindo que a narrativa se construa a partir de sua própria experiência.

Essa perspectiva orienta o modo como Nayra Albuquerque compreende o processo de realização, ao afirmar que “os personagens é que moldam o filme”, afastando-se da ideia de autoria única. Nayra Albuquerque denomina esse procedimento como “cinema de encontro”, um modo de filmar que se constrói na relação entre cinema, cultura e personagens, quando se propõe a “abrir a câmera” para aquilo que emerge do contato. Essa escolha ética faz com que a

câmera não se imponha, mas se deixe atravessar pela presença de Célia, criando uma narrativa que nasce da convivência, da escuta e do afeto.

Essa ética da escuta se materializa também na configuração da equipe que esteve à frente da câmera. A direção de fotografia de *Ginga Reggae* (2024) foi assumida por Luíza Fernandes, que, além de integrar a produção executiva do filme, ocupou o lugar de quem filma, enquadra e acompanha os corpos em cena, evidenciando que quem está por trás da câmera também constrói o olhar do filme.

A presença de uma mulher na direção de fotografia contribui para uma abordagem menos hierarquizada e menos objetificante, especialmente na forma como o corpo feminino negro é filmado, reforçando a proposta de um cinema que se constrói pela relação, pela proximidade e pela escuta.

Visualmente, essa postura se expressa em enquadramentos que acompanham o corpo em movimento, especialmente nos momentos de dança, canto e circulação pelos espaços da cidade. A câmera não fragmenta o corpo feminino negro nem o transforma em objeto de contemplação exotizante; ao contrário, ela se mantém próxima, compartilhando o ritmo, o balanço e a respiração da personagem. Esse procedimento reforça o que bell hooks (2019) denomina como a importância do direito de olhar e de se fazer visível a partir de si, rompendo com enquadramentos marcados pela objetificação e pelo apagamento.

Figura 35. Pés em movimento: o corpo aprende pelo ritmo na dança do reggae.



Fonte: *Ginga Reggae*. Direção: Nayra Albuquerque, 2024. Frame capturado pelo autor.

Do ponto de vista técnico-estético, Nayra opta por uma combinação de dispositivos e estratégias visuais que reforçam esse gesto de escuta e de construção sensível da memória. O uso predominante da Black Magic Cinema Pocket 4K confere uma imagem suave e detalhada,

que valoriza texturas, pele e luz natural, enquanto a inserção de imagens em VHS cria uma camada sensível de memória e arquivo, evocando o passado e as histórias não registradas do reggae maranhense. Essa lógica se estende também ao trabalho de luz, pensado de forma relacional com os espaços e as vivências do reggae. Como destaca a diretora, “as luzes foram trabalhadas entre a luz natural e luzes coloridas, lembrando salões e festas de reggae atuais” (ALBUQUERQUE, 2024). Essas escolhas constroem uma temporalidade própria, na qual presente e passado se entrelaçam, reforçando a ideia de memória viva.

A câmera, portanto, não busca capturar uma verdade objetiva sobre o reggae ou sobre Célia Sampaio. Ela se coloca como mediadora de um encontro, permitindo que a narrativa se construa a partir da subjetividade da protagonista. Como aponta Trinh T. Minh-ha (1989), filmar é sempre um ato relacional, no qual quem observa também é afetado pelo que vê. Em *Ginga Reggae* (2024), essa afetação é perceptível na forma como a câmera acompanha, respeita e compartilha o tempo da personagem, criando um espaço onde falar, cantar, dançar e lembrar tornam-se gestos de afirmação.

Dessa maneira, a câmera em *Ginga Reggae* (2024) atua como uma extensão da escuta, recusando o controle e a hierarquização do olhar. Ela se inscreve como prática ética, sensível e política, na qual o documentário se constrói não pela explicação do outro, mas pela convivência com ele. Essa escolha inaugura uma narrativa que se alinha à proposta de um cinema decolonial, no qual a forma de filmar é inseparável do compromisso com a memória, o pertencimento e a afirmação das experiências negras femininas.

4.2.2 Som, música e ritmo como estrutura narrativa

Em *Ginga Reggae* (2024), o som não atua apenas como elemento de ambientação ou acompanhamento das imagens, mas como eixo estruturante da narrativa. A música, os ruídos do cotidiano, as vozes e os silêncios organizam o ritmo do filme e conduzem o olhar do espectador, fazendo do som uma linguagem que pensa, sente e narra junto com a imagem. Essa escolha estética reafirma o que Trinh T. Minh-ha (1989) propõe ao defender um cinema que escuta antes de explicar, que se constrói a partir do encontro sensível com os sujeitos filmados.

Figura 36. Instrumento percussivo (agogô de coco) em cena de *Ginga Reggae*.



Fonte: *Ginga Reggae*. Direção: Nayra Albuquerque, 2024. Frame capturado pelo autor.

A diretora Nayra Albuquerque explicita que o ritmo do filme nasce, desde o início, de uma lógica musical, atravessando todas as etapas do processo criativo. Segundo a diretora, o ritmo assume um caráter tonal e profundamente musical, estruturando o documentário desde o roteiro e a direção até as cenas e a montagem, fazendo com que a música funcione como elemento central da organização narrativa do filme (ALBUQUERQUE, 2024).

Essa concepção se manifesta na forma como o reggae atravessa o filme não apenas como tema, mas como experiência sensorial. As canções interpretadas por Célia Sampaio, os sons das radiolas, dos salões de dança e dos espaços urbanos de São Luís constroem uma paisagem sonora que conecta memória, corpo e território. Nesse processo, a trilha sonora do filme revela uma escolha curatorial cuidadosa, construída com a participação direta de Célia Sampaio no processo de seleção das canções. Essa curadoria carrega a bagagem de uma artista que acompanhou a consolidação do reggae em São Luís, revelando escolhas sonoras atravessadas por quem viveu o movimento por dentro, para além das músicas mais genéricas nos circuitos comerciais.

Além da música, o filme trabalha cuidadosamente a relação entre som, silêncio e ambiente. Nesse sentido, Nayra Albuquerque destaca que é justamente esse jogo entre som, música, silêncio e ambiente que sustenta o ritmo narrativo da obra, atravessando toda a continuidade do filme, desde o roteiro, a composição de cena e a montagem

(ALBUQUERQUE, 2024). O silêncio opera como pausa e respiro que reorganiza o tempo do filme, permitindo que as memórias narradas por Célia ecoem com mais força.

