

RENATA ROSA FRANCO



Chica Machado

PERFORMANCE E CINEMA NO SERTÃO GOIANO



GOIÂNIA 2026



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
MEDIA LAB – LABORATÓRIO DE PESQUISA,
DESENVOLVIMENTO E INOVAÇÃO EM MÍDIAS INTERATIVAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES,
CULTURAS E TECNOLOGIAS (PPGACT)

RENATA ROSA FRANCO

Chica Machado:

Performance e cinema no sertão goiano

Goiânia - GO

2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Renata Rosa Franco

3. Título do trabalho

Chica Machado: Performance e cinema no sertão goiano

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Renata Rosa Franco, Discente**, em 20/05/2026, às 11:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 20/05/2026, às 13:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6207819** e o código CRC **27D77E95**.

RENATA ROSA FRANCO

Chica Machado:

Performance e cinema no sertão goiano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias (PPGACT), do Laboratório de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação em Mídias Interativas (Media Lab), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de doutora em Artes, Culturas e Tecnologias.

Área de concentração: Artes, Culturas e Tecnologias

Linha de pesquisa: Performances Culturais

Orientadora: Luciene de Oliveira Dias

Goiânia - GO

2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Franco, Renata Rosa
Chica Machado [e-book]: Performance e cinema no sertão goiano /
Renata Rosa Franco. - 2026.
CCV, 205 f.: 2026

Orientadora: Prof(a). Dra. Luciene de Oliveira Dias
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Núcleo
Interdisciplinar de Pesquisa, Ensino e Extensão Media Lab (NIPEE Media Lab),
Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias, Goiânia, 2026.
Bibliografia.
Inclui: lista de figuras.

1. Chica Machado. 2. Performances Culturais. 3. Oralidade. 4. Memória.

I. Dias, Luciene de Oliveira , orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 07 da sessão de Defesa de Tese de Renata Rosa Franco, que confere o título de Doutora em Artes, Culturas e Tecnologias na área de concentração em Artes, Culturas e Tecnologias.

Aos vinte e nove dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e seis, a partir das catorze horas, na sala de reuniões do Media Lab e por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "Chica Machado: Performance e cinema no sertão goiano". Os trabalhos foram instalados pela orientadora, professora Doutora Luciene de Oliveira Dias, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: professora Doutora Renata de Lima Silva, membro titular interno; professor Doutor Victor Hugo Neves de Oliveira, membro titular interno; professora Doutora Edileuza Penha de Souza, membro titular externo e professor Doutor Rafael de Almeida Tavares Borges, membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada, a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata **aprovada** pelas integrantes da banca. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 30/04/2026, às 09:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael de Almeida Tavares Borges, Usuário Externo**, em 30/04/2026, às 16:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA, Usuário Externo**, em 30/04/2026, às 18:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 04/05/2026, às 09:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edileuza Penha de Souza, Usuário Externo**, em 18/05/2026, às 13:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6146024** e o código CRC **B3423820**.



*Prepare o seu coração
Pras coisas que eu vou contar
Eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão
E posso não lhe agradar
Aprendi a dizer não
Ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo
A morte, o destino, tudo
Estava fora do lugar
E eu vivo pra consertar*

*Disparada
Compositor: Geraldo Vandré
Intérprete: Jair Rodrigues
Para Chica Machado*

*A obrigação de cada um de nós é construir
e deixar nossas raízes profundas,
porque quem não tem raiz profunda cai fácil!*

Mônica – Cocal - Goiás

Dedicatória

Dedico estas páginas às pessoas de Cocal, Niquelândia, Tupiraçaba, antiga região de Ouro Fino, Uruaçu, Jaraguá e Goiânia que abriram suas memórias com generosidade, confiança e coragem. De forma especial àquelas que me permitiram gravá-las: Ana Matilde, Cíntia, Ivani, Dona Maria, Dona Preta, Genilson, João Jerônimo, Mônica, Seu Nelson, Seu Satiro, Sinvaline, Suely e Branco.

A vocês, que confiaram suas lembranças, suas dores, suas resistências e seus encantamentos, deixo minha profunda gratidão. Esta pesquisa não se sustenta apenas em conceitos ou métodos, mas sobretudo nas vidas que aceitaram caminhar comigo.

De modo muito especial, dedico este trabalho a **Chica Machado**, cuja história ecoa como voz forte na paisagem do sertão. Que sua memória continue abrindo veredas, ensinando que mesmo na terra mais árida há vida que insiste, histórias que se recusam a desaparecer.

Que estas páginas guardem, ainda que em pequena medida, a grandeza das histórias que me foram confiadas. Porque toda pesquisa que nasce do encontro é, antes de tudo, um gesto de escuta.

Agradecimentos

Esta tese nasceu como nasce um caminho no sertão: não como estrada pronta, mas como *trieiro* - feito de passos insistentes, de desvios necessários, de poeira nos pés e horizonte no olhar. Foi travessia. E toda travessia carrega a força do feminino: a potência de gestar no silêncio, de resistir à seca, de transformar espera em broto, de fazer do pouco, permanência.

O que começou como semente lançada em solo incerto, hoje floresce porque muitas mãos cuidaram da terra.

À minha mãe Maria José, força feminina que sempre me inspirou.
ao meu pai Rubens, meu maior incentivador, eterno em minhas lembranças.

Ao meu companheiro Igor, água da minha sede, sol no meu horizonte, agradeço por caminhar ao meu lado mesmo quando o solo parecia seco demais, por compreender as ausências e transformar cansaço em ternura.

À minha irmã Cristina, minha melhor amiga e confidente.

Ao meu irmão Marcelo, pelo carinho e força sempre.

À minha cunhada Ana Cláudia, pela escuta atenta e amorosa.

Aos meus sobrinhos Davi, Mateus, João e Benjamin, aprendo muito com a pureza de suas respostas.

À minha sogra Vânia, minha cunhada Jaqueline e cunhado Bruno, que ao longo desse processo me acolheram em sua família.

À minha orientadora Luciene Dias, que fez da orientação um gesto de travessia partilhada e me mostrou que pensar também é resistir.

À escritora e pesquisadora Adélia Freitas pela imensa generosidade em ceder seu tempo e todo o seu arquivo, de importância ímpar a esta pesquisa.

Às professoras e colegas, companheiras de caminhada, obrigada pelo partilhar generoso e pelos debates que expandiram horizontes.

Às professoras e aos professores que compõem a banca de defesa desta tese pela disponibilidade, pela leitura atenta e pelas valiosas contribuições ao aprimoramento desta pesquisa.

À Tatiana Moura que no percorrer desse solo se converteu em amiga querida, agradeço as conversas, os desabafos e a força que me ajudou a seguir firme.

À Daya e Sofia, mãe e filha que deram corpo à memória de Chica, agradeço a confiança e aposta nesta história que fez com que a ciência se misturasse à vida.

Ao amigo Murilo, interlocutor fundamental ao longo da escrita da tese e da produção do filme, agradeço imensamente a parceria, o afeto, a inteligência aguçada e o humor perspicaz, um alívio em climas áridos.

À toda equipe do filme: Edileuza Penha, Erik Ely, Fernão Carvalho, Hudson Cândido, Murilo Bueno, Naja Sodré, Raquel Ribeiro, Rui Bordalo e Su Martins, pelo olhar sensível e tratamento cuidadoso com essa história tão importante.

Às amigas e amigos que compreenderam ausências e celebraram cada pequena conquista como se fossem suas, em especial: Alex, Danielle e Márcio, Fernando, Henrique e Diego, Inês, Maria Antonieta, Marilda, Thiago e Uliana, cada um à sua maneira aplinou um pouco meu caminho.

Às tias e tios, primas e primos, que me acompanharam e torceram por mim.

À todas e todos que hoje são almas ancestrais, mas que de alguma forma seguiram e seguem comigo. Destaco o querido Paulo Coelho que partiu tão cedo, na reta final desse meu processo, não sem antes me conceder o privilégio de sua amizade e me contagiar com seu amor pelo cinema.

Às minhas gatinhas, Tuc Tuc, Lola e Tavinha, que se aninharam entre livros e pensamentos me lembrando que o afeto também é ciência do cuidado.

Ao Instituto Federal de Goiás, agradeço por garantir o afastamento para qualificação de forma coerente e por manterem espaços porosos para o saber sensível dentro da formação técnica.

Que estas páginas carreguem não apenas resultados, mas a memória viva de todas que caminharam comigo. Porque toda pesquisa é, no fundo, um gesto coletivo.

Gratidão!

Resumo

Esta tese analisa as permanências da memória de Chica Machado - mulher africana escravizada que, segundo narrativas orais do norte de Goiás, tornou-se libertadora de pessoas escravizadas e liderança comunitária - a partir do entrelaçamento entre oralidade, performance e audiovisual. Inserida no campo das Performances Culturais, a pesquisa discute a oralidade como forma de transmissão de saberes e como prática que mobiliza corpo, voz e gesto na atualização do passado no presente, destacando sua importância na preservação de memórias historicamente pouco registradas em arquivos institucionais. Metodologicamente, a análise articula pesquisa escrita e realização audiovisual. As fontes incluem entrevistas realizadas em Cocal, Tupiraçaba, Niquelândia, Uruaçu, Jaraguá, região do antigo povoado de Ouro Fino e Goiânia, além de revisão bibliográfica e consulta a documentos em acervos públicos e particulares. Em diálogo com a tese, foi realizado o curta-metragem documental *Chica Machado – Rainha de Goyaz* (2025), compreendido como parte do processo de elaboração conceitual da pesquisa. O estudo discute a relação entre oralidade e construção de imagem no cinema, especialmente no que se refere à fricção entre arquivo e repertório na representação de mulheres negras. Nesse contexto, a pesquisa se orienta pela reflexão sobre como a memória que reside e persiste através da oralidade pode tornar-se imagem e de que modo essas narrativas, transmitidas pela voz e pela performance, estimulam a construção de imagens cinematográficas. Busca-se compreender como memórias muitas vezes ausentes ou fragmentárias nos documentos escritos podem mobilizar processos de criação audiovisual, contribuindo para outras formas de narrar a história. Nesse sentido, o documentário é concebido não como ilustração do texto, mas como dispositivo de pensamento que articula experiência, sensibilidade e relação. A análise das narrativas sobre Chica Machado evidencia a força da tradição oral na transmissão de memórias transgeracionais e na construção de sentidos sobre o passado. Ao articular escrita acadêmica e linguagem cinematográfica, a tese explora as possibilidades de diálogo entre diferentes formas de produção de conhecimento, destacando o papel da oralidade na elaboração de imagens e narrativas sobre mulheres negras na história brasileira.

Palavras-chave: Chica Machado, oralidade, performances culturais, documentário.

Abstract

This thesis investigates the enduring memory of Chica Machado - an enslaved African woman who, according to oral narratives from northern Goiás, became a liberator of enslaved people and a community leader - through the interweaving of orality, performance, and audiovisual language. Situated within the field of Cultural Performances, the research examines orality as a mode of knowledge transmission and as a practice that mobilizes body, voice, and gesture in the continual reactivation of the past in the present, highlighting its significance in preserving memories that have historically been scarcely recorded in institutional archives. Methodologically, the study articulates written research and audiovisual production. Its sources include interviews conducted in Cocal, Tupiraçaba, Niquelândia, Uruaçu, Jaraguá, the region of the former settlement of Ouro Fino, and Goiânia, in addition to a bibliographic review and consultation of documents in public and private archives. In dialogue with the thesis, the short documentary *Chica Machado – Rainha de Goyaz* (2025) was produced and is conceived as part of the research's conceptual and methodological development. The study examines the relationship between orality and the construction of images in cinema, particularly with regard to the tension between archive and repertoire in the representation of Black women. Within this framework, the research reflects on how memory that resides in and persists through orality may be translated into image, and how narratives transmitted through voice and performance can stimulate the creation of cinematic imagery. It seeks to understand how memories that are often absent from or fragmented within written documents can mobilize processes of audiovisual creation, thereby contributing to alternative ways of narrating history. In this sense, the documentary is conceived not as a mere illustration of the written text, but as a mode of inquiry that articulates experience, sensibility, and relationality. The analysis of the narratives surrounding Chica Machado highlights the strength of oral tradition in the transmission of transgenerational memories and in the construction of meanings about the past. By bringing together academic writing and cinematic language, the thesis explores the possibilities of dialogue between different modes of knowledge production, emphasizing the role of orality in the creation of images and narratives about Black women in Brazilian history.

Keywords: Chica Machado, orality, cultural performances, documentary.

Resumen

Esta tesis investiga las permanencias de la memoria de Chica Machado - mujer africana esclavizada que, según narrativas orales del norte de Goiás, se convirtió en libertadora de personas esclavizadas y en una líder comunitaria - a partir del entrelazamiento entre oralidad, performance y audiovisual. Inserta en el campo de las Performances Culturales, la investigación analiza la oralidad como forma de transmisión de saberes y como práctica que moviliza cuerpo, voz y gesto en la actualización del pasado en el presente, destacando su importancia en la preservación de memorias históricamente poco registradas en archivos institucionales. Metodológicamente, la investigación articula la investigación escrita y la realización audiovisual. Las fuentes incluyen entrevistas realizadas en Cocal, Tupiraçaba, Niquelândia, Uruaçu, Jaraguá, en la región del antiguo poblado de Ouro Fino y en Goiânia, además de revisión bibliográfica y consulta de documentos en acervos públicos y particulares. En diálogo con la tesis, se realizó el cortometraje documental *Chica Machado – Rainha de Goyaz* (2025), entendido como parte del proceso de elaboración conceptual de la investigación. El estudio discute la relación entre oralidad y construcción de imagen en el cine, especialmente en lo que respecta a la fricción entre archivo y repertorio en la representación de mujeres negras. En este contexto, la investigación se orienta por la reflexión sobre cómo la memoria que reside y persiste a través de la oralidad puede convertirse en imagen y de qué modo estas narrativas, transmitidas por la voz y la performance, estimulan la construcción de imágenes cinematográficas. Se busca comprender cómo memorias a menudo ausentes o fragmentarias en los documentos escritos pueden movilizar procesos de creación audiovisual, contribuyendo a otras formas de narrar la historia. En este sentido, el documental se concibe no como una ilustración del texto, sino como un dispositivo de pensamiento que articula experiencia, sensibilidad y relación. El análisis de las narrativas sobre Chica Machado evidencia la fuerza de la tradición oral en la transmisión de memorias transgeneracionales y en la construcción de sentidos sobre el pasado. Al articular la escritura académica y el lenguaje cinematográfico, la tesis explora las posibilidades de diálogo entre diferentes formas de producción de conocimiento, destacando el papel de la oralidad en la elaboración de imágenes y narrativas sobre mujeres negras en la historia brasileña.

Palabras clave: Chica Machado, oralidad, performances culturales, documental.

Lista de imagens

Fotografia 1 – Montagem com pontas de cachimbo encontradas na região de Cocal - Goiás.	62
Mapa 1 – Mapa do Estado de Goiás com a indicação dos principais locais pesquisados na Região Norte, além de Jaraguá, cidade em que um dos filhos de Chica morou.	65
Fotografia 2 – Detalhe de um dos altares da igreja de Nossa Senhora das Mercês de Cocal	76
Fotografia 3 – Altar principal da Igreja de Nossa Senhora das Mercês de Cocal	77
Fotografia 4 – Detalhe do altar da Igreja de Nossa Senhora das Mercês de Cocal	77
Figura 1 – Fachada da Igreja de Nossa Senhora das Mercês (à esquerda); Sinos da mesma igreja (à direita)	78
Figura 2 – Planta baixa da Igreja de Nossa Senhora das Mercês.	79
Fotografia 5 – Livro de compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de 1772.	80
Fotografia 6 – Livro de compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de 1788.	80
Mapa 2 – Mapa dos arraiais do ouro em Goiás, com possível rota que passava por Cocal.	91
Fotografia 7 – Daya e Sofia estão em frente ao Palácio das Esmeraldas, sopram um pó dourado e ao fundo vemos o busto de Pedro Ludovico.	161
Fotografia 8 – Mulheres tocam e cantam durante a festa da Capina do Largo de Santa Efigênia, em Niquelândia.	163
Figura 3 – Frames do filme Chica Machado - Rainha de Goyaz	175
Fotografia 9 – Atividade lúdica com crianças sobre Chica Machado	176
Fotografia 10 – Mônica reencena incorporação do tio Fortino por Chica	177
Figura 4 – Personagens e diretora no dia do lançamento do filme em Niquelândia (esquerda). Público assiste ao filme em Niquelândia (direita).	178

Sumário

DEDICATORIA	8
AGRADECIMENTOS	9
RESUMO	11
ABSTRACT	12
RESUMEN	13
INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – PERCORRENDO TRIEIROS	25
1.1 Memórias que desafiam histórias	26
1.2 Experiência (cor)poral em tela	31
1.3 Oralidades, encantamento e performance	36
1.4 Janelas de compartilhamento	41
1.4.1 Escrita	41
1.4.2 Documentário	44
CAPÍTULO 2 – CHICA MACHADO EM GOIÁS	48
2.1 Chica e as mulheres negras pelas veredas da historiografia goiana	50
2.2 Resistências negras em Goiás	59
2.3 A história de Chica pela lente da performance	64
2.4 Irmandade das Mercês e o cristianismo negro	72
2.5 A matrigestão de Chica	88
CAPÍTULO 3 – CINEMA, REPRESENTAÇÃO E PERFORMANCE	97
3.1 O imaginário da modernidade no Cerrado	101
3.2 Visibilidades negras no cinema brasileiro	108
3.3 Cinema no feminino	116
3.4 Luz, câmera, sertão!	129
3.5 Panorama do cinema em Goiás	134
3.6 Documentário e performance	141
CAPÍTULO 4 – TRADIÇÃO EM MOVÊNCIA	147
4.1 Estabelecendo relações: diário de uma travessia	149
4.2 Recriando memórias: da ideia ao filme	159
4.3 Chica Machado - Rainha de Goyaz: o filme como performance	166
4.4 Pisar no ouro, florir na terra: encontrando o público	176
CONCLUSÃO	179
REFERÊNCIAS	182
FILMOGRAFIA	204



Introdução



O que é o ato de pesquisar? Quais caminhos trilhar, com quais pessoas e autoras dialogar? Quantos embates, sonhos, desfazimentos? Quanto de nós fica pelo caminho? Quanto dos outros juntamos e carregamos a partir daí? Pesquisar é mover-se por *trieiros* incertos, é muitas vezes colocar-se em risco, mover-se com desconforto, mas também apreciar a vereda aberta pelo passo insistente de pés que pisaram antes de nós. O *trieiro*, termo tão presente no falar goiano, revela na própria linguagem uma marca da relação entre território, memória e experiência coletiva no sertão. É uma escrita na terra feita pela repetição e pela necessidade, que ignora a linha reta da engenharia moderna. Ele contorna a pedra, desvia da árvore grande, acompanha a curva do rio. É essa sabença do desvio que trago para a pesquisa, porque ela conta uma história de movimento, de mudança a depender da estação, de como encontrar um caminho, muitas vezes por entre espinhos. É o “documento” de quem passou, uma marca de resistência gravada no chão vermelho do sertão goiano, que conecta memórias, afetos e a própria identidade de um povo. Sigamos por esses *trieiros*.

O que me atraiu para a pesquisa, inicialmente, foi um desdobramento de questionamentos levantados a partir de um projeto de extensão desenvolvido no Instituto Federal de Goiás (IFG), onde trabalhei como técnica-administrativa em educação. Na ocasião, quem me convidou a participar e propormos juntas o projeto foi Danielle Pavan, também trabalhadora técnica-administrativa na Instituição. Danielle tinha acabado de defender sua dissertação de mestrado, que tem como título: *Perfis, trajetórias e relações de gênero na gestão da educação científica, tecnológica e profissional de Goiás* (2017). A partir desse estudo, ela me propôs desenvolvermos um projeto de extensão que utilizasse o filme como dispositivo pedagógico para discutir especialmente com as alunas de escolas públicas de ensino médio sobre o acesso e a permanência de mulheres em cargos considerados predominantemente masculinos. Eu havia feito mestrado em Educação estudando o cinema como possibilidade formativa, tinha acabado de cursar uma pós-graduação na Universidade Estadual de Goiás (UEG) em Cinema e na época trabalhava no setor de Educação à Distância do IFG com desenvolvimento de recursos didáticos para o meio digital, além de participar de um grupo de estudos feministas no IFG, criado por Danielle. Aceitei o desafio e começamos a formatar o projeto.

O filme intitulado *Por que não eu?* (2021)¹ foi atravessado pela pandemia de Covid-19 e depois de alguns percalços e atrasos foi lançado em meados de 2021 através de uma *live* no YouTube, em canal oficial do IFG. Diante da recepção positiva e das discussões desenvolvidas com estudantes da educação superior, entrelaçando o filme à discussão teórica

¹ POR QUE NÃO EU? Direção: Renata Rosa. Produção: Danielle Pavan. YouTube. 2021. 30 min. Disponível em: <https://youtu.be/QFoHedhDgl8?si=q3KND1UCB7DS8gOh>. Acesso em: 25 mar. 2024.

sobre a divisão sexual do trabalho, Danielle e eu nos sentimos inspiradas a expandir nossos estudos em gênero para o doutorado. No momento em que escrevo, Danielle está no doutorado em Educação da UFG, estudando as mulheres haitianas no mundo do trabalho em Goiás, lançando mão do registro audiovisual nas entrevistas, e eu entrei no Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias da UFG, a princípio, instigada pelo apagamento histórico das mulheres em Goiás, mas a partir de meu contato com Chica Machado e com os estudos da performance, percebi que eu estava olhando para o lado errado e que deveria pesquisar as permanências.

Chica é contada e recontada há quase 300 anos por crianças, jovens e velhas do norte do estado de Goiás. Mulher africana que chegou na condição de escravizada, para se tornar uma libertadora de outras pessoas escravizadas, seus feitos escapam à oficialidade da história. Esses contares sobre Chica nos convidam a experimentar uma forma de saber em que a palavra é parte de um prisma muito maior de outras linguagens, que também se expressam pelo gesto, pelo canto, pelo rito, pela entonação da voz, pelo sotaque, por vocabulários e expressões, pela forma de se vestir, de se relacionar, pela comida e pela bebida.

Suas histórias me mostram como mulheres negras por vezes aprendem e ensinam pelas performances corporais e que, através do corpo em movimento e de sua vocalidade, elas se apoderam e (re)transmitem uma abundância de conhecimentos, desde comportamentos, hábitos, expressões, práticas do cotidiano até sofisticadas técnicas e pensares abstratos, como a cosmopercepção² ou as técnicas medicinais (Martins, 2022).

Os saberes evocados por essas mulheres nos desafiam a questionar o fazer científico hegemônico, a mudar nossa forma de ver e nos relacionar com o mundo, entendendo que o saber perpassa corpo e mente inseparavelmente. Instiga-nos, portanto, a “considerar também o papel do *corpo fazedor* na construção do conhecimento” (Piva, 2023, p. 21), que, juntamente com outras práticas e métodos associados a ele, oferece uma maneira de conhecer.

Tais conhecimentos incorporados sofreram tentativas de silenciamento e foram subalternizados ao longo dos tempos, muitas vezes pela própria academia. Linda Smith, socióloga indígena maori, lembra-nos que “a forma como a pesquisa científica esteve implicada nos piores excessos do colonialismo mantém-se como uma história lembrada por muitos povos colonizados em todo o mundo” (2021, p. 11).

² O termo “cosmopercepção” é usado por Oyèrónké Oyěwùmí (2021) para descrever concepções de mundo de diferentes culturas, que privilegiam sentidos para além do visual, resistindo à centralidade da cosmovisão na cultura ocidental, baseada - e limitada - na aparência. Indica tanto o aspecto cognitivo, quanto o sensorial como método discursivo, como forma de perceber e estar no mundo, enfatizando a totalidade e a percepção dos modos de ser.

Smith fala da experiência dos povos indígenas, mas que também reflete as demais populações subjugadas, “que tiveram suas terras e suas culturas saqueadas e foram sujeitas também à negação de sua própria soberania por parte de uma sociedade colonizadora que chegou a dominar e determinar a qualidade de suas vidas” (2021, p. 18), mesmo depois de sua saída formal dos territórios. Mostra como a pesquisa contribuiu para legitimar os discursos de dominação e a normalização das opressões.

Alejandro Haber (2011) chama a atenção para a violência que, de diversas formas, estrutura o mundo que pesquisamos, que instaura e camufla os antagonismos sociais, que constrói ideologicamente essa “outra”. Violência que está nas linguagens, subjetividades e direitos, mas também nos vestígios do não-dito, dos espectros, dos silêncios. Que sugere o que é válido, real e verdadeiro. Violência que existe na orientação disciplinar, produtora de um conhecimento metodologicamente administrado, que corta as relações constitutivas com o mundo, separa as partes divididas, reúne-as conforme as regras do colonizador e codifica essas regras em saberes hegemônicos (religião, ciência, leis, etc.). Que causa rupturas, assumidas como naturais e, em consequência, leva-nos a seccionar os laços criadores entre mulheres, espiritualidades e suas relações significativas com o território.

Tais violências também foram reproduzidas no ensino superior brasileiro que desde seu início, em 1808 com a chegada da família real portuguesa ao país, seguiu o modelo concebido para sociedades europeias brancas. Configuração marcada pela exclusão sistemática de populações negras, indígenas, demais povos tradicionais, mulheres, pobres, pessoas com deficiência e de determinadas regiões geográficas. Um perfil histórico de ensino que passa pelas “carreiras imperiais” acessíveis a uma burguesia aristocrata extremamente restrita e que vai sofrer alterações estruturais somente a partir da década de 1960, com os ciclos de expansão da educação superior no país, marcados por grande mobilização social e intensos debates sobre democratização do acesso, instituição de ações afirmativas, desequilíbrio público-privado e estratificação horizontal (Carvalho, 2023). Tais movimentos político-acadêmicos provocaram tensionamentos sobre o modelo de ensino superior hegemônico, pressionando a transição (ainda em processo) para universidades abertas a novos saberes, pessoas e epistemologias.

O resultado dessas lutas foi a entrada de novas sujeitas epistêmicas no ensino superior, bem como de suas referências, da materialidade de seus corpos e da multiplicidade de suas relações com a vivência acadêmica e com o mundo. Apesar dos desafios ainda postos, hoje a universidade está mais complexificada e permeável a discussões plurais, reflexo disso é esta pesquisa e as questões que ela suscita.

Sobre isso, uma das discussões incitadas por esses novos trânsitos acadêmicos e que atravessa este estudo é como o processo de conhecimento é holístico e integrado

ao corpo. Mas a quais corpos é permitido o saber? Quais vozes são ouvidas? Quais imagens são vistas? Um caminho possível para responder essas perguntas é entender como o racismo estrutura a sociedade moderna e suas formas de conhecimento. Localizado em um contexto histórico e social que se configura a partir do surgimento da categoria “raça” na modernidade, o racismo torna-se a ideologia que justifica o processo de escravização de povos indígenas e africanos, a colonização e a expansão capitalista. Essa categoria da “outra racial” começa a se esboçar no século XVI a partir da Europa ocidental, quando europeus entram em contato com a diversidade humana nos diferentes continentes, e se consolida com as ideias científicas em torno do conceito de raça no século XIX (Santos, 2022). A partir da classificação racial, o “mito da modernidade” se impõe e a Europa ocidental se autodescreve como a mais desenvolvida e superior e, portanto, com a obrigação moral de desenvolver os “povos primitivos” (Dussel, 2008). Isso serviu de justificativa para o controle daquelas populações vistas pelo colonizador como irracionais, uma vez que o conhecimento se torna algo racional, superior e abstrato, descolando-se das experiências corporais e cotidianas.

A separação entre corpo e mente, elaborada pela filosofia dualista cartesiana, converteu-se em traço característico da modernidade, deixando rastros profundos na produção do conhecimento ocidental, sendo que o mais influente deles, senão o mais danoso, tenha sido a alteração do caráter do corpo como natureza e sua expulsão do âmbito espiritual (racional). O que era uma copresença permanente (corpo e alma), com Descartes se converte em uma separação radical e o corpo será relegado a um mero objeto de conhecimento devido a seu caráter irracional, exteriorizado por seus impulsos e instintos. A filosofia cartesiana foi decisiva na história para afirmar a inferioridade do corpo na obtenção do conhecimento (Quijano, 2005). A partir desse ponto de inflexão, o racismo, refletido principalmente em corpos negros e indígenas, será um dos princípios organizadores daqueles que podem formular um conhecimento legítimo e daqueles que não o podem (Bernardino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel, 2018).

No entanto, os conhecimentos das populações negras e indígenas, continuam sendo elaborados, continuam circulando, incomodando, provocando atritos. Essas sabências contra-hegemônicas colocam em questão o pensamento capitalista baseado na violência, no racismo, no patriarcado, no esgotamento dos recursos naturais em nome do “progresso”, na exclusão da diversidade, na eliminação das divergências. A lógica dominante esteve presente nos discursos coloniais e permanece em nossa sociedade escondida sob roupagens diversas, tecidas por fios histórico-estruturais que compõem o pensamento linear global, baseado em categorizações, atores sociais e instituições que negam e rejeitam outras formas de racionalidade (Mignolo, 2017).

Sob essa ótica, o projeto político-acadêmico das Performances Culturais, ao qual esse estudo se filia, situa-se no reconhecimento das múltiplas diferenças e das heterogêneas reações das populações e das pessoas ao colonialismo/capitalismo. Tal projeto reinsere o corpo como *locus* epistêmico, como partícipe da produção de conhecimentos. Denuncia a relação entre arquivo e repertório pela ótica da modernidade, que estabelece uma distinção entre a memória fixada na escrita (arquivo) e a memória corporal e performática (repertório), como uma falsa dicotomia.

Pensando no saber produzido pela oralidade das contadoras de Chica Machado e em como essa história narrada/inscrita/escrita no presente, captura o passado e, simultaneamente, o faz absorver novos significados, apreendo que “o acontecimento corporificado inclui as experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-social” (Martins, 2022, p. 80).

A partir disso, creio que encontrar uma forma de promover esse encontro entre os conhecimentos produzidos pela comunidade e pela pesquisa acadêmica por meio das performances passa pela potencialização do olhar para as individualidades, para a comunidade, para uma pesquisa científica voltada mais para o criar e menos para a posse, para (re)significações e (re)existências. Sendo assim, é necessário disputar espaços, propor, discutir e lutar por histórias e teorias que são legitimamente alternativas à visão dominante e, em algum momento, tentar promover um diálogo que cruze as fronteiras das diferenças. Trata-se de seguir por trilhas que contestam as construções hegemônicas acerca dos modos de se fazer pesquisa, mas que também nos sensibiliza para uma racionalidade que contempla nossas vivências, sensibilidades, afetos e posicionamentos políticos, sendo uma condição necessária para diversas formas de existir e resistir como mulheres.

