

REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE MULHERES NEGRAS

Júlio César dos Santos
PPGACV FAV/UFG

Rosa Maria Berardo
FAV/UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

Este artigo analisa a produção de representações cinematográficas de mulheres negras, imagens que ultrapassam a condição técnica e se tornam imagens com vida própria - “bio-imagens”. O cinema atua na construção de simbólicos compostos por signos que representam mulheres negras que ao se apropriarem do cinema produzem imagens que as interpelam questionando-lhes quem e o que são. O filme é um suporte para esta ação de representar-se e é um dizer de si para si e para os outros. Nestes campos de conflito fazer cinema é uma ação orientada pelo pertencimento, enfim, pelo processo de construção de identidades.

Palavras-chave: mulher negra, representações, cinema, poética visual, identidade.

Abstract

This article analyzes the production of black women images in the cinema. They are images that go beyond the technical condition and become images with life: bio images. The cinema operates in the symbolic construction, with signs that represent black women. These women, in the cinema, produce images that argue themselves who and what they are. The film is a support for the action to represent themselves. In this sense, making movies is an action oriented by belonging feelings, and by the identity-building process.

Keywords: black woman, representations, cinema, visual poetics, identity.

O cinema: tecnologia produzindo representações

O cinema compreende um conjunto de elementos a que se pode denominar tecnologia, como nas acepções de Álvaro Pinto (2005, p. 219-355), em quatro significados fundantes: a) a teoria, a ciência, o estudo, a discussão da técnica, as habilidades do fazer, as profissões, artes e os modos de produzir alguma coisa, ou em suas palavras, “logus da técnica”, ou “epistemologia da técnica”; b) a técnica, da forma como se apresenta no discurso habitual, senso comum, equiparada verbalmente à tecnologia, num sentido pouco preciso como o *know how* inglês; c) “o conjunto de todas as técnicas de que dispõe uma determinada sociedade, em qualquer fase histórica de seu desenvolvimento”, em que o conceito emerge do contexto social, ganha “generalidade formal”, e se define como patrimônio, mas também, como instrumento de dominação – diferenciação e exclusão; e, d) “a ideologia da técnica”, constituída pelas formas como a tecnologia pode atuar na mediação de relações sociais, alterando inclusive seus fundamentos.

Percebe-se, de pronto, que a tecnologia cinematográfica ultrapassa o artefato tecnológico e corresponde, também, a um complexo de elementos simbólicos e implicações geradas pela produção de posições de sujeitos que se utilizam da tecnologia cinematográfica para produzirem representações, que são representados e, que são destinatários de tais representações. Sendo o cinema uma prática social que identifica sujeitos que se materializam como representações simbólicas, e que segundo Hall (2011) sempre se produzem em três instâncias: como um reflexo social, em função de uma intencionalidade, e sempre construído socialmente, o que lhes confere sentido, revelando determinados pertencimentos. Incluem-se nestas representações a mulher negra, cuja imagem aparece em inúmeras personagens: reais, imaginadas e, muitas, estereotipadas.

O desenvolvimento de novas tecnologias e formas de representação possibilitou a ampliação do acesso de minorias à produção e veiculação de filmes. Essa democratização provocou uma mudança radical nas possibilidades de representação do sujeito, e a mulher negra pode, ela própria produzir e veicular sua imagem. Estas novas possibilidades tem levado à consciência do poder da cultura visual cinematográfica contemporânea, no Brasil e no mundo de que a mulher negra pode e realmente faz cinema.

A cultura machista branca excludente dominante no Brasil tem possibilitado que uma imagem sensualizada da mulher negra brasileira se reproduza indiscriminadamente. A definição de posições políticas que através da tecnologia cinematográfica dão vida a bio-imagens (MITCHELL, 2011) reafirmam a crença no mito da democracia racial. É flagrante a produção de um cinema para negros como mercadoria para consumo. Neste nicho os estereótipos tem sido explorados e mantidos, e a imagem da mulher negra sensualizada se reproduz *ad infinitum*.