O silêncio opera como pausa e respiro que reorganiza o tempo do filme, permitindo que as memórias narradas por Célia ecoem com mais força.

A montagem do filme se constrói em diálogo direto com a fala de Célia Sampaio. Para Nayra Albuquerque, todas as falas da cantora influenciaram o ritmo do filme, perceptível nas pausas, na musicalidade da voz e na visualidade que acompanha a cadência entre fala e música. A montagem, assim, não organiza o discurso a partir de uma lógica externa, mas se deixa conduzir pelo tempo e pela cadência da própria narrativa oral (ALBUQUERQUE, 2024).

Essa atenção ao silêncio dialoga com a proposta de Trinh T. Minh-ha (1989), ao recusar a saturação explicativa típica do documentário tradicional e criar intervalos que valorizam o tempo da memória e da oralidade. Em *Ginga Reggae* (2024), esses intervalos permitem que o espectador, para além da compreensão racional, sinta seus afetos, suas tensões e a dimensão espiritual do reggae maranhense. Ao se organizar pela experiência vivida, o filme constrói sua narrativa a partir dos tempos e modos de existir de seus sujeitos, incidindo diretamente na forma como essas histórias são contadas.

Ao articular som, música e silêncio como forças narrativas, *Ginga Reggae* (2024) constrói uma experiência audiovisual que desloca o documentário de um lugar meramente informativo para um campo sensível e afetivo. O som atua como mediador entre passado e presente, entre individual e coletivo, permitindo que a história do reggae seja contada não apenas por meio de dados ou depoimentos, mas através da vibração e pelo ritmo.

Algumas imagens operam como síntese poética da proposta do filme. Para Nayra Albuquerque, a cena da radiola posicionada entre as plantas é uma das cenas-chave de *Ginga Reggae* (2024), por condensar visualmente a ideia de enraizamento cultural. A radiola, símbolo urbano do reggae maranhense, aparece integrada à paisagem natural, sugerindo que essa cultura não é deslocada do território, mas cresce com ele, como parte viva do ambiente. A imagem reforça o reggae como prática cotidiana, orgânica e profundamente vinculada ao espaço onde se produz e se reinventa (ALBUQUERQUE, 2024).

Figura 37. Radiola de reggae integrada a paisagem natural. Frame do filme *Ginga Reggae* (2024).



Fonte: *Ginga Reggae*. Direção: Nayra Albuquerque, 2024. Frame capturado pelo autor.

Dessa forma, o filme reafirma o que Correia (2020) aponta ao tratar o audiovisual como pedagogia do sensível: aprender e narrar também se dá pelo corpo, pelo som e pela experiência compartilhada. Em *Ginga Reggae* (2024), ouvir se configura como gesto de reconhecimento, e escutar é uma forma de reconhecer a centralidade das mulheres negras na construção dessa memória cultural.

4.3 “Não era ausência, era apagamento”: mulheres negras no reggae

A história do reggae maranhense, assim como outras narrativas culturais negras, foi construída majoritariamente a partir de olhares masculinos, que colocaram as mulheres à margem dos registros oficiais, mesmo quando sua presença era constante e fundamental. Essa invisibilização não corresponde à ausência, mas a um processo sistemático de apagamento, no qual corpos femininos negros foram relegados a papéis secundários ou silenciados.

Trata-se de um silenciamento que atravessa simultaneamente gênero e raça, negando às mulheres negras reconhecimento, memória e pertencimento dentro do próprio movimento que ajudaram a construir. No contexto do reggae, esse processo se manifesta tanto na escassez de registros quanto na naturalização de papéis subalternos atribuídos às mulheres, mesmo com sua presença ativa na cena.

Em *Ginga Reggae* (2024), esse processo de apagamento é tensionado a partir da memória de quem viveu o movimento desde dentro. Ao narrar sua própria trajetória, Célia Sampaio evidencia como o reggae, apesar de ser um espaço central de lazer, sociabilidade e afirmação negra, era também profundamente estigmatizado, sobretudo quando frequentado por mulheres jovens da periferia. Ao rememorar esse período, a cantora relata:

As pessoas não queriam... por exemplo, a minha mãe não queria que eu fosse pra festa de reggae, mas não era por nada não, era porque todo mundo discriminava essa música. Diziam que ali não era festa pra gente, que ali era só vagabundo, maconheiro, gente que não presta. (SAMPAIO, 2024, 15min35s)

A fala de Célia revela como o estigma atribuído ao reggae funcionava como mecanismo de controle moral, racial e de gênero, delimitando os espaços socialmente considerados legítimos para os corpos femininos negros. A vigilância familiar, o medo do julgamento social e as tentativas de regular a circulação dessas mulheres evidenciam que o acesso ao lazer e à expressão cultural era atravessado por normas que buscavam conter seus corpos e desejos. Ainda assim, a permanência de Célia nesses espaços demonstra que, mesmo diante dessas restrições, o reggae se afirmava como território de pertencimento, prazer e resistência.

Essas narrativas revelam que a presença das mulheres no reggae sempre existiu, ainda que atravessada pela desconfiança e pelo risco da exclusão social, exigindo a constante negociação entre o desejo de pertencimento cultural e as imposições de uma sociedade machista e racista. Como observa Kilomba (2019), o corpo da mulher negra é historicamente atravessado por discursos que tentam regulá-lo, mas é também nesse corpo que se inscrevem práticas de resistência e reinvenção. Essa lógica aparece de forma concreta na memória de Célia Sampaio, ao relatar que, mesmo diante das tentativas de controle familiar e social, ela insistia em frequentar as festas de reggae, fugindo das proibições reivindicando, pelo corpo que dançava, seu direito ao prazer, à circulação e à existência nesses espaços

A insistência em dançar, apesar das proibições, evidencia o reggae como espaço de afirmação do prazer, do corpo e da liberdade, especialmente para mulheres negras periféricas.

Além da experiência enquanto frequentadoras dos salões, as mulheres sempre estiveram presentes na construção material e simbólica do movimento reggae. Célia Sampaio destaca que as mulheres atuavam, e ainda atuam, em diversas frentes da cadeia produtiva do reggae: como bilheteiras, seguranças, vendedoras, proprietárias de clubes, DJs, cantoras, compositoras, instrumentistas, costureiras, dançarinas e produtoras culturais. Essa multiplicidade de funções desmonta a narrativa que associa o reggae exclusivamente a figuras masculinas, evidenciando

que o movimento sempre foi sustentado por um trabalho coletivo no qual as mulheres desempenharam papel central.