Diante do exposto proponho um proceder analítico interdisciplinar, que se fragmenta nas linguagens escrita e audiovisual, para se recompor em sentidos outros. Tendo em vista uma discussão que traz oralidade e performance para falar sobre memória e corporalidade na construção do conhecimento, escolhi desenvolver a pesquisa por meio da escrita da tese e do filme documentário, pensando nas potencialidades e limitações de cada um, mas principalmente nas possibilidades de confluência.

Sendo assim, a pesquisa se desenvolve no entrelaçamento das fontes orais coletadas no Centro-Oeste brasileiro, estado de Goiás — especificamente nos povoados de Cocal, Tupiraçaba, região do antigo povoado de Ouro Fino (no norte do estado, próximo a Uruaçu), nas cidades de Niquelândia, Uruaçu, Jaraguá e Goiânia — com uma revisão bibliográfica e busca de documentos em acervos públicos e particulares. Nas conversas, escolhi usar um roteiro de entrevista ao invés de questionário, por permitir maior possibilidade de diálogo em torno de um tema, estimulando o rememorar de lembranças e de

narrativas de forma mais “espontânea”. Optei ainda pela flexão do coletivo no feminino ao se referir à população analisada como escolha política e epistemológica que busca evidenciar a centralidade das mulheres nas experiências e memórias mobilizadas pelo estudo. Em contraste, mantive o uso do coletivo masculino ao tratar das forças sociais historicamente dominantes, de caráter patriarcal e masculinista, de modo a explicitar como tais estruturas de poder se constituíram e se perpetuaram como referência normativa na organização social e na produção das hierarquias que atravessam essas histórias.

Trançado à pesquisa escrita, realizo o curta-metragem documental intitulado *Chica Machado – Rainha de Goyaz* (2025) e por meio desses cruzamentos me proponho discutir a relação entre oralidade e construção de imagem a partir do cinema, sobretudo no que diz respeito à fricção entre o arquivo e o repertório na representação de mulheres negras. Procuro entender: como a memória que reside e persiste através da oralidade vira imagem? Como pode estimular a construção de imagens por meio do filme?

O filme, assim, é entendido como forma específica de elaboração conceitual e metodológica, permitindo a produção de um conhecimento que se combina ao texto, não como simples evidência, mas na articulação com a experiência, com o sensível e com o relacional, entendendo a imagem como expressão de saberes e a estética como a reinvenção de existências.

No Capítulo 1 discorro sobre como a transmissão das memórias transgeracionais sobre Chica Machado ocorre, sobretudo, pela oralidade incorporada às práticas cotidianas, em que corpo, voz e performance atualizam o passado como força viva no presente, desafiando a linearidade do tempo e os cânones da historiografia oficial. Essas narrativas, transmitidas de geração em geração, constituem saberes incorporados que articulam arquivo e repertório (Taylor, 2013), evidenciando que todo arquivo é político e que a memória é sempre campo de disputa (Le Goff, 1990; Benjamin, 1987).

Tais memórias compõem uma tradição oral mediadora de relações sociais e ontológicas, que integra espiritual e material, passado, presente e futuro em um tempo espiralar (Martins, 2022; Munduruku, 2017), no qual a cultura se atualiza continuamente por meio de diferentes linguagens, inclusive a escrita e o audiovisual. Nesse horizonte, o documentário assume-se como gesto político e epistemológico, não como espelho da realidade, mas como forma de pensamento que, ao articular imagem, som e corpo, tensiona o oclocentrismo ocidental (Cusicanqui, 2015) e possibilita formas contra-hegemônicas de representação das mulheres negras, produzindo conhecimento sensível e relacional em co-implicação com a escrita acadêmica.

No Capítulo 2, apresento a história de Chica Machado, entrelaçada à história afro-diaspórica em Goiás, articulando performance, oralidade e crítica aos arquivos para “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1987) e revelar silêncios sobre a experiência

negra no contexto da mineração e do tráfico atlântico. Partindo do Cocal contemporâneo e de seu passado aurífero inserido no dinâmico circuito do Caminho do Sertão, tento reconstruir o contexto da mineração, do tráfico de pessoas e da presença majoritária de africanas nesse período, para especular sobre as estratégias de enriquecimento, liderança e organização comunitária de Chica, destacando seu protagonismo na mineração e na formação de redes de trabalho, alforria e parentesco ampliado. Também pontuo a centralidade da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês como espaço de poder religioso, político e cultural das mulheres negras, articulando cristianismo, ancestralidade africana e práticas comunitárias.

Apresento como a trajetória de Chica em articulação com referenciais africanas de organização matrifocal e autoridade feminina, pode ser interpretada como expressão de uma “matrigestão” (Pontes, 2021) diaspórica que atravessa comércio, religiosidade e organização comunitária, e, dialogando com Denise Ferreira da Silva (2019), proponho que sua história inspira a passagem de um “mundo ordenado”, hierárquico e racializado, para um “mundo implicado”, baseado na interconexão, na coletividade e na reinvenção ética das formas de existir e narrar a história.

Abro o Capítulo 3 problematizando o mito moderno do progresso como trajetória única e universal. Sob essa perspectiva, o cinema é compreendido, a partir de Guy Debord (2003), Walter Benjamin (1987), Stuart Hall (2003) e bell hooks (2013), como dispositivo central da modernidade espetacularizada, atuando na construção de padrões representacionais. O panorama do cinema brasileiro evidencia o apagamento e a estereotipia de pessoas negras e destaca o papel do Teatro Experimental do Negro e do Movimento Negro Unificado no enfrentamento às representações hegemônicas e na luta pelo por autorrepresentação. Em paralelo, examino o apagamento histórico das mulheres no audiovisual e analiso como políticas públicas, tecnologias digitais e coletivos ampliaram o acesso à direção, ainda que persistam desigualdades estruturais. O “cinema no feminino” é, assim, concebido não como essência, mas como posição ética e política que tensiona o regime dominante de visibilidade e propõe práticas relacionais de redistribuição do olhar.

Também visito o chamado “cinema de sertão” como categoria histórica e discursiva, mostrando a influência de obras como *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, na consolidação do sertão nordestino como metáfora da nação, ao mesmo tempo em que o essencializaram. Em contraste, o sertão goiano é analisado como território de disputas históricas e simbólicas, atravessado por processos de modernização e desigualdades.

Reflico ainda sobre a realização do documentário *Chica Machado – Rainha de Goyaz* (2025) como gesto ético, estético e político. A partir da posição situada da autora,

o filme é concebido como prática de escuta e de valorização da oralidade, dos corpos e da performance como arquivos vivos de memória. Em diálogo com Ismail Xavier (1982), Edouard Glissant (2008) e Saidiya Hartman (2020), e inspirando-me em cineastas como Safira Moreira, Ana Pi, Eduardo Coutinho e Edileuza Penha, o documentário reivindica a opacidade, a oralidade e a performance como estratégias de descolonização do olhar e de reconfiguração dos imaginários.

No Capítulo 4, refaço a trajetória de produção do documentário *Chica Machado - Rainha de Goyaz* (2025) e proponho uma leitura da obra como performance: um acontecimento encarnado que não apenas registra, mas produz e reinscreve a memória no presente. Em diálogo com Diana Taylor (2013), o filme tensiona arquivo e repertório para rasurar a narrativa fundacional do bandeirantismo e da modernidade goiana, questionando a história única que associa progresso à conquista branca masculina. Por meio de gestos performáticos - como “pisar no ouro”, a Capina do Largo de Santa Efigênia e a ocupação do Cerrado por corpos femininos negros - o filme mobiliza oralidades, vestígios materiais e presenças corporais como arquivos vivos, transformando fragmentos de memória em acontecimento sensível e reinscrevendo a história de Chica Machado no presente como experiência coletiva de lembrança, disputa e imaginação. A performance se amplia na recepção: nas exposições públicas, a obra mobiliza identificação, debate e reivindicação política, consolidando-se como dispositivo relacional de memória que reencena e expande a história de Chica a cada encontro com o público.

O percurso que aqui se inicia, entre escrita e imagem, arquivo e repertório, universidade e comunidade, passado e presente, é também marca no chão, rastro coletivo que se faz ao caminhar. Ao seguir os passos de quem contou e recontou Chica Machado por gerações, assumo a pesquisa como gesto implicado, como travessia por entre desvios. Que as páginas e as imagens que se seguem possam, assim, não apenas narrar uma história, mas alargar o próprio caminho, transformando o ato de pesquisar em exercício de memória viva, de responsabilidade ética e de reinvenção partilhada do mundo.

A photograph of two women walking through a dense, sun-dappled forest. The woman in the foreground is wearing a light green top and a long, tiered blue skirt, with a light-colored headwrap. She is looking down at the ground. The woman behind her is wearing a reddish-brown top and a blue skirt, looking towards the first woman. The forest floor is covered in dry leaves and green undergrowth. The background is filled with tall trees and thick foliage.

CAPÍTULO1

Percorrendo trieiros

Pesquisar é seguir rastros do que está e do que não está, é escutar o dito e o não dito das palavras, é perscrutar o vestígio que promove uma ruptura do tempo-espaço, é seguir um *trieiro*, no sentido do duplo processo que a palavra traz em si: a criação de um caminho e o ato de percorrê-lo (Yamamoto; Lima; Peres, 2021). Pesquisar mulheres negras no Brasil é atravessar *trieiros* que revelam pegadas que vêm de longe e pés que continuam caminhando (Werneck, 2010), apesar das tentativas de apagamento histórico, cultural, de corpos e saberes. Por meio dessas mulheres é possível visibilizar diferentes repertórios identitários, tradições, estéticas, éticas, ecologias, organizações políticas, econômicas e sociais.

Pesquisar sobre Chica Machado me levou às vezes por *trieiros* fechados, mas, especialmente, colocou-me em *trieiros* vivos, ligaduras de comunidades ativas, repletas de memórias múltiplas e espiralares. Aprendi que no *trieiro*, não se corre; caminha-se observando o rastro, a flor do Cerrado, o bicho que cruzou à frente. É uma temporalidade ligada ao ritmo do corpo e não ao ritmo do motor ou de um progresso que nos desvia de nós mesmas. Pelos *trieiros* que percorri, encontrei vozes, memórias, parcerias, rompimentos, enlaces, pude participar da celebração do rastro humano na terra e perceber que para se chegar ao essencial, não precisamos da largura e pavimentação da autoestrada, mas de direção.

1.1 Memórias que desafiam histórias

O cheiro do pão de queijo saindo do forno e do café recém-coado me fazem lembrar as reuniões da minha família, em volta da mesa, trocando um *dedim* de prosa. Durante esses momentos na varanda da minha casa em Itumbiara-Goiás, à sombra de uma árvore na fazenda em Cachoeira Dourada-Goiás, nas cozinhas das casas das minhas tias, ao pé do fogão, ou na casa da vó e do vô paternos em Ituiutaba-Minas Gerais, eu, meu irmão, minha irmã, meus primos e primas escutávamos as histórias das mais velhas sobre lugares e parentes que não conhecíamos, mas que povoam nossas lembranças ainda hoje. Das minhas avós e do avô materno tenho poucas lembranças, pois morreram quando eu era ainda criança, mas os conheço bastante pelas histórias que escutei. Essas narrativas familiares sempre me encantaram pela possibilidade de deslocamento no tempo, pela descoberta de outros espaços, pessoas, expressões, costumes, pela criação do meu lugar no mundo, da constituição de lugares-memória repletos de afetos e história.

A transmissão de memórias transgeracionais se dá assim, por meio de atos cotidianos, rituais, costumeiros, acessando múltiplos sentidos. Com isso afirmo que a força da oralidade está no habitual, não é um procedimento necessariamente ritualizado, embora exista sim uma ritualística, mas está amalgamado às vivências do dia-a-dia (Hartmann, 2011).

Assim como minhas ancestrais estão vivas nas memórias de minha família, por meio das histórias que contamos sobre elas, Chica Machado continua viva nas memórias de diversas famílias, contadas de geração em geração.

A memória coletiva de pessoas do norte de Goiás conta sobre a trajetória de Chica Machado, uma mulher que foi capturada em África para escravização no Brasil, mas que conseguiu se libertar no Goiás do século XVIII, tornando-se muito rica e com grande influência econômica, política e social na região. Sua história é contada e recontada em reuniões familiares, conversas com amigas, com visitantes, faz parte da vida da comunidade. O ato de contar histórias juntas cria laços, reforça pertencimentos, constrói um lugar prazeroso de retornos. Este é um dos motivos da persistência da história de Chica há quase 300 anos na oralidade.

Essas narrativas atravessam tempo e espaço, questionam cânones e provocam o envolvimento de quem as ouve. Para mim, que venho de uma formação em Comunicação e Educação, existe um profundo encantamento por narrativas orais, escritas e audiovisuais. Acredito que o ato de narrar carrega em si a potência de um re-conhecer e re-fazer o mundo, como percebo nas narrativas dessas pessoas. A Chica Machado que vive no imaginário dos lugares por onde passei desafia um sistema filosófico, político, econômico, social e religioso imposto pelo governo colonial. Chica é a agente principal da abolição, é a matriarca daquela sociedade, é quem pauta a justiça. A performance que embala essas narrativas se desenvolve no ato de contar histórias, no envolvimento corporal que acompanha o ato, no corpo que carrega a ancestralidade de Chica, na fala entoada em pretuguês³.

Nesse sentido, a construção da história é um ato de presentificação, um ato de encontro com esse passado que rompe com a ideia de continuidade e de um progresso que projeta na técnica e em determinado modelo de sociedade uma ideia de inexorabilidade, ou seja, de que só seria possível o caminho estabelecido pela racionalidade ocidental, sendo que há outras possibilidades e linguagens.

Sob essa perspectiva, compreendo que os arquivos, “materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, objetos, ...)” (Taylor, 2013, p. 48), contam certas histórias, mas não todas, e não são neutros como foi propagado por muito tempo. Assim como o fato histórico não é um objeto dado e acabado, pois resulta da

³ O pretuguês, para além de ser uma marca de africanização ou criouliização do português falado no Brasil, constitui as sujeitas sociais e a cultura brasileira ao contribuir para a conservação da história e da memória afrodiaspóricas por intermédio da linguagem. Ao falar em termos psicanalíticos, Lélia Gonzalez (2020) ressalta a memória recalcada enquanto possibilidade de resistência à consciência hegemônica, quando elementos linguísticos de origem africana perpetuados na memória retornam entre supressões de letras, condensação de palavras ou troca de consoantes tidas por “erros gramaticais” e em diversos outros termos utilizados correntemente por todas as brasileiras, em sua maioria ignoradas quanto a suas origens.

construção do historiador, os arquivos e documentos também não são materiais objetivos e inocentes, mas exprimem o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro (Le Goff, 2013).

Ou seja, um arquivo é político desde o momento de sua elaboração. O gesto de guardar é um gesto político, o gesto de colecionar, de preservar, de classificar, o gesto de nomear, de categorizar, são todos gestos políticos. O arquivo é produto de gestos de escolha, de separação, de eleição, de exclusão, de queima, de desaparecimento, de silenciamento. O arquivo lembra e o arquivo esquece.

Sendo assim, um desafio que enfrentamos é a própria manipulação da história, os usos que se fazem do passado e as dimensões políticas que estão associadas a isso. O passado nunca deixou de ser motivo de disputa, as memórias sempre foram objetos de lutas. As interpretações do passado nunca foram unânimes, nunca são unânimes. Quer dizer, o passado é sempre relido, narrado, recontado, novamente pesquisado, a partir das questões que o presente coloca. Os eventos passados são sempre reabertos a partir do momento em que o presente se interessa por essa reabertura, quando alguma transformação no presente coloca a necessidade de reler e reinterpretar determinados acontecimentos.

Segundo Walter Benjamin (1987), quanto mais comprometido com o presente, mais objetivo é o saber. Sendo assim, é interessante recorrer aos arquivos de maneira crítica e sempre tendo em vista que há possibilidade de novas leituras e espaço para (re)descobrir histórias ou retomar as histórias que estão aí para atualizar narrativas⁴.

Por outro lado, o repertório “visto como efêmero, de prática/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esporte, ritual)” (Taylor, 2013, p. 48) e deslegitimado pela racionalidade hegemônica, converte-se em um potente mecanismo de preservação e transmissão de conhecimentos e saberes dos povos subalternizados. É através dos corpos que essas outras histórias e outras práticas são transmitidas nas famílias, nas comunidades e por meio de diferentes grupos de interesse. O repertório encena uma prática não arquivar, uma memória incorporada que se expressa por meio de gestos, dizeres, cantares, dançares, movimentos e performances.

Compreendo, assim, que as narrativas sobre Chica são saberes incorporados que compõem uma tradição oral. Esta pode ser definida como “um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra”, sendo que “a oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade” (Vansina, 2010, p.140). É importante frisar isso pois o senso comum ocidental cristalizou que o continente africano dependia exclusivamente da tradição oral, convenientemente “esquecendo” que a África possui

⁴ Aqui história seria “o que acontece” e narrativa “como isso é contado”, ou seja, a mesma história (os mesmos fatos) pode ser contada através de diferentes narrativas, como um livro em primeira pessoa, um filme em terceira pessoa, ou uma versão não-linear.

uma rica tradição de documentos escritos antigos e medievais, cujos exemplos mais proeminentes incluem os do Egito Antigo (um idioma afro-asiático), os Manuscritos de Tímbuctu (escritos em árabe) e documentos em línguas africanas nativas que utilizavam escritas fonológicas e ideográficas. A partir do século V os tipos de fontes escritas se multiplicam em narrativas, arquivísticas, correspondências, relatórios oficiais, comerciais e escrituras legais, encontradas em todo o continente. “São inúmeras as línguas em que foram escritos os documentos que chegaram até nós [...]. As mais utilizadas, aquelas em que foi veiculada a maior quantidade de informação são: o egípcio antigo, o berbere, as línguas etíopes, o copta, o swahili, o haussa, o fulfulde” (Djait, 2010, p. 137).

A oralidade, enquanto elemento da tradição, é mediadora das relações sociais, políticas, econômicas e culturais, liga a pessoa ao seu espaço, seu papel e seu universo. Dessa maneira, a tradição oral não se limita a lendas, provérbios, relatos mitológicos ou históricos. Nela o espiritual e o material não estão dissociados, ela é ao mesmo tempo religião, ciência, arte, espiritualidade, costumes, recreação. Solidifica os laços e constrói um lugar de pertença à pessoa, sua filiação identitária, permitindo-lhe uma visão de si mesma e da outra. “Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (Hampaté Bâ, 2010, p. 169).

É importante ressaltar que quando falo em oralidades estou falando em textualidades, porque o texto não se confina em seu estado de escrita, mas se expande para além da falsa dicotomia entre oral e escrito. O que ocorre, muitas vezes, é um uso da escrita para desqualificar as oralidades. Pode parecer óbvio, mas é interessante destacar, que mesmo “sociedades da escrita” não são constituídas exclusivamente por textualidades escritas, as oralidades permanecem. As memórias mediadas pelas tecnologias (escritas, audiovisuais, radiofônicas, fotográficas, ...) não são apartadas da oralidade, que se expressa em diálogo com outras pessoas, com as diferentes fontes mediadas entre si e sempre em um diálogo mental da pessoa que registra consigo mesma. Como observa Amadou Hampaté Bâ, “antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra” (2010, p. 168), ou seja, todo testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano e sua validação é atribuída pela cadeia de transmissão da qual ele faz parte.

A tradição oral é, sobretudo, a necessidade da presença da outra, é a alteridade, sendo, pois, fonte da história e fonte da cultura, permitindo fazer a história e transmitir a cultura. Logo, os princípios da oralidade são operacionalizados como transmissão de cultura. Aliás, cultura é justamente esse processo de transmissão de saberes, de conhecimento, de formas de vida (Hampaté Bâ, 2010).

A tradição é, pois, viva e é vivida (Hampaté Bâ, 2010). Essa ideia de tradição plasmada ao passado, fixa, imutável, é uma invenção europeia, idealizada em um contexto específico em que a Europa se arvora a ordenar o tempo, ordenar as sociedades, ordenar, então, que há sociedades que estão atrasadas, são tradicionais, e há sociedades que são modernas, vinculadas ao progresso. Seria, então, incompatível falar em cultivo de tradições nas ditas sociedades modernas e desenvolvidas? Não, mas elas modulam o discurso de forma a usar as tradições para sua perpetuação em uma hierarquia de poder. Por exemplo, por que a persistência hoje de famílias reais europeias é sinônimo de prestígio e orgulho, mas a existência de famílias reais no continente africano ou em países orientais são criticadas como instituições anacrônicas, que dificultam a modernização política e o desenvolvimento? Ou seja, a validação das tradições é relativa e terá mais importância a depender dos olhos que as veem e de quais povos as cultivam.

Fato é que as tradições são multifacetadas, mutáveis, vão incorporando elementos, demandas e outras dinâmicas, elas se adequam às novas questões justamente por serem vivas. E elas só se modificam porque são vividas. Esse questionamento da imutabilidade atribuída às tradições de povos africanos, indígenas, orientais e outros, também interroga a convenção de tempo linear. Essa ordenação linear de tempo nada mais é do que uma construção, que também serve a um propósito hierarquizante de mostrar que há sociedades que estão avançadas, consequentemente, no futuro, e há sociedades que estão atrasadas, consequentemente, no passado. E quem disse que o passado está no passado, que o presente é o presente e o futuro está no futuro? Nós carregamos na mesma temporalidade presente, passado e futuro.

Nesse sentido, o tempo é um *continuum* que inter-relaciona passado, presente e futuro em um movimento circular e ascendente (Martins, 2022; Munduruku, 2017). Esse tempo espiralar permite a coexistência e interação entre os que já se foram (ancestrais), os que estão (presente) e os que virão (futuro). Ele se move em ciclos, onde os eventos passados informam e moldam o presente e o futuro, mas não de forma repetitiva, há uma constante rearticulação e novas dimensões da experiência são criadas. Dessa forma, a memória composta pela tradição não está presa a um passado, mas é uma força viva que se manifesta e é revivida no presente.

Pensando em como a memória se mantém em uma atualização permanente, Daniel Munduruku (2017) propõe pensar a tradição também como um método pragmático da memória se fazer presente. Com isso ele defende o uso das diversas técnicas disponíveis na contemporaneidade como instrumentais novos que ajudam a criar formas dinâmicas para que a cultura se atualize. A memória ancestral das populações indígenas e negras, “para se manter viva, atualizada, procura fazer usos dos instrumentais de que dispõe” (Munduruku, 2017, p. 119), como a escrita e o audiovisual, por exemplo.

Sendo assim, a transmissão desses conteúdos por meios diversos como o filme, a oralidade ou a escrita não estão em competição, mas a ideia é que essas formas de transferência se entrelacem no movimento espiralar “que junta passado e presente como um método pedagógico que se atualiza constantemente” (Munduruku, 2017, p. 122).

A formação de uma memória cultural se dá, portanto, em meio a uma infinita (re)combinação de elementos, técnicas, expressões, manifestações, que ocorrem simultaneamente. É múltipla, complexa e está sujeita a se converter em documento, em arquivo, quando é registrada pela escrita ou capturada por um filme. Mas quando falamos na produção de arquivos que buscam fugir à uma lógica hegemônica, devemos pensá-los não como o repositório de um passado estanque, mas como um espaço onde o passado é co-criado no presente. Nesse sentido o filme documentário, como o adotado nesse estudo, não é um espelho da realidade, mas a interpreta, evoca emoções e reflexões, influencia a percepção da história sob uma ótica diversa da oficial, ajuda-nos a construir um outro entendimento do mundo e de nós mesmas, é abertamente um gesto político em busca das tradições vivenciadas por mulheres negras, que perduram pelo tempo e espaço e que resistem nas práticas, ao mesmo tempo que se adaptam à lógica contemporânea. Sendo que o corpo é o local onde o tempo se manifesta e se refaz.

1.2 Experiência (cor)poral em tela

O corpo é o *locus* da palavra, sendo que esta “grafa-se e ecoa na reminiscência performática do corpo, lugar do acontecimento e da sabedoria” (Martins, 2022, p. 96). Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo “não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado” (Martins, 2022, p. 89). O corpo lê a memória. Convida a experimentar uma outra forma de performance do saber. Aqui repito a pergunta de Diana Taylor (2013), por que a insistência no corpo?

Porque é impossível pensar sobre a memória cultural e a identidade desincorporadas. Os corpos que participam da transmissão de conhecimento e memória são, eles mesmos, o produto de determinados sistemas taxonômicos, disciplinares e mnemônicos (Taylor, 2013, p. 135).

Sendo assim, o corpo se constitui em arquivo e repertório específicos, incidindo sobre ele características que impactam na forma como esses corpos participam da transmissão de conhecimentos e memória, a saber: o gênero, a origem, as técnicas de transferência, as estruturas mentais que incluem imagens, histórias e comportamentos, dentre outras (Taylor, 2013). O corpo não é, todavia, “apenas a extensão de um saber

reapresentado e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural” (Martins, 2003, p. 78).

Nesse sentido, o corpo pode também ser compreendido como um corpo limiar, de acordo com a definição de Renata de Lima Silva (2016): um corpo situado em zonas de passagem e transição, onde diferentes temporalidades, memórias e matrizes culturais se encontram e se atualizam no acontecimento performático. Trata-se de um corpo que opera nas fronteiras entre o visível e o invisível, entre tradição e reinvenção, entre experiência individual e memória coletiva, tornando-se lugar de mediação sensível em que saberes incorporados atravessam o sujeito e se manifestam como gesto, fala, ritmo e presença.

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, um acervo de um complexo de alusões e repertórios de estímulo e de argumentos, traduzindo certa geografia do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo⁵ historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternativas para uma outra existência, mais plena e cidadã. (Martins, 2022, p. 162).

Essas vozes constituem-se enquanto saberes incorporados, grafados no e pelo corpo em performance (Martins, 2022; Schechner, 2003; Taylor, 2013). Saberes que reconhecem que nós não existimos como seres individuais, mas como seres relacionais, como corpos que se afetam, como corpos integrados à natureza, como pessoas que contam histórias, cantam, dançam, cozinham, celebram e, assim, produzem conhecimento. Ou seja, “ao desvendar as lógicas sociais e culturais que se imbricam no universo do corpo, a corporeidade é socialmente construída” (Silva, 2016), é simbólica e sobre ela incide representações e imaginários. “O corpo ao mesmo tempo significa e é significado, interpreta e é interpretado, representa e é representado. O corpo é, ao mesmo tempo, índice, ícone e símbolo” (Oliveira *apud* Silva, 2016, p. 66).

Por isso, aqui não estabeleço hierarquias entre o ato de contar, de escrever ou de filmar; entre arquivo e repertório. Embora o repertório performatizado não possa ser contido no arquivo, ambos, arquivo e repertório existem em sincronia. “Os caminhos da memória e os registros documentados podem reter o que o outro ‘esqueceu’.

⁵ Leda Maria Martins (2022) entende o corpo como uma superfície onde diferentes experiências se entrelaçam: memória, voz, gesto, ancestralidade, violência colonial, resistência e criação. Dessa forma, o corpo produz significado e pensamento por sua própria presença e performance, não apenas pela palavra escrita. Assim, um gesto, uma dança ritual, um canto ou uma forma de ocupar o espaço podem ser formas de conhecimento tão importantes quanto um texto escrito.

Esses sistemas se sustentam e produzem um ao outro; nenhum deles está fora ou é anti-tético à lógica do outro” (Taylor, 2013, p. 70-71).

Tal ideia encontra eco nos estudos de Eduardo Viveiros de Castro (2002) que defende a possibilidade da pesquisa mediante uma relação de equivalência entre a pesquisadora e as demais sujeitas da pesquisa, em vez de uma visão hierárquica. O autor aponta que o conhecimento é construído pela relação entre dois pontos de vista, a partir do estabelecimento de uma compreensão que leva em conta ambos. Essa ideia transforma a pesquisa em um exercício de tradução de conceitos, ou seja, de símbolos ou práticas de sentidos. Cabe, então, à pesquisa multiplicar nosso mundo por meio da interação e experimentação com o pensamento produzido por “outros mundos”.

Dito isso, a criação (histórica, artística, filosófica, ...) surge da experiência corpórea do conhecimento, está na oralidade e em suas formas arquivais. O corpo é, então, um tradutor de experiências criativas e simbólicas, sendo por meio dele que a palavra se corporifica e ganha força performativa. Assim, a fala não é apenas veículo de transmissão de um saber já dado, mas gesto criador que atualiza experiências, reorganiza sentidos e reinscreve a memória no presente. Nesse horizonte, a palavra falada emerge como potência criadora que se realiza no encontro entre voz, corpo e escuta. Ao ser pronunciada, ela não apenas descreve o mundo, mas participa de sua constituição, instaurando relações, evocando presenças e mobilizando memórias coletivas. Nesse entrelaçamento entre corpo e palavra, a fala assume seu poder criador: ela não apenas transmite memória, mas participa ativamente da invenção e da continuidade dos mundos que as comunidades narram e vivem.

Nesse sentido, nas tradições orais e escritas a fala humana coloca em movimento forças latentes, que são ativadas e suscitadas por ela. Na tradição judaico-cristã, o poder criador está no verbo: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus” (Bíblia, João 1:1). Aqui, a tradição cristã estabelece uma ponte entre a herança filosófica grega do Logos e a teologia judaico-cristã, convertendo a palavra em princípio estruturante do cosmos, da razão e da revelação divina. Já na modernidade, embora a filosofia tenha progressivamente secularizado essa herança, a noção de que a linguagem possui efeitos constitutivos permaneceu latente em diversos campos do pensamento.

No século XX, essa tradição encontra uma formulação renovada na filosofia da linguagem, especialmente na teoria dos atos de fala de J. L. Austin e nos desdobramentos propostos por John Searle, para quem certas enunciações não descrevem simplesmente a realidade, mas realizam ações ao serem proferidas, como: prometer, declarar ou instituir (Castim, 2017). Desse modo, ainda que transformada por diferentes matrizes filosóficas, a antiga percepção bíblica da palavra como força criadora permanece inscrita no

pensamento ocidental, sustentando a compreensão de que linguagem, ação e realidade se entrelaçam em uma mesma dimensão performativa.