A exemplo disso, uma imagem cinematográfica de mulher negra brasileira que o cinema nacional tornou célebre é “Xica da Silva”, de Cacá Diegues e faz parte do imaginário nacional. A ideia carnalizada do corpo da mulher negra é naturalizada e, mesmo que represente personagens que lutem pelos seus direitos, o corpo negro feminino ainda carrega as cores da sexualidade exposta, em detrimento de outras características. A razão da força deste estereótipo, entretanto, está justamente em seu contrário, na repressão cultural à sexualidade feminina branca, principalmente. A mulher negra corresponde a uma contravenção sociocultural.

O cinema visto como produtor de simbólicos se põe além das teorias mecanicistas nas quais a tecnologia cinematográfica é um ferramental do qual basta se apropriar para se produzir filmes. É algo bem mais complexo porque o

sujeito é mais que um simples operador técnico. É um produtor de representações que incluem representações de gênero e raça. Pode-se, a partir desta proposição pensar as representações de gênero e raça como representações de identidade e “práticas de significação” (HALL, 2011).

Stuart Hall assim relaciona as representações e os simbólicos, convergindo ambos para a construção do sentido, da significação.

[...] Representation is a practice, a kind of “work”, which use material objects and effects. But the meaning depends, not on the material quality of the sign, but on its “symbolic function”. It is because a particular sound or word stands for, symbolizes or represents a concept that it can function, in language, as a sign and convey meaning – or, as the constructionists say, signify (sign-i-fy). (2011, p. 25-26).

O cinema é, assim, um sistema linguístico, um sistema de signos e códigos compreendendo características de indeterminação, ambiguidade e instabilidade atribuídas à linguagem e à arte, ou seja, um “sistema de representação” (HALL, 2011).

Ainda, segundo Hall:

[...] What does representation have to do with culture and meaning? One common-sense usage of the term is as follows: ‘Representation means using language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningfully to other people.’ You may well ask, ‘Is that all?’ Well, yes and no. Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture. It does involve the use of language, of signs and images which stand for or represent things. But this is a far from simple or straightforward process, as you will soon discover. (2011, p.15)

O cinema produz representações, simbólicos, signos e códigos que se constituem em sistemas linguísticos que podem ser inferidos do conceito de mulher negra como identidade simbólica, o que acompanha o pensamento de Stuart Hall (2006, 2011) que argumenta que todas as representações expressam um significado e que, neste sentido, o cinema é uma prática de representação.

A representação da mulher negra no cinema está imbricada com a cultura na qual se insere, sendo uma manifestação dessa cultura. Compreendem-se manifestações culturais como um conjunto de atividades e práticas simbólicas, que ultrapassam a materialidade dos objetos produzidos e englobam a produção, o produtor e, também, a quem se destina.

Em resumo, pode-se afirmar que as identidades são representações construídas socialmente, e o cinema, como linguagem, funciona como um mediador possível de práticas representacionais na produção de identidades.

Compreender o cinema como um mediador requer pensar o fazer cinema como uma situação de conflito que pressupõe uma reação à sociedade, uma maneira de representá-la, interpretá-la, de significá-la e, por fim, compreendê-la, concedendo-lhe sentido. Infere-se que o mesmo se dá com as representações da mulher negra: são práticas de significação, sendo fundamental que se perscrute quem e como as realiza.

Identities como narrativas

Quando se fala em narrativa cinematográfica é numa perspectiva que considera a priori o cinema como uma linguagem. Os discursos narrativos são objeto da “narratologia” que segundo Gaudreault se distingue entre “narratologia da expressão” e “narratologia de conteúdo”:

A primeira ocupa-se inicialmente e antes de tudo das formas de expressão por meio das quais alguém conta algo: formas de manifestação do narrador, materiais de expressão postos em jogo por tal ou qual mídia narrativa [...] níveis de narração, temporalidade da narrativa, ponto de vista, entre outros. A segunda ocupa-se antes da história contada, das ações e dos papéis dos personagens, das relações entre os “actantes” etc. [...] o fato de as ações dos personagens serem referidas preferencialmente por meio das imagens e dos sons do filme do que pelas palavras do romance importa habitualmente pouco, ou não importa de modo algum. (2009 p. 23-24).