Apesar dessa presença ativa das mulheres, o reconhecimento público e histórico permaneceu restrito. A masculinização da cena se expressava não apenas na ausência de mulheres em posições de destaque, mas na naturalização de que o lugar feminino deveria ser secundário ou de apoio. Ao refletir sobre sua entrada como cantora protagonista no reggae ludovicense, Célia Sampaio explicita esse cenário de forma contundente:

Era só banda, só homem, só homem... e eu lá, só eu. Até um amigo me chamou a atenção: ‘Você já viu como é só você?’. Porque, quando eu venho para a cena regueira, não tem mulher. As mulheres estão fazendo backing vocal... mas essas mulheres também não tinham compromisso com o movimento reggae; tinham compromisso, às vezes, só com a música, mas não de levantar bandeira. E eu vim com a bandeira do reggae levantada em toda a minha história. Exatamente porque, em tudo o que eu estava fazendo, eu sempre estava quebrando paradigmas, porque não tinha mulher na cena. Então, pra mim, é abrir caminho, sabe? (SAMPAIO, 2024, 36min37s)

A fala de Célia evidencia que o apagamento das mulheres no reggae não se dava apenas pela exclusão direta, mas também por mecanismos mais sutis, que toleravam a presença feminina desde que ela não ocupasse posições de liderança, visibilidade e disputa simbólica. Ao diferenciar o simples fazer musical do compromisso político com o movimento reggae, Célia reivindica para si um lugar de protagonismo que ultrapassa o palco e se opera como gesto de enfrentamento. Sua trajetória revela que “levantar bandeira” significava não apenas cantar reggae, mas assumir publicamente uma identidade, um pertencimento e uma posição política em um espaço historicamente masculinizado.

Essa dimensão de ruptura não se encerra na experiência individual de Célia, mas se projeta como legado e abertura de caminhos para outras mulheres dentro do reggae maranhense. Ao refletir sobre sua trajetória e seus desdobramentos, Célia diz:

Hoje eu sou conhecida como a dama do reggae, já tive alguns títulos, algumas homenagens, por conta da minha trajetória, e eu fico muito feliz por isso. Fico feliz também porque essa trajetória abre espaço para outras mulheres. Hoje, não sou só eu no reggae: tem várias mais jovens, que têm até idade para serem minhas filhas, e que estão aí fazendo suas carreiras através desse estilo musical, desse movimento. Umas como DJs, outras como musicistas, outras como compositoras. Porque a cadeia produtiva do reggae é muito grande. E tem outras que são pesquisadoras dentro desse estilo. (SAMPAIO, 2024, 39min12s)

Figura 38. Legado e continuidade: Célia Sampaio e cantoras da nova geração em cena no reggae maranhense.



Fonte: *Ginga Reggae*. Direção: Nayra Albuquerque, 2024. Frame capturado pelo autor.

O protagonismo de Célia não pode ser compreendido como exceção individual, mas como um processo de mudanças estruturais. Ao afirmar-se como mulher negra em um campo dominado por homens, ela inaugura possibilidades e abre caminhos para outras mulheres, transformando sua experiência pessoal em gesto coletivo de resistência e reinscrição da memória.

É a partir dessa trajetória e de seus efeitos no interior do movimento reggae que *Ginga Reggae* (2024) opera uma ruptura significativa ao reposicionar essa história a partir da voz de uma mulher negra. Esse deslocamento não ocorre de forma neutra, mas parte de uma escolha política consciente por parte da direção. Questionada sobre o gesto de narrar o reggae maranhense a partir da perspectiva feminina, Nayra Albuquerque compreende essa escolha como uma responsabilidade ética e política, vinculada às práticas e aprendizados do feminismo negro. Para a diretora, tratar dessa história a partir das mulheres que vieram antes dela é uma forma de respeito, continuidade e reconhecimento das trajetórias que abriram caminhos, orientando sua atuação no cinema como um gesto consciente de memória e honra (ALBUQUERQUE, 2024).

A fala da diretora evidencia que o filme não busca apenas reparar lacunas históricas, mas assumir uma responsabilidade ética com a memória das mulheres negras que sustentaram o movimento reggae. Esse compromisso se materializa ao colocar Célia Sampaio como sujeito

político e memória viva de uma experiência coletiva, parte constitutiva da própria história do reggae em São Luís. A câmera acompanha Célia não apenas enquanto cantora, mas enquanto mulher negra que viveu, construiu e atravessou esse movimento com o próprio corpo, reinscrevendo essas trajetórias na memória coletiva como gesto de reconhecimento e continuidade.

Nesse sentido, o filme opera aquilo que hooks (2019) chama de deslocamento do olhar: a mulher negra deixa de ser objeto da narrativa para se tornar sujeito que olha, fala e interpreta sua própria história. A presença de Célia em cena, narrando suas memórias, cantando, dançando e refletindo sobre sua trajetória, produz uma contranarrativa que desafia os registros hegemônicos. Não se trata apenas de incluir uma mulher na história, mas de reorganizar a própria forma de contar essa história.

Ao afirmar a experiência feminina negra como eixo narrativo, *Ginga Reggae* (2024) desmonta estereótipos que associam o reggae à marginalidade masculina ou à desordem social, revelando-o como espaço de lazer, espiritualidade, encontro comunitário e construção identitária, especialmente para populações negras periféricas. Nas palavras de Célia, os salões de reggae eram “o lazer do nosso povo”, um espaço onde crianças, adultos e idosos participavam, compartilhando música, dança e pertencimento.

Dessa forma, o documentário não apenas visibiliza mulheres negras no reggae, mas reposiciona seus corpos como produtores de conhecimento, memória e cultura. A trajetória de Célia Sampaio evidencia que o protagonismo feminino sempre esteve presente, ainda que historicamente silenciado. Ao trazer essa experiência para o centro da narrativa, *Ginga Reggae* (2024) transforma o que antes era tratado como margem em fundamento, reafirmando que contar a história do reggae maranhense a partir das mulheres negras é também um gesto de justiça simbólica e reconstrução da memória coletiva.