Na tradição oral africana, por sua vez, diz-se que quando o Ser Supremo fala, pode-se ver, ouvir, cheirar, saborear e tocar a sua fala. Trata-se de um conhecimento no qual o ser se envolve na totalidade. A fala é, pois, a materialização de forças, sendo assim, seja qual for a forma que uma força assuma, deve ser considerada como sua fala. “É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma (Hampaté Bâ, 2010, p. 172).

Esse pensamento evoca o que nos faz humanas, a nossa capacidade poética, de abstração, metafórica, a nossa capacidade de linguagem. A humanidade não se relaciona primordialmente com um mundo empírico. A empiria é apenas uma dimensão do mundo humano. Grande parte do nosso mundo é imaterial, porque é simbólico, é conceitual, é imagético. Ou seja, a linguagem não é espelho da realidade, mas ela transforma o mundo em figuras, em cenas, em sentidos e significados. Mas a linguagem não se reduz à palavra. Ela está na palavra, mas também na vocalização, no ritmo, na sonoridade, no gesto, no movimento corporal, no corpo, nas roupas, em tudo que produz sentidos e expressa ideias.

Este não é um exercício de explicação do entendimento da fala humana como poder sagrado e criativo em Hampaté Bâ, pensamento cuja profundidade e complexidade ultrapassam em muito os limites desta reflexão. Detenho-me aqui em apenas uma fração dessa concepção, que compreende a fala não apenas como meio de comunicação, mas como força capaz de instaurar e moldar a realidade. Interessa-me, sobretudo, pensar como essa potência criadora, enraizada na corporalidade da linguagem, desdobra-se no campo das representações imagéticas. Se a fala materializa forças e faz emergir presenças, é no corpo que essa potência se projeta em gesto, ritmo, movimento e imagem.

Nesse sentido, volto-me às representações imagéticas para refletir sobre como transformar o saber histórico - presente tanto nos documentos quanto na oralidade - em uma representação das mulheres negras que se construa simultaneamente pela escrita, pela performance e pelo documentário. Ao adentrar esse *trieiro*, convoco a linguagem fílmica para compor este diálogo, partindo do entendimento de que a criação das imagens também nasce de uma experiência corpórea do conhecimento e de que, muitas vezes, elas conseguem tornar visíveis sentidos reprimidos ou esquecidos pelas palavras, sobretudo pelas línguas e pelos discursos oficiais (Cusicanqui, 2015).

As linguagens visual e sonora de um filme abrangem elementos que trabalham juntos para criar uma experiência sensorial e emocional para a espectadora. Embora o cinema trabalhe esses dois sentidos (visual e sonoro), a imersão que proporciona ativas sensações que provocam nossos demais sentidos. Creio que estimula o que Silvia Cusicanqui (2015) chama de uma reconexão da visão com os outros sentidos. Na fruição de

um filme, nosso corpo físico e emocional se envolve nessa experiência, não apenas o racional, e isso tem capacidade para desafiar o que ela denomina de “oculocentrismo ocidental”, conceito que dialoga com a noção de cosmopercepção elaborada por Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021), que propõe superar a centralidade da visão como eixo privilegiado de conhecimento e estimula uma percepção do mundo que atravessasse todos os sentidos, buscando diálogos que promovam modos plurais de existir e experienciar a realidade.

Para Cusicanqui (2015) o oculocentrismo também enfatiza a visão como principal via de conhecimento, impondo uma distância entre quem observa (lida como sujeita do conhecimento) e aquela que é observada (geralmente objetificada), o que resulta em uma visão fragmentada e desumanizada do mundo e das relações sociais. Ela propõe reintegrar o olhar ao corpo e à experiência vivida, valorizando igualmente outros sentidos e reconhecendo epistemologias não-ocidentais que articulam realidades opostas sem fundi-las em uma síntese. A autora trabalha a visão em uma outra chave de entendimento, para ela a imagem não é apenas uma representação, mas um texto oculto e um campo de batalha epistêmico onde as continuidades coloniais e as resistências indígenas se manifestam. Nesse sentido, a experiência do estético e de visualidades invisibilizadas são elementos importantes na formulação epistemológica da história para um posicionamento crítico da realidade.

Ela enfatiza a capacidade da imagem de expressar teoria e conhecimento a partir das realidades locais e subalternas, sublinha também a importância de refletir sobre e a partir das práticas do olhar, sem deixar a subjetividade da pesquisadora de lado, pois, “no processo de erguermos a cabeça e reconhecermos nossa ignorância sobre o mundo do ‘outro’, começamos a nos ver no ato de observar outras pessoas” (Cusicanqui, 2015, p. 296). Coloca ainda que quando essa ignorância dá lugar a uma espécie de inteligência corporal, uma linguagem gestual nos permite construir pontes e nesse processo “as distâncias de cultura, idade ou gênero são suavizadas, e os sujeitos, em diálogo com a câmera, exibem uma variedade de modos de expressão, performances com múltiplos repertórios simbólicos e nuances culturais” (Cusicanqui, 2015, p. 296).

Para a autora o cinema evidencia os limites da escrita como forma exclusiva de produção de conhecimento e abre espaço para modos sensíveis e corporificados de narrar a história. Nesse contexto, o exercício de montagem dos testemunhos não se reduz a uma organização técnica de materiais, mas constitui um gesto criativo e interpretativo que descobre, faz emergir e reinscreve histórias silenciadas. Ao articular vozes, imagens e fragmentos de memória, a montagem transforma-se também em uma experiência (corp)oral: um processo em que palavra, corpo e imagem se entrelaçam, permitindo que os testemunhos não apenas representem o passado, mas o atualizem no presente, ativando camadas de memória que escapam à linearidade da escrita e às formas hegemônicas de arquivo.

Essa concepção de montagem aproxima-se da elaborada por Uliana Duarte Alves (2023) ao trabalhar os arquivos como um campo de fricções e justaposições, no qual temporalidades e narrativas heterogêneas coexistem sem se reconciliar, produzindo um conhecimento crítico que emerge justamente da tensão entre imagens, memórias e imaginação.

Nesse sentido, o cinema permite pensar e encenar os corpos em estado de presença, de suspensão do tempo, colocando em cena relações sociais e humanas entretecidas ao inteligível, ao sensível e ao imaginativo (Andrade; Brito Alves, 2021).

Cinema e oralidade se entrelaçam, assim, nas performances transpostas para a tela, onde voz, corpo, gestos e entonação enriquecem a narrativa, transformando o ato de contar histórias em um espetáculo visual e auditivo, evidenciando a cultura, memória e identidade por meio de formas expressivas (etnotextos) que vão além do texto escrito, utilizando o corpo como arquivo de saberes e experiências, que enfeixam imagens mentais e afetivas, segundo as quais as moradoras interpretam a si próprias, o seu passado e a sociedade em que vivem.

1.3 Oralidades, encantamento e performance

As narrativas orais constroem, às vezes por meio de uma linguagem alegórica, quadros complexos e interpretativos da sociedade da qual emergem. Condensando e entrelaçando crenças religiosas, saberes ligados à natureza, acontecimentos históricos e ficcionais, concepções de tempo e espaço, essas narrativas concebem uma espécie de poética da vida social. Tais narrativas, além de forma de expressão da comunicação humana – a oralidade – constituem o material em que são esculpidas imagens-matrizes que entretecem o tecido social (Lima, 2003). Para Zumthor (1993) oralidade seria um conjunto complexo e heterogêneo de condutas e de modalidades discursivas comuns, determinando um sistema de representações como um fator entre outros de unificação das atividades individuais.

A antropóloga Nei Clara de Lima ao estudar narrativas orais goianas considera-as fantásticas e por isso desprezadas pela historiografia, utiliza o que ela denomina de *retórica do encantamento*, que amalgama o real e o imaginário⁶, desfazendo a oposição atribuída a esses dois planos.

⁶ O imaginário refere-se à criação mental, símbolos, arquétipos, histórias e possibilidades. É o processo de recombinar e ressignificar experiências, memórias e ideias para gerar algo novo, atuando como base da criatividade humana e da capacidade de conceber o futuro, indo além do meramente real ou factual. O imaginário é ativado a partir do cotidiano e de seu referencial de mundo, num processo polifônico e intertextual que permite criar novos mundos, experimentar novas realidades ou mesmo se aproximar e questionar a sua própria.

A retórica do encantamento, utilizada originalmente para qualificar o romance realista maravilhoso latino-americano, reforça, por mais paradoxal que possa parecer, características da oralidade, as que indicam o seu caráter totalizador, desde a situação de íntima unidade entre o narrador e o ouvinte, pressuposto indispensável da transmissão da cultura oral, até o tipo de pensamento que ela produz, de tipo agregativo, aditivo. Nesse caso, falar de encantamento é o mesmo que falar de agregação, pois ambos os termos se referem à recusa em perceber o mundo segundo a ótica da separação dos domínios real / irreal, natural / sobrenatural, material / espiritual, imposta pela lógica ocidental (Lima, 2003, p. 18).

Tal pensamento dialoga com as tradições orais africanas e indígenas que percebem o mundo de forma holística e interconectada, onde a totalidade do cosmos, da natureza e da comunidade estão intrinsecamente ligadas. Para Lima (2003), a oralidade está sempre próxima da situação existencial total ao extrair seu pensamento da experiência vivida e, por isso mesmo, faz parte de um mundo em que a participação e os sentimentos empáticos são os móveis das ações sociais. Além disso a oralidade realiza uma unidade entre falante e ouvinte, dada pela natureza evanescente da palavra falada. Assim, a oralidade gera um pensamento de tipo agregativo e situacional. Quanto à sua relação com o passado, ela sempre o traz para o aqui e o agora, uma vez que o passado não poderia ser colocado em uma anterioridade absoluta por sua impossibilidade de objetificação, dada a característica agregativa do pensamento na cultura oral.

Essa retórica do encantamento também perpassa as histórias de Chica Machado e da região norte do estado, com narrativas sobre festas religiosas, fugas de escravizadas, enterros de ouro, assombrações e incorporações contadas com uma exuberância de recursos retóricos que, ao ouvi-las, é possível vislumbrar, entre estas, “histórias da cidade, suas concepções de tempo e os eventos significativos que marcam a sua passagem, o espaço demarcado com sinais afetivos e morais” (Lima, 2003, p. 21).

Dessa maneira, para a autora as narrativas orais oferecem uma oportunidade ímpar de análise da vida social naquilo que ela possui de mais expressivo: a instauração da ordem humana pelo simbólico. Nesse aspecto, entendo a cultura não como um sistema fechado de símbolos, valores ou normas, mas como um processo contínuo de tradução e diferença. A cultura, assim, emerge da relação entre humanos e não humanos, entre pontos de vista e modos de existência distintos (Viveiros de Castro, 2002). Sob essa perspectiva, rituais, narrativas e práticas não funcionam como arquivos estáveis do passado, mas como dispositivos de atualização ontológica - formas de pensar e refazer o mundo no presente. Produzir cultura, nesse quadro, é produzir diferença, não consenso, é sustentar a multiplicidade de pontos de vista sem reduzi-los a uma unidade universal.

Nesse sentido, as alegorias e as metáforas constituiriam uma estética própria da oralidade, sendo, para as habitantes dessas localidades, modos de atribuir significados

para eventos relevantes da história do lugar, ou seja, modos de observar e compreender o mundo. Como afirma Barbara Myerhoff *apud* Lima, um dos modos mais constantes das pessoas se compreenderem é mostrando-se a si mesmas por meio de múltiplas formas: “contando histórias para elas mesmas; dramatizando reivindicações em rituais e outras encenações coletivas; interpretando verdades visíveis, reais e desejadas sobre si mesmas e a significância de sua existência em produções imaginativas e performáticas” (2003, p. 31).

Observo que as diversas histórias sobre Chica e a região onde ela viveu também apresentam uma face ficcional e arquetípica o que não quer dizer que sejam mentiras ou invencionices, mas que enriquecem e complexificam essas histórias. Como afirma Albuquerque Júnior (2011), todo discurso envolve ficção, mesmo os científicos, porque a ficção é a produção de sentido. A ficção é invenção, não necessariamente é mentira, o caráter ficcional é o fato de que nós construímos sentidos para o mundo, sentidos que não estão no próprio mundo, que não estão nas próprias coisas. Construímos sentidos por meio de conceitos, metáforas, alegorias, substantivações, adjetivações, assim como em gestos, expressões, movimentações corporais, ..., quer dizer, o mundo humano é mundo suplementar de sentidos e significados, de invenção discursiva, narrativa, imagética, que nem por isso é irreal. Mesmo textos escritos sobre personalidades e acontecimentos considerados objetivos, positivistas, apresentam um quinhão ficcional e mítico, como, por exemplo, a forma como na maioria das vezes a revolução francesa ou o grito do Ipiranga são narrados, ou como personalidades como Napoleão ou Juscelino Kubitschek são descritos (Le Goff, 2013; Albuquerque Júnior, 2011). Apesar de alguns desses textos terem sofrido críticas, nenhum foi invalidado enquanto narrativa histórica.

Além disso, todas as pessoas transitam por vários mundos e ritos simultaneamente: acreditamos em matemática, química, biologia e em horóscopo, somos cientistas, donas de casa, empresárias extremamente positivistas que professam uma fé profunda em crenças religiosas, muitas vezes em superstições, participamos e nos fantasiamos para inúmeros rituais ao longo de nossa vida como aniversários, formaturas, casamentos, mas, devido a uma formação e práticas culturais ocidentalizadas, a maioria de nós, goianas e brasileiras, tende a atribuir ao que consideramos uma alteridade subalterna um caráter exótico e no caso de várias manifestações culturais de Goiás, uma valoração folclórica. Eu me pergunto por que um mito da oralidade romana como o fauno é considerado uma narrativa requintada a ponto de receber um tratamento complexo como no filme *O Labirinto do Fauno* (2006) e um mito como a Mãe do Ouro, comum na cultura oral das regiões Sudeste e Centro-Oeste do Brasil, e sobre a qual ouvi muito em Cocal e arredores, é menosprezada como credence popular e quando transposta para outros meios narrativos é retratada sob uma chave cômica ou estereotipada?

Edward Said (2013) nos explica que isso faz parte de um constructo multidimensional fabricado e consolidado por meios diversos como poesia, textos acadêmicos, tratados filológicos e outros, produzidos no “Ocidente” a respeito do “Oriente”, que se trata menos de uma região geográfica que de uma invenção cultural e política. Tais elaborações uniformizam a percepção de um mundo exótico, perpetuando imagens reducionistas e simplistas, usadas para justificar sua dominação por meio de um problemático acervo de certezas. É possível perceber essa mesma dinâmica em outros “orientes”, como por exemplo, na visão de um Goiás essencialmente matuto por grande parte do Brasil. Trata-se de uma construção que remonta às comunicações emitidas pelos bandeirantes; está nos relatos dos viajantes europeus sobre o Goiás do século XIX; nos documentos provinciais e eclesiais remetidos à coroa sobre acontecimentos, hábitos e costumes dos sertões goianos; na própria construção do termo “sertão”; nos textos acadêmicos que até recentemente tentavam explicar “o vazio e o atraso” de Goiás em relação ao Sudeste; na falsa ideia de que o coronelismo foi um fenômeno eminentemente do centro-norte do país; na classificação de nossas manifestações culturais como artesanato e folclore; na persistência de representações de Goiás em produtos audiovisuais hegemônicos como um estado caipira, no sentido de rústico, inculto.

Dito isso, as narrativas sobre Chica constituem uma singular e intrincada trama onde o social torna-se uma reunião de textos em que as pessoas entrelaçam eventos como fuga e perseguição, fundação de cidades, mineração, festas, milagres e aparições para falar de quadros morais e valorativos, escravidão, desigualdade social, resiliência, triunfo, experiências da tradição desses lugares que a memória coletiva se encarrega de narrar. Sendo assim, “estas narrativas constituem o aspecto eloquente da sociedade, em que ela se vê e se interpreta enquanto sociologia e enquanto poética” (Lima, 2003, p. 44)

Esse contar e recontar histórias se estabelece como Performances Culturais pois funciona como “atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (Taylor, 2013, p. 27), por meio do que Richard Schechner denomina comportamento restaurado, que “consiste em recombinações de pedaços de comportamento previamente exercidos” (2003, p. 36), ainda que as pessoas não percebam que agem assim. O ato de contar uma história compreende ações físicas e verbais que as pessoas “treinam” para desempenhar, que envolve um gestual, expressões que marcam um início (é recorrente começarem a contar sobre Chica dizendo: *como diziam os tronco mais véi...*), dentre outros que são aprendidos e repetidos, mas rearranjados a cada novo ato. Além disso, nas memórias de longa duração nenhuma frase é a primeira, talvez toda palavra é virtual e por vezes efetivamente, citação (Zumthor, 1993).

Sendo assim, a performance oral se apresenta como produção da voz, do gesto, do corpo, canalizando a teatralidade de culturas ancestrais e as do nosso tempo,

formando um grande conjunto em que a permanência é marcada pelo que de mais peculiar emerge da experiência humana: “a dimensão emotiva da comunicação, o alcance dos princípios que garantem – a plenos sentidos – uma presença corpórea, memória imperecível, toda vez que se presentifica” (Zumthor, 1993, p. 289). Nessa perspectiva, a voz na performance não apenas transmite um conteúdo, mas produz sentido na própria situação de enunciação (Fernandes, 2007). Ao utilizar experiências vividas, histórias pessoais, modulação de voz, referências culturais compartilhadas e do próprio espaço onde se encontra, a oradora cria uma conexão mais genuína e empática com a ouvinte.

Essa experiência nos abre uma via em que se recupera um mundo de conhecimentos, por meio de uma pluralidade de maneiras de expressar, uma movência da voz e do corpo que transita por mundos, formas, espaços. Uma intertextualidade que cria uma teia complexa de referências, enriquecendo o texto oral com múltiplas camadas de significado e profundidade cultural. O discurso torna-se mais rico e profundo, pois dialoga implícita ou explicitamente com uma variedade de outros textos e contextos. “Entre o real vivido e o conceito, estende-se um território incerto, semeado de coisas recusadas, de impotências, de nem verdadeiro nem falso, um *bric-à-brac*⁷ intelectual que escapa a toda tentativa de totalização oferecida apenas aos *bricoleurs*” (Zumthor, 1993, p. 289).

As histórias de Chica Machado movem-se em uma rede vocal extensa e coesa, por vezes fragmentada e nunca hermética. São vozes que ouvidas à distância ecoam o murmúrio de quase três séculos, mas de perto se constituem em uma polifonia tagarela e barulhenta, imune à deterioração das circunstâncias e do tempo. São vozes que trazem uma sabedoria que não cessam de reconstruir, revelando-a por meio de uma constelação de *conhecenças* que envolvem ritos, cantos, danças, religiões, lendas, histórias de incorporação, acontecimentos locais, regionais, nacionais e globais.

As permanências se estabelecem justamente por essa rede justaposta de sentidos e significados que compõem um diálogo performático, mesmo que muitas vezes um único participante tenha a palavra: diálogo sem dominante nem dominado, de livre troca (Zumthor, 1993). Que talvez se dê em uma movência antropofágica, no sentido de sua constante atualização, de sua contemporaneidade que incorpora elementos e influências “exógenas”, de forma a assimilá-las e transformá-las em imaginação crítica, como a filmografia indígena o faz, por exemplo.

Dessas justaposições participam nesta tese a oralidade, a escrita e o audiovisual que de certa forma traz uma presença na ausência, quando no filme as falas vêm acompanhadas de uma voz, além de um corpo, um rosto, uma gesticulação, expressões, emoções e formas de contar, que acrescentam dimensões ao que é dito. Possibilita também

⁷ Conjunto heterogêneo de itens decorativos e colecionáveis de várias origens.

acrescentar aos depoimentos orais outras formas expressivas como uma performance artística, a Capina do Largo de Santa Efigênia em Niquelândia, músicas, cantos, conteúdos de memória corporal e paisagens de cultura material, como as ruínas das antigas igrejas de Cocal.

1.4 Janelas de compartilhamento

Ao propor um estudo sobre as narrativas orais a respeito de Chica Machado – à luz das Performances Culturais – entrelaçando as linguagens textual e audiovisual, torna-se necessário estabelecer um campo colaborativo, por assim dizer, que articula pontos de contato entre escrita, cinema documentário e as performances aplicadas na pesquisa. Nesse modelo, o texto não traduz o filme em conceitos totais, mas dialoga com ele, reconhecendo zonas de opacidade, afetos e saberes incorporados que não se deixam reduzir à linguagem acadêmica. O filme, por sua vez, não encena teorias previamente formuladas, ele experimenta, produz deslocamentos e inaugura perguntas que a escrita precisa posteriormente elaborar.

Essa relação pode ser compreendida como um campo de fricção produtiva: a escrita oferece densidade crítica e contextualização histórica, enquanto o filme instaura experiência, presença e partilha sensível. Entre ambos, não há subordinação, mas co-implicação. O conhecimento emerge justamente do intervalo entre as linguagens, no espaço em que o conceito encontra o corpo e em que a imagem convoca a reflexão.

Desse modo, a pesquisa se constrói como prática interdisciplinar efetiva, em que diferentes materialidades não se reduzem umas às outras, mas operam em regime de reciprocidade crítica. Trata-se, portanto, de sustentar uma escrita expandida, na qual pensar é também filmar e filmar é produzir teoria em ato. Apresento a seguir a proposta para as linguagens escrita e audiovisual que utilizo na composição desta tese.

1.4.1 Escrita

Pensando com Diana Taylor (2013) sobre como os estudos da performance oferecem modos de repensar o cânone e as metodologias críticas, entendo que é imperativo voltar a atenção ao repertório, o que implica não apenas voltar minha atenção para o “ao vivo”, mas repensar o método de análise. Quanto ao termo “análise”, não entendo como o mais adequado, talvez um exercício de tradução da minha experiência com a comunidade seja melhor, ainda que toda tradução seja também uma traição⁸.

⁸ Esta frase não tem um autor único, mas é uma adaptação do antigo provérbio italiano “Traduttore, traditore” (Tradutor, traidor).

A tradução, por sua natureza, trai porque ela também recria, sendo assim, gera uma interpretação plural, ambígua. “Traduzir significaria, em outras palavras, dialogar, compreender, interpretar, entender” (D’Angelo, 2016, p. 164). Ou seja, supera os limites da transcrição de uma palavra para outra palavra, de um signo a outro signo. Além disso, a tradução também “possui uma função de reflexão e de memória” (D’Angelo, 2016, p. 162). A função de memória da tradução possibilita que essa memória se expanda para além de uma comunidade ou de um/alguns sujeitos. Quando “traduzida” ou “transferida” pela tradução, a memória pode falar todas as línguas das comunidades, reais e imaginárias, e recompor os fragmentos – que, caso contrário, seriam destruídos, devastados – num conjunto de línguas e escritas/escrituras em busca de uma experiência vivenciada que as guarde, em busca de um entendimento do mundo e da história, sem pretender encontrar soluções apaziguadoras (D’Angelo, 2016).

Sendo assim, valho-me da tradução para o entendimento das Performances Culturais, bem como das memórias das pessoas do norte de Goiás com quem conversei, mesmo entendendo a impossibilidade de reter o “ao vivo”. Mas no ensaio de transportar parte da experiência do repertório (as performances daquelas narradoras) para o arquivo (a escrita da tese e a produção do filme), utilizo o roteiro como paradigma para se entender as estruturas e os comportamentos sociais que podem permitir me valer tanto do repertório quanto do arquivo.

Diana Taylor (2013) propõe o uso do roteiro para o exercício de tradução das performances, pois, como as performances, um roteiro nunca significa pela primeira vez. O roteiro da escravização de pessoas negras no Brasil, que tangencia essa tese, desvela uma realidade que se repete em outros termos, em uma sociedade atualmente regida por desigualdades raciais que operam sistematicamente por meio de mecanismos sociais sutis — a educação escolar, a seletividade do mercado de trabalho, a pobreza, a organização da família, os sistemas judiciário e correcional, a saúde pública.... “Um sistema muito complexo e ambíguo de diferenciação racial, baseado principalmente em diferenças fenotípicas e cristalizado num vocabulário cromático” (Guimarães, 1995, p. 28).

O roteiro consiste em um material que já foi trabalhado antes, torna visível o que já estava lá – os fantasmas, as imagens, os estereótipos. Ele estrutura nossa compreensão e também assombra nosso presente, quando ressuscita e reativa velhos dramas. Ele promove certas visões enquanto ajuda a fazer outras desaparecerem. O roteiro inclui aspectos literários como narrativa e enredo, mas exige que se preste atenção nos comportamentos corporais como gestos, atitudes e tom, que não se reduzem à linguagem. Eles têm significado localizado e mesmo que as ações e os comportamentos sejam previstos, em última instância, eles são flexíveis e abertos à mudança. “A fricção irreconciliável

entre os atores sociais e os papéis permite o aparecimento de graus de distanciamento crítico e de agência cultural” (Taylor, 2013, p. 61).

Taylor (2013) apresenta algumas maneiras para se usar o roteiro como paradigma de interpretação da pesquisa em performance. Primeiro, é preciso invocar o lugar físico, a “cena”. O lugar nos permite pensar sobre as possibilidades de ação, sendo que essa também define o lugar. O lugar é um espaço “praticado”, ou seja, não está livre da história e da prática social. Segundo, o roteiro exige lidar com a corporalidade dos atores sociais, descrever os atributos das personagens. Ele permite colocar à vista ao mesmo tempo o ator social e seu papel, reconhecendo, assim, as áreas de resistência e tensão. É a natureza incorporada do repertório que confere a esses atores sociais a oportunidade de rearranjar os personagens de maneira paródica e/ou subversiva. Terceiro, ao condensar tanto a montagem quanto a ação/comportamentos, os roteiros seguem fórmulas que preveem certos resultados, mas deixam margem para inversão, paródia e mudança. Em outras palavras, eles são repassados como paradigmas coerentes de atitudes e valores aparentemente imutáveis, mas estão em constante adaptação às condições reinantes. Referem-se a repertórios específicos de imaginações culturais. Quarto, a transmissão reflete os sistemas multifacetados em atividade no próprio roteiro: ao passá-lo adiante, podemos sugerir modelos variados que vêm do arquivo e/ou do repertório – a escrita, a narrativa oral, a reencenação, os gestos, ... Um grito, por exemplo, pode não encontrar uma descrição verbal adequada. “O desafio não é ‘traduzir’ uma expressão incorporada em uma expressão linguística ou vice-versa, mas reconhecer os pontos fortes e as limitações de cada sistema” (Taylor, 2013, p. 65). Quinto, o roteiro nos obriga a nos colocar em relação a ele. Precisamos estar lá como participantes, espectadores ou testemunhas, como parte do ato de transferência. Sexto, um roteiro não é necessariamente mimético. Mesmo havendo a continuidade de mitos e suposições culturais, ele geralmente funciona por meio da reativação e não da duplicação.

Ao refletir sobre as narrativas acerca de Chica Machado pelo parâmetro do roteiro, intento interpretar questões que envolvem performance – repertório – e arquivo – documentos e bibliografias; as práticas de citação em ambos; como as tradições são constituídas e contestadas; as trajetórias e influências que aparecem em um e não em outro; como permite historicizar práticas específicas. Enfim, utilizo a noção de roteiro para estruturar uma forma de conhecimento que explore maneiras de entrelaçar arquivo e repertório e que também seja uma forma de pensar por imagens, por meio do filme.

1.4.2 Documentário

A realização de um filme como parte constitutiva desta tese inscreve-se na compreensão da escrita acadêmica como prática ampliada de produção de conhecimento, na qual diferentes linguagens operam como modos legítimos de pensamento. O cinema, entendido aqui como modalidade de escrita interdisciplinar, não atua como mero recurso ilustrativo do texto, mas como forma específica de elaboração conceitual e metodológica, capaz de produzir argumentos por meio da articulação entre seus elementos, o que permite compreender o filme como prática reflexiva e epistemológica (Nichols, 2016).

Ao mobilizar elementos como imagem, som, corpo, voz e montagem, o filme permite acessar aspectos da experiência — como a duração do tempo vivido, a performatividade dos gestos, os silêncios e as ambivalências — que escapam às possibilidades da linguagem escrita linear, aproximando-se de uma concepção de conhecimento situada e encarnada. Além disso, ao tornar visível a relação entre quem filma e quem é filmado, o documentário explicita as condições de produção do saber, assumindo a opacidade⁹ como dimensão ética e política da imagem. Nesse sentido, o filme opera em um regime de construção de conhecimento distinto daquele do texto argumentativo, baseado não na prova lógica, mas na experiência, no testemunho e na disposição afetiva, produzindo, em articulação com o texto escrito, um conhecimento crítico, sensível e relacional, que entende a imagem como forma de pensamento e não como simples evidência (Didi-Huberman, 2012).

A ideia do documentário sempre esteve presente como uma vontade de representar visualmente as narrativas sobre Chica Machado por compreender que filmes comunicam e oferecem maneiras de ver e atribuir sentidos ao mundo captado pelas lentes, que nos levam a experiências significantes, sem necessariamente oferecer respostas, mas uma “sucessão de sondagens, explorações e sobrevoos feitos por ocasião dos filmes” (Bazin, 2018, p. 23). Juntei essa vontade com as inquietações propostas principalmente por Beatriz Nascimento (1989), Conceição Evaristo (2020) e Lélia Gonzalez (2020) sobre a representação das mulheres negras como pessoas subalternizadas e a necessidade de um enfrentamento ideológico que desenhe novos caminhos, novas imagens para a alteridade negra, redefinindo o lugar da diferença.

Gonzalez (2020) chama a atenção para como os meios de comunicação representam a mulher negra, naturalmente, como cozinheira, faxineira, servente ou prostituta,

⁹ No sentido proposto por Édouard Glissant (2008) que defende o direito de não ser totalmente compreendido ou reduzido pelo olhar da “Outra”, não significando fechamento ou incomunicabilidade, mas o consentimento às diferenças individuais e culturais. Entender que podemos nos relacionar sem reduzir o outro a nós mesmos.

negando-lhes o estatuto de sujeita humana, tratando-as sempre como objeto, inclusive como objeto de saber. Essa desidentificação resulta da invisibilização das pessoas negras, cuja população não é vista fora dos estereótipos carregados de preconceitos e equívocos. Dessa forma, é preciso imagem para recuperar a identidade (Nascimento, 1989), é preciso “reverter os valores, introduzir personagens na história, dar-lhes um espaço/tempo e uma outra movimentação a partir de uma ótica e de uma criação próprias” (Evaristo, 2020, p. 7).