Por esta colocação se pode inferir a impossibilidade de separar linguagem narrativa e tecnologia (mídia narrativa). Ambas se entrelaçam no que Gaudreault denomina “dispositivos narrativos” (2009, p. 23), sendo que neste estudo o que é destacado é a narratologia da expressão, ou seja, o estudo das mídias através da qual se produz uma narrativa constituída de simbólicos da mulher negra.

Quando uma mulher negra representa uma mulher negra no e através do cinema está fazendo mais que narrar essa condição e/ou situação humana, está produzindo uma representação desse sujeito em busca de sentido e portanto, de identidade.

Uma narrativa corresponde a uma enunciação, ou seja, a um arranjo enunciativo: um enunciador, um enunciado e um destinatário desta enunciação. Sendo uma narrativa um conjunto de acontecimentos dispostos numa determinada sucessão, pode-se dizer que a narrativa corresponde a uma disposição de elementos narrativos – representações, numa ordem arbitrária cujo objetivo é a enunciação.

Enunciação, segundo Aumont e Marie:

“designa um conjunto de operações que dá corpo a um objeto linguístico”, é, portanto, “o ato pelo qual um locutor se apodera das possibilidades de uma língua para realizar um discurso, a transformação de virtualidades oferecidas pela língua em uma manifestação concreta” (2003, p. 99).

E continuam, tomando como base, principalmente, os pensamentos do teórico e crítico Christian Metz:

[...] Metz considera a narrativa em seu conjunto como discurso fechado, no qual o acontecimento é a “unidade fundamental”. [...] influenciado pelas análises de Propp, Greimas, Lévi-Strauss, Bremond e Todorov, Metz é levado a demonstrar que a imagem cinematográfica corresponde a um enunciado em vez de a uma palavra. A possibilidade de pensar toda e qualquer narrativa – seja um romance, um filme ou um balé – em termos de enunciado define a narrativa como tal e legitima uma análise estrutural. [...] a narrativa é “um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (2009, p. 35).

Os princípios sobre os quais se assentam a concepção de narrativa proposta por Gaudreault: 1) Uma narrativa tem um começo e um fim; 2) A narrativa é uma sequência com duas temporalidades; 3) Toda narrativa é um discurso; 4) A consciência da narrativa “desrealiza” a coisa contada; e, 5) Uma narrativa é um conjunto de acontecimentos (2009, p. 31-35); apontam claramente para a questão da expressão e, portanto, para a representação simbólica. Ao pinçar de suas proposições os modos, os meios e as mídias através das quais se produzem as narrativas, pode-se inferir que tais simbólicos são produzidos por uma narrativa mediada.

Por extensão, pode-se considerar que a identificação ou a diferenciação do que se compreende como “mulher negra” se produz por estas narrativas mediadas pela tecnologia que, a seu tempo, servirão a uma determinada classificação que se sustenta em duplos contraditórios: a feminilidade se produz em contraposição a masculinidade, e a negritude à branquitude, por exemplo.

Compreende-se que a representação cinematográfica de uma mulher negra não corresponde apenas a uma imagem obtida através de “dispositivos audiovisuais” (Albera & Tortajada, 2011), mas também se trata de uma poética audiovisual cujos estatutos colocam o cinema como uma arte bastante popular, o que possibilita a percepção de identidades de gênero e raça por um número expressivo de sujeitos.

Nas ideias propostas por Judith Butler:

Seria errado supor que a discussão sobre a “identidade” deva ser anterior à discussão sobre identidade de gênero, pela simples razão de que as “pessoas” só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero

em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero. (2003, p. 37).