4.4 O reggae como pedagogia do pertencimento: *Ginga Reggae* e a resistência cultural em São Luís

O reggae, em São Luís, constitui-se muito mais do que um gênero musical ou uma prática de entretenimento. Ele opera como linguagem cultural, território de pertencimento e espaço de elaboração identitária para populações negras periféricas. Como apontam Freire (2013) e Sousa (2016), o reggae ludovicense se construiu historicamente como prática urbana de resistência, articulando memória afro-atlântica, sociabilidade comunitária e afirmação negra em um contexto marcado por desigualdades raciais e sociais. Nesse sentido, *Ginga Reggae*

(2024) insere-se como um gesto cinematográfico que reconhece e potencializa essa dimensão cultural do reggae, tratando-o como prática viva de educação, memória e pertencimento.

Essa dimensão formativa do reggae também é compreendida pela direção como um processo de conexão diaspórica e construção cultural situada. Para Nayra Albuquerque, o reggae aparece no filme como uma linguagem que conecta territórios da diáspora pelo som e pela estética, mantendo vínculos simbólicos com a África. Ao mesmo tempo, essa cultura se reinventa localmente, misturando influências do bumba meu boi, do merengue e das experiências do território maranhense. Esse processo fortalece a negritude e os modos de vida negros no Maranhão, produzindo uma cultura própria, construída no corpo, na vivência e na memória coletiva (ALBUQUERQUE, 2024).

A partir dessa dimensão cultural, filme evidencia que o reggae, em São Luís, sempre funcionou como espaço de formação coletiva, onde o corpo aprende, a memória circula e os vínculos comunitários se fortalecem. Quando Célia coloca que os salões de reggae eram “o lazer do nosso povo”, ela não se refere apenas a um momento de diversão, mas a um espaço de encontro intergeracional, no qual crianças, jovens, adultos e idosos compartilhavam música, dança e experiência coletiva.

Figura 39. Casal dançando reggae: corpo, afeto e pertencimento nos salões ludovicenses.



Fonte: *Ginga Reggae*. Direção: Nayra Albuquerque, 2024. Frame capturado pelo autor.

Para além da dimensão cultural e política, o filme também revela o reggae como espaço de fortalecimento subjetivo e espiritual. Em sua trajetória, Célia relaciona sua vivência no reggae com a descoberta de sua espiritualidade, compreendendo essa dimensão como parte

constitutiva de sua identidade enquanto mulher negra da periferia. Ao refletir sobre esse atravessamento, ela observa:

E eu acho assim, tem tudo a ver comigo e com Iansã, toda a minha história, todo o meu movimento, porque ela é o movimento, né? Então, quando eu descubro que sou filha de Oyá, pra mim isso veio exatamente me fortalecer ainda mais naquilo que eu já vinha fazendo, enquanto uma mulher negra da periferia, que trabalha dentro de um ritmo totalmente discriminado, que é o reggae. (SAMPAIO, 2024, 40min08s)

Esse atravessamento espiritual não aparece no filme como elemento secundário, mas como força que orienta as escolhas de direção. Para Nayra Albuquerque, a relação entre reggae, espiritualidade e ancestralidade está presente em todo o documentário, sustentando a própria existência dessa cultura. Ao reconhecer essa força ancestral, o filme legitima o reggae como prática espiritual, corporal e coletiva, inseparável das experiências negras que o constituem (ALBUQUERQUE, 2024).

Figura 40. Corpo em movimento ritual: Célia Sampaio em barracão de Tambor de Mina.



Fonte: *Ginga Reggae*. Direção: Nayra Albuquerque, 2024. Frame capturado pelo autor.

Figura 41. Corpo, mar e ancestralidade: oferenda a Iemanjá em cena de *Ginga Reggae*.



Fonte: *Ginga Reggae*. Direção: Nayra Albuquerque, 2024. Frame capturado pelo autor.

Essa dimensão cotidiana do reggae o aproxima do que Correia (2020) define como pedagogia do sensível, um modo de aprender que se dá pelo corpo, pela escuta, pelo afeto e pela experiência compartilhada no território. Para o autor, práticas culturais negras como o reggae produzem conhecimento fora das estruturas formais da educação, atuando como redes educativas que articulam memória, identidade e resistência, dimensão que *Ginga Reggae* (2024) traduz cinematograficamente ao construir uma narrativa que não separa arte, vida e aprendizado.

Nesse movimento, o filme mostra que a história do reggae não se transmite apenas por datas ou fatos, mas pelo corpo que dança, pela voz que canta e pela memória que se reconstrói no presente, fazendo do cinema um mediador sensível capaz de registrar e amplificar saberes historicamente deslegitimados.

A presença de Célia Sampaio como eixo narrativo reforça essa dimensão educativa do filme. Sua trajetória revela que o reggae foi, para muitas mulheres negras, um espaço de formação política, estética e subjetiva. Ao narrar suas experiências, Célia evidencia que frequentar festas de reggae, cantar, dançar e circular pelos salões era também um modo de afirmar existência, prazer e liberdade em uma sociedade que tentava controlar e silenciar seus corpos. O reggae, nesse sentido, aparece como prática de resistência cotidiana, na qual o corpo feminino negro aprende a existir fora das normas impostas pelo racismo e pelo patriarcado.

Ginga Reggae (2024) também atua na ressignificação da identidade negra em São Luís ao reposicionar o reggae como patrimônio cultural vivo, profundamente enraizado na experiência urbana negra. Freire (2013) observa que o reggae ludovicense produziu formas próprias de pertencimento, transformando bairros periféricos em territórios simbólicos de resistência. O filme dialoga com essa perspectiva ao situar a trajetória de Célia no bairro da Liberdade, reconhecido como quilombo urbano, onde cultura, religião, música e vida comunitária se entrelaçam, reforçando a compreensão do reggae como linguagem identitária que conecta território, memória e ancestralidade.

Figura 42. Projeto Velharia: reggae como prática comunitária e ocupação cultural no bairro da Liberdade



Fonte: *Ginga Reggae*. Direção: Nayra Albuquerque, 2024. Frame capturado pelo autor.

Ao articular cinema, negritude e território, Nayra Albuquerque observa que essas dimensões são indissociáveis: o cinema emerge de um pensamento negro, e o território é o espaço onde esse pensamento se produz. Em *Ginga Reggae* (2024), essa relação se materializa na forma como o filme inscreve corpos, sons e memórias no espaço urbano de São Luís, reafirmando o território como lugar de produção simbólica, política e cultural (ALBUQUERQUE, 2024).