Mesmo com a vontade de produzir um documentário que questionasse essas representações me faltavam recursos. Ao entrar no doutorado em 2022 e analisar os custos de produção, o documentário ficou para um planejamento futuro. Mas no final de 2023 consegui a viabilização do filme por meio da seleção do projeto na Lei Paulo Gustavo em âmbito estadual. Dessa maneira, o filme vem compor a escrita da tese. Passei, então, a pensar como o documentário significaria no presente trabalho, partindo da apreensão do campo das Performances Culturais como propositivo de uma perspectiva interdisciplinar para o estudo da cultura por meio dos seus produtos culturais. A leitura de textos sobre performance e cinema permitiram relacionar o estudo proposto à ideia de um cinema que, enquanto prática social, mobiliza políticas de representação cultural (Hall, 2016; Turner, 1997).

O cinema documentário, sendo entendido enquanto performance, demonstra como o conhecimento incorporado, no corpo da experiência, propicia uma apreensão pela espectadora de alguns aspectos de uma sociedade, considerando que, “o conhecimento pode ser demonstrado ou evocado, mas aqueles que fazem a demonstração ou evocação imbuem o que fazem de uma singularidade que não pode ser facilmente reproduzida” (Nichols, 2016, p. 206). Além disso, o cinema, sem constituir em si uma relação ao vivo, cria uma experiência performática, uma sensação de vivência. A espectadora de um filme, tomada pela totalidade dos seus sentidos, penetra na própria história e a vivencia por dentro (Lopes, 2003).

Sabe-se, especialmente como espectadora, que há uma intenção da autoria da cineasta em fazer um documentário, que reflete os sentidos que a rodeiam. Sendo assim, a câmera é uma testemunha que cria e a documentarista uma fabricante de significados, muito além de uma observadora neutra. “A partir dos sentidos, a realidade como uma percepção subjetiva nos permite inventar realidades outras, concretas ou imaginadas, como um enquadramento de olhar que se cria no plural” (Gama, 2022, p. 34), com as pessoas filmadas e com as espectadoras. Aproximamos essa ideia à concepção da espectadora enquanto *performer*, transportada de Richard Schechner (2011), que participa da experiência ritual por meio da “performance testemunhada”.

Alessandra Gama (2022) aponta como o cinema documentário se apropria dos códigos performáticos por meio de uma troca sutil entre o corpo-pessoa, que vive a experiência diante das câmeras, e do corpo-câmera, que vive a experiência com a câmera. Experiência essa que é expandida para a relação entre cineasta e público, ou seja, uma relação que se estabelece na tríade corpo-cineasta-público.

O cineasta entra no mundo do ator social pelas entrevistas, pela conversa, pela provocação ou por outras formas de encontro e tem o poder de alterar esse mundo. Alguma coisa está em risco nos encontros. Percebemos que o cineasta existe no mesmo plano da existência humana de seus atores sociais, e não no plano mais isolado do comentarista ou poeta (Nichols, 2016, p. 166).

Esse mundo alterado, a que se refere Nichols, acontece na relação da cineasta com o mundo histórico e seus atores sociais. Nesse sentido, é preciso problematizar as ambiguidades da prática documentária quando se trata da tentativa de “capturar” a subjetividade performática da outra e, por consequência, representá-la arquetipicamente como “a outra” (Gama, 2022). Sobre cinema documentário, performance e representação me deterei em capítulo posterior. Aqui uso essa reflexão para pensar a construção do meu olhar e as práticas representacionais das narrativas sobre Chica, pois, mesmo percebendo como imperativa a representação dessa história que propõe uma leitura transgressora da história oficial, devo pensar em como mostrá-la atravessada pela branquitude que me constitui.

Começando por compreender que o cinema é uma tecnologia criada na modernidade, cujos primórdios de sua construção linguística se desenvolveu na Europa, que serviu e ainda serve para perpetuar estereótipos raciais. Como aponta Liv Sovik (2020), os meios de comunicação, como nós os conhecemos, são posteriores ao racismo, mas potencializam certos conhecimentos sobre grupos racializados. A história da fotografia coincide com a história do racismo científico, por exemplo. Por motivos supostamente científicos, pessoas negras e indígenas eram apresentadas atrás de cercas, nos salões dos zoológicos humanos, montados para exposições, entre 1850 e 1930. Esses “espetáculos” de conhecimento científico eurocêntrico constituíram as identidades nacionais europeias e norte-americanas no racismo, produzindo uma coesão de sociedades brancas com enormes desigualdades de classe e social, que dependiam dessa produção simbólica, desses discursos racistas para se justificar. Elas estavam munidas pelo desprezo e pela exclusão das ditas “raças inferiores”. Os meios de comunicação, os eventos, os discursos científicos relatados nos jornais, a fotografia, as artes gráficas e depois o cinema, foram fundamentais nesse processo.

As críticas levantadas pelos movimentos negros no Brasil, bem como a ocupação de espaços de produção por cineastas negras, ajudam a pensar em como realizar esse processo de representação sem reproduzir violências. A antropóloga e cineasta Juana Elbein dos Santos, em evento promovido pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB), criticou os códigos culturais dos profissionais de cinema e reivindicou uma reformulação simbólica que permitisse às comunidades expressarem sua visão de mundo e ver re-trabalhada a sua tradição e identidade em novos termos, dinamicamente no presente, provisória e estrategicamente mediada pelo trabalho das cineastas (Xavier, 1982). Edileuza Souza e Elen Santos (2016) apontam que o trabalho de cineastas negras espelha compromissos e devolve à sua comunidade o protagonismo da história. “São narrativas de superação, rompimentos e afetos construídas sob o zelo de um fazer cinema que humaniza e plenifica as subjetividades da população negra” (p. 73).

Pensando nos pontos levantados, enfatizo o princípio ético da mediação como orientador do trabalho de uma documentarista branca ao filmar uma comunidade negra, princípio que implica respeitar inteiramente o desejo da pessoa filmada e negociar com ela sua entrada em cena. Acredito, assim, que a tarefa política e epistemológica da performance do filme é a de criar condições para que, junto com as pessoas que estão sendo filmadas, se estabeleçam relações simétricas que não impeçam o dissenso nem recalquem as divergências. Só assim é possível, por meio do filme, instituir uma coabitação entre mundos distintos, mas de tal maneira que o meu lugar não seja o centro de onde emana o ponto de vista preponderante, mas que possamos criar juntas um mundo comum multi-perspectivado, descentrado e firmado tanto na coexistência entre as diferentes quanto na exposição à outra.

A meu ver, como o que foi construído no filme *Orí* (1989), no qual Beatriz Nascimento (mulher negra) é narradora, pesquisadora e também uma personagem, que relata suas experiências, indagações e sentimentos, convidando as espectadoras a experimentarem seu olhar, sua perspectiva, suas teorias e sua fala. Dessa forma, ela compartilha com outras mulheres, com a própria diretora, Raquel Gerber (mulher branca), o “ser” mulher, negra, nordestina e diaspórica (Ferreira, 2012). É por esses princípios que me guio.

A woman is captured from behind, dancing in a courtyard. She wears a yellow sleeveless top and a long, flowing blue skirt. Her arms are extended horizontally to the sides. She has a white headwrap and visible tattoos on her upper arms. The courtyard features a series of tall, green columns on the left and a large, bushy plant with red flowers on the right. The ground is paved with light-colored tiles, and the scene is bathed in warm, golden light, suggesting late afternoon or early morning.

CAPÍTULO 2

Chica Machado em Goiás

Nesses quase três séculos de história que abarcam o período em que Chica Machado viveu, até os dias atuais, podemos dizer, em linhas gerais, que os valores e modos de vida luso-brasileiros trazidos pelos bandeirantes e reproduzidos nas vidas dos garimpos, das fazendas, das vilas e, hoje, no cotidiano das cidades e da região, tornaram-se hegemônicos e seguem marginalizando as populações que não se encaixam nesses padrões. Muitas camadas foram superpostas nesse chão vermelho, muitas pegadas revolvidas. Muitas vozes e muitos corpos soterrados. Pesquisar esse tempo histórico é lidar com muitos apagamentos que, por um lado, refletem a escassez ou desorganização dos registros do período colonial e, por outro, um sistema-mundo que inferioriza e menospreza as populações racializadas.

Partindo da escassez de documentos sobre Chica e da sobrevivência de sua memória por meio da oralidade, entendo que sua precisão histórica importa menos que o lugar que ela ocupa na criação de uma memória coletiva que atua no sentido de preencher as lacunas de uma historicidade que lhe foi negada. As cocalenses possuem memórias constituídas sobre os feitos de Chica Machado, que são contadas no e pelo corpo em performance. Tais memórias dizem respeito às narrações das sujeitas em âmbito familiar, mas também a heranças de distintas gerações de um grupo ou comunidade, bem como às heranças e relações estabelecidas com os diferentes grupos e comunidades com as quais entram em contato (Carvalho, 2022).

Pensar em memória e conhecimento incorporados nos sentidos que os pensam Diana Taylor (2013) e Leda Martins (2022), possibilita-nos entender as memórias que afloram das narrativas das cocalenses, como um saber performado por meio da narração histórica. Saber que é difundido por pessoas distintas, que não vivenciaram as experiências narradas, mas que possuem memórias formadas a partir da tradição oral. Por meio dessa tradição performada nas narrativas, ensinamentos, histórias de luta, aspectos do local, da natureza, da importância da ligação com a terra são compartilhados entre a narradora e a ouvinte/interlocutora e atravessam as gerações como forma de conservar os registros históricos dessa comunidade.

Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme (Martins, 2022, p. 23).

Nesse sentido, entendo que as histórias contadas sobre Chica Machado são mais que pitorescos “causos”, constituem-se em memória cultural, traço da cultura afro-diaspórica, que pode ser entendida como uma episteme e como um processo de resistência de povos

negros frente ao apagamento histórico a que esses corpos foram submetidos, especialmente os corpos femininos. Esse traço cultural se manifesta, por exemplo, na fala em pretuguês que às vezes troca o R pelo L, marca linguística de um idioma africano, que também corta os “erres” dos infinitivos verbais, condensa “você” em “cê”, o “está” em “tá” (Gonzalez, 2020), dentre outros que também percebemos no nosso “goianês”, com influências rítmicas, tonais e lexicais que nos dão um sotaque “cantado”.

Para Lélia Gonzalez (2020), o pretuguês não é uma variante dialetal do português de Portugal, mas emerge como um instrumento teórico-político para analisar a imbricada relação entre língua, raça e poder na sociedade brasileira, revelando experiências e resistências dos povos africanos e indígenas, presentes nos ritmos, vocabulário (cafuné, quitanda, pipoca, mandioca,...), entonações e influências de estruturas linguísticas como, por exemplo, do quimbundo, do iorubá e do tupi, que transformaram uma língua imposta em ferramenta de identidade e memória viva, especialmente através da voz de mulheres como a “mãe preta”.

Como aponta Pierre Nora (1993), a memória do conhecimento não está resguardada apenas nos lugares de memória como bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, dentre outros, mas é vivida no presente, está em permanente evolução, se recria e se transmite pelos ambientes de memória, ou seja, “pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes” (Martins, 2003, p. 71).

Por meio desta pesquisa, em que o fazer científico “retira da memória seu caráter espontâneo, transformando-a em fonte de produção intelectual” (Neves, 2000, p. 111), utilizo as variadas fontes encontradas e/ou produzidas, considerando que não há somente um caminho para a memória. Nessa visita ao passado e suas relações com o presente, a memória “se constitui como forma de preservação e retenção do tempo, salvando-o do esquecimento e da perda” (Neves, 2000, p. 109). Entendendo que a memória é uma representação que vai sendo construída e reconstruída coletivamente, como é proposto por Halbwachs (1990), trago aqui meu *trieiro* pela história de Chica em diálogo com outras vivências desta trajetória.

2.1 Chica e as mulheres negras pelas veredas da historiografia goiana

Entrei em contato com Chica Machado por meio de uma matéria de jornal, cujo título era “Conheça a história de três mulheres goianas que se tornaram mitos”¹⁰. Lendo sobre

¹⁰ MARTINS, Vanessa. Conheça a história de três mulheres goianas que se tornaram mitos. G1 Goiás, Goiás, 8 de março de 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/goias/noticia/2017/03/conheca-historia-de-tres-mulheres-goianas-que-se-tornaram-mitos.html>. Acesso em: 3 fev. 2024.

essas mulheres e me perguntando sobre o porquê de seus nomes serem citados tão escassamente, enquanto os nomes das famílias dos principais coronéis de Goiás se mantêm onipresentes não somente nos livros dedicados à história de Goiás, mas nomeando ruas, linhas de ônibus, escolas e outros equipamentos públicos, percebi que a trajetória daquelas mulheres, bem como seu apagamento histórico, também me pertencia e me constituía.

A presença das mulheres é algo quase invisível em fontes, arquivos e narrativas históricas, especialmente em períodos anteriores ao século XIX. Isso porque elas eram excluídas dos documentos escritos, geralmente considerados as únicas fontes válidas para a história. Como observa Michelle Perrot (2005), o século XIX, mas em especial o século XX, inova com uma irrupção da presença feminina em locais que eram interditados às mulheres. Ainda assim, o lugar destinado à mulher parte das representações de quem produz a história, ou seja, dos homens na sua totalidade. Chica desorganiza essa lógica ao permanecer na oralidade e na memória coletiva de parte da população goiana de uma maneira que nem o filho padre, nem o filho deputado, nem o companheiro comerciante português conseguiram permanecer.

Lendo a matéria fiquei encantada com a força dessa mulher que sobrevive há quase 300 anos na oralidade de Cocal e região, partindo em busca do livro de Adélia Silva (2012) indicado na reportagem: “Chica Machado – um mito goiano”. A autora registrou por escrito as narrativas sobre Chica entre 1998 e 1999, quando estava em Cocal – distante 27 km de Niquelândia – realizando pesquisa para sua dissertação de mestrado em Linguística. O que chamou sua atenção foi a predominância da história de Chica Machado em todas as faixas etárias. Após o término da dissertação, Adélia pesquisou junto à comunidade por quase 10 anos, colhendo principalmente o registro das mais velhas.

Na escrita da presente tese priorizo a utilização dos relatos orais coletados por Adélia no final dos anos 1990 e início de 2000 e cedidos a esta pesquisa, em conjunto com as novas fontes que construí ao longo de 2023 a 2025, posto que o livro é um romance histórico, com muitas partes ficcionalizadas e que suscita divergência entre as moradoras. Mônica, professora e natural de Cocal, entende a importância do livro por conter o relato das mais velhas, mas critica o fato de Chica Machado ter sido tratada como mito.

Quando surgiu o primeiro livro eu falei que não era mito porque pra nós tudo é verdade, porque Chica faz parte da nossa história e tem o lugar que ela morou, se for lá você vê vestígios. Por mais que seja uma história de mais de 300 anos, mas tem vestígios de Chica, então ela não é um mito, é uma realidade. É alguém promissora que esteve aqui, então mito seria se ela não existisse e fosse só inventado. Não! Às vezes a gente pode até não trazer toda a realidade pela longevidade do tempo, mas que ela é real, é! (Mônica, 2024, informação verbal).

Essa tensão entre o registro ficcionalizado e a memória vivida pela comunidade é interessante pois reconhece os distintos regimes de verdade que operam nessa história.

Segundo as moradoras, Adélia chegou na comunidade em uma época em que as que mais sabiam da história de Chica ainda estavam vivas e lúcidas. Em 1999, a chegada da energia elétrica e a maior integração com o espaço urbano, consequência da expansão agrícola promovida pelo agronegócio, alteraram progressivamente a dinâmica social e os modos de transmissão oral. A tradição se adaptou a esse novo contexto – não desapareceu, mas se reorganizou. A história de Chica sempre volta, como afirmam Mônica e sua mãe dona Maria. Nessas idas e vindas, foram montadas em Niquelândia duas peças teatrais sobre sua vida: a primeira em 2017, encenada por pessoas de Cocal; a segunda em 2019, por estudantes e servidoras da Escola Municipal Santa Cecília e pessoas da região.

Vamos à história de Chica!

Como dizia os tronco mais véio, Chica Machado era uma muié que tinha aqui antigamente. Ela que comandava os escravo, libertô um punhado. Era uma escrava mutchu rica. Ganhô forria né? Ela virô um ídolo pra esses alforriado. Eles gostava muito dela. Venerava até (Silva, 2012, p. 71-72).

As cocalenses apontam para as serras e dizem que tudo o que podia ser visto pertencia a Chica, que ela era muito rica, que foi ela quem comprou e libertou mais de 100 pessoas escravizadas. Segundo os relatos, ela chegou em Cocal muito jovem, por volta dos 13 anos, como escravizada no contexto da exploração do ouro, *mas pegô posse de sê uma rê (rainha)*, ficou muito rica, tinha muito ouro e dominava a região social, política e economicamente. Contam que Chica tinha amigos fazendeiros na Bahia com quem negociava e, por vezes, aconselhava. Segundo as cocalenses, ninguém na região fazia negócio, casamento ou começava uma missa sem a presença e a anuência de Chica Machado.

O ponto alto dos relatos é a entrada de Chica na Igreja de Nossa Senhora das Mercês. No povoado havia uma única igreja, a de São Joaquim, frequentada apenas por brancos. Sendo assim, ela construiu a Igreja de Nossa Senhora das Mercês, ricamente ornamentada, para que as pessoas negras também pudessem exercer sua religiosidade. Com o tempo, surgiu a romaria de Nossa Senhora das Mercês que, à época, rivalizava em tamanho e importância com a Romaria de Nossa Senhora da Abadia do Muquém, esta ainda existe, sendo a segunda maior romaria do estado de Goiás, atraindo romeiros de todo o país. Contam que a Igreja das Mercês tinha dois andares e era bem espaçosa, mas que na época da romaria não comportava o número de fiéis, a população de Cocal se multiplicava por 10 ou mais durante a romaria.

Os relatos descrevem a chegada de Chica à igreja em carro de boi e, à porta da igreja, as libertas estendiam um tapete para sua passagem. Em seguida, era conduzida em uma liteira carregada por seis negros fortes, pois se tratava de uma mulher gorda.

A igreja também abrigava a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e na época de sua coroação como rainha, Chica atravessava o corredor central da igreja de forma solene, as pessoas libertadas por ela se posicionavam em ambos os lados *semeando ôro* em pó para que ela passasse. Apenas após sua entrada é que a missa começava.

Essa cena ritualizada, recorrente na memória das moradoras, opera menos como relato de fato pontual e mais como imagem condensadora da posição social e simbólica que Chica ocupa no imaginário local. Imagem que é, ela própria, um objeto de análise.

A Igreja de Nossa Senhora das Mercês pegou fogo em 1959 – há relatos locais de que o incêndio teria sido criminoso. Após o ocorrido, as mulheres da comunidade se juntaram e construíram uma capela para Nossa Senhora das Mercês e conseguiram manter a romaria até o início dos anos 2000, quando o padre da paróquia responsável pela capela decretou o fim da romaria. Os três altares que foram salvos da igreja das Mercês construída por Chica estão hoje na Paróquia Santuário São José, em Niquelândia.

Contam ainda que, com a queda da produção aurífera no período colonial, surgiu uma lenda entre os brancos, inclusive fazendeiros e poderosos da região: se recolhessem o ouro em pó que Chica havia pisado, para passá-lo pelo corpo, eles atrairiam a sorte dela. Dizem que ela recebia homens que vinham enviados pelos coronéis da Bahia para descobrirem que segredo tinha aquela mulher e o porquê de ser tão próspera. Algumas das antigas moradoras afirmavam que ela era a princesa Isabel.

A história de Chica contada em Cocal é basicamente essa, com algumas variações. Como é próprio da construção da memória, é contada em fragmentos: cada narradora lembra um pedaço e acrescenta um aspecto de sua experiência. Isso porque

é necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (Halbwachs, 1990, p. 34).

Além disso, para compartilhar uma memória é necessário também compartilhar sentimentos em comum sobre a experiência vivida, fazer parte de uma comunidade afetiva (Halbwachs, 1990). Nesse sentido, a memória de Chica Machado não é mero resíduo do passado, mas resultado de quadros sociais que organizam e sustentam a recordação. A comunidade, o território, as práticas religiosas e as narrativas familiares funcionam como molduras que tornam possível lembrar. Assim, a memória de Chica é inseparável das coletividades que a atualizam, ela é continuamente reconstruída conforme as necessidades simbólicas do grupo.

Michael Pollack (1989) observa que a memória constitui também um campo de forças no qual determinadas narrativas são legitimadas enquanto outras permanecem subterfâneas ou marginalizadas. Aplicada ao caso de Chica Machado, essa perspectiva permite perceber que sua memória não apenas se organiza no interior de quadros coletivos, mas transita por processos de invisibilização e posterior reivindicação pública, especialmente em contextos de afirmação identitária negra. A articulação dessas dimensões – a afetiva e comunitária, descrita por Halbwachs, e a das disputas de poder, analisada por Pollack – favorece uma leitura mais complexa, que reconhece tanto a profundidade da lembrança quanto sua inscrição no campo das disputas por visibilidade histórica e justiça simbólica.

Nesse sentido, a memória se constitui como base da identidade, “como forma de preservação e retenção do tempo, salvando-o do esquecimento e da perda” (Neves, 2000, p. 109), e como instrumento de resistência e validação de experiências, desafiando narrativas dominantes e promovendo a visibilidade das que foram historicamente silenciadas. Esse gesto importa especialmente quando encaramos o esquecimento das mulheres na história e percebemos que para além de ocorrer por uma real inexistência de documentos, é também ideológico (Dias, 1984).

A manutenção de sinais do protagonismo feminino na informalidade de suas trajetórias é importante para a manutenção de um sistema que perdura ao longo dos séculos por meio da família, das religiões, dos sistemas políticos e dos códigos de comportamento. E embora as mulheres não estejam sozinhas nesse mecanismo de esquecimento, o silêncio pesa profundamente sobre elas, devido à desigualdade entre os sexos que estrutura o passado das sociedades (Perrot, 2005).

Tal silêncio vai sendo gradativamente rompido pela busca de fontes variadas como arquivos particulares, relatos orais, além de interpretações e olhares plurais sobre os dados e documentos históricos, onde muitas vezes essas informações despontam, ralas e fragmentadas, nas entrelinhas do tema central do conteúdo explícito. “Hoje os documentos chegam a abranger a palavra, o gesto. Constituem-se arquivos orais; são coletados etnotextos” (Le Goff, 1990, p.6).

O que havia se iniciado como um movimento de construção de uma história das mulheres transforma-se, mais especificamente, em uma história do gênero. No entanto, autoras negras e latinas como Lélia Gonzalez (2020), María Lugones (2014) e Angela Davis (2016) chamam a atenção para as contradições dentro do próprio movimento feminista, explicitando como a colonialidade se manifesta em suas ideias e como o gênero foi construído de forma racializada, desconsiderando as diferenças e desigualdades entre as mulheres brancas, negras, indígenas, latinas e suas opressões. Sendo assim, as marcas de gênero, raça, classe, orientação sexual, idade, religião, região, etnia e outras

intersecções evidenciam pessoas múltiplas, contraditórias e complexas em vez de personagens fixas binárias, ao longo de toda história (Soares; Silva, 2021).

Na historiografia goiana, estudos acadêmicos que trazem a experiência feminina como temática de pesquisa aparecem na década de 1990, acompanhando um movimento que ocorre na historiografia nacional e internacional. Nacionalmente um marco das pesquisas acadêmicas sobre mulheres – focado nas mulheres pobres, brancas, escravizadas ou forras da cidade de São Paulo – é o livro pioneiro *Quotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX* (1984), de Maria Odila Leite da Silva Dias, que em entrevista relata ter sido questionada à época sobre como foi possível escrever um livro sobre nada.

O nada era o informal, não entrar no Sistema Colonial do Atlântico, não tratar de economia, era considerado nada! Queria chamar atenção para a imensa maioria da população do Brasil colonial que apenas lutavam pela sobrevivência e tendo sucesso nessa margem mínima construíam uma política informal de resistência aos poderes e autoridades, sobretudo nas vilas. (Dias, 2021, p.8).

Essa movimentação acadêmica questiona um fazer histórico que permite uma só versão dos eventos, “muito compacta, onde a diversidade e os detalhes são apagados” (Bosi, 2003, p. 14). As pesquisas sobre mulheres surgem, assim, em meio a uma miríade de questionamentos e diálogos interdisciplinares, inseridas em um contexto mais amplo de críticas e transformações das formas tradicionais de produção do conhecimento histórico.

No entanto, antes do aparecimento dessas produções no âmbito da academia, houve esforços particulares de elaboração e divulgação. Em Goiás, um exemplo é o livro de Célia Coutinho Seixo Brito, *A mulher, a história e Goiás* (1974), que traz perfis biográficos de mulheres dos séculos XVIII e XIX (Soares; Silva, 2021). A partir dos anos 2000, as investigações acadêmicas que se debruçam sobre temáticas relacionadas às práticas femininas, destacando a movimentação das mulheres na sociedade goiana em distintas temporalidades, tornam-se mais numerosas. Desde então, as pesquisas têm nos informado sobre uma multiplicidade de aspectos envolvendo as mulheres goianas: ofícios, práticas políticas, atos de transgressão e ressignificação das normas socialmente impostas, redes de sociabilidades e solidariedades, arranjos familiares, violências, trajetórias intelectuais e outras (Soares; Silva, 2021).

Apesar dos avanços, os trabalhos históricos sobre mulheres e gênero em Goiás são ainda em número reduzido, com foco predominante nas mulheres brancas da elite. Quando há recortes sobre outros grupos, como as mulheres negras dos séculos XVIII e XIX, as lacunas tornam-se mais evidentes. Parte das pesquisas sobre a população negra em Goiás ainda dialoga de forma insuficiente com perspectivas críticas à visão construída pelos viajantes europeus, que formularam representações estereotipadas,

situando as mulheres goianas em dois grupos: de um lado, as brancas – reclusas, submissas e incultas; de outro, as negras – salientes, insubordinadas e mal-educadas (Silva, 2019). Ainda assim, mesmo os poucos estudos que trazem as mulheres negras como protagonistas permitem entrever as intrincadas tramas que emolduravam as relações sociais nos séculos XVIII e XIX.

Iniciando da história de Chica e buscando entender o contexto em que ela e outras mulheres negras, suas contemporâneas, viveram, alcanço um farfalhar de saias e vozes que circulavam pelas praças, largos, becos, chafarizes, lavadouros, vendendo, comprando, murmurando, insurgindo, batendo-papo, urdindo transações e toda uma rede de conhecimentos que envolvia favores pessoais, compadrio, concubinato e uma série de outras estratégias para se garantirem e aos seus nas constantes tensões e confrontos com o sistema de dominação. Um espaço social “onde se alternavam e se sobrepunham o convívio das vizinhanças e dos forasteiros, do fisco municipal e do pequeno comércio clandestino, das fimbrias da escravidão e do comércio livre” (Dias, 1984, p. 19).

Contrariando os registros, fragmentários e peneirados pela consciência hegemônica das fontes escritas, surgem ecos das mulheres negras escravizadas que nos falam por meio de suas lógicas de resistência que em muitos casos envolvia suicídios, infanticídios, assassinatos, revoltas, fugas e sabotagens, mas em outros se dava por ações mais sutis. “Incluía, aprender a ler e a escrever de forma clandestina, bem como transmissão desse conhecimento aos demais” (Davis, 2016, p. 34).

É possível ainda mirá-las através de sua percepção política, econômica e social. Havia mulheres escravizadas que trabalhavam nas ruas goianas como “ganhadeiras”¹¹ e, dentre essas, algumas conseguiram comprar sua alforria e a de parentes. Outras, forras, conseguiram a façanha de constituir algum patrimônio, o que implicou em sua mobilidade social e na de suas redes familiares. Algumas, pelo trabalho, dinheiro e relações sociais, adquiriram a imagem de mulher honrada, o que nesse caso não se relacionava necessariamente a questões sexuais, mas a uma “posição de respeito” forjada no seio da sociedade escravista. Outras envolveram-se em “desordens” e movimentos abolicionistas. “Algumas foram proprietárias de tabernas, pequenas lojas ou casas de prostituição e, independentemente do tipo de ofício, procuraram formas de sobreviver à escravidão e na liberdade” (Silva, 2019, p. 74).

¹¹ Segundo Santos (2020) as ganhadeiras ou escravas de ganho eram mulheres que trabalhavam como cozinheiras, amas de leite, lavadeiras, engomadeiras e vendedeiras de alimentos crus ou cozidos e movimentavam a vida urbana das vilas e cidades coloniais, auferindo somas diárias significativas para os donos. Havia um acordo prévio no qual a renda proveniente do trabalho realizado era entregue ao senhor, mas o montante obtido além da quantia fixada pertencia à escrava de ganho, que podia ou não viver sob o mesmo teto do proprietário. Embora a mão de obra masculina fosse mais valorizada do que a feminina, quando o assunto era o comércio ambulante, os senhores tinham franca preferência pelas mulheres.

Foi por meio do excedente – normalmente difícil de obter –, arrecadado com esses trabalhos, em pedidos de esmolas ou em pequenos roubos, que algumas escravizadas puderam comprar a alforria. No caso de Chica, Sinvaline (2024, informação oral) afirma que ela teria conseguido recursos para adquirir sua alforria escondendo pequenas quantidades de ouro da mina onde labutava. Trata-se de um relato oral que integra a memória coletiva da comunidade como explicação para sua trajetória de ascensão.

Quando libertas ou livres, diziam viver de suas agências, como frisaram em seus testamentos, registros policiais ou petições. Aquelas com mais oportunidades ou habilidades, conseguiram enriquecer-se, ou pelo menos, amealhar um montante que lhes assegurava uma vida com menos privações.

Em sua experiência diária reclamavam contra o fisco, defendiam-se da sanha dos poderosos, planejavam fugas, preocupavam-se com as contínuas crises de abastecimento. Essas informações mostram a complexidade das vivências e a alternativa de apreciação dessas histórias por meio das agências das mulheres negras, o que não minimiza o seu sofrimento nesse período, pois foram lançadas no sorvedouro sádico da sociedade colonial, especialmente as escravizadas que

privadas da liberdade, apartadas do lugar de nascimento e sujeitas às vontades de senhores e sinhas, permaneciam à margem dos acordos nupciais, mas formavam famílias e laços de compadrio no ambiente adverso da escravidão. Forçadas à reprodução, à lactação, à prostituição, as negras escravas também eram submetidas à labuta do roçado, ao trabalho da construção civil, às lides do serviço doméstico ou à refrega do comércio ambulante, conforme determinado pelos proprietários (Santos, 2020, s/n).