Pode-se questionar: a imagem de uma mulher negra estabelece padrões de inteligibilidade de gênero e de raça, ou é ela mesma condicionada por padrões presentes da sociedade, no cotidiano ou na realidade? A resposta será: como representações, gênero e raça atendem a ambos questionamentos por se tratar de constructos sociais, podendo ser dispostos como narrativas, no caso, audiovisuais.

Representações cinematográficas da mulher negra

A assertiva proposta pelo título deste artigo aponta para uma reflexão que parte do princípio que “mulher negra” é uma identidade da qual se podem produzir representações cinematográficas, e que é, portanto, antes e depois de imagem, um conjunto de simbólicos compostos de certa forma por sujeitos interessados em identificar e diferenciar as mulheres negras em relação a outros sujeitos. Estes processos identitários se dão através de dispositivos narrativos, estéticos, linguísticos e tecnológicos e, por extensão, poéticos.

Há um cinema feminino negro? Sim, e esta questão suscita a ideia de uma classificação proposta de modo a construir uma identidade de um cinema onde a negritude feminina seja central.

No Brasil, a representação dessa mulher negra no cinema pode ser revista tanto a partir da presença de atrizes negras em filmes, suas personagens e as suas relações com as mulheres negras reais, quanto pelos filmes realizados por cineastas negras. Esta visada, entretanto, ainda é atravessada por um olhar histórico-crítico branco-patriarcal em que as mulheres negras são representadas por estereótipos.

Para falar da quase inexistência de estudos sobre mulheres cineastas, pode-se tomar como exemplo a publicação “Cinema da Retomada”, de Lúcia Nagib, publicado em 2002, onde aparecem depoimentos de 90 cineastas dos anos 1990. Encontramos: Tata Amaral, Eliane Caffé, Carla Camurati, Monique Gardenberg, Bia Lessa, Mirella Martineli, Susana Moraes, Mara Mourão, Lúcia Murat, Fabrícia Alves Pinto, Jussara Queiroz, Monica Schmiedt, Helena Solberg, Rosane Svartman, Daniela Thomas, Sandra Werneck e Tisuka Yamasaki; ou seja, 19% dos cineastas listados. Mesmo que seja mera coincidência, não há entre estas mulheres nenhuma que se autodenomine negra.

Em pesquisa recente (2013-2014) foram encontradas algumas cineastas brasileiras declaradamente negras: Viviane Ferreira – “Mumbi”; Sabrina Fidalgo

– “Black in Berlin”; Cely Leal – “Noitada de Samba”; Janaína Oliveira – “Rap de Saia”, Juliana Chagas - “Pedra do Sal”, Renata Schiavini – “Pedra do Sal”, Luana Paschoa – “Na Real”, Amanda Faustino – “Na Real”, Mariana Campos – “Amanhecer”, Mirian Juvino – “Deus Ihe Pague”, Lilian Santiago – “Eu tenho a palavra”, Adriana Dutra – “Fumando Espero”, Aida Queiroz - “Noturno”, Anna Azevedo – “Geral”, Daniela Broitman – “Meu Brasil”, Tetê Moraes – “O sol – caminhando contra o vento”, Marina Meliande – “A alegria”, Janaína Re.Fem – “Virus Africano”, Sabrina Rosa – “Vamos fazer um brinde”, Dandara – “Gurufim na Mangueira”, Fabíola Aquino - “Água de Meninos – A Feira do Cinema Novo”, Kênia Freitas – “Primeiro Plano”, Carmem Luz – “Poema para Quenum”, Yléa Ferraz – “Cheiro de Feijoada”, Patrícia Freitas – “Crimes de ódio”; e, Brigitte Vayner, Cláudia Miranda, Debora Almeida, Jurema Batista, Lelette Couto, Luiza Bairros, Maria Arlete, Maria do Rosário Malcher, Ana Gomes, Elaine Ramos, Maria Alves, Regina Rocha, Laura Ferreira, Ana Cláudia Okuti, Danila de Jesus, Vilma Neves e outras.¹

Percebe-se que a presença de mulheres negras atrás da câmera vem se ampliando progressivamente de acordo com a ampliação da acessibilidade, e das frentes de afirmação de gênero e raça.