Assim, a direção de Nayra Albuquerque é fundamental para que essa dimensão de resistência cultural se materialize no filme. Ao adotar uma ética do encontro e da escuta, a diretora constrói um documentário que não hierarquiza saberes nem impõe interpretações externas sobre o reggae.

Nesse sentido, *Ginga Reggae* (2024) não apenas representa o reggae como resistência cultural, mas participa ativamente desse processo ao reinscrever a memória de mulheres negras na história do movimento, fortalecendo o pertencimento e rompendo com narrativas que privilegiaram figuras masculinas. Essa reinscrição evidencia que a identidade do reggae maranhense foi construída também, e sobretudo, por mulheres negras que cantaram, dançaram, organizaram, sustentaram e reinventaram o movimento ao longo das décadas.

Assim, *Ginga Reggae* (2024) opera como um gesto de resistência cultural que articula cinema, memória e educação. O filme transforma a experiência individual de Célia Sampaio em memória coletiva, consolidando o reggae como espaço de aprendizagem, pertencimento e afirmação identitária. Ao fazê-lo, contribui para a construção de um imaginário mais justo e

plural sobre a cultura reggae em São Luís, no qual as mulheres negras deixam de ocupar as margens e passam a ser reconhecidas como protagonistas de sua própria história.

Para Nayra Albuquerque, o reggae preserva memórias ancestrais ao mesmo tempo em que produz novas memórias coletivas, inscritas nos corpos, nos territórios e nas experiências cotidianas. O filme, assim, atua como mediador entre passado e presente, memória e criação, reafirmando o reggae como prática viva de resistência e pertencimento (ALBUQUERQUE, 2024).

Essa compreensão do reggae como pedagogia do pertencimento e prática de resistência cultural reforça o papel do cinema como prática política e educativa. *Ginga Reggae* (2024) demonstra que filmar é também ensinar, aprender e reexistir, afirmando o audiovisual como espaço de produção de conhecimento sensível e de reconstrução da memória negra maranhense. É nesse encontro entre som, corpo, território e imagem que o filme consolida sua potência cultural e prepara o caminho para as reflexões finais desta pesquisa.

A partir dessa compreensão do reggae, em *Ginga Reggae* (2024), como pedagogia do pertencimento e prática de resistência cultural, a análise avança agora para observar como essa narrativa reverbera para além da obra, considerando seus impactos, modos de recepção e camadas finais de leitura.

4.5 Escutas complementares: impacto, recepção e camadas finais de leitura

Embora as entrevistas com Célia Sampaio e Nayra Albuquerque tenham atravessado a análise ao longo deste capítulo, este tópico propõe uma escuta complementar, voltada especialmente para as percepções sobre o impacto do filme, seus desdobramentos simbólicos e os sentidos que *Ginga Reggae* (2024) produz para além da tela. Trata-se menos de acrescentar novas informações e mais de observar como a obra reverbera social, cultural e afetivamente, consolidando seu lugar como prática de memória e resistência.

A recepção do filme pelo público maranhense evidencia essa dimensão de alcance e pertencimento. Segundo Nayra Albuquerque, desde a primeira exibição, *Ginga Reggae* (2024) tem provocado no público o desejo de se aproximar da cultura do Maranhão ou, no caso de quem já vive o reggae, o reconhecimento de memórias pessoais e coletivas. A diretora observa que o filme ativa lembranças, gera debates e cria conexões afetivas, funcionando como um dispositivo de encontro entre pessoas, histórias e territórios, ao operar como uma experiência sensível que convoca o espectador a se implicar com a cultura apresentada.

Esse impacto se manifesta também na circulação do filme em festivais e no reconhecimento institucional que recebeu, evidenciando, como aponta Nayra, que *Ginga Reggae* (2024) nasce, antes de tudo, de uma necessidade, seja de colocar um tema em disputa, elaborar uma experiência ou curar uma ferida, mas se constitui igualmente como um produto social, atravessado por múltiplos olhares e talentos. O reconhecimento do filme, portanto, não se restringe à validação estética, mas atua como mecanismo de valorização coletiva, especialmente para profissionais negros que historicamente enfrentam processos de subalternização no campo audiovisual.

Ao ser premiado e exibido em diferentes contextos, *Ginga Reggae* (2024) contribui para ampliar o respeito e a visibilidade de uma produção cinematográfica negra maranhense, reafirmando a legitimidade de narrativas construídas fora dos grandes centros hegemônicos. Desde sua estreia, o filme circula em festivais e recebeu reconhecimentos como Melhor Longa-Metragem Maranhense e Melhor Direção no Festival Guarnicê de Cinema (2024), além de Melhor Montagem, Melhor Som e Melhor Direção de Arte no Festival Maranhão na Tela (2024). Esse reconhecimento não se limita à força da narrativa de Célia Sampaio, mas evidencia o impacto de um cinema realizado por mulheres negras no Maranhão. Nesse sentido, o alcance do filme não está apenas nos prêmios acumulados, mas na possibilidade de fortalecer redes, legitimar trajetórias e afirmar o cinema negro como espaço de produção de conhecimento, memória e sensibilidade.

Outro aspecto central destacado por Nayra Albuquerque diz respeito ao efeito do filme sobre a memória coletiva do reggae maranhense. Para a diretora, *Ginga Reggae* (2024) fortalece o pertencimento e a vontade de manter viva essa cultura, atuando como um gesto consciente de preservação e continuidade. Ao mobilizar a experiência de Célia Sampaio como fio de memória e escuta, o documentário contribui para que o reggae seja compreendido não apenas como expressão musical, mas como prática cultural profundamente ligada à história, à vida cotidiana e à resistência das populações negras de São Luís.

Pensar o reggae como memória e futuro é, para a diretora, um gesto de fortalecimento de uma luta histórica. Nayra Albuquerque compreende o filme como uma forma de criar continuidades com essa cultura, contribuindo para sua preservação e permanência na história. Ao mesmo tempo, esse gesto se articula ao reconhecimento da trajetória de Célia Sampaio, reafirmando sua importância e projetando sua memória como referência para as gerações futuras. Segundo a diretora, filmar o reggae é “criar semelhanças com essa cultura para ajudar a mantê-la e fortalecê-la”, reforçando também o reconhecimento da trajetória de Célia Sampaio (ALBUQUERQUE, 2024).