Além disso, poucas libertas conseguiram fazer fortuna como Chica Machado. Tratava-se, afinal, de uma sociedade baseada em uma estrutura social hierárquica e rígida, na qual a esmagadora maioria das mulheres estava sob um controle severo, submetidas à ordem patriarcal e a uma elite branca preocupada em manter *status* e poder econômico. Nesse contexto era mais comum que as mulheres negras se ocupassem de tarefas como lavadeiras, parteiras, domésticas ou cozinheiras e quando no comércio, provavelmente, tivessem ganhos modestos. Sua presença era ostensiva nas vilas e fazendas, embora institucionalmente informal e socialmente pouco valorizada (Dias, 1984).

Estudar esse período histórico também me colocou em contato com aspectos pouco explorados das experiências femininas naquela sociedade. Lemes (s.d.) e Lemke (2012) lançam um olhar sobre as relações familiares que difere dos depoimentos dos viajantes europeus. Há relatos de mulheres que participavam ativamente no trabalho ao lado dos maridos, bem como na administração de bens e propriedades quando estes estavam ausentes. Muitas, pelas circunstâncias, acabaram assumindo papéis que eram tidos como

exclusivos dos homens. Um exemplo são as tropeiras que conduziam boiadas, vendiam e compravam gado e outros gêneros, como o sal – o Livro das Entradas informa dados de tropeiras assíduas em Goiás (Lemes, s.d., p. 23). Em pesquisa realizada no Arquivo Histórico Estadual em Goiânia, encontrei também solicitações de regularização de terras feitas por mulheres à coroa portuguesa, o que aponta para articulações entre subordinação e agência que a narrativa histórica dominante tende a invisibilizar.

Levantei ainda a existência do que Thais Marinho e Rosinalda Simoni (2021) denominaram de *feminismo de terreiro*¹², um desses poucos espaços de atuação que surgiram no contexto da ocupação do centro-oeste brasileiro, a partir da inserção das mulheres negras em Irmandades e Confrarias. As irmandades eram associações religiosas leigas que realizavam atividades de assistência religiosa e social, funcionando como espaços de reuniões, assembleias e, em alguns casos, adiantamentos destinados à obtenção de alforrias. Ocuparam o vazio deixado por um clero insuficiente e abriram espaços para formas de religiosidade popular por meio das quais homens e mulheres constituíam sua própria identidade e seu enraizamento (Moraes *apud* Marinho; Simoni, 2021, p. 35). Nesses territórios de encontro e pertencimento, mulheres negras teceram laços de cuidado e resistência, guardando fragmentos vivos da cultura africana e transformando a fé e a memória em força política – uma memória que ainda vive, por exemplo, no movimento da enxada que capina o largo da igreja para a festa da Congada de Santa Ifigênia em Niquelândia.

Chica Machado faz parte de uma constelação de mulheres negras cujas trajetórias romperam, em diferentes graus e formas, com as concepções sociais vigentes do que era ser mulher e negra. Entre elas estão Dandara dos Palmares, Tereza de Benguela, Chica da Silva, Esperança Garcia – que em 1770 escreveu uma carta ao governador do Piauí relatando violências sofridas por ela, suas filhas e companheiras, considerada a primeira petição escrita por uma mulher na história do Brasil –, Gertrudes Maria, comerciante paraibana que lutou 14 anos nos tribunais pela liberdade sua e de suas filhas, e outras cujas histórias permanecem ainda mais fragmentadas. A comparação entre essas trajetórias não visa equipará-las nem hierarquizá-las, mas reconhecer que cada uma delas ilumina, a seu modo, as estratégias possíveis de resistência e negociação dentro de estruturas de dominação específicas.

Em Goiás, ela se junta a Joanna, que pleiteou proteção junto ao governador contra os maus tratos, a devolução de suas posses suprimidas pelo senhor e o direito de tratar de sua liberdade, no que foi atendida (Lemke, 2012). Como também à Anna Maria que utiliza

¹² A palavra “feminismo”, nesse contexto, faz menção a um grupo de mulheres carregadas de ideologias ligadas ao bem comum: alicerçadas pela busca de direitos iguais e que já praticavam equidade, aliando tradição religiosa e igualdade de gênero. E a palavra “terreiro” aqui faz alusão a espaços sagrados, entre eles os terreiros de candomblé, irmandades e confrarias, espaços de convivências e vida coletiva. Assim, o “feminismo de terreiro” é uma categoria que se baseia em discursos e histórias de vida de mulheres, que impulsionava outras mulheres negras a serem protagonistas de suas próprias histórias.

a imprensa (Jornal Goyaz e Publicador Goyano) para conseguir ajuda em um processo de ação de liberdade em favor de suas filhas, bem como para reaver o dinheiro pago pela sua liberdade usurpada, o desfecho dessa história infelizmente não sabemos (Silva, 2019).

Essas mulheres negras que viveram em tempos de comércio legal de almas, mostram que para alcançá-las é preciso sair da rota principal, embrenhar-se por trilhas, olhar ao redor, esperar, ... e quem sabe no chão batido e no estalar de folhas, ouvir o ruído de passos que voltam, talvez um lamento ou uma canção. Em aparições fugazes elas revelam a esperteza, a improvisação para dar a volta em uma cultura letrada tão analfabeta em humanidade. Movem-se furtivamente para afastar a morte ou para morrer com dignidade. Fazem partos, remédios, mandingas. Sussurram o saber da experiência, tão desprezado e minorizado em mulheres. Cantam as dores do cativeiro, da separação de filhas e companheiras, do uso forçado de seu corpo, a saudade de uma terra além-mar. Às vezes xingam e se insurgem contra a desordem de uma sociedade que ordena quais vidas valem mais. Somem picada adentro, mas deixam os rastros de suas performances nas memórias que compõem outras concepções do que é ser goiana.

2.2 Resistências negras em Goiás

Faz quarenta graus em Goiânia. Caminho pelos sebos da região central à procura de livros sobre a história de Goiás que não sejam mais publicados. Paro na Avenida Anhanguera e encaro a estátua do bandeirante ou, oficialmente, Monumento aos Bandeirantes. A escultura de bronze foi posicionada com o olhar voltado para o oeste, como símbolo da Marcha para o Oeste varguista, política que impulsionou a construção da nova capital e inscreveu na paisagem urbana uma narrativa de continuidade histórica entre as expedições bandeirantes coloniais e o projeto de “modernização” que articulou as elites paulistanas às elites goianienses em formação. Está fixada no cruzamento da Avenida Anhanguera com a Avenida Goiás, cuja “toponímia nos dá indícios ainda da narrativa de origem do Estado: o Anhanguera que cruza Goiás” (Silva; Pinto, 2023).

Enquanto o bandeirante do monumento olha para o que seus construtores enxergavam como alteridades domesticáveis e hierarquizadas, às suas costas pululam pichações nos prédios, inscrevendo na superfície da cidade discursos que quase nunca encontram lugar nos canais oficiais de representação. Marcas gráficas de presença: “eu estive aqui”, “eu falo daqui”, “eu conto outra história”. Na base da estátua é possível ler “estuprador”, palavra que rasga a aparência de consenso inscrita na monumentalidade. A cidade, assim como a história, é também texto em disputa.

Olho o asfalto, a ondulação da evaporação que lembra uma miragem, sinto o suor escorrer pelo corpo e a secura do ar incomoda meu nariz, tenho a sensação de estar em um

deserto. Recordo-me de Maria Loiola (2008) ao indagar sobre o que seria a História: “prisão ou templo? Templo-prisão? Labirinto multilinear, unilateral ou um deserto?” (p. 16). Ao refletir sobre a trajetória da população negra escravizada na Capitania de Goiás, a autora sugere que a história produzida se assemelha mais a um deserto. Um espaço rarefeito de registros, marcado por lacunas e silêncios, mas que, justamente por isso, abre-se a múltiplas trilhas interpretativas, onde diferentes sentidos podem ser construídos e disputados.

Isso porque os percursos das pessoas negras em Goiás durante o ciclo do ouro não foram lineares como a narrativa hegemônica faz parecer e como nenhuma trajetória é. Elas utilizaram estratégias diversas para sobreviver e sair da condição de escravizadas. Tais estratégias aparecem em documentação e relatos esparsos, por meio de elementos aparentemente desconexos, mas que se relacionam e se complementam.

Para me aproximar desse contexto acessei inúmeros estudos que trabalharam com registros de batismos, óbitos, visitas eclesiais, irmandades, contabilidades, testamentos, impostos, requerimentos e apelações, que me deram pistas sobre como as pessoas escravizadas se organizavam, lutavam e tentavam mudar sua condição. Concentrei essa busca documental no século XVIII, período em que Chica viveu a maior parte de sua vida em Goiás.

No entanto, os arranjos para a sobrevivência que as pessoas negras desse período engendravam não estão óbvios nesses documentos. Ao estudá-los é preciso olhar para o que lhes escapa ou excede, como as pichações no texto normativo da cidade. Os historiadores Flávio Gomes e Ana Flávia Magalhães (2020) falam sobre a derivação da leitura dos arquivos, sobre a possibilidade de derivar/mudar a direção daquilo que se lê para outras ideias. Questionam sobre como a história das sujeitas negras é constantemente resumida à violência e às razões que transformaram suas existências em mercadorias e cadáveres, observando como isso diz mais sobre as nossas limitações em sociedades racistas do que sobre aquilo que foi vivido por essas pessoas e sua descendência. Apesar de toda a violência da escravidão, essas pessoas tiveram uma atuação extremamente ativa, como é possível vislumbrar nos arquivos, embora seja impossível recontar a maior parte de suas histórias.

Sendo assim, ao buscar compreender como as populações negras estavam inseridas na sociedade goiana do período mineratório, tento alcançar suas performances para a liberdade, respeitando o que não se pode saber (Hartman, 2020), devido aos limites dos documentos escritos pelo colonizador, mas valorizando o que é lembrado e atualizado na vivência das comunidades negras hoje. Trago algumas experiências de resistência para tentar dimensionar a importância dessas pessoas na formação de Goiás.

Apesar da precariedade documental, é possível inferir que a maior parte das escravizadas enviadas para as minas goianas tenha vindo da Bahia, percorrendo o chamado Caminho do Sertão (Salles, 1992). A hipótese levantada por Loiola (2008) para a escolha desse caminho ao invés do Caminho Novo, que passava pela Mata Atlântica, seria pelas facilidades

de contrabando, pela presença de fazendas que garantiriam a alimentação da tropa, abundância de comida e água no trajeto, menos esforço físico devido ao relevo mais plano e clima mais ameno, com duas estações bem definidas, o que facilitava o planejamento da viagem.

Por um lado, se a distância de mais de 1.500 quilômetros a pé, entre Salvador e Vila Boa, representava um risco para a sobrevivência das pessoas cativas durante a travessia – devido à exaustão, doenças e ataques – por outro, também representava uma oportunidade de fuga. O principal destino das fugas empreendidas pela população negra eram os quilombos. Onde existiu escravidão moderno existiram esses ajuntamentos de resistência.

A historiografia sobre Goiás se refere à sua contínua presença, inclusive perto dos arraiais (Karasch, 1996; Palacín, 1994; Salles, 1992; Silva, 1998), praticamente não havia arraial sem “a sombra de seu quilombo” (Palacín, 1994, p. 79). No entanto, embora a menção aos quilombos seja frequente na documentação da época, com afirmações de existirem em grande quantidade, seu número exato é desconhecido (Karasch, 2000).

Mary Karasch (2000) entende que a multiplicidade de quilombos em Goiás do século XVIII se deve a características propícias para sua formação, como a distância do litoral, onde se concentrava a força militar colonial responsável pela perseguição às pessoas quilombolas, além da grande extensão territorial e do reduzido efetivo de oficiais e soldados locais, que estavam mais preocupados com as guerras contra indígenas e com o contrabando.

Soma-se a isso o fato de a população negra do período da mineração ser significativamente maior que a branca, além da natureza do trabalho (mineração), que deslocava quem trabalhava nas minas para locais distantes e com pouco número de feitores armados, o que ampliava as possibilidades de articulação coletiva e de fuga. Outro facilitador seria o tipo de terreno, devido à inacessibilidade de seus esconderijos naturais, em meio a montanhas inexploradas e Cerrados espinhosos. Para Goiás também vieram pessoas fugindo de outros estados brasileiros, sendo que em alguns casos se deslocavam até Mato Grosso e de lá atravessavam a fronteira para as colônias espanholas.

Em sua maioria, os quilombos do século XVIII eram formados por pessoas ligadas ao garimpo que continuaram praticando seu ofício e, quando conseguiam recursos suficientes, trocavam ouro por cartas de alforria. Nesse processo, algumas delas descobriram importantes veios auríferos como em Jaraguá, Pilar, Cocal e Muquém, que depois foram apropriados por luso-brasileiros.

A maior parte dos quilombos goianos se constituía por pequenos agrupamentos transitórios. No entanto, alguns formaram comunidades maiores, como no caso do quilombo do Ambrósio, próximo ao rio das Mortes, região entre Minas Gerais e Goiás, que abrigava mais de seiscentas pessoas, dirigido por um rei e uma rainha, com fortaleza de defesa e pelotão de ataque (Karasch, 2000; Salles, 1992).

O quilombo constituía a forma mais radical de resistência à escravidão. Era uma negação da sociedade colonial e se estabelecia como uma sociedade alternativa,

um espaço de liberdade e de construção de outras formas de organizar a vida e a produção nesse período da história brasileira. Como afirma Martiniano Silva (1998), o quilombo surgia como sinal de rebeldia permanente contra o sistema escravista, ajudando a gerar a crise terminal que pôs fim a esse sistema de exploração e opressão.

Esses agrupamentos não tinham caráter apenas defensivo, muito menos eram organizações isoladas. Seu núcleo estruturante era composto por negras e negros que haviam fugido da escravização, mas em algumas situações também acolhiam outras figuras oprimidas daquela sociedade, como pessoas fugitivas do serviço militar, pardas, indígenas e brancas pobres. Mantinham contato com bandoleiros e guerrilheiros, que muitas vezes lhes avisava sobre expedições punitivas contra eles. Além de conservar contatos nas senzalas que, quando necessário, lhes escondia em incursões nas fazendas. Por vezes também mantinham contato com comerciantes e com participantes de insurreições negras urbanas (Moura, 1986). A maioria dos quilombolas tentava se manter próxima às áreas de circulação de mercadorias e pessoas (Loiola, 2008).

As pessoas se ajuntavam nesses grupos por diversos motivos, com características e estruturas muito diferentes. Aquilombavam-se para não serem vendidas e separadas de familiares; devido ao aumento do ritmo de trabalho; fugindo de castigos rigorosos; para continuar cultivando suas roças; para serem consideradas livres e possuidoras da terra depois da morte de seus senhores (Gomes, 2015). Alguns grupos eram predominantemente mineradores, outros agricultores, pastores ou coletores. Podiam se unir em pequenas coletividades nômades ou em núcleos com estrutura política, econômica e bélica bem-organizadas. A produção econômica muitas vezes era complexa: plantavam, caçavam, alguns criavam gado e produziam carne seca, além de outras atividades como a produção de lenha, a fabricação de cerâmica, cachimbos e outros itens que chegaram a ser comercializados e, portanto, integrados às regiões por meio de intermediários.



Fotografia 1 – Montagem com pontas de cachimbo encontradas na região de Cocal - Goiás.

Fonte: da autora.

Embora a trajetória dessas comunidades constitua um processo histórico que remeta à escravidão e às primeiras décadas do pós-emancipação, elas não estão inseridas em um passado imóvel, como aquilo que sobrou de um passado remoto (Gomes, 2015). Essas comunidades se desenvolveram em um contexto complexo de ocupação agrária, criação de territórios, cultura material e imaterial próprias baseadas no parentesco e no uso e manejo coletivo da terra. Sob essa perspectiva, compreendo como o fenômeno do quilombo foi importante para o desenvolvimento de comunidades negras autônomas em Goiás, especialmente as ligadas ao campo.

Acredito ser esse o caminho percorrido pela comunidade de Cocal, que se organizou em torno da terra e da resistência simbólica por meio da figura de Chica Machado, da igreja, da irmandade e da procissão de Nossa Senhora das Mercês, da festa da congada e de outras redes de solidariedade e pertencimentos compartilhados que reconfiguram o território como espaço de memória e de sentido. Com isso não quero afirmar que a comunidade de Cocal seja um quilombo, no sentido histórico-jurídico do termo, até porque eles não se reconhecem enquanto tal. Mas à luz do pensamento de Beatriz Nascimento (2021) entendo que estejam aquilombados.

A historiadora amplia o conceito de quilombo ao despregá-lo dos marcos históricos e jurídicos da escravidão e estendê-lo a territórios negros contemporâneos, como as favelas, por exemplo. Mas ela vai além e propõe o quilombo como um lugar de possibilidades em tempos de destruição, um lugar de humanização de corpos negros coisificados pelo racismo, um território que também é o corpo. Corpo-documento¹³. Nesse sentido, os quilombos são formados por sujeitas históricas existindo aqui e agora.

Segundo Luciene Dias, o aquilombamento pode ser apreendido como “um processo cuidadoso de aglutinar pertencimentos e fortalecer as tramas históricas, apresentando um ponto de vista que, na maioria dos casos, foi rasurado pela história oficial e pela hegemonia política” (2022, p. 23). Sendo assim, o ato de se aquilombar atravessa o tempo como memória e como forma de organização social capaz de se ajustar às variadas contingências experimentadas pela população negra ao longo da história. As narrativas das cocalenses sobre Chica Machado, ao evocarem uma sociedade em que pessoas negras vivem de modo comunitário e livre, não apenas disputam o passado, mas também afirmam outras possibilidades de existência no presente.

¹³ O corpo-documento, cunhado por Beatriz Nascimento, é o corpo vivo que armazena memória, resistência e história da diáspora africana, Na ausência de registros escritos formais – muitos dos quais foram apagados ou nunca produzidos pelos colonizadores – a história da população negra se preservou na «carne»: nos gestos, na dança, na religiosidade, nas cicatrizes e na própria presença física. Assim, o corpo torna-se a prova material de uma trajetória histórica que a historiografia oficial muitas vezes tentou silenciar.

Por meio das performances empreendidas por pessoas negras para a mudança de sua condição, vislumbramos estratégias bélicas, religiosas, sociais, econômicas e políticas que mostram uma história de Goiás múltipla, dinâmica e complexa, divergente da história única ainda contada nos livros escolares e nos monumentos públicos, que reproduz estereótipos e legitima hierarquias de poder ao conferir a determinados grupos o monopólio da representação. “As histórias importam. Muitas histórias importam” (Adichie, 2009, s.p.). Histórias como as de Chica são importantes ao multiplicar narrativas, permitindo que diferentes vozes coexistam e tensionem os sentidos estabelecidos.

2.3 A história de Chica pela lente da performance

Pensar a história de Chica pela lente da performance é “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1987, p. 225), olhar para uma história “às avessas”, ou seja, não confiar na aparência “lisa” da narrativa dominante e deixar à mostra o que está “incomodando”, o que não é dito, procurar saber quem foi esquecido, enterrado, morto, que aparentemente não está aí. Buscar uma contranarrativa que questiona o dogma da temporalidade homogênea, para defender que o passado, além de não ser algo concluído, ainda é revolucionário na medida em que permite, se não vingar, ao menos ressignificar a memória de milhares de oprimidas em seu encontro com o presente. Uma história em aberto que contrasta com a versão oficial e com a tradição da continuidade, mas não de fácil leitura, implicada em sinais para descriptografar, sonhos para interpretar e instantâneos para captar (Benjamin, 1987).

Essa história parte e se concentra no Cocal do século XXI, um povoado com seis casas distribuídas em duas ruas de terra, a Capela de Nossa Senhora das Mercês que está abandonada, cheia de rachaduras, com o teto desabando e cujo terreno, que antes era da santa, está sendo invadido pelas propriedades ao redor. Ela fica em frente aos escombros da antiga igreja de São Joaquim, que era a igreja dos brancos. Seguindo pela rua que passa em frente à capela, chegamos à área do antigo cemitério que ficava anexo à Igreja de Nossa Senhora das Mercês construída por Chica – ambos retomados pelo Cerrado.

José Rogado (2024, informação verbal), servidor da Escola Municipal de Santa Efigênia, próxima a Cocal, conta que antigamente no Dia de Finados algumas pessoas se reuniam à noite no cemitério para invocar as almas dos mortos e ver se algum dava pista para ouro enterrado. Segundo ele, algumas pessoas acharam ouro dessa forma. Ele também conta que, após o incêndio, a Igreja de Nossa Senhora das Mercês terminou de ser destruída pelas pessoas que escavaram suas paredes e piso à procura de uma garrafa de ouro, que acreditavam ter sido escondida por Chica, para a reconstrução da igreja quando fosse preciso.



Mapa 1 – Mapa do Estado de Goiás com a indicação dos principais locais pesquisados na Região Norte, além de Jaraguá, cidade em que um dos filhos de Chica morou.

Fonte: Genilda Alexandria.

Atrás dos restos de São Joaquim há um campo de açafrão. Dizem que essa raiz era usada para marcar os lugares das descobertas de ouro, vestígios da cobiça que tanto usurpou. O povoado está situado em uma estreita planície ladeada por duas serras com vegetação ainda preservada, é uma paisagem muito parecida com a da região da Chapada dos Veadeiros, que, aliás, fica próxima. Cocal está a cerca 160 km de Alto Paraíso de Goiás. A paisagem começa a ser invadida pelas lavouras de monocultura. Até onde a lavoura chega, as estradas de terra estão em bom estado, depois, em alguns pontos fica impossível transitar com carro de tração simples. As pessoas que moram no povoado, em sua maioria, estão na casa dos 50 anos acima, as jovens saíram para trabalhar e retornam em finais de semana e feriados. As poucas crianças existentes frequentam a escola Santa Efigênia que atende a região, atualmente com 29 alunas e alunos.

Esse Cocal que ainda resiste com moradoras muito hospitaleiras, tímidas no início, mas depois que se soltam na prosa não querem que a gente vá embora, guarda as histórias de opulência do antigo arraial chamado Cocal pela abundância de cocos do lugar.

A mina de ouro descoberta em 1749 por escravizadas do Coronel Félix Caetano, presagiava muita riqueza, tanto que lhes foi prometido alforria para não contarem nada até que o coronel preparasse roça e engenho nas proximidades (Salles, 1992). O arraial, fundado em 1751, foi muito extenso e rico, computando – segundo Cunha Mattos em levantamento de 1824 (Mattos, 1979) – 17 mil escravizados e 1.400 homens brancos europeus, paulistas e mineiros. Embora Luis Palacín (1994) atribua esse número a um exagero de Mattos, com base nos censos realizados posteriormente, há uma escassez de documentação para precisar a população desse período, além da intensa mobilidade e da subnotificação dos senhores para burlar os impostos. Os habitantes se deslocavam constantemente em busca de novas jazidas de ouro, fazendo com que arraiais inteiros se despovoassem (Palacín, Garcia e Amado, 1995). Mary Karasch (2010), por exemplo, fala em mais de 4 mil habitantes em Cocal, por volta de 1770.

O fato é que Cocal surge em uma fase tardia da exploração aurífera em Goiás, sendo o mais significativo dos *descobertos* desse período, garantindo um certo coroamento à gestão do primeiro governador próprio de Goiás, Conde dos Arcos, além de grande prestígio ao Julgado de Traíras, do qual fazia parte. Tanta riqueza fez com que Traíras tivesse um fórum com mais de 30 advogados em atuação, um regimento de milícia civil e uma companhia de cavalaria do segundo regimento da Capitania, corpo de milícia de alto prestígio. “E o ouro abundante da então fabulosa mina de Cocal, era o que alimentava a opulência geral” (Bertran, 1998, p. 57). Senhor Neuzin (1998, informação verbal) e outros moradores contam sobre a abundância de Cocal dizendo que se o chapéu de um homem caísse no chão, a pessoa não se abaixava para pegar, preferia ir comprar outro, mesmo que tivesse acabado de adquiri-lo.

Cocal interligou-se ao continente africano pelo grande deslocamento de seres humanos, forçados a trabalhar nas jazidas de ouro nas regiões centrais do Brasil. Com esse deslocamento houve a transmigração de pessoas, conhecimentos, tecnologias, costumes, linguagens, ritos, festas e diversos aspectos culturais que compõem o Estado de Goiás. Segundo estimativas apontadas por Mariza Soares (2000), somente no século XVIII, foram traficados de África para as Américas em torno de 3 milhões e meio de pessoas. Conforme levanta Maria Lemke (2011), em 1767, Goiás respondeu por 1/3 do total das africanas escravizadas despachadas de Salvador, tendo sido a terceira localidade que mais recebeu pessoas para serem escravizadas, atrás de Minas Gerais e Rio de Janeiro, embora os números desses dois sejam muito maiores em termos absolutos. Tal dado muda a compreensão de Goiás no contexto das rotas atlânticas e o coloca como “trecho interno do tráfico atlântico e não como receptor de escravos trazidos de Salvador” (Lemke, 2011, p. 6).

Goiás representou uma grande aposta da coroa portuguesa, tendo em vista o endividamento crônico de Portugal, especialmente com a Inglaterra, destino final da maior parte do ouro goiano (Salles, 1992). Essa terra onde o ouro brotava do chão foi a segunda em produção desse mineral no Brasil, bem atrás de Minas Gerais e um pouco na frente de Mato Grosso (Palacín e Moraes, 1975). Em relação às outras capitanias, era a quinta em ordem de importância, devido ao ouro e à pecuária bovina, sendo uma das capitanias mais ricas do Brasil no fim do século XVIII (Karasch, 2010).

Arrastada por esse contexto de expansão capitalista, Chica Machado chega em Cocal, trazida de Salvador na condição de escravizada pelo português Manoel Álvares da Silva, que lá se estabeleceu por volta de 1760 (Silva, 2012). Em meados do século XVIII, as pessoas negras representavam 70% da população de Goiás (Loiola, 2008; Palacín, 1994; Salles, 1992; Silva, 1998), sendo que em algumas áreas chegavam a 80% (Karasch, 2000). Dentro desse grupo, durante o auge da extração de ouro, predominava a presença de pessoas oriundas da Costa da Mina (Loiola, 2008; Salles 1992), por causa do seu conhecimento técnico sobre mineração e metalurgia. Nos assentamentos de batismo de Vila Boa analisados por Loiola (2008), no período de 1764 até 1792, 76,7% dos declarados pretos¹⁴ eram mina, com pouco mais de 3% para os declarados angolas, nagôs e congos, quanto ao restante a nação não foi especificada.

Com a informação de que Chica era da Costa da Mina (Bertran, 1998), procurei entender como isso impactava suas vivências, uma vez que essas classificações, em geral, espelhavam as concepções e interesses de quem dominava. Esses grupos – angolas, minas, congos e outros denominados “nações” – tinham designações que se referiam predominantemente aos portos de procedência em África e não necessariamente a grupos étnicos, embora, em alguns casos, a nação coincidissem com lugares e coletividades que compartilhavam língua e cultura.

Diante desses arquivos que escrevem a história como catástrofe (Benjamin, 1987), passei a questionar a racialidade de nossos sistemas de pensamento e o fetiche de tomar os documentos como a única base para hipóteses verdadeiras (Hartman, 2021), com o intuito de explorar essas considerações para buscar formas mais éticas e não necessariamente precisas de retratar essas existências.

Saidyia Hartman fala sobre a importância de interpretar esses arquivos sem negar a dimensão especulativa das coisas, afinal, “toda interpretação é especulação” (Hartman, 2023, p. 12). Para escrever sobre essas histórias mal documentadas e pouco ou nada contadas, Hartman desenvolveu seu método de fabulação crítica, no qual a pesquisa histórica

¹⁴ Em Goiás, os indivíduos trazidos do continente africano eram designados “pretos”. “A cor (preto) e a procedência (mina, angola) estavam presentes na documentação e inscreviam a inserção do africano no tráfico atlântico” (Lemke, 2008, p. 38).

rigorosa se une à imaginação (também baseada em fatos) da vida de pessoas esquecidas, preenchendo as lacunas da história oficial e seus documentos.

Sendo assim, passei a usar os estudos de Hartman (2020) como inspiração para juntar arquivo escrito e memória oral, por entender que também nessa junção a pesquisa documental se une à imaginação oral baseada em fatos. Dessa maneira, entendo que o ato de olhar os documentos e escritos históricos por outros ângulos, promovendo intersecções que os amplifiquem, configura-se em uma performance cultural no sentido de, em última instância, constituir “o próprio ato social da experiência humana submetido à análise” (Camargo, 2015, p. 13).

Além disso, pensando no exercício de tradução das narrativas da comunidade de Cocal, utilizo também o comparatismo que, grosso modo, trata-se de um sistema de análise (em especial, nas áreas da linguística e da literatura) baseado em métodos comparativos, mas que pode ser entendido como proposta tradutória, no sentido proposto por Coutinho (2016), de ser um proceder que permita o contraste entre distintas práticas sociais e discursivas procedentes de culturas diferentes que convivem em um mesmo espaço-tempo.

Trata-se, em última instância, de um comparatismo, situado no contexto de onde olhamos, que, ao contrastar as produções locais com as provenientes de outros lugares, instaura uma reciprocidade cultural, uma interação plural, que induz conhecimento a partir do contacto com outras culturas (Coutinho, 2016, p. 190).

No caso deste estudo, comparo as situações vividas por Chica com as vividas por outras mulheres no mesmo período em locais diversos no Brasil, para especular sobre possíveis reescrituras de sua história.

Imagino a história de Chica Machado tentando vislumbrar as estratégias que ela pode ter usado para alcançar sua liberdade. Mônica (2024, informação verbal) conta que *ela ficou rica com ouro porque foi uma menina perspicaz e através de observação, mesmo no sofrimento, ela conseguiu o ouro*. As mulheres escravizadas, embora geralmente mais associadas ao trabalho doméstico, desde o princípio estiveram ocupadas com a mineração (Furtado, 2020). Por explorarem ouro há muitos séculos, africanas e africanos de diferentes procedências eram hábeis na mineração. São creditadas especialmente às pessoas mina, região de procedência de Chica Machado, várias inovações que foram transplantadas para as capitanias brasileiras, sendo as mulheres dessa região importantes elos na transferência de conhecimento, principalmente quanto à exploração do ouro de aluvião em suas terras de origem, onde elas estiveram numerosamente empregadas, tanto na África ocidental, quanto na oriental.

As mulheres também estavam presentes na faiscação, que era uma exploração de ouro sem destino certo, à maneira de provas, em locais variados. Em geral, caracterizava-se pela flexibilização dos arranjos de trabalho, que era eventual e solitário, e pela informalidade do local de exploração. Repetia-se, na capitania, outro padrão africano, pois, de acordo com Júnia Furtado (2020), tanto na Costa do Ouro, quanto no Quiteve, eram as mulheres que realizavam a faiscação.