A partir de suas produções cinematográficas, a maioria curtas metragens, se pode captar aspectos de um modo diferenciado de compreender a feminilidade e a negritude na visão das próprias mulheres negras. Acredita-se que podem ser desvelados outros pontos de vista que tragam à baila poéticas que considerem esta categoria de sujeitos por um conjunto de simbólicos muito mais amplo, num contexto de relações de gênero e raça.

Gênero é a representação de uma relação [...] o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer [...] gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe. (DE LAURETIS, 1987, p. 210-211).

O racismo científico plantou as raças no solo da natureza, definindo-as como famílias humanas separadas pelas suas essências biológicas. Quando a ciência desmoralizou essa crença anacrônica, o multiculturalismo replantou as raças no solo da cultura. [...] as raças são entidades sociais e culturais. [...] a produção de raças não exige distinções de cor de pele. [...] elas são construções identitárias modernas ou, no mínimo, reelaborações recentes de identidades difusas de um passado mais profundo [...] A raça é fruto do poder de Estado que rejeita o princípio da igualdade entre os cidadãos. (MAGNOLI, 2009, p. 15-16)

¹ Nomes e filmes encontrados em pesquisa na Internet em sites de festivais de curtas metragens, cinema negro e associações culturais de mulheres negras. Pesquisa em andamento.

Ao assumirem tais termos no campo de luta sociocultural e política as mulheres negras se utilizam de representações crivadas de preconceito para denunciá-las e extirpá-las. É assim que o movimento, por exemplo, assume a denominação “mulher negra” como bandeira.

O que é possível constatar é que os/as artistas negros/as sempre estiveram presentes nas produções cinematográficas brasileiras, desde os primórdios, e atores/atrizes como Grande Otelo, Neusa Borges, Ruth de Souza, Léa Garcia, Milton Gonçalves, Zezé Motta, Maria Ceixa, Thalma de Freitas, Lazaro Ramos tem sido reconhecidos como grandes nomes do cinema nacional. Todavia, suas personagens tem sido, quase sempre, representações estereotipadas. A invenção da mulata, por exemplo, não foi realizada pelo cinema, mas certamente foi por ele reificada. A dificuldade contemporânea é compreender se estas imagens são representações sociais ou um estilo perseguido por cineastas brasileiros/os, como uma feição nacional.

Um dos questionamentos mais frequentes feitos ao cinema brasileiro por intelectuais e artistas negros é o de que nossos filmes não apresentam personagens reais individualizados, mas apenas arquétipos e/ou caricaturas: “o escravo”, “o sambista”, “a mulata boazuda”. A acusação é pertinente, embora o cinema brasileiro moderno prefira em geral personagens desse tipo, esquemáticos ou simbólicos, negros ou não. (Rodrigues, 2001:28-29).

Ao longo de pouco mais de um século, o desenvolvimento técnico e tecnológico e as abordagens estéticas passaram por grandes transformações. A imagem digital contemporânea se apresenta como ponto de virada, principalmente por sua acessibilidade e agilidade de manuseio. Este desenvolvimento possibilitou que o cinema seja realizado cada vez mais por mulheres, brancas e negras, nas mais diversas situações sociais. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento social e cultural trouxe outras transformações que alteraram significativamente a imagem da mulher negra no cinema. Estas alterações possibilitaram o surgimento de um cinema negro, cada vez mais realizado por negros e entre estes mulheres se afirmando e buscando redefinir seus simbólicos identitários.

Também ocorreram alterações significativas nas suas representações com personagens menos estereotipados, em filmes como: “Ó Pai, Ó!”, de Monique Gardenberg, “O Besouro”, de João Daniel Tikhomiroff, e “As filhas do Vento” de Joel Zito Araújo, entre outros.