Essa escuta complementar permite compreender que o impacto de *Ginga Reggae* (2024) não se esgota na representação de uma artista ou de um movimento cultural. O filme atua como mediador entre passado e presente, articulando memória individual e memória coletiva. Ao mobilizar afetos, provocar identificação e reafirmar pertencimentos, o documentário amplia seu alcance político e pedagógico, consolidando-se como uma obra que produz efeitos duradouros no imaginário social.

Dessa forma, *Ginga Reggae* (2024) confirma o cinema como prática social transformadora, capaz de articular estética, memória e educação. Ao fortalecer vozes historicamente silenciadas e produzir novas formas de reconhecimento, o filme consolida o audiovisual como território de disputa simbólica e de reconstrução da memória negra maranhense. É a partir dessas reverberações, entre impacto, pertencimento e continuidade, que se abrem as reflexões finais desta pesquisa, voltadas para compreender as contribuições do filme e do cinema documental negro na construção de uma educação antirracista e decolonial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu da inquietação em compreender de que maneira o cinema documental pode atuar como ferramenta de transformação simbólica, contribuindo para a ressignificação de imaginários sociais e para o fortalecimento do lugar de mulheres negras na produção cultural. A partir da análise do longa-metragem *Ginga Reggae* (2024), dirigido por Nayra Albuquerque, buscou-se responder ao problema central que orientou este trabalho: como o filme contribui para dar visibilidade e protagonismo a mulheres negras e para ressignificar suas representações culturais no cinema ludovicense.

Ao longo do percurso teórico e analítico, foi possível compreender que *Ginga Reggae* (2024) não atua apenas no nível da representação, mas intervém diretamente nos modos de narrar, ver e escutar a cultura reggae em São Luís. Ao organizar sua narrativa a partir da experiência vivida de Célia Sampaio, o filme desloca o olhar hegemônico historicamente marcado por perspectivas masculinas e externas, afirmando a mulher negra como sujeito de memória, de conhecimento e de interpretação de sua própria trajetória. Dessa forma, o documentário rompe com lógicas de apagamento e reinscreve experiências femininas negras como constitutivas da história cultural maranhense.

A análise da linguagem cinematográfica evidenciou que esse reposicionamento não se dá apenas pelo conteúdo narrado, mas pelas escolhas formais do filme. A câmera, o som, a montagem e o ritmo operam como dispositivos éticos e estéticos que recusam a explicação distanciada e valorizam a presença, o tempo da memória e o corpo como elementos centrais da narrativa. Ao filmar com, e não sobre, suas personagens, *Ginga Reggae* (2024) constrói uma experiência sensível que reconhece o cinema como prática relacional, na qual imagem e som não traduzem o outro, mas se deixam atravessar por ele.

Nesse sentido, o protagonismo de Célia Sampaio ultrapassa a dimensão individual e se inscreve como gesto coletivo. Sua trajetória evidencia que as mulheres negras sempre estiveram presentes no reggae maranhense, cantando, dançando, organizando, sustentando e reinventando o movimento, ainda que historicamente silenciadas nos registros oficiais. O filme, ao tornar visíveis essas experiências, não apenas corrige lacunas narrativas, mas reorganiza o próprio regime de visibilidade do reggae, afirmando-o como espaço de pertencimento, formação e resistência cultural.

As reflexões trazidas por Nayra Albuquerque sobre o impacto do filme reforçam essa dimensão. Segundo a diretora, *Ginga Reggae* (2024) tem provocado no público o desejo de se reconectar com a cultura do Maranhão e, especialmente entre pessoas que já vivem o reggae, a

ativação de memórias, afetos e debates sobre pertencimento. O reconhecimento do filme em festivais dentro e fora do estado também evidencia que narrativas conduzidas por mulheres negras encontram ressonância social, contribuindo para a valorização de profissionais historicamente subalternizados no campo audiovisual. Esses efeitos apontam para a potência do cinema negro como prática cultural que não apenas representa, mas produz memória, reconhecimento e continuidade.

Dessa forma, *Ginga Reggae* (2024) responde de maneira consistente à questão que norteou esta pesquisa. O filme contribui para dar visibilidade e protagonismo às mulheres negras ao afirmar suas vozes como centrais, ao ressignificar seus corpos como lugares de saber e ao reconstruir suas representações culturais a partir de uma ética da escuta, da presença e do encontro. Ao fazê-lo, amplia as possibilidades do cinema documental no Maranhão e reafirma o audiovisual como campo de disputa simbólica e de produção de conhecimento sensível.

É importante destacar que esta pesquisa também se inscreve como gesto político e epistemológico. Realizada por uma pessoa preta que pesquisa e faz cinema, ela reconhece que investigar *Ginga Reggae* (2024) é também refletir sobre práticas de criação, memória e resistência que atravessam o próprio fazer audiovisual negro. Nesse sentido, o trabalho não se encerra aqui. As questões levantadas apontam para caminhos futuros de pesquisa, especialmente no aprofundamento sobre recepção, circulação e impactos do cinema negro maranhense, bem como sobre a presença de mulheres negras em processos de direção, fotografia, som e curadoria narrativa.

Nesse horizonte de continuidade, insere-se também minha prática como realizador. Destaco o curta *Rota de Fuga* (2024), filme que roteirizei, dirigi, montei e editei, produzido com crianças da Ilha de Tauá-Mirim, comunidade quilombola cercada por indústrias. O filme aborda o impacto ambiental e o abandono territorial sem recorrer ao sensacionalismo, apostando na escuta, na imaginação e na condução narrativa pelas próprias crianças. Assim como *Ginga Reggae* (2024), trata-se de uma experiência que compreende o cinema como ferramenta de resistência, reinvenção e produção de conhecimento sensível. Essa vivência, embora não constitua objeto de análise desta pesquisa, orienta meu olhar crítico e aponta para desdobramentos possíveis na investigação do audiovisual como prática decolonial e espaço de emergência de outras narrativas.

Assim, esta pesquisa reafirma que contar histórias a partir de mulheres negras não é apenas um ato de inclusão ou visibilidade, mas implica em uma transformação profunda dos modos de ver, ouvir e produzir memória no cinema. Ao evidenciar outras formas de presença, pertencimento e criação, *Ginga Reggae* (2024) demonstra que o audiovisual pode operar como

espaço de reexistência, onde corpos, vozes e histórias historicamente silenciadas passam a produzir sentido, conhecimento e futuro.