Entre os Ashanti, elas “monopolizavam o trabalho de faiscação do ouro, desde a prospecção até o transporte do material recolhido, passando pela peneiração da lavra aurífera e pela lavagem das pepitas soltas”. Com essa experiência pretérita, acumularam saberes ancestrais, entre eles, a habilidade tanto de prospectarem ouro de lavras pobres, quanto de identificarem as jazidas mais promissoras. (Furtado, 2020, p. 20).

Juntando esses dados com as informações fornecidas pelas cocalenses que atribuem à própria agência de Chica a construção de sua fortuna – dona Maura (1998, informação verbal) dizia que *ela mixia cum oro*, senhor Benedito (1998, informação verbal) falava que *ela era garimpêra* – proponho como hipótese que Chica tenha utilizado seus conhecimentos no reconhecimento de jazidas e nas formas de apuração do ouro. Essa hipótese é corroborada pela informação de que o português Manoel, num primeiro momento senhor e depois companheiro de Chica, chegou em Goiás para atuar no comércio do arraial (Silva, 2012), não na mineração.

Nos cadernos de Entradas de Cocal, no Arquivo do Museu das Bandeiras da Cidade de Goiás, encontrei guias emitidas a Manoel Álvares da Silva para a cobrança do imposto pela importação de artigos comercializáveis, confirmando sua atuação no comércio. Encontrei-o também nos documentos como administrador das Entradas e Cobranças do arraial de Cocal por um período.

Levando em conta que os portugueses não tinham *expertise* para a mineração, que Chica era identificada como mina e que ambos estavam em Cocal em seu auge, é plausível supor que Chica tivesse conhecimento sobre mineração – especialmente quanto ao ouro de aluvião, tipo mais frequente em Goiás nesse período e especialidade dos povos africanos (Furtado, 2020) – e que isso tenha sido um fator decisivo para a formação da fortuna familiar. A posição comercial e o cargo que Manoel ocupava podem ter facilitado a negociação e o escoamento do ouro, bem como a regularização dos descobertos. Trata-se, é claro, de uma hipótese interpretativa, construída a partir da combinação de indícios documentais, relatos orais e bibliografia especializada.

A oralidade de Cocal diz que, com a riqueza acumulada, Chica comprou e libertou muitas pessoas escravizadas. É muito provável que Chica tenha adquirido escravizadas para trabalhar junto a ela, mesmo que depois as tenha alforriado. Sheila Faria (2021)

aponta que escravizadas ou nascidas escravas, quando se alforriavam e a seus descendentes e os recursos permitiam, transformavam-se em proprietárias de outras pessoas escravizadas. Compravam escravizadas porque adquiriam cabedal para isso, mas culturalmente porque vieram de regiões onde havia a instituição escravista. De forma que suas práticas e atuação em relação às suas escravizadas e os motivos para suas liberdades não se espelhavam na cultura ocidental. “As relações entre forros nascidos na África e seus escravizados, portanto, tinham necessariamente de ser baseadas em princípios e normas diferentes entre brancos e seus escravizados” (Faria, 2021, p. 261).

Cheikh Anta Diop (1987) observa que a escravidão existente no continente africano seguia um sistema diverso da escravidão moderna transatlântica, sendo frequentemente uma condição temporária ou de servidão que não resultava na perda total dos direitos humanos e da identidade social do indivíduo. Embora a escravização de pessoas negras tenha dominado o imaginário ocidental, europeus também eram escravizados em guerras, por dívidas ou pelo tráfico mediterrâneo. Mas é a partir da escravidão europeia nas Américas – um empreendimento econômico planejado em larga escala – que essa prática passou a se organizar com base na diferença racial (Félix, 2023). Isso não significa amenizar nenhuma das formas históricas de escravidão, mas reconhecer que suas distinções são relevantes para compreender as práticas e os valores que pessoas africanas trouxeram consigo para o Brasil.

Percebo, nesse sentido, semelhanças entre os relatos sobre a relação de Chica com suas escravizadas e as informações levantadas por Faria (2021) em seu estudo sobre algumas escravizadas mina do Rio de Janeiro e de São João del-Rei do século XIX, que conseguiram se alforriar, acumular pecúlio e se converteram em proprietárias de escravizadas. Elas faziam de suas escravizadas ou libertas suas famílias, “no sentido antropológico do termo”, não o da cultura ocidental e cristã. “Escolhiam uma vida com uma *família* selecionada por elas, entre escravizadas e suas *crias* que alforriavam, no intuito de repetirem a forma de vida que lhes ensinavam e que consideravam adequada” (Faria, 2021, p. 264).

As cocalenses relatam que as pessoas escravizadas ou libertas cultivavam com Chica vínculos de compadrio e convivência, que a levavam ao rio para se banharem juntas – momentos descritos como festivos –, e que, com o tempo, ela se tornou um ídolo para elas. Interpreto esses relatos pela chave do afeto, entendendo que tais relações não se estruturavam apenas por laços biológicos, mas também por vínculos sociais e simbólicos construídos em diferentes contextos de sociabilidade.

Como aponta Leda Maria Martins (2022), as famílias e comunidades transcriadas nas Américas não são apenas grupos biológicos, mas construções históricas e performativas fundamentadas na ancestralidade e no tempo espiralar, de forma concreta e

materialmente figurada, seja no princípio em si, seja nas sujeitas nele circunscritas e a ele relacionadas.

A expansão consequente do conceito de família e dos vínculos de parentesco e de pertencimento nas Américas, no âmbito da coletividade afro, quer no passado, quer no presente, como uma forma de restituição e de reconfiguração do princípio da ancestralidade, agora apreendido e vivido, durante e após a escravidão, pelo engendramento de novos vínculos, dos quais deriva a constituição de uma linhagem familiar mais ampla, afetiva e simbolicamente, que passa a congregar o africano e seus descendentes em comunidades de pertencimento e de ajuda mútua, performada no âmbito das Casas, dos terreiros de Candomblé e nos festejos dos Reinados, por exemplo, e nos inúmeros outros modos de recomposição da herança e da memória africanas transcriadas nos territórios americanos (Martins, 2022, p. 59-60).

Os relatos afirmam que depois de libertas algumas pessoas permaneciam em Cocal, trabalhando ao lado de Chica. Dona Valdeci (1998, informação verbal) relata que ela tinha umas mil almas sob seu comando. Talvez essa permanência se desse tanto pelos laços de afeto, quanto pelas condições de trabalho. Faria (2021) aponta que as pessoas escravizadas pelas negras mina trabalhavam com elas, em geral no comércio, sendo que nesse caso a maioria eram mulheres, muitas delas, pelos arranjos trabalhistas constituídos, também compravam sua alforria, quando não eram libertas em vida pela proprietária ou no testamento. Dona Maria (2024, informação verbal), mãe de Mônica, conta que *ela (Chica) comandava assim um grupo de escravo que ela pegou pra ela, né? Que ela nem considerava mais escravo, era funcionário, era umas pessoas que ela já não tratava como escravo*. Leocádia (2024, informação verbal), servidora da escola e moradora recente da região (há cerca de 23 anos), tendo escutado relatos sobre Chica, interpreta que em algum momento ela falou: *todos os escravos d'agora não vai ser mais escravos, vai ser meus funcionários. Vou remunerar, vou pagar muito bem e então vão trabalhar pra mim*. É possível que exercessem atividades em arranjos produtivos possíveis à época, que lhes proporcionavam alguma autonomia.

Thais Marinho (2013) observa que algumas escravizadas exerciam atividades econômicas paralelas à servidão, que podem ser identificadas também no Estado de Goiás:

os **agregados ou moradores**, que recebiam um lote de terra e proteção em troca de pequena parcela da colheita, geralmente de sua cultura de subsistência, e de proverem serviços pessoais que incluíam a defesa do senhor, havia a variação do chamado “morador de condição” que trabalhava alguns dias por semana para o senhor; o segundo tipo era constituído pelos **assalariados e diaristas**, sendo os mais numerosos, não qualificados e sazonais, com paga diária; o terceiro tipo era constituído pelos **parceiros ou arrendatários**, que recebiam um lote de terra e às vezes as mudas para a primeira safra em troca de plantarem, cultivarem, colherem e transportarem os produtos, e pagarem metade da própria safra ao proprietário das terras. Essa última

era a mais próspera e empregava certo número de escravos. (Marinho, 2013, p. 223, grifos da autora)

Essas atividades permitiam a essas pessoas juntar um pecúlio, que podiam empregar na compra de sua alforria ou mesmo investir em terras (Marinho, 2013).

Dessa forma, entre documentos fragmentários, memórias narradas e interpretações que procuram escutar o que o arquivo silencia, a história de Chica Machado emerge como uma tessitura de vestígios, saberes e imaginações históricas. Ao articular fontes escritas, oralidade e reflexão crítica, torna-se possível vislumbrar não apenas a trajetória singular dessa mulher, mas também os modos pelos quais mulheres negras mobilizaram conhecimentos, afetos e estratégias para negociar a própria existência em contextos profundamente marcados pela violência da escravidão. Mais do que reconstituir um percurso individual, interessa aqui compreender como essas histórias, transmitidas e recriadas no tempo, continuam a operar como dispositivos de memória e de produção de sentido para as comunidades que as narram. Nesse movimento, a figura de Chica Machado ultrapassa os limites do registro histórico e se inscreve no campo da experiência compartilhada, onde passado e presente se entrelaçam na construção de outras possibilidades de imaginar e narrar a história.

2.4 Irmandade das Mercês e o cristianismo negro

Quando o céu salpicava de amarelo e alaranjado, as galinhas se empoleiravam e o gado se recolhia, o badalo dos sinos da igreja de Nossa Senhora das Mercês ecoavam pelas ruas de terra batida, adentrava as casas de adobe, alcançando até as fazendas nos arredores. Ao som do repique as pessoas chegavam para a missa. Dentro da igreja, o ar recendia a cera derretida das velas acesas para a santa padroeira das cativas e libertas. Cada chama carregava uma promessa, um pedido silencioso, uma dor confiada. Dentre as palavras do latim aprendido de cor e os cânticos adaptados à língua corrente, insinuavam-se ritmos familiares, cadências que lembravam terras distantes e ancestrais nunca esquecidas. Ali a fé católica se misturava à memória e o sagrado ganhava novos contornos.

Essa cena imaginada de um culto devocional em torno de Nossa Senhora das Mercês, com base nos relatos orais ouvidos na região de Cocal, cria uma imagem do que se constituiu como elemento central das práticas do catolicismo ibérico. Tal devoção era vivida tanto no espaço doméstico, quanto na esfera coletiva, organizada no interior de uma irmandade que se estruturava a partir da eleição de uma padroeira ou padroeiro comum. A implantação dos bispados e das paróquias nas colônias portuguesas ocorreu de maneira gradual e heterogênea, o que resultou em uma presença irregular do clero. Nesse contexto,

as irmandades assumiram um papel fundamental para a continuidade da religiosidade cotidiana da população, funcionando como instâncias mediadoras entre os fiéis, a Igreja e o poder régio. Foram essas associações que ajudaram a difundir e a consolidar o culto católico nas diversas regiões do extenso território, atendendo às prerrogativas impostas pelo padroado régio¹⁵ concedido pela Santa Sé à monarquia portuguesa. Ao mesmo tempo, sua atuação se deu em um campo de tensões e disputas com o clero colonial, especialmente no que se refere à administração dos recursos financeiros e à arrecadação dos dízimos, formalmente sob controle da Coroa portuguesa (Ishaq, 2018).

Mas como explicam as pesquisadoras Thais Marinho e Rosinalda Simoni (2021), a prática das irmandades ultrapassava a difusão religiosa. As irmandades eram associações religiosas leigas mantidas por fiéis, que realizavam as atividades de assistência religiosa (como procissões e enterros) e social (auxiliando em caso de doença e morte), além de promoverem festas em homenagem a suas santas de devoção, ocasiões em que escravizadas e libertas invertiam as hierarquias sociais. As irmandades também funcionavam como espaços de reuniões e assembleias e, em alguns casos, realizavam empréstimos e adiantamentos destinados à obtenção de alforrias.

Essas associações foram muito relevantes no processo de recriação cultural dos povos africanos, especialmente porque a relação do continente africano com o cristianismo antecede em muito a colonização europeia. Há registros arqueológicos da presença do cristianismo organizado no continente africano desde o século I d.C., concentrando-se principalmente no Egito, na região de Cartago, na Núbia e na Etiópia. Estima-se que o cristianismo chegou à África por volta de 43 d.C. com o Evangelista Marcos em Alexandria. Entre os séculos I e V d.C., a Igreja Católica teve três papas de origem norte-africana – Vítor I (189–199 d.C.), Melquíades (311–314 d.C.) e Gelásio I (492–496 d.C.) –, e importantes teólogos como Tertuliano, Clemente de Alexandria, Orígenes, Cipriano de Cartago, Atanásio de Alexandria e Agostinho de Hipona foram fundamentais para o desenvolvimento da teologia cristã (Rocha, 2024; Machado, 2024).

Explicita-se, portanto, que o cristianismo “está na África desde o início. De fato, é muito provável que houvesse cristãos na África antes de haver cristãos na Europa” (Eastman, 2023, p. 20). Cidades como Alexandria, Cartago e Hipona estavam inseridas em rotas comerciais e intelectuais que facilitaram a circulação de pessoas, textos e ideias cristãs, permitindo a rápida difusão do cristianismo. Foi em solo africano que se produziram as primeiras bíblias. Esse continente também foi o berço do monasticismo e

¹⁵ Padroado Régio era um acordo histórico entre a Coroa Portuguesa (o «Régio») e o Papa, que dava aos reis o direito de administrar a Igreja Católica em seus territórios, em troca de patrocinar e expandir a fé, nomeando bispos, construindo igrejas e arrecadando dízimos, unindo Estado e Igreja sob controle real, o que durou até a Proclamação da República no Brasil.

mediou a incorporação de correntes filosóficas – especialmente o neoplatonismo – ao pensamento cristão. No plano institucional, suas experiências eclesásticas influenciaram a organização da Igreja e os primeiros concílios, consolidando o continente como um dos pilares históricos e intelectuais da cristandade (Machado, 2024).

Entretanto, embora uma parte fundamental do pensamento cristão tenha se desenvolvido em solo africano, isso não significou uma experiência religiosa uniforme e isenta de conflitos. A partir do século VII d.C., o continente vive uma intensa implantação do islamismo e o consequente recuo do cristianismo. Além disso, o avanço desses dois movimentos religiosos coexistiu com resistências de praticantes de outros sistemas de crenças, anteriores a eles.

Dessa forma, podemos supor que muitas das pessoas escravizadas que chegaram ao Brasil já mantinham algum contato com o cristianismo ou mesmo se identificavam como cristãs. Contudo, o cristianismo anterior à colonização europeia circulou de forma mais intensa no norte da África, região sobre a qual existe maior volume de documentação disponível. Considerando que grande parte das pessoas escravizadas trazidas para o Brasil pertencia ao grupo etnolinguístico *bantu* – geograficamente localizado na África Subsaariana –, é provável que muitas fossem adeptas de outras práticas religiosas. Ainda assim, embora essa possa ter sido a realidade predominante, não se pode descartar a possibilidade de que mesmo indivíduos provenientes da região historicamente denominada África Negra tivessem tido contato com formas de cristianismo africano, seja por meio de rotas comerciais, missões religiosas ou das interações políticas estabelecidas entre reinos africanos e potências europeias desde o século XV.

Michael Iyanaga (2022) aponta, por exemplo, que o cristianismo ingressou oficialmente no antigo Reino do Congo em 1491, quando o então monarca congues Nzinga a Nkuwu aceitou ser batizado. Mais tarde, seu filho Mvemba a Nzinga, que governou o Congo entre 1506 e 1545, além de respeitar festas religiosas cristãs, mandou construir igrejas e fundar irmandades. No decorrer do século XVI, o cristianismo começou a influenciar toda a sociedade do Congo e povos vizinhos, mas ele nunca se impôs por completo sobre as tradições do antigo Congo e um novo cristianismo começou a tomar forma a partir de componentes rituais, estéticos e cosmológicos advindos das tradições locais. Acredita-se que a crença em um Ser Supremo, como Inzambi no Reino do Congo, facilitou, em certa medida, o diálogo com o monoteísmo cristão.

Essas referências foram progressivamente apagadas da história do cristianismo praticado na Europa e transportado às Américas, que passou a combater duramente as demais práticas religiosas africanas também transportadas pelos navios tumbeiros. Como forma de sobreviver, esses sistemas religiosos se apropriaram de elementos da

lógica civilizatória cristã europeia, organizando suas crenças e cosmologias dentro de alguns trâmites daquela doutrina (Marinho; Simoni, 2021).

Dessa adaptação forçada resultou uma fusão de crenças, sistemas, rituais e matrizes simbólicas de diversos grupos étnicos africanos, com saberes indígenas e elementos cristãos, dando origem a tradições como o Candomblé, a Umbanda, o Batuque, o Tambor de Mina, o Xangô e a Jurema/Catimbó. Ao mesmo tempo, as compreensões religiosas de matriz africana deixaram marcas importantes nos próprios cultos cristãos – na musicalidade, nas danças e festividades como a Congada e o Maracatu, nas rezas e novenas domésticas e nas tradições sineiras de origem centro-africana (Iyanaga, 2022). Essas trocas ocorreram, no entanto, dentro de condições de profunda assimetria de poder.

Quanto às pessoas negras – escravizadas, libertas ou livres – que participavam da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês em Cocal, alguns indícios sugerem que muitas delas poderiam ter tido contato prévio com o cristianismo. No caderno de compromisso da irmandade, seus membros se autointitulam *mizeraveis vassalos do Rey e naturales da Etiópia*. Tal referência é particularmente significativa, embora deva ser lida à luz do vocabulário político e geográfico da época. Nos documentos coloniais luso-brasileiros, o termo “Etiópia” nem sempre designava exclusivamente o território do atual Estado etíope, mas funcionava frequentemente como uma categoria ampla para se referir ao continente africano ou às populações negras de origem africana. Ainda assim, a menção não deixa de evocar uma região historicamente associada a uma das mais antigas tradições cristãs do mundo, estabelecida desde o século IV, conservando ainda hoje algumas das igrejas cristãs mais longevas de África. Nesse sentido, mais do que indicar uma origem geográfica precisa, tal autodefinição pode revelar a apropriação de repertórios simbólicos cristãos por essa comunidade, sugerindo formas de identificação religiosa que antecederam ou se transformaram no contexto da diáspora e da vida confrarial no Brasil da época.

A vivência cristã das irmandades é muito forte em Cocal. A maior parte dos relatos gira em torno da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, construída por Chica para que as pessoas negras pudessem expressar sua fé e organizar sua vida religiosa. As irmandades ricas desempenharam um papel fundamental na construção e embelezamentos de edifícios religiosos, como demonstra o caso da igreja das Mercês, cuja irmandade investiu não apenas na estrutura física, mas também em arte sacra e assistência social, como a manutenção do cemitério, demonstrando seu poder e influência. *Nisso ela construiu igreja e todos participaram de igual parte* (Leocádia, 2024, informação verbal).

Com a queda da mineração no arraial de Cocal, cujo reflexo imediato foi a saída de pessoas da região, a Irmandade de Nossa Senhora dos Pretos Cativos das Mercês de Cocal desapareceu em meados do século XIX, no entanto a igreja e a romaria persistiram até o século XX. A Igreja das Mercês original foi destruída por um incêndio em 1959

(Bertran, 1998), havendo relatos de que teria sido criminoso. Alguns moradores ainda têm lembrança dela. Seu Nelson (68 anos, 2024, informação verbal) disse: *a igreja que ela (Chica) construiu ainda consegui ver quando eu era menino, mas aí veio um pessoal, aí arrancou o ouro e botou fogo na igreja. Era uma igreja grande, inclusive ela era lá junto do cemitério que tem lá no Cocal.*

Os altares salvos do incêndio estão hoje na Paróquia Santuário São José, em Niquelândia. Conforme testemunho do bispo Dom Francisco Prada, citado por Paulo Bertran (1998), são da Igreja das Mercês os atuais altares da Matriz de São José (exceto o do Senhor dos Passos): “com aquelas cabeças e anjos sem asas, que segundo o historiador e psicanalista Eduardo Etzel, são peças de uma profunda originalidade no contexto do Barroco brasileiro” (Bertran, 1998, p. 75), como podemos observar na fotografia 2.



Fotografia 2 – Detalhe de um dos altares da igreja de Nossa Senhora das Mercês de Cocal
Fonte: da autora

Ana Matilde (2024, informação verbal), residente em uma casa nos fundos da Matriz de São José conta que a avó dela lembrava do dia em que os altares da Igreja das Mercês de Cocal chegaram de carro de boi em Niquelândia. Senhor Luiz Pereira (1998, informação verbal) também conta que podemos ver a beleza dos altares de Cocal, na igreja de Niquelândia, como mostram as fotografias 3 e 4, do altar principal.



Fotografia 3 – Altar principal da Igreja de Nossa Senhora das Mercês de Cocal

Fonte: da autora



Fotografia 4 – Detalhe do altar da Igreja de Nossa Senhora das Mercês de Cocal

Fonte: da autora

Paulo Bertran afirma que “por essa época a grande riqueza das lavras de tabuleiro e das grupiaras refletia-se na opulência das irmandades religiosas leigas, que se encarregavam

do enriquecimento e embelezamento das igrejas” (1998, p. 57). Essa prosperidade pode ser percebida também nos relatos sobre a Igreja de Nossa Senhora das Mercês. Segundo as narrativas locais, o templo possuía dois pavimentos – sendo o superior destinado ao coro –, apresentava dimensões amplas, pé-direito elevado e ornamentos elaborados com esmero. Senhor José Pinheiro (1998, informação verbal) recorda-se dos sinos da igreja, que produziam sons diferentes por serem de diferentes tamanhos. Mônica (2024, informação verbal) afirma que os sinos teriam sido fundidos com liga de ouro, informação que dialoga com registros históricos da região. Bertran (1998) e Palacín e Moraes (1975) mencionam que os sinos da igreja do Pilar foram fundidos com liga de bronze e ouro em pó pelo sineiro Manoel Cotrim, em 1806. Teriam os sinos das Mercês sido produzidos pelo mesmo sineiro?

Dona Maria (2024, informação verbal) também se lembra de ouvir os sinos da Igreja das Mercês a partir de sua casa. Segundo seu relato, *na igreja tinha um sino que badalava aqui e escutava muito longe. Eu não sei se escutava lá em Chica Machado (na fazenda onde ela morava), mas lá onde nós morava eu escutava. Escutava bater o sino daqui (Cocal). Às vezes morria uma pessoa na vizinhança que a gente nem sabia, não tinha telefone, não tinha meio de comunicação, né? Mas se não era dia de missa e o sino tocava, a gente sabia que tinha chegado um corpo aqui para ser sepultado. Cê entendeu? E o sino foi roubado.*

Os irmãos Tarcílio e Luiz Pereira Salgado elaboraram para Adélia, em 1998, uma planta baixa da igreja das Mercês, além do desenho da fachada e do conjunto de sinos, registros que preservam visualmente a memória desse elemento tão significativo na experiência sensorial e coletiva de Cocal. A fachada e o conjunto de três sinos da igreja das Mercês (figuras 1 e 2) obedecem a um padrão arquitetônico semelhante ao da antiga Igreja de Pilar, construída no mesmo período.

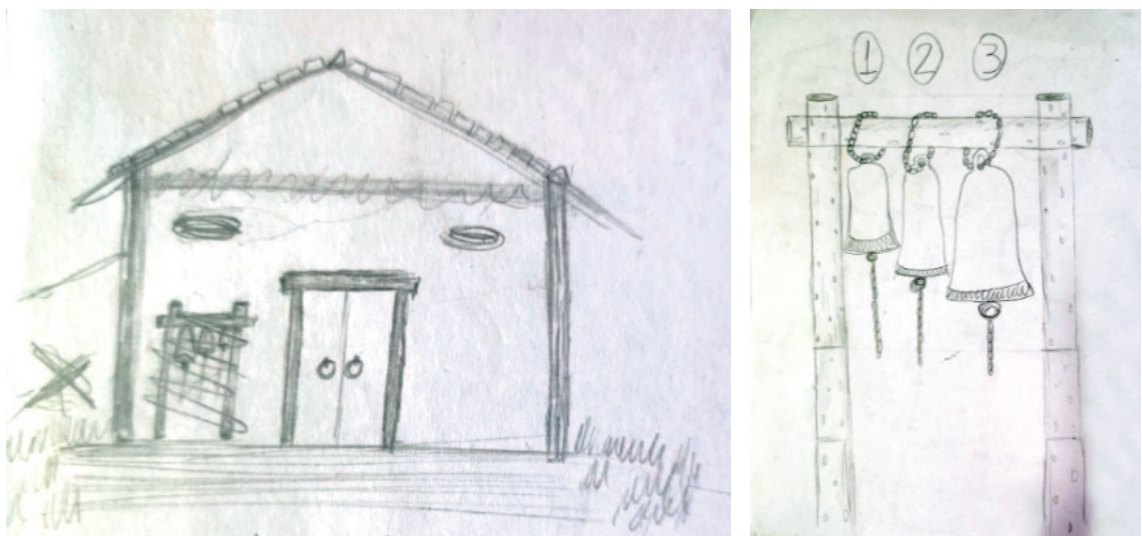


Figura 1 – Fachada da Igreja de Nossa Senhora das Mercês (à esquerda); Sinos da mesma igreja (à direita)

Fonte: Adélia Silva

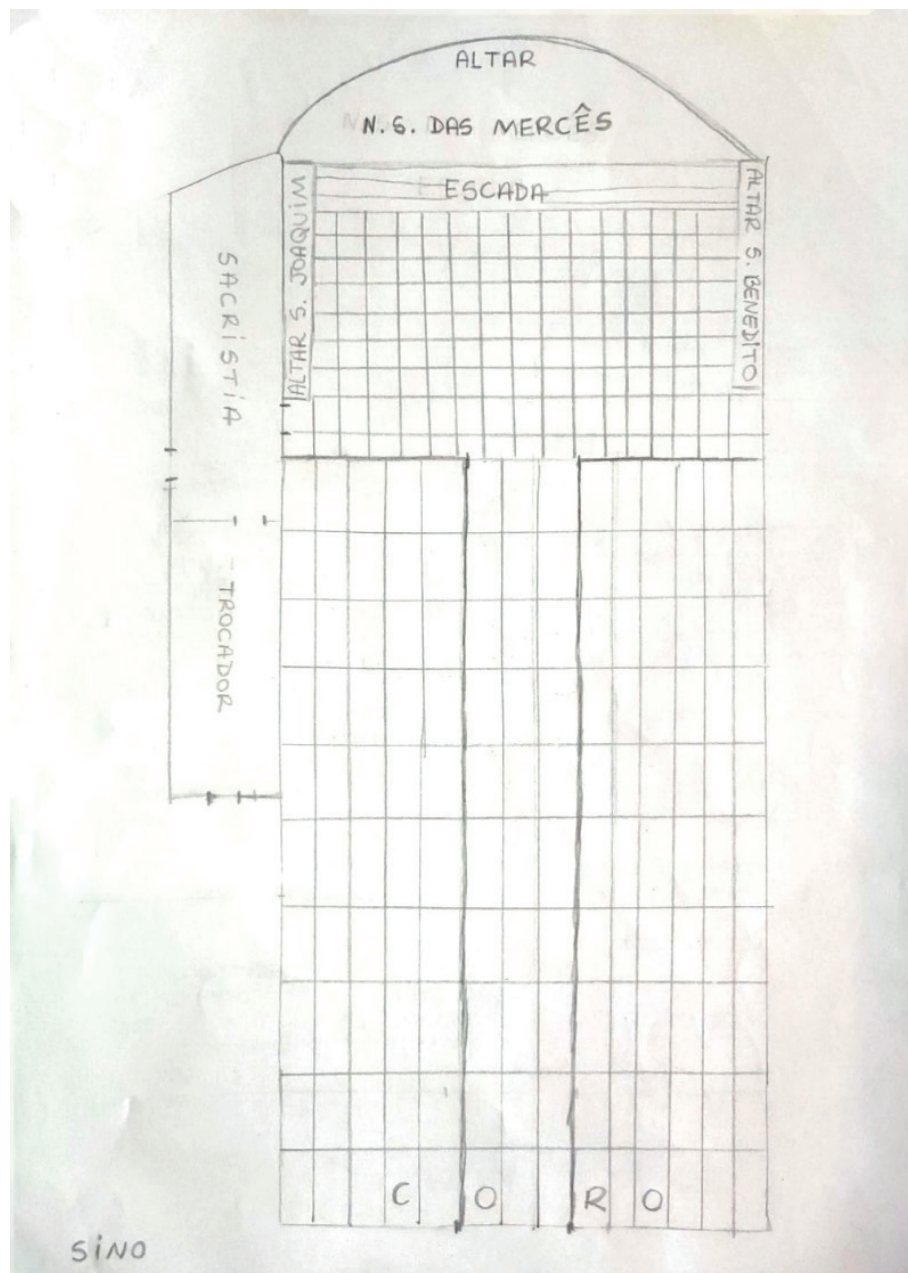


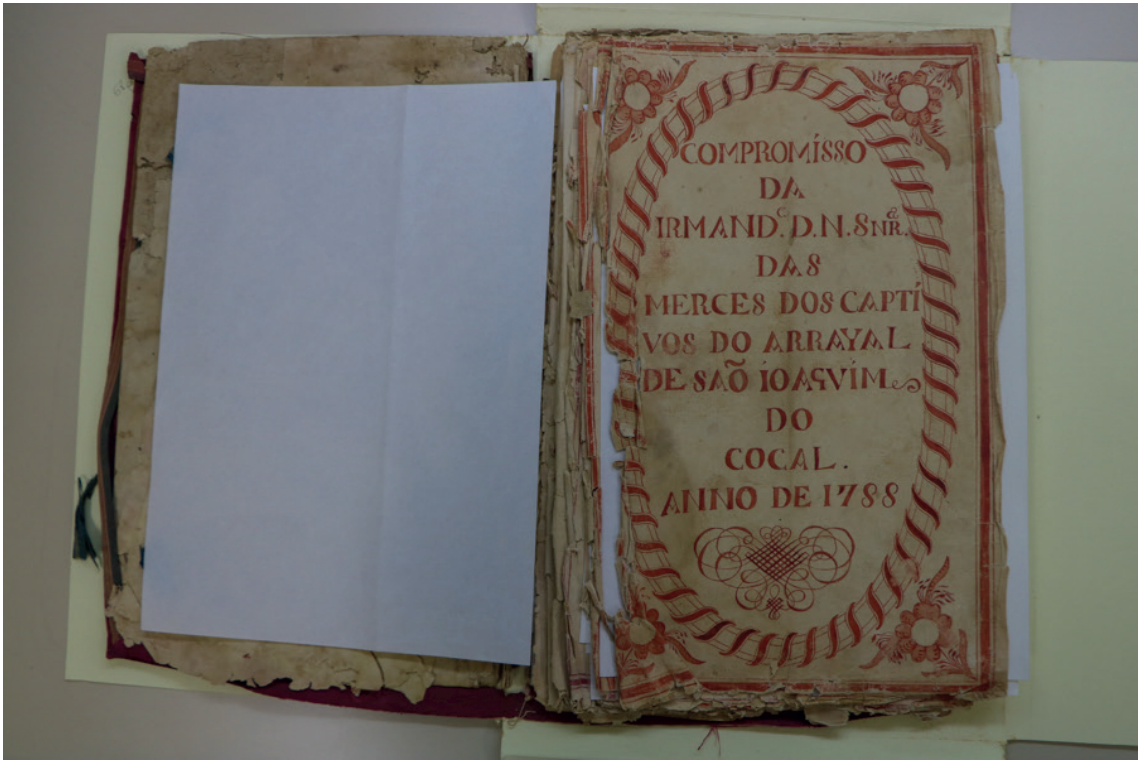
Figura 2 – Planta baixa da Igreja de Nossa Senhora das Mercês.