No Brasil, o Cinema Novo foi responsável pela disseminação de ideias antirracistas ao trazer as/os negras/os para o protagonismo de suas produções, na busca de uma “democracia racial evocada para por fim às tensões étnicas” (SOUZA, 2006, p. 21).

Encontram-se registros da participação de artistas negras e negros desde os primeiros cinemas no Brasil, mas somente a partir da década de 1960 é que se afirma uma posição de fato. O termo “cinema negro”, porém, só foi cunhado a partir do momento de afirmação de uma brasilidade independente do euro-centrismo.

A partir da década de 1990, os jovens realizadores negros vem se posicionando no campo cinematográfico através dos seus filmes e propondo novas formas de debater a questão racial na mídia. Destaco dois movimentos recentes encabeçados por cineastas e atores negros que reivindicaram novas formas de representação e um cinema negro. O primeiro chamou-se Cinema Feijoada e foi encaminhado por cineastas, em sua maioria curta-metragistas, residentes na cidade de São Paulo. O grupo apoiou o manifesto Dogma Feijoada escrito pelo cineasta Jéferson DE. [...] Em 2001, durante a 5ª edição do Festival de Cinema de Recife, atores e realizadores negros assinaram o Manifesto do Recife. (SOUZA, 2006, p. 28).

Tanto o Dogma Feijoada quanto o Manifesto do Recife reivindicavam diferenciações tanto estéticas quanto políticas no sentido de identificar um cinema produzido por negros e negras como forma de expressarem suas diferenças em relação ao cinema hegemônico, buscando, por exemplo, tratamento governamental paritário no apoio a projetos e iniciativas das categorias ligadas à negritude. Ambos desejavam alcançar com seus filmes o mesmo patamar que qualquer outro, mas trazendo consigo a diferenciação étnico-racial negra como uma marca.

Encontram-se no Dogma Feijoada, considerando a “gênese do cinema negro brasileiro”, indicações explícitas que deveriam ser necessariamente seguidas:

1) o filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) o filme tem que ter um cronograma exequível; 5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; e, 7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (SOUZA, 2006, p. 27-28).

Já o Manifesto do Recife traz preocupações mais políticas e financeiras, buscando assegurar a possibilidade de realização através de programas de incentivo governamental com foco específico na etnicidade.

1) o fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) a criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) a ampliação do mercado de trabalho para atores, atrizes, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (Souza, 2006, p. 28).

Estas orientações, a princípio radicais, contribuíram para a ampliação do debate em que se tornou bastante claro que um cinema brasileiro legítimo passa pela legitimação de um “cinema negro”, uma vez que este traz à tona questões e atores sociais quase sempre relegados a planos inferiores. A novidade instaurada a partir destes movimentos é a reflexão efetiva sobre a negritude no cinema brasileiro, o que orientou inúmeros projetos tais como festivais de cinema, criação de ONGs e Fundações Culturais nas quais o cinema é item obrigatório de suas agendas, de modo a tratar com seriedade a questão da negritude como um campo de tensões.

Entretanto, mesmo em documentos como esse, a presença da mulher negra realizadora aparece de modo tímido. No caso do Dogma feijoada o termo genérico “negro” não atende a uma série de reivindicações da mulher negra, como é o caso de “homem” nas questões de gênero.

Já o Manifesto de Recife traz a diferenciação do masculino e feminino como forma de avanço nestas questões, mas traz o termo “afrodescendentes” que no caso brasileiro ainda é extremamente discutível, uma vez que engloba uma alta porcentagem da população que não carrega a marca da negritude, a não ser por autodenominação.

Vale lembrar que o fluxo social capitalista traz para o cenário o viés mercadológico da representação da “mulher negra” que se configura em dados estatísticos importantes nas políticas de mercado e do consumo de bens culturais.