A música reggae está no ar. Mesmo que você não queira, você ouve. Está tocando. Vocês estão ouvindo? (SAMPAIO, 2024, 47min30s)

REFERÊNCIAS

BASTONE, Petra. Raça e representação no pensamento de bell hooks. **Kalagatos: Revista de Filosofia**, Fortaleza, v. 19, n. 1, p. 1–19, Inverno 2022.

CORREA, Marco Aurélio da Conceição. **Cinemas afro-atlânticos: diásporas africanas e os cinemas negros nas tessituras em redes educativas**. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2020.

COSTA, Vanessa Lobato da. A prática da representação por meio dos discursos midiáticos. **Revista Tel – Tempo, Espaço e Linguagem**, Irati, v. 9, n. 2, p. 247–252, jul./dez. 2018. Resenha de: HALL, Stuart. *Cultura e representação*.

FREIRE, Karla. **Onde o reggae é lei**. ed. São Luís: EDUFMA, 2013

JESUS, Danilo Mota de. Resenha: Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais, de Tomaz Tadeu da Silva (org.). **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe**, Aracaju, n. 51, p. –, 2021.

HALL, Stuart. **A cultura do estigma: O poder dos estereótipos**, 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1997.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicururu, 2016.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: Raça e representação**. ed. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAPERLA, Pedro Vinicius Asterito. **A contribuição de Stuart Hall para os estudos de raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1960 e 1970**. *Animus – Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, Santa Maria, v. 14, n. 27, p. 1–16, 2015.

MESQUITA, Cláudia. Cinema brasileiro no século XXI – cap. “Documentário: É Tudo Verdade?” São Paulo, 2013.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1–18, 2017. Tradução de Marco Oliveira.

MINH-HA, Trinh T. **When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics [Quando a lua cresce vermelha: representação, gênero e política cultural]**. New York: Routledge, 1991.

PRUDENTE, Leonardo Martins. **Cultura e representação**. *SER Social*, Brasília, DF, v. 27, n. 56, p. 1–5, jan./jul. 2025. Resenha de: HALL, Stuart. *Cultura e representação*.

QUIJANO, Aníbal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAPOSO, Patricia Lorena; SOUZA, Maciana de Freitas e. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. *Revista Informação em Cultura*, Mossoró, v. 2, n. 2, p. 66–69, 2020. Resenha de: KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

SANTI, Heloise Chierentin; SANTI, Vilso Junior Chierentin. Stuart Hall e o trabalho das representações. **Revista Anagrama** – Revista Interdisciplinar da Graduação, São Paulo, ano 2, n. 1, set./nov. 2008.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **A crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação**. Tradução: Marcos Soares. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodewad. **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SKLAIR, Jessie. A quarta dimensão no trabalho de Trinh T. Minh-ha: desafios para a antropologia ou aprendendo a falar perto. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 14/15, p. 133–143, 2006.

SOUZA, Thalisse Ramos de. **As ariris contam sua história: participação feminina no reggae de São Luís**. 2016. Dissertação (Mestrado em História, Ensino e Narrativas) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2016.

SORANZ, Gustavo. **O cinema de Trinh T. Minh-ha: intervalos entre antropologia, cinema e artes visuais**. Porto Alegre: Sulina, 2019.

SORANZ, Gustavo. A estética da parcialidade no cinema de Trinh T. Minh-ha. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 16., 2015, Manaus. *Anais... Manaus: Intercom* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. ed. São Paulo: Papyrus, 2003.

Anexo 1

Plano de aula

Tema: Cinema como escuta e prática política.

Título: Cinema como escuta: representação, memória e narrativas pretas no audiovisual.

Público-alvo: Estudantes do Ensino Médio, a partir do 2º ano, interessados em cinema, cultura, artes, comunicação e nas relações entre imagem, identidade e sociedade.

Ementa do curso: O curso propõe uma reflexão crítica ao cinema como prática de escuta, representação e produção de sentidos. A partir da análise de filmes e exercícios de reflexão, serão discutidos temas como representação, identidade, raça, gênero, memória e pertencimento. O curso articula teoria, análise filmica e experiência vivida e enfatiza o audiovisual negro como prática política e educativa, com destaque para o documentário como espaço de escuta e responsabilidade ética.

Objetivo Geral: Compreender o cinema como prática de escuta, responsabilidade e produção de sentidos, analisando como narrativas pretas tensionam estereótipos, reorganizam memórias e afirmam outras formas de existir.

Objetivos Específicos:

- Analisar como as imagens e filmes produzem representações e estereótipos;
- Refletir sobre o documentário como linguagem não neutra;
- Compreender o cinema como prática social, ética e política;
- Discutir a importância da escuta e da experiência vivida no documentário;
- Valorizar o audiovisual negro como espaço de memória, pertencimento e reexistência;
- Estimular o olhar crítico dos estudantes sobre as imagens que consomem e produzem,
- Estimular a criação de ideias narrativas a partir da experiência dos estudantes.

Metodologia: A metodologia do curso será baseada em uma abordagem participativa e dialógica, valorizando as experiências, percepções e repertórios dos estudantes. Serão realizadas exposições de trechos de filmes e documentários, que servirão como ponto de partida para conversas mediadas e rodas de diálogo, estimulando a escuta, a troca e a reflexão coletiva. A análise de imagens e cenas será feita de forma compartilhada, incentivando o olhar crítico

sobre as formas de representação no audiovisual. As atividades propostas incluirão momentos de reflexão por meio da fala, de escritos curtos e de produções criativas, permitindo que os estudantes expressem suas interpretações e vivências. Além disso, serão desenvolvidos exercícios de escuta e observação do cotidiano, compreendendo o cinema como uma prática sensível conectada à vida, à memória e às experiências sociais.

Avaliação: A avaliação será processual e qualitativa, levando em conta a participação dos estudantes nas discussões e atividades propostas, bem como o envolvimento nas práticas de reflexão, escuta e observação do cotidiano. Será considerada, ainda, a construção de uma produção final simples, que consistirá na elaboração de uma proposta de roteiro ou de ideia narrativa audiovisual, podendo partir de experiências pessoais, memórias, territórios ou histórias do entorno dos estudantes.