Fonte: Adélia Silva

Essa opulência das irmandades também pode ser observada nos livros de compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Cativos do Arraial de São Joaquim do Cocal, datados de 1772 e 1788 (fotografias 5 e 6). Ambos apresentam capa revestida por fino tecido vermelho, indicando o cuidado dedicado à preservação e à dignidade da associação. O exemplar de 1772 destaca-se de modo particular: foi o único, entre os compromissos de irmandades goianas conhecidos, adornado com pó de ouro nas capitulares (Loiola, 2008). Como observa Mary Karasch, “surpreendentemente, o compromisso da irmandade de 1772 foi feito na forma de um manuscrito iluminado em ouro” (2010, p. 266).

IMAGEM 3.B: INSM72		
FONTE: IPEHBC		
3.B.1) Encadernação	3.B.2) Folha de rosto	3.B.3) Fólio cotejado
		

Fotografia 5 – Livro de compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de 1772.
Fonte: Bernardes, 2017.



Fotografia 6 – Livro de compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de 1788.
Fonte: Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC).

Uma vez que a imagem e a irmandade de Nossa Senhora das Mercês eram inco-muns na capitania de Goiás, Cristina Moraes, citada por Mary Karasch (2010), sugere que a devoção a essa santa entre as pessoas negras de Cocal poderia estar relacionada à extinção do convento da Ordem dos Mercedários em Belém do Pará, na segunda metade do século XVIII, quando a ordem foi expulsa por determinação da Coroa portuguesa. Após sua dissolução, representantes da ordem teriam se deslocado para o arraial de Cocal, contribuindo para a difusão dessa devoção na localidade.

A hierarquia da irmandade incluía as figuras de rei e rainha, que deveriam ser pretos (africanos) em um ano e crioulos¹⁶ em outro, dois juízes e duas juízas e doze irmãos e doze irmãs de igreja. Havia ainda um procurador preto, responsável por zelar pela capela. Para a realização das celebrações e a administração dos sacramentos, contratava-se um sacerdote. O culto à Virgem das Mercês se justificava também pelo fato de os frades mercedários atuarem historicamente na libertação e no resgate religioso de pessoas escravizadas (Bernardes, 2017).

Por meio da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, as pessoas confrades reivindicaram o direito de enterrar dignamente seus mortos, protegendo a alma de suas antepassadas e irmãs e denunciaram os abusos do clero relacionados a cobranças exorbitantes de taxas eclesiais (Loiola, 2008). Em seu livro de compromisso é possível perceber o preciso conhecimento que as devotas tinham das regras e normas e como a apropriação desses modelos e condutas poderiam reverter parte de sua condição. A história das irmandades leigas, nas quais as escravizadas tinham alguma autonomia, mostra como em um espaço social de permissão reduzida, conquistas importantes se davam, ainda que sob intervenções e olhares desconfiados de senhores e grupos dominantes, como o clero (Loiola, 2008).

A Irmandade das Mercês de Cocal aceitava pessoas pretas, pardas, escravizadas ou livres, inclusive brancas, (Loiola, 2008), mas havia restrição para os cargos de rei e rainha, que podiam ser exercidos apenas por pretas e crioulas. “Embora as irmandades dos pretos fossem abertas a brancos, existiam restrições aos que poderiam servir no conselho ou governar a irmandade” (Karasch, 2010, p. 262). As mulheres nas irmandades de negras desempenhavam papéis mais significativos, em relação às irmandades das brancas, eram mais frequentes nos cargos de rainha e de juíza, como acontecia na Irmandade das Mercês de Cocal. As rainhas e juízas ficavam responsáveis pela condução das atividades de caridade, contribuía com recursos financeiros, organizavam a coleta de doações e o cuidado das enfermas, exercendo um poder político de destaque em suas confrarias (Karasch, 2010). Outro aspecto a ser destacado

¹⁶ Nos documentos históricos aqui estudados, crioulo era o negro nascido Brasil.

é que uma mesma irmandade, quando era mais rica, podia hospedar outras duas ou três, que colocavam suas santas nos altares laterais. Talvez seja esse o caso da Irmandade das Mercês que, em sua igreja, possuía dois altares laterais destinados ao culto de São Benedito e São Joaquim, como vemos na planta baixa (figura 3) desenhada pelos irmãos Tarcílio e Luiz Pereira.

As cocalenses falam que Chica Machado era uma rainha, o que pode ser compreendido em dois sentidos: pelo prestígio e pela fortuna que, como diz seu Neuzin (1998, informação verbal), tornavam qualquer pessoa dona de mais de cem escravizadas uma rainha à época; e pelo possível exercício efetivo do cargo de rainha na irmandade. Segundo os relatos de senhor Neuzin, Tarcílio e Izabel (1998, informação verbal), no ano em que ela era rainha da festa, na cerimônia de coroação *eles tinha que forrá aquilo tudo e semeá ôro pra ela podê passá*. Este episódio, aliás, é um dos mais recorrentes na memória das moradoras de Cocal até os dias atuais. Mais do que a descrição de um acontecimento pontual, esse relato opera como uma verdadeira cena ritualizada da experiência simbólica da coroação.

Senhor Tarcílio (1998, informação verbal) chegou a participar da festa da irmandade das Mercês e lembra da cerimônia de coroação do reinado: o rei e a rainha entravam cercadas por uma estrutura de madeira quadrada e quatro moças carregavam essa estrutura, cada uma em uma ponta. Dentro do quadrado ficavam a rainha, o rei e os anjos, que eram crianças que as acompanhavam até o altar. As coroas eram de ouro e ficavam na guarda das responsáveis na irmandade. Havia um baú que ficava sob o altar da igreja, onde elas guardavam os objetos de valor, dentre eles as coroas, esse baú tinha três fechaduras e para abri-lo precisava das três irmãs responsáveis.

As irmandades foram marcadas por uma preocupação especial com o cuidado dispensado ao corpo após a morte, buscando evitar que seus membros fossem abandonados no mato e devorados por animais. Garantiam, assim, sepultamento digno e a realização de preces destinadas à salvação da alma (Karasch, 2010). A igreja de Nossa Senhora das Mercês de Cocal tinha um cemitério ao lado e também havia enterro de pessoas sob o assoalho da nave, o que era comum na época. Em geral dentro das igrejas eram enterradas as pessoas religiosas, as com algum destaque nas irmandades, confrarias ou organizações semelhantes e aquelas que tinham poder aquisitivo maior, que ajudavam na construção do templo com doações e dinheiro (Oliveira, 2018).

Perguntado por Adélia sobre o local de sepultamento de Chica, senhor Neuzin (1998, informação verbal) respondeu que ela havia sido enterrada em sua propriedade, na fazenda Chica Machado, próxima a Cocal, onde havia uma igrejinha *ondi ela fazia as doutrina dela*. Adélia (2024, informação verbal) interpreta que essas “doutrinas” possam se referir a alguma prática religiosa de matriz africana que Chica preservava em suas terras.

Trata-se, por ora, de uma hipótese que não encontra confirmação em outros registros, mas que a pesquisadora sustenta com base em seu conhecimento acumulado da região e da comunidade.

Muitas pessoas ainda ignoram ou preferem não saber da existência de tradições religiosas de matriz africana em Goiás. Clarissa Ulhoa (2011) atribui essa “invisibilidade” ao “estigma de isolamento que historicamente perpassou o imaginário e as representações dos indivíduos que compuseram a sociedade goiana desde os oitocentos” (p. 199). Apesar dos estigmas, essas tradições refletem sua dinamicidade nas diversas particularidades de suas manifestações em Centros, Terreiros, Tendas e Templos espalhados por todas as cidades do país e, sobretudo, na riqueza e diversidade de experiências de Pais e Mães de Santo em suas trajetórias de vida e aprendizado sobre os fundamentos espirituais e as práticas rituais que marcam essas tradições. Na obra *As religiões afro-brasileiras no Sul e Sudoeste de Goiás: os diversos aspectos da presença dessas religiões na sociedade e na cultura* (Caes, Nogueira e Precioso, 2025) é possível ter um vislumbre desse universo extremamente rico de expressões religiosas e culturais, em geral subdimensionado e invisibilizado.

Em Goiânia, o candomblé surgiu somente nos anos de 1970, a jurema nos anos de 1990, enquanto o catimbó e o jarê aparentemente nunca estiveram presentes na capital goiana (Ulhoa, 2011). Os dados sobre essas religiões no Estado são quase inexistentes. Essas religiões foram alvo constante de repressão e de controles diversos pelo estado, pela polícia e por outras religiões. Inicialmente a católica, que construiu sua identidade contrapondo-se ao que chamaram de “macumbaria”, como também os espíritas kardecistas que buscaram demarcar suas distinções para não terem seus centros confundidos com terreiros e mais recentemente as evangélicas, em especial as neopentecostais, que acusam os adeptos de religiões de matriz africana de fazerem “pacto com o demônio” (Ulhoa, 2011). Passa-se a uma nova fase de demonização dos orixás e entidades, que ganha outra dimensão pelo fato das “novas religiões cristãs manterem uma estratégia de inserção na comunicação e um projeto político consistente, de participação organizada nos processos eleitorais e presença no Estado” (Torres, p. 117). Um reflexo disso é a recente escalada de intolerância e de ataques a espaços de culto.

As cocalenses deixam entrever, em seus relatos, indícios da persistência de práticas religiosas de matriz africana. Tânia (2002, informação verbal) conta que as mais velhas diziam avistar pessoas vestidas de branco carregando tochas no Morro do Garimpo, uma das elevações que margeiam o vilarejo, sugerindo que ali se realizariam algum tipo de ritual ou culto. Seu Nelson (2024, informação verbal) também relatou que, na juventude,

seu tio Fortino dizia sonhar com Chica Machado, em algumas ocasiões a incorporava e que ela teria lhe indicado o local onde havia um tesouro enterrado.

Já tinha muito tempo que ele falava que tinha ganhado um ouro, né? Aí um belo dia ele foi chamou eu pra ir lá arrancar e aí nós foi. Aí chegou lá e nós começou a cavar lá. E aí ele foi mudano o jeito de conversar, falano esquisito, né? Logo no início não, ele até me ajudou a cavucar também, furemo um buraco mais ou menos assim, quase um metro de fundura. E aí foi graduando uns tipos de coisa meio esquisita. Uns espírito chegano nele. Aí chegou um lá, deu umas gaitada esquisita e falou que gostava de fazer tombar carro, matar os outros e coisa. Aí bateu um cheiro de esmalte forte assim lá, como se a gente tivesse pegado um vidro e derramado em redor de nós. Aí eu fui e falei assim “uai, mas que cheiro de esmalte é esse?” Aí ele lá, incorporado falou assim “não, isso aí é minhas muié que veio passear aqui”. Aí eu alembrei que a mulher dele, que ele era separado, não tinha morrido pra aparecer lá e ninguém num vê, né? Aí eu fiquei meio em dúvida com aquilo e falei “uai, mas qual é essas muié?” Aí ele falou assim “não, minhas mulher é Maria Padilha, é Pomba Gira” e falou o nome da outra que eu nem lembro mais, né? Aí eu falei “aqui tá muito esquisito, só Deus pra tê dó”. Na hora que eu falei que só Deus pra tê dó, ele deu um bufado esquisito, falou que não era pra falar naquilo não, né?

Aí de repente sumiu aquilo. Aí baixou tipo o espírito de uma muié. Ele conversando em voz de muié e falou “olha meu filho, ele ganhou esse ouro mesmo, mas só que esse ouro não tá guardado nesse lugar. Precisa nem você cavar não. E quando pegar da meia-noite pra frente você vai ver coisa aqui que você não vai dar nem conta de ficar assistindo. É perigoso ele passar muito mal aí, morrer ou nem voltar.” Falou desse jeito pra mim “ele ganhou mesmo, mas não tá aqui nesse lugar”. Uma vozinha assim, tranquila, parecendo daquelas muié que conversa mansinho, né? E aí falou assim. “Então tchau, fica com Deus e tal”. Aí tirou aquilo, aí de repente já baixou outro tipo de coisa e aí ficava aquele negócio assim, tipo uma bola de neve, né? Na mesma hora que tava falano de um tipo, já tava falano de outro. Só que a Chica Machado, na hora que ela falou, ela falou que não tinha nada guardado naquele lugar, não. Que quem tava desviando que tava lá, era o outro. Que tava desviando pra outro lugar. Ela ainda falou que para poder conseguir tinha que ir em algumas pessoas que faziam esse trabalho pra arredar essas coisas ruim dele, sabe? Senão, não conseguia. Eu lembro que ela falou isso. (Nelson, 2024).

Nesse relato, que parte de um homem que se identifica como católico, percebe-se uma distinção que ele mesmo opera: as entidades associadas às tradições africanas recebem conotação negativa, enquanto a figura de Chica é deslocada para outro registro, apresentada como uma aparição benéfica – alguém que alerta, orienta e protege, mais próxima das formas de manifestação atribuídas às santas na tradição católica. Esse movimento simbólico é significativo: ele evidencia, de um lado, o preconceito historicamente cultivado nas igrejas cristãs em relação às religiões de matriz africana; de outro, revela a construção de uma imagem insurgente de Chica como uma espécie de figura

negra santificada – representação praticamente inexistente na iconografia cristã difundida no contexto colonial.

Também me chamou atenção o silenciar de dona Maria (2024, informação verbal), tia de Mônica, sobre Chica. Segundo Mônica, a tia crê que existem na história de Chica elementos que não coadunam com sua fé e por isso prefere não comentar sua história. Atualmente dona Maria é evangélica e possui um pequeno templo em suas terras onde fiéis da região se reúnem. Sua reticência não é simplesmente resistência ao passado, mas expressão de uma fé que organiza, para ela, uma interpretação coerente do mundo. A tensão entre sua posição e a de Mônica ilustra como a memória de Chica não é um bem comunitário unânime, mas um campo de disputas vivas, atravessadas por diferenças geracionais, religiosas e afetivas. A própria comunidade de Cocal – entre a vila e as fazendas do entorno – encontra-se hoje dividida entre católicas e evangélicas, divisão que também atravessa as formas de interpretar e narrar o passado local.

Ao chegar em Cocal e observar o crescimento de adeptas do pentecostalismo, procurei compreender o fenômeno religioso do qual as cocalenses fazem parte. O pastor Marco Davi de Oliveira, no livro *A religião mais negra do Brasil* (2015), levanta algumas hipóteses para entender por que as igrejas pentecostais e neopentecostais congregam o maior percentual de pessoas negras no Brasil atualmente, segundo dados do IBGE. Ele aponta que essas igrejas estão presentes onde as igrejas protestante e católica em geral não estão: em periferias, favelas e áreas rurais. Em Cocal, por exemplo, a missa católica ocorre apenas uma vez por mês, enquanto a comunidade evangélica se reúne com frequência. Além disso, a estrutura menos centralizada e hierárquica das igrejas evangélicas permite que homens e mulheres negras ocupem cargos de liderança, gerando identificação direta com as fiéis. E sua liturgia – que envolve o corpo nos momentos de adoração e adota uma musicalidade que encontra eco na herança cultural afro-brasileira – faz com que as pessoas se sintam parte ativa do culto. A igreja também atua como uma comunidade de ajuda mútua, oferecendo suporte em questões de desemprego, violência e saúde, o que fortalece a autoestima e o senso de pertencimento. Nesse ponto, as igrejas evangélicas parecem ter ocupado um espaço que antes foi das irmandades católicas leigas, como a Irmandade das Mercês.

Contudo, o próprio Marco Davi de Oliveira e o Movimento Negro Evangélico apontam contradições presentes em diferentes igrejas evangélicas: a manipulação da fé, a malversação de recursos financeiros, a falta de ética na atuação política, o reforço do mito da democracia racial, a baixa presença de pessoas negras nas instâncias máximas de liderança em igrejas prestigiadas e o apagamento e a demonização da herança africana no interior das próprias instituições religiosas. Diante dessas tensões, defendem a

adoção de uma teologia negra¹⁷ cujas origens remontam às lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos e que, no Brasil, também dialoga com a Teologia da Libertação. Esse campo teológico tem sido alimentado por reflexões de autoras e autores como Delores S. Williams, Cleusa Caldeira, Monica A. Coleman, Aline Aparecida Frutuoso Gonçalves, James H. Cone, Ronilson Pacheco, Martin Luther King, Pastor Henrique Vieira e muitas outras que têm contribuído para a construção de uma reflexão teológica comprometida com o enfrentamento do racismo e com a valorização das experiências religiosas negras.

É historicamente relevante notar que o pentecostalismo moderno, originado no início do século XX, teve como figura central nos Estados Unidos o pastor William J. Seymour, filho de pessoas que haviam sido escravizadas. No entanto, conforme o movimento se solidificou, houve separação racial das igrejas: pessoas brancas que tinham recebido ordenação na Igreja de Deus em Cristo – predominantemente negra – saíram para fundar a Assembleia de Deus – quase exclusivamente branca –, com divergências nas implicações políticas e sociais da prática da fé. No Brasil, o pentecostalismo se inicia com a Congregação Cristã (1910) e com a Assembleia de Deus (1911), adotando a forma de espiritualidade das pentecostais brancas. Ao longo dos anos conquistou um grande contingente de membros afrodescendentes, abrindo-lhes espaço em alguns aspectos (Geledés, 2009), mas, como aponta a ex-ministra Benedita da Silva, sem a força política progressista que o pentecostalismo negro estadunidense possuía (Silva, 1995, p. 24).

É importante colocar que o pentecostalismo tem uma ação altamente revolucionária, e tem a ver com a negritude. O pentecostalismo é uma das linhas altamente discriminadas dentro da religiosidade porque alegam que os pentecostais são ignorantes, são aqueles que, não tendo conhecimento, se deixam levar. E é discriminado também porque tem uma origem racial muito forte, tem muitos negros. E quando o pentecostalismo chegou ao Brasil, ao invés de ele ter vindo com a força política progressista que possuía, mandaram para cá os missionários brancos (Silva, 1995, p.24).

A vivência espiritual é a memória mais forte dessa comunidade e das pessoas com quem conversei nas fazendas e outras comunidades próximas. Essa diversidade e riqueza das experiências religiosas das pessoas negras em Goiás nos mostra como a união em torno de uma crença foi e ainda é um importante mecanismo de organização no jogo de se libertar da atribuição colonial/social imposta por fatores históricos, socio-culturais, econômicos e seus interditos. Mostra que o que à primeira vista pode parecer

¹⁷ Corrente teológica cristã que interpreta as escrituras e a fé a partir da experiência histórica, cultural e da luta por libertação do povo negro. Ela surgiu como uma resposta direta a uma teologia eurocêntrica e hegemônica que se apresentava como universal, mas que ignorava ou obscurecia as contribuições e a humanidade das pessoas negras.

uma contradição – a adesão de pessoas negras a uma religiosidade cristã historicamente associada a múltiplas formas de violência e dominação – é, na verdade, um fenômeno muito mais complexo e profundo: há uma longa trajetória de lutas, reelaborações e contribuições das populações negras às diversas formas de cristandade, influências que atravessam práticas culturais, hábitos cotidianos e o pensamento filosófico, teológico e político que essas comunidades legaram e continuam transmitindo, às múltiplas expressões do cristianismo. Expõe ainda como o racismo que embasa nossa sociedade rejeita a herança africana ao mesmo tempo que se apropria de seus elementos, pensamentos e referências.

Como observa o pastor Henrique Vieira (2021), talvez a grande tragédia epistemológica do cristianismo seja o fato de Jesus de Nazaré – judeu, camponês, periférico –, ter sido morto pelo mesmo Império Romano, que três séculos depois adotou o movimento por ele iniciado, como sua religião oficial. Além de ter assumido a cruz, instrumento da sua tortura e crucificação¹⁸, como símbolo dessa igreja em substituição ao peixe, que era usado pelos primeiros cristãos. Sendo assim, o cristianismo e a vida de Jesus passaram a ser interpretadas pela lente que o matou. O cristianismo negro, como afirma Vieira (2021), é um movimento dentro do escopo cristão que olha para o Jesus que rejeitou o poder estabelecido dos fariseus e foi abraçar, festejar e comungar com prostitutas, pagãs, cobradores de impostos, com as párias da sociedade. Que reivindica o Cristo que foi um escândalo para quem amava mais o texto que a vida.

Inserida nessas ambiguidades e contradições, a fé das populações diaspóricas assume um caráter transcultural, no sentido de selecionarem e criarem a partir dos materiais a elas fornecidos pela cultura dominante. Não é puramente assimilacionista. Como pontua Stuart Hall (2003), as aproximações entre as diásporas negra e judaica – marcadas por experiências compartilhadas de sofrimento, exílio e deslocamento –, assim como a cultura do livramento e da redenção que emerge dessas experiências, ajudam a compreender a adesão de populações negras aos ensinamentos bíblicos. Trata-se, segundo o autor, da “história de um povo no exílio dominado por um poder estrangeiro, distante de ‘casa’, e do poder simbólico do mito redentor” (Hall, 2003, p. 417).

Dessa forma, a narrativa da escravidão, da colonização e também das lutas por libertação pode ser reinscrita na narrativa judaico-cristã, permitindo que diferentes povos se reconheçam nela. Essa identificação simbólica não apenas favorece a circulação dessas histórias entre contextos culturais distintos, como também inspira novas formas de expressão religiosa, política e estética, como ocorreu, por exemplo, com o rastafarianismo

¹⁸ A morte por crucificação era uma pena romana aplicada a conspiradores e àqueles que desafiavam a ordem imperial.

e com a cultura musical associada ao reggae. Em contextos de diáspora, portanto, as identidades não se fixam em uma única matriz cultural, mas se constituem de maneira múltipla, híbrida e relacional, emergindo do entrelaçamento contínuo entre memória, deslocamento e reinvenção cultural.

2.5 A matrigestão de Chica

Em contraste à presença e permanência de Chica Machado em Cocal, chama atenção a quase completa ausência do companheiro nos relatos. Alguns ainda dão notícia dos filhos padres, mas Manoel Álvares da Silva foi praticamente apagado da narrativa coletiva, restando apenas a referência a um córrego que carrega seu nome e sobre o qual ninguém sabe precisar se a denominação seria, de fato, em sua homenagem. Esse silêncio é em si mesmo um dado: evidencia a centralidade de Chica na memória local, mas não autoriza conclusões diretas sobre a natureza da relação entre os dois.

Em uma pesquisa tangencial sobre seu filho mais eminente, Padre Silvestre Álvares da Silva, descobri que Chica Machado foi batizada na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Traíras (Hamú, 2004), teve ao menos seis filhos com o Capitão Manoel Álvares da Silva (Pedroso, 2004) e viveu com ele em estabilidade ao longo da vida, sendo relatado por José Lobo (1974) que, entre 1801 e 1802, padre Silvestre esteve convalescendo em Jaraguá na companhia de seus progenitores e, na velhice, Chica e Manoel foram morar com o filho nessa localidade (Duarte, 2004). Essas informações juntamente com o relato de seu Tacílio (1998, informação verbal) – *esse amante dela que deu a ela essa cobertura, im vez dela sê escrava, ela foi senu quase uma sinhá, né?* – levaram-me a traçar algumas hipóteses sobre esse relacionamento.

Creio que essa relação tenha se iniciado atravessada pelas violências estruturais características das relações entre homens brancos e mulheres negras escravizadas naquele período – violências que os documentos raramente registravam e que a memória oral tampouco costuma nomear diretamente. As informações disponíveis não permitem reconstituir com precisão a trajetória afetiva ou os termos dessa convivência. O que os documentos e os relatos sugerem é que a relação assumiu, com o tempo, alguma estabilidade, pois tiveram vários filhos, dentre eles: Silvestre, Manuel, Pedro e Antônio. Possivelmente tiveram outros ainda sujeitos a averiguação. Daura Hamú (2004), por sua vez, levanta a hipótese da existência de um irmão unilateral¹⁹, hipótese que só poderá

¹⁹ Hamú (2004) baseia-se nas suposições do escritor Jarbas Jayme, segundo o qual padre Silvestre teve um irmão unilateral que também se tornou sacerdote – padre Manuel da Silva Álvares. Entretanto, Shirley Álvares (2025, informação verbal), uma das descendentes vivas de padre Silvestre, acredita que o coronel Antônio Álvares é quem deve ser esse irmão unilateral.

ser confirmada por meio da documentação histórica de Cocal e Traíras²⁰, atualmente na Cúria de Uruaçu, a qual, até o momento, não se encontra disponível para pesquisa.

As pesquisas das historiadoras Adriana Reis Alves (2010) e Raiza da Hora (2021) levam-me a supor que Manoel Álvares cultivasse sentimentos familiares por Chica e por seus filhos. Isso, como ressalva Alves (2010, p. 150), “não significa que a relação estivesse isenta de preconceitos ou de possíveis violências sexuais, uma vez que as mulheres negras se encontravam em condição de extrema vulnerabilidade”. Segundo a autora, mulheres marcadas pelo estigma da escravização – pretas, crioulas e pardas –, ao serem também associadas à beleza e ao desejo, podiam, paradoxalmente, encontrar algumas possibilidades de mobilidade social para si e para seus filhos. Manoel reconheceu Chica e seus filhos como família e herdeiros, o que, no contexto da sociedade escravista, já representava uma exceção, ainda que não isenta de hierarquias e de possíveis violências continuadas. Sabe-se que ao menos Silvestre foi enviado ao Rio de Janeiro para estudar e que o pai deixou aos filhos todos os seus bens.

Raiza da Hora (2021) observa que, naquele contexto, eram raros os senhores que assumiam seus filhos com suas escravizadas, educando-os e tornando-os herdeiros – é nesse sentido, e não em qualquer idealização da relação, que interpreto a trajetória de Chica em relação a Manoel. Trata-se, portanto, de compreender essa experiência em sua complexidade histórica, constatando que relações atravessadas pela escravização podiam também envolver afetos, interesses, estratégias de sobrevivência e disputas por reconhecimento social.

Outra hipótese que levanto é que um possível reconhecimento das habilidades atribuídas às mulheres mina na prospecção de ouro e na capacidade para os negócios possa ter alterado os termos do relacionamento entre Chica e Manoel.

Alguns relatos orais parecem apontar nessa direção. *O que ela falava todo mundo respeitava, né? Us comerciante que lá tinha...* (Seu Tarcílio, 1998, informação verbal). *Ela ficou assim com uma imagem di pessoa bem ponderada né? Pra ajuizá casos de disputas na área de trabalho aqui dos bandeirante. E como na época realmente ixtia muito ôro onde se trabalhava, ela quase sempre assentava, né?* (Dr. Luiz, 1998, informação verbal).

A principal rota de tráfico de pessoas escravizadas e de comércio entre o litoral e Goiás era o Caminho do Sertão (Salles, 1992), que começava em Cachoeira do Moritiba, na Bahia, margeava o Rio São Francisco até o registro de Duro, no arraial de São José do Duro, norte de Goiás, e continuava até Meia Ponte, atual Pirenópolis, onde as mercadorias eram recontadas e distribuídas (Loiola, 2008). Observando o mapa 2,

²⁰ Esses documentos estão na Diocese de Uruaçu, não sendo permitida a consulta ao público. Daura Hamú tentou acesso no início de 2000 e eu tentei em 2024, novamente sem sucesso.

é possível supor que uma das rotas entre Duro e Meia Ponte passasse por Cocal, por se tratar de um trajeto com vários arraiais e possibilidades de pouso. Assim, o povoado encontrava-se inserido na circulação do Caminho do Sertão, o que favorecia as trocas comerciais e pode explicar, em parte, os contatos que a tradição oral atribui a Chica com fazendeiros da Bahia.

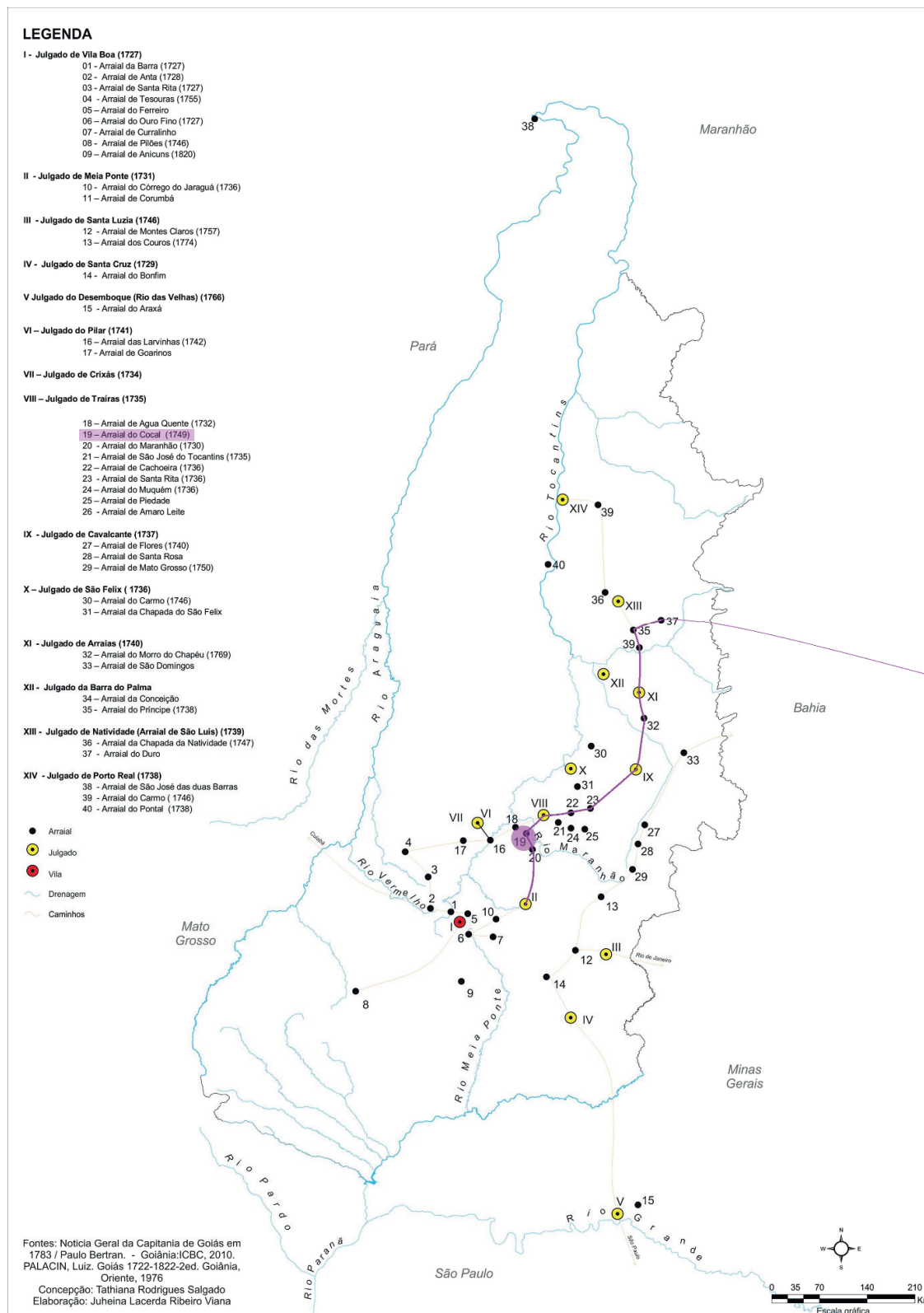
Ademais, atribuía-se às pretas minas grande habilidade para o comércio. Elas constituíam a maioria das vendedoras nos mercados do Rio de Janeiro entre os séculos XVII e XIX, além de terem sido também as que mais compraram suas alforrias (72,3%) e acumularam pecúlio, possivelmente por mobilizarem uma bagagem cultural mais adequada para a superação de sua condição (Faria, 2021).

Muitas africanas ocidentais, incluindo as da Costa da Mina, tinham experiência em redes de comércio varejista e mercados em suas terras natais. Essa experiência e familiaridade com a dinâmica mercantil foram transportadas para o Brasil, onde puderam aplicar essas habilidades, especialmente no contexto urbano, para acumular recursos. Thais Marinho e Rosinalda Simoni (2021), observam que a atuação das mulheres negras não era baseada na domesticidade burguesa e o trabalho no espaço urbano possibilitaram a elas criar várias estratégias de sobrevivência por intermédio da recriação do protagonismo feminino na condução das trocas culturais e econômicas que favoreciam sua inserção social.

Sabemos que Manoel se tornou um abastado proprietário e negociante (Hamú, 2004) e que, segundo a tradição oral, Chica chegou em Cocal para auxiliá-lo no comércio. Na época Cocal era um arraial próspero e, como afirma Luís Palacín (1995), a forma de povoamento produzido pela mineração era de tipo urbano, um perfil de ocupação gerador de demandas de consumo, seja por gêneros de primeira necessidade ou por artigos complementares. Durante esse ciclo econômico as atividades comerciais em Goiás estavam alicerçadas na importação de bens e desenvolveram-se graças aos excedentes de capitais advindas do ouro. Embora essas atividades tenham surgido como subsidiárias à produção mineral, elas constituíram importantes mecanismos de acumulação de capital (Salgado, 2019), bem como de projeção social.

Nesse contexto, é possível que Chica e Manoel tenham obtido rendimentos em duas frentes. Além da atuação no comércio, os relatos indicam que também possuíam lavras de ouro, assim como alguns de seus filhos. No testamento do padre Silvestre, por exemplo, consta que ele deixou suas minas ao irmão Antônio. O comércio, por sua vez, facilitava o escoamento do ouro e ampliava o contato com negociantes de outras localidades como a Bahia, frequentemente mencionada na tradição oral, abrindo novas oportunidades de negócios.

2. Chica Machado em Goiás



Mapa 2 – Mapa dos arraiais do ouro em Goiás, com possível rota que passava por Cocal.

Fonte: adaptação da autora.

Com a queda da produção aurífera em Cocal, Manoel Álvares muda-se para Jaraguá com os filhos (Hamú, 2004; Lobo, 1974). Segundo os relatos, Chica ficou por um

período em Cocal, mas, como aparece em documentos, o contato com Manoel foi mantido. É plausível supor que ela tenha permanecido para administrar os negócios familiares ainda existentes, enquanto Manoel se dirigia a Jaraguá atraído pelas oportunidades do local, que recebeu imigrantes provenientes de outras regiões da província de Goiás, sobretudo de centros mineradores em decadência. Tal hipótese do arranjo da divisão familiar é sustentada pelo fato de o esgotamento de uma lavra não ocorrer de forma imediata, podendo o declínio da produção levar anos ou décadas, e, segundo a tradição oral, Chica exercer grande influência na região de Cocal.

Percebemos ainda, a prosperidade e projeção familiar continuada nos filhos de Chica e Manoel. Padre Silvestre foi pároco em Jaraguá e, como deputado pela província de Goiás, participou da primeira constituinte do Brasil em 1823. Era um homem culto e muito respeitado por seu conhecimento em matemática, grego, latim e francês (Saint-Hilaire, 1975). O padre Manuel da Silva Álvares era vigário visitador de Traíras e Barra, importante cargo eclesiástico, descrito por Emanuel Pohl (1976) como “um mulato, homem muito instruído, respeitado em toda a capitania, erudito e rico, e, ao mesmo tempo, homem muito cortês” (p. 192). Padre Manuel também tinha uma casa de comércio em Traíras onde vendia o *A Matutina Meiapontense* (1830-1834), primeiro jornal de Goiás (Costa, 2013). O coronel Antônio Álvares da Silva era comandante em Traíras (Bertran, 1998) e único herdeiro de padre Silvestre, sendo provavelmente o único irmão ainda vivo à época da escrita do testamento (Hamú, 2004) e o único a deixar descendentes, alguns dos quais ainda residem em Jaraguá.

É interessante observar como as atuações de padre Silvestre e padre Manuel se complementavam. Na Assembleia Constituinte, Silvestre ajudou a conter a manobra política de um grupo rival que pretendia dividir a província de Goiás. Manuel, por meio da distribuição do *Matutina*, divulgava posições políticas sobre a conduta de algumas autoridades de origens europeias, muitas vezes associadas ao despotismo e opostas aos interesses que apoiava. Esses episódios ilustram como os dois irmãos disputavam espaço de poder dentro das estruturas políticas e eclesiásticas de seu tempo. É preciso reconhecer, no entanto, que essa inserção institucional se deu nos termos das hierarquias coloniais vigentes – inclusive com a necessidade de obter “dispensa do defeito de cor²¹” para as ordenações de padre Silvestre –, o que situa suas trajetórias dentro dos limites e contradições da época. Desse modo, embora tenham alcançado espaços de influência

²¹ “Defeito de cor” era um conceito usado para negar direitos e posições a pessoas racializadas, indígenas e negras, que precisavam solicitar dispensa dessa «falha» (a cor) para ter acesso a cargos públicos, eclesiásticos ou militares. Nos registros das gradativas ordenações de padre Silvestre aparece essa “dispensa”: *Silvestre Álvares da Silva: natural da comarca de Traíras, capitania de Goiás, filho natural de Manuel Álvares da Silva e de Francisca Machado. Dispensado da ilegitimidade e defeito de cor.* (Fonseca e Silva apud Hamú, 2004)

política e religiosa, suas experiências também revelam os mecanismos de controle racial que condicionavam o acesso de homens negros e mestiços às instituições de poder na sociedade colonial.

No final do século XVIII e início do XIX, por meio das uniões interétnicas e inter-raciais, passa a predominar na documentação da época as designações crioula e parda²². Esses grupos começaram a pleitear participação nas instituições e reconhecimento do serviço que prestavam à sociedade. Como o caso do tabelião Antônio Ataíde, pardo, que foi empossado pelo governador João Manoel, tendo um posto estratégico nas disputas pelo poder de Vila Boa, das quais os escravizados muitas vezes saíam favorecidos (Loiola, 2008). Bem como, o caso de um requerimento apresentado ao Príncipe Regente – futuro D. João VI – pelos “homens pardos nacionais habitantes da Capitania de Vila Boa de Goiás”, solicitando uma declaração do soberano sobre a capacidade dos pardos para desempenhar “qualquer emprego da República a bem do Estado”, sem que se constituísse impedimento algum o “defeito da cor” (Palacín, 2018). Os filhos de Chica Machado fazem parte, portanto, desse movimento histórico mais amplo de disputa por espaço social e político por parte das populações não brancas na sociedade colonial e imperial brasileira.

Percebe-se, então, um legado familiar que se amplia para além das fronteiras de Goiás. No entanto, a memória de Chica é mais preservada no vilarejo de Cocal, além de ser onde está sua face mais “subversiva”. Algumas das antigas moradoras afirmam que Chica Machado era a princesa Isabel. *Eu pra mim era a princesa, Chica Machado era a princesa Isabel, né?* (Joaquim, 1998). *Parece que é a princesa Isabel, ..., acho que é a princesa Isabel que era dona dissu tudu aí (...). O filho dela formô pra cê padre e quando foi no dia dele celebrá a primera missa, ..., diz que foi assim uns dez metro, feito igual asfalto, dois metro de largura (...) foi puro ôro pra ele podê passa pur cima, aqui no Cocal, ó* (Edison, 1999). *A Chica Machado não era a princesa Isabel? Eu pra mim a Chica Machado era a princesa Isabel, eu achava que era* (Dona Joana, 1998).

Essa identificação é um dado revelador da memória coletiva. Ao apropriar-se do roteiro da abolição, que dá protagonismo às classes dominantes e brancas, e ao incorporar a figura da “redentora generosa” na pessoa de Chica Machado, os narradores realizam um reposicionamento simbólico que devolve o protagonismo das lutas antiescravagistas às próprias negras escravizadas e libertas. Como observa Diana Taylor (2013, p. 64), “é a natureza incorporada do repertório que confere a esses atores sociais a oportunidade de rearranjar os personagens de maneiras paródicas e subversivas”. Não é necessário supor que esse rearranjo seja deliberado ou politicamente consciente para reconhecer sua

²² Na documentação histórica o termo crioulo se refere ao negro nascido no continente americano, em oposição ao natural da África, já pardo designa as pessoas fruto de miscigenação entre os grupos inter-raciais.

eficácia simbólica: a memória coletiva opera frequentemente de forma não programada, produzindo deslocamentos que a análise histórica pode iluminar.

Esse rearranjo dialoga com questionamentos mais amplos sobre o papel exercido pela população negra nas lutas sociais do Brasil. As pessoas negras escravizadas não eram sujeitas passivas que apenas assistiam ao desenrolar da história – pelo contrário, suas ações ajudaram a produzir a crise que levou ao fim o sistema escravista. Ao colocarem Chica Machado como princesa Isabel, as narradoras de Cocal tensionam a narrativa oficial da abolição, que ocultou o protagonismo negro e continuou beneficiando, de múltiplas formas, a população branca. Como aponta seu Nelson (2024, informação verbal): *Chica Machado, já ouvi contar que naquela época, aí no Cocal tinha uma igreja que era dos brancos. Dizem que a Chica Machado era bem morena, né? Então ela tinha aquela vontade danada de ir na igreja e não podia. Racismo, você sabe, no Brasil até hoje tem muito isso ainda, né?*

A tradição dominante reproduziu sempre a mesma narrativa que tentou impedir que outras narrativas, outras histórias, fossem escritas. No entanto, as populações oprimidas criaram espaços de resistência, elaboraram uma cultura “de dupla face, de dupla voz”, que expressa “a distinção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer, e o que por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam” (Martins, 2021, p. 116). Portanto, importa perceber nas práticas cotidianas (nas histórias sobre Chica) e festivas (a romaria das Mercês ou sua lembrança, por exemplo) de comunidades como a de Cocal, uma forma de (re)existência: “em vez de pensar o sistema global capitalista colonial como exitoso em todos os sentidos na destruição dos povos, relações, saberes e economias, quero pensar o processo sendo continuamente resistido e resistindo até hoje” (Lugones, 2014, p. 942).

A Chica Machado narrada pelas cocalenses aponta formas de existência, especialmente para as mulheres negras, que embaralham o pensamento ocidental. A transmigração de África para o Brasil trouxe mulheres com experiências distintas. Sheila Faria (2021) observa que as negras mina trouxeram consigo um conjunto identitário específico, para o qual “a organização matrifocal foi extremamente comum em muitas culturas de grande parte das regiões da África que tiveram relação profunda com o tráfico atlântico” (Faria, 2021, p. 253). É preciso, no entanto, enfatizar que as organizações sociais eram múltiplas e variadas e a matrifocalidade não era universal.

Oyèronké Oyèwùmí (2021) indica a inexistência das categorias sociais “homens” e “mulheres” nas sociedades iorubá antes do colonialismo, que era organizada pelo princípio da senioridade definida pela idade relativa. Ifi Amadiume, citada por Faria (2021), estuda as sociedades igbo pré-coloniais e observa que a posição da mulher se definia pelo seu papel de mãe e seu poder emanava das tarefas que sustentavam materialmente a unidade familiar – a unidade matricêntrica. Fernanda Oliveira (2018), partindo de

intelectuais africanas e do debate historiográfico sobre povos africanos, observa que a mulher nessas sociedades assumia um *status* social e político que superava seu papel no ambiente doméstico, chegando a exercer influência em suas comunidades e, em alguns casos, cargos políticos e militares.

Boubou Hama e J. Ki-Zerbo (2010) afirmam que as mulheres ocupam na consciência histórica africana uma posição relevante – pela sua participação no trabalho da terra, no artesanato e no comércio, pela sua ascendência sobre os filhos, por sua vitalidade cultural. Essa dimensão não se restringe às sociedades de regime matrilinear, mas pode ser percebida em outros sistemas organizativos.

Para as mulheres africanas em diáspora, a matrigestão²³ transformou-se em um valor civilizatório e em uma ferramenta de resistência, que busca o equilíbrio e a continuidade da comunidade a partir do papel matriarcal e materno-centrado, ou seja, traz à tona o papel das mães africanas como líderes na luta pela recuperação, reconstrução e criação da integridade cultural negra (Pontes, 2021). Como vimos, as irmandades também representaram espaços sociais de organização econômica e religiosa, sobretudo para as mulheres, que reconstruíram, a partir desses lugares matrigestados, possibilidades de acolhimento, abrigoando grande número de pessoas abandonadas pelo sistema escravista.

Nesse sentido, a história da Igreja das Mercês pode ser compreendida como uma expressão concreta da matrigestão exercida por Chica. As mulheres de Cocal relatam, com orgulho, que esse espaço foi inicialmente criado por ela e posteriormente mantido pelas mulheres da comunidade, configurando uma continuidade feminina na condução da vida religiosa e social local. Sua matrigestão também se expressa nos relatos que a colocam como ajuizadora de conflitos, negócios e casamentos.

Chica faz parte de uma miríade de mulheres que atravessam tempos e espaços, revolvendo premissas tomadas como corretas, desafiando e questionando valores, comportamentos e estruturas sociais nas quais estiveram inseridas e que, em muitos aspectos, continuam estruturando nossa sociedade.

Sua história mobiliza, para quem a pesquisa, um entendimento de construção crítica da história que remeta a uma prática política de combate à lógica dominante e que, conforme nos alerta Denise Ferreira da Silva (2019), deve nos levar ao fim do mundo

23 Matrilinear: refere-se exclusivamente à linha de descendência e herança. A linhagem, o sobrenome e os bens são transmitidos de mãe para filha/filho. **Matricentral ou matrifocal:** refere-se ao papel central da mãe dentro da estrutura familiar ou afetiva. Significa que a figura materna é o pilar emocional, econômico ou de organização do lar. **Matriarcal:** sistema de governança e poder político. Em uma sociedade matriarcal, as mulheres ocupam as principais posições de liderança, tomada de decisão e autoridade na comunidade. **Matrigestão:** é um conceito político e social que se refere a uma gestão holística, comunitária e de cuidado. Diferente do matriarcado tradicional, ela promove a soberania sobre o corpo e a não hierarquia, buscando o equilíbrio e o bem-estar coletivo.

como o conhecemos hoje. Silva (2019) rejeita leituras morais da subjugação racial, lançando luz sobre o caráter jurídico-econômico da expropriação das terras nativas e corpos escravizados. Averigua os limites da justiça, do texto moderno, do tempo, da fronteira, da diferença, das equações econômicas, da ética do valor, da razão e da imaginação colonizadas, “buscando não pela verdade dessas categorias, mas por um estudo que extrapole seus domínios e escape suas operações” (Mombaça e Mattiuzzi *apud* Silva, 2019, p. 25).

Dessa forma, a autora propõe o fim do mundo ordenado como o conhecemos (dividido por categorias, onde pessoas estariam marcadas pela racialidade, separadas entre si e do restante do que compõe o mundo) e sua recomposição em um mundo implicado (onde tudo se conecta e se afeta, onde os elementos do mundo são partes singulares, mas não separadas). Sendo assim, a coletividade, em vez da individualidade, é o que importa, uma vez que marca a diferença entre uma perspectiva que classifica, hierarquiza e separa e outra que busca um novo modo societário, que vá na contramão da proposta hegemônica moderna, um mundo em que a implicação (onde todos os corpos estão conectados e um corpo age sobre outro e é por ele afetado) seja a norma e a partir dela novos caminhos éticos, morais, jurídicos e estéticos sejam possíveis. Com isso a autora nos desafia à uma abertura ética da imaginação a fim de acabar com o mundo em que a violência total (morte) é a resposta lógica diante de corpos e territórios negros.

A história de Chica Machado impele a esse movimento proposto por Denise Ferreira da Silva (2019) de buscar uma travessia desse mundo ordenado para um mundo implicado, que requer um repensar modos de saber, sentir e fazer. O movimento que Chica provoca, subverte o roteiro estático das narrativas predominantes sobre a população negra no período da exploração do ouro no Brasil colonial e que reverberam ainda hoje, permitindo romper a estrita cronologia dos fatos e desconstruir a crônica do tempo (das instituições de poder/saber) para trabalhar com a história como fluxo (performance), juntando elementos distantes e díspares, para encher de sentidos o espaço do esquecimento (França, 2010). Diante das inúmeras questões que Chica mobiliza, uma em especial me agita nesta etapa, como as imagens cinematográficas podem realizar essa travessia a um cinema implicado?

A woman with a yellow headwrap, yellow tank top, and a long blue skirt stands in a sun-dappled forest. She has tattoos on her arms and is looking towards the camera. To her left, a person in a black shirt is partially visible, holding a professional video camera on a shoulder rig, filming her. The ground is dirt with fallen leaves, and the background is filled with lush green trees.

CAPÍTULO 3

Cinema,
representação
e performance

Os *trieiros* que segui até aqui convergiram em uma encruzilhada, não no sentido de estar em divergência com o porvir, mas de apontar para uma multiplicidade de outros caminhos possíveis, plurais, de rotas para um mundo verdadeiramente relacional, como entendido por Eduardo Viveiros de Castro (2002), no sentido de quebrar hierarquias e se colocar em relação a outras perspectivas, adotando-as como ferramentas conceituais para pensar o nosso próprio mundo. Entretanto, antes de seguir, preciso retrair o mito do caminho único que foi instituído pela modernidade e que comanda a vida do *homo modernus*.

No caminho da modernidade, Chica, a escravidão, Goiás, Brasil, o capitalismo, a revolução industrial, o colonialismo, as invasões, guerras mundiais, a espoliação da natureza e dos outros seres vivos que habitam este planeta, a dependência econômica das “nações subdesenvolvidas”, a violência policial, de classe e de gênero contra corpos classificados como “subalternos”, tudo isso segue em fila linear rumo ao progresso. Mas que progresso? Para quem? Às custas do quê, de quem?

Denise Ferreira da Silva (2022) demonstra como a constituição do pensamento moderno, caracterizado pela razão e pelo universalismo, ocorreu alicerçado na diferenciação racial, conforme esta foi sendo estabelecida como realidade ao longo da construção filosófica, histórica e científica da Europa ocidental entre os séculos XVI e XIX. Para isso, ela desenvolve uma crítica da representação moderna, realizando uma analítica da racialidade para identificar as estratégias de significação que produziram o “Homem” e seus “outros”.

Ao rastrear a analítica da racialidade, identifico a produtividade do racial e seu entrelaçamento com o surgimento da globalidade, um contexto ontológico que funde traços corporais, configurações sociais e regiões globais específicas [...]. Assim, eu desafio o privilégio ontológico concedido à historicidade e forneço um relato da representação moderna que refigura o Sujeito como *homo modernus*. Ou seja, demonstro como as armas produtivas da razão, isto é, as ferramentas da ciência e da história, constituem o homem e seus outros como seres histórico-globais (Silva, 2022, p. 29).

A partir dessa análise, a autora articula a historicidade e a globalidade para explicitar o contexto de constituição do *homo modernus*, o ser-histórico-global, descrevendo como o regime simbólico e produtivo instituiu a diferença humana como efeito do jogo da razão universal, criando uma ideia global de raça.

Ao realizar esse movimento Silva (2022) desmonta a tese de um progresso histórico e temporal que conduziria a humanidade a uma evolução civilizatória, expondo como no centro da modernidade há um momento colonial racial que está fora do tempo, que acontece de novo e de novo para que o moderno possa continuar, possa prosseguir no tempo.

Nesse contexto, a expansão do capitalismo e do extrativismo continua a depender da apropriação violenta de territórios e de tudo aquilo que se encontra sobre e sob eles. Por essa razão, a eliminação ou o deslocamento de povos inteiros segue ocorrendo sem grandes impasses éticos no interior da racionalidade moderna, pois são esses “donos do poder e da verdade” quem se julgam capazes de conhecer e dominar o mundo (o eu-transparente).

As populações que habitam territórios de interesse desses sujeitos – sobretudo povos indígenas e populações negras – são então convocadas a abdicar de seus modos de vida e de seus próprios interesses em nome de um suposto bem comum ou de um futuro melhor. Esse processo se realiza por meio de dispositivos de normalização e disciplinamento, como instituições de ensino, religiões e meios de comunicação, que produzem consenso e legitimam a ordem vigente. Contudo, quando esses grupos resistem, questionam ou reivindicam condições dignas e autônomas de existência, entram em cena mecanismos mais explícitos de controle e eliminação, como a coação exercida pela polícia, pelo medo da morte e pela morte.

Trata-se de um mundo de ficções realizadas, isto é, da criação de um tipo de humanidade que foi materializada e naturalizada ao longo do tempo. Dinheiro, juros, atribuição de valor a formações geológicas (ouro, diamante,...), hierarquização de lugares e gentes, propriedade privada, fronteiras, linguagem, religiões, ciência, arte, filosofia, são abstrações criadas, mantidas e internalizadas pelos seres humanos para organizar realidades compartilhadas, permitindo a coesão social, a organização em torno de objetivos comuns e a antecipação do futuro (Nicolelis, 2020). Isso, como vimos, não as torna menos reais. Tais conexões podem fazer com que as pessoas se comportem de forma (auto)destrutiva, mas também podem criar redes na direção oposta, como as espalhadas pelo Bem Viver²⁴.

Chamo atenção para isso porque antes de uma ideia se concretizar, ela precisa ser pensada e burilada como foram as construções em torno da ideia de raça. Portanto, se queremos o fim do mundo como ele está posto hoje, é necessário começar pela implosão das imagens que antecipadamente circunscrevem pessoas negras, indígenas, mulheres e demais “corpos divergentes” nos lugares da subalternidade. Como imagens compreendendo todo um sistema de representações (textos, pinturas, teorias, estereótipos), muito bem apresentado por Edward Said (2013), entretanto vou me ater a uma das engrenagens desse sistema que é o cinema.

Foco no cinema por entender que mais que qualquer outro sistema de imagens é o mais sedutor, o que mais mobiliza subjetividades e que ainda tem um papel determinante

²⁴ O Bem Viver é uma crítica ao modelo de desenvolvimento capitalista, propondo uma alternativa baseada na harmonia entre humanos e natureza, inspirada em saberes ancestrais indígenas e quilombolas.

na construção e desconstrução de representações. Trata-se de uma indústria que tem se reinventado e retroalimentado as mídias digitais por meio dos *streamings*. É referência e dialoga com várias experiências estéticas, dentre elas os *games*, cada vez mais cinematográficos. Compõe um mundo em que “as invenções tecnológicas da modernidade impactaram diretamente a construção do visível, modificaram a cultura e os sujeitos, constituíram um universo visual congestionado” (Borges, 2019, s.p.). Neste mundo, o olhar se tornou o neovalor do capital e as imagens desempenham um papel crucial na definição e no controle do poder político, social e consequentemente econômico.

Rosane Borges (2025) fala da necessidade de reorganizar os imaginários, questionar estruturas de representação e afirmar outras formas de viver, criar e disputar o Estado. A autora sustenta que a questão das imagens, dos arquétipos e dos estereótipos não se circunscreve tão somente ao domínio da representação visual nas telas, mas diz respeito à constituição de pessoas. As imagens têm o poder de construir e destruir identidades e identificações, têm o poder de subalternizar, de excluir e de violentar, não só simbolicamente, mas física e materialmente um grupo, bem como de exaltar, valorizar e legitimar um outro. Por meio do imaginário hegemônico, o racismo se torna uma profecia autorrealizada que se alimenta de discursos nos quais determinados grupos são previamente associados à incapacidade, à periculosidade ou à marginalidade. O resultado é que as condições sociais produzidas por práticas como exclusão escolar, precarização do trabalho, maior exposição à violência, acabam sendo mobilizadas como “prova” daquilo que o próprio sistema ajudou a gerar. Trata-se, portanto, de um regime de produção de verdade no qual discurso e prática se reforçam mutuamente.

Stuart Hall (2003) demonstra como os sistemas de representação constroem imagens reiteradas que fixam sujeitas racializadas em papéis sociais restritos. Essas imagens não apenas refletem a realidade: elas orientam a maneira como a sociedade a interpreta e a reproduz. Romper esse ciclo exige deslocar o olhar: reconhecer que o que se apresenta como dado empírico é, muitas vezes, efeito de uma engrenagem histórica que transforma desigualdade em destino e discriminação em evidência.

Por isso, bell hooks (2019) afirma existir uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, das quais ela destaca as fornecidas pelos filmes por entender que esses, mais do que qualquer outra experiência de mídia, “determinam como a negritude e as pessoas negras são vistas e como outros grupos responderão a nós com base nas suas relações com a construção e o consumo de imagens” (hooks, 2019, s.p.). A atualidade e importância desse pensamento é aprofundada, principalmente, ao adotarmos um entendimento expandido de filme, que se lança a uma experiência audiovisual contínua, interativa e transmídia. A autora então convoca pessoas negras, progressistas e

aliadas a realizar esforços de intervir criticamente no mundo das imagens, propondo alternativas, questionando quais tipos de imagens subverter, desviando o olhar das formas convencionais de ver a negritude e criando um contexto para a transformação.

3.1 O imaginário da modernidade no Cerrado

O cinema figura entre as mudanças promovidas pelo progresso e pelas tecnologias modernas, representa o marco de um tipo de sociedade cada vez mais espetacularizada e que, tanto sob sua forma principal, o filme, quanto por meio de seus subprodutos (jogos, livros, *souvenirs*,...), ocupa um importante lugar no cotidiano das pessoas. “Neste mundo dominado pela técnica, ninguém escapa à influência do cinema, mesmo os que nunca assistem a filmes” (Rocha *apud* Hennebelle, 1978, p. 215). As imagens veiculadas por diversas mídias e plataformas acabaram por se tornar importantes meios de registro e difusão de informações na contemporaneidade, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas, comportamentos sociais e fornecendo o material para a identificação das pessoas com o social.

De acordo com Guy Debord (2003, p. 8) “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”. Segundo o autor, a modernidade por si só é palco de representações e trocas simbólicas que no seu sentido técnico e reprodutível, onde a exposição é privilegiada, acaba por ser inerentemente espetacularizada. Essa perspectiva coaduna com a análise de Walter Benjamin (1987), para quem o cinema surge inserido em uma lógica que privilegia a exibição pública e a circulação ampliada das obras. Diferentemente das formas artísticas tradicionais, marcadas pelo caráter aurático e pelo valor de culto – vinculados à unicidade, à sacralidade e à contemplação individual –, o cinema se estrutura a partir da reprodutibilidade técnica e da distribuição em massa. Nesse contexto, a experiência estética desloca-se da singularidade da obra única para a sua difusão coletiva, redefinindo o próprio estatuto do que se compreendia, até então, como obra de arte.

Assim, a sociedade moderna e suas representações fundam-se em seus próprios espetáculos, nos quais predominam as imagens e o audiovisual, que, nesse processo, adquirem relativa autonomia e passam a organizar a experiência social. A vida coletiva passa a ser mediada por regimes de visibilidade nos quais as imagens não apenas representam a realidade, mas contribuem ativamente para produzi-la e estruturá-la. Esses espetáculos atravessam diferentes esferas da vida – do trabalho às relações sociais, da intimidade ao entretenimento – alcançando também a produção artística, cada vez mais dependente de dispositivos técnicos de registro e reprodução.

Nesse contexto, a imagem torna-se um dos suportes privilegiados da produção capitalista, sendo fabricada e difundida de modo a sustentar imaginários, expectativas e formas de percepção que organizam a sociedade segundo essa lógica. Os mecanismos intermitentes de projeção de imagens sequenciais que deram origem ao cinema surgem precisamente no interior desse ambiente histórico, marcado pela crescente mediação técnica da experiência. O cinema consolida, assim, um regime narrativo no qual a máquina passa a intermediar o contato entre as pessoas, produzindo e difundindo narrativas projecionais que naturalizam visões de mundo, papéis sociais e modos específicos de lidar com a alteridade e