O desenvolvimento de produtos voltados para este público é uma realidade incontestável. O avanço do protagonismo da mulher negra na publicidade é um exemplo disso e vai, certamente, ser refletido e refratado pelo dispositivo-cinema, sob a forma de representações cinematográficas.

Ao pensar estas representações como bio-imagens, em como se produzem e se reproduzem, pode-se identificar intencionalidades complexas, pois se de um lado temos a interpelação mercadológica do consumo de outro podemos encontrar, ainda, estereótipos que é preciso compreender para, talvez, romper e instaurar novos princípios fundantes de uma sociedade realmente igualitária.

Referências bibliográficas

Albera, F. & Tortajada, M. *Ciné-dispositifs: spectacles, cinema, télévision, littérature*, L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse, 2011.

Butler, J. *Problemas de gênero*, traduzido por Renato Aguiar, Civilização, Rio de Janeiro, BR, 2003.

De Lauretis, Tereza. *The technology of gender* in Lauretis, T. de, *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*, Indiana University Press, Bloomington, USA, 1987.

Hall, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, traduzido por Adelaine La Guardia Resende et. Al, Editora UFMG, Belo Horizonte, BR, 2006.

_____. *Representation: cultural representations and signifying practices*, SAGE Publications Ltd, London, UK, 2011.

Kaplan, E.A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, traduzido por Helen Marcia Potter Pessoa, Rocco, Rio de Janeiro, BR, 1995.

Mitchel, W.J.T. (2011) *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the presente*. The University of Chicago Press, Chigaco, Il, USA, 2011.

Nagib, L. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, Editora 34, São Paulo, BR, 2002.

Prudente, C.L. (org). *Cinema negro: algumas contribuições reflexivas para a compreensão da questão afro-descendente na dinâmica sócio-cultural da imagem*, Editora Fiuza Ltda, São Paulo, BR, 2008.

Rodrigues, J. C. *O negro brasileiro e o cinema*, Pallas, Rio de Janeiro, BR, 2001.

Minicurrículos

Júlio César dos Santos é doutorando em Arte e Cultura Visual pelo PPGACV, da Faculdade de Artes Visuais - Universidade Federal de Goiás (início: 2011-1). Professor de Artes (Teatro e Cinema), Ator, Diretor, Roteirista, Figurinista, Documentarista, Cineasta. Nome artístico: Julio Vann. Mestre em Tecnologia , pelo Programa de Pós Graduação em Tecnologia - PPGTE, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná-UTFPR (2008). Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Goiás (1994), especialista em Educação à Distância, pela Universidade Federal de Brasília - UnB (2001) . Trabalha como professor de Artes, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás - IFGoiás, desde 1995. Integrante do Núcleo de Estudos sobre o Trabalho, Tecnologia e Formação Humana - NETEFH, a partir de 2008, na linha de pesquisa: Trabalho, Cultura e Política (IFG), INTERARTES: Processos e sistemas interartísticos e estudos de performance (UFG), a partir de 2009; e KADJOT, Grupo de Estudos e Pesquisas sobre as relações entre as tecnologias e a educação, a partir de 2013.

Rosa Maria Berardo possui graduação em Comunicação Social Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (1985), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1990), mestrado em Cinéma et Audiovisuel - Universite de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) (1993) e doutorado em Cinéma et Audiovisuel - Universite de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) (2000). Pós doutorado em Ciências Sociais /Cinema, pela Université du Québec à Montreal (2005-2006) . Atualmente

é professora Associada II da Universidade Federal de Goiás . Tem experiência na área de Audiovisual, Cinema e fotografia, com ênfase em linguagem cinematográfica, análise fílmica e representação da alteridade e arquetipos, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, cinema e educação, cultura indígena e negra, práticas cinematográficas e Estudos Culturais . Cineasta citada no dicionario de cinema brasileiro com o curta metragem realizado em 35mm, Andre Louco. Ganhadora de varias premiacoes nacionais e internacionais como melhor direcao e melhor roteiro cinematografico.

ISSN 2316-6479