Carga Horária: 12 horas, organizadas em 3 encontros de 4 horas cada.

Organização didático-metodológica por encontro:

Encontro 1 -Cinema, imagem e representação (4h)

Tema: Como as imagens constroem sentidos

Conteúdos:

- Cinema como construção, não espelho da realidade.
- Representação, estereótipos e visibilidade
- Quem aparece nas telas? Quem fica de fora?

Distribuição do tempo e descrição das atividades propostas

Tempo	Atividade	Observações Pedagógicas
15 min	Acolhimento, apresentação do curso e combinados.	Momento inicial para apresentação do curso, dos objetivos e construção coletiva de combinados de escuta, respeito e participação.

25 min	Conversa inicial: Que filmes a gente costuma ver? Quem aparece neles?	Roda de conversa para mapear repertórios dos estudantes e provocar reflexões iniciais sobre presença e ausência nas imagens.
30 min	Exibição de cenas curtas de filmes populares (cinema, TV, internet), em especial, <i>Cidade de Deus</i> e <i>Pantera Negra</i> .	As cenas funcionam como disparadores da discussão.
40 min	Debate guiado: o que essas imagens dizem sobre raça, gênero, território e poder.	Discussão mediada que busca analisar como as imagens constroem sentidos e podem reforçar ou questionar estereótipos, orientando a leitura sobre raça, poder, território e protagonismo.
20 min	Intervalo.	
35 min	Exposição dialogada.	Representação, estereótipos e visibilidade, com a apresentação dos conceitos de forma acessível, sempre articulando a teoria aos exemplos observados nas cenas.
40 min	Exercício coletivo de análise de imagens.	Identificação de estereótipos, ausências e repetições nas imagens, por meio de atividade em grupo que estimula a observação crítica dos padrões de representação e dos

		silenciamentos nas produções audiovisuais.
20 min	Socialização das percepções.	Compartilhamento das análises feitas pelos grupos, promovendo escuta e troca de pontos de vista.
15 min	Fechamento.	Imagem como disputa de sentidos. Síntese coletiva do encontro, reforçando a ideia do cinema como espaço de construção simbólica e disputa narrativa.

Encontro 2 - Documentário, escuta e ética (4h)

Tema: Filmar não é falar sobre, é escutar

Conteúdos:

- Documentário como prática de escuta.
- Mito da neutralidade no cinema.
- Corpo, experiência e memória como narrativa

Distribuição do tempo e descrição das atividades propostas

Tempo	Atividade	Observações Pedagógicas
15 min	Acolhimento e breve retomada dos conceitos trabalhados no encontro anterior.	Conectar representação e linguagem documental.
25 min	Conversa inicial: o que diferencia documentário de ficção?	Roda de diálogo voltada à identificação de ideias prévias sobre as diferenças entre documentário e

		ficção, problematizando as noções de verdade e neutralidade no cinema.
30 min	Exibição de trechos de documentários (<i>Bixa Travesty</i> , <i>Trançatlânticas</i> e outras).	As obras exemplificam o documentário como escuta.
40 min	Debate guiado: explicar ou escutar?	Discussão mediada sobre diferenças entre narrar sobre o outro e construir a narrativa com o outro.
20 min	Intervalo.	
35 min	Exposição dialogada: documentário, escuta e ética.	Apresentação acessível dos conceitos de escuta, posição ética e responsabilidade no documentário.
40 min	Dinâmica: como contar uma história sem silenciar alguém?	Atividade prática em grupo para pensar estratégias narrativas baseadas na escuta e na relação.
20 min	Socialização das propostas.	Apresentação das ideias construídas pelos grupos, valorizando diferentes perspectivas.
15 min	Fechamento: documentário como responsabilidade.	Síntese coletiva reforçando o cinema como escolha ética, estética e política.

Encontro 3 - Narrativas pretas, memória e pertencimento (4h)

Tema: Cinema como prática política e educativa

Conteúdos:

- Audiovisual negro como reexistência.
- Memória, território e experiência vivida.
- Cinema como possibilidade de futuro.
-

Distribuição do tempo e descrição das atividades propostas

Tempo	Atividade	Observações Pedagógicas
15 min	Acolhimento e escuta.	Momento de chegada e abertura para que os estudantes compartilhem expectativas para o último encontro.
25 min	Conversa inicial: quais histórias importam?	Roda de diálogo para refletir sobre quais narrativas costumam ser valorizadas ou apagadas.
30 min	Exibição de trechos de <i>Ginga Reggae</i> .	A proposta contribui para compreender o cinema como espaço de construção de memória, experiência e pertencimento.
30 min	Debate guiado: cinema que nasce da experiência vivida.	Discussão sobre como o filme constrói narrativa a partir do corpo, da memória e da escuta.
20 min	Intervalo.	
25 min	Exposição dialogada: audiovisual negro como prática política.	Apresentação do cinema negro como forma de reexistência, educação e produção de futuro.

30 min	Produção final.	Elaboração de uma ideia de filme ou roteiro simples, partindo de memórias, territórios ou experiências pessoais.
20 min	Socialização das ideias narrativas.	A atividade valoriza os processos de criação e reflexão, priorizando a troca de ideias em detrimento de resultados fechados, reconhecendo o processo como parte fundamental da aprendizagem.
25 min	Roda de encerramento: o que o cinema pode mudar?	Refletindo sobre o cinema como escuta, presença e possibilidade de transformação.

Bibliografia:

CORREA, Marco Aurélio da Conceição. **Cinemas afro-atlânticos: diásporas africanas e os cinemas negros nas tessituras em redes educativas**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020.

HALL, Stuart. **A cultura do estigma: O poder dos estereótipos**, 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1997.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicururu, 2016.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: Raça e representação**. ed. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MESQUITA, Cláudia. Cinema brasileiro no século XXI – cap. “Documentário: É Tudo Verdade?” São Paulo, 2013.

MINH-HA, Trinh T. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics* [*Quando a lua cresce vermelha: representação, gênero e política cultural*]. New York: Routledge, 1991.

QUIJANO, Aníbal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais.** Perspectivas latino-americanas. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2005

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **A crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação.** Tradução: Marcos Soares. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Stuar Hall, Kathryn Woodewad. **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais.** 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução: Fernando Mascarello. Ed. São Paulo: Papyrus, 2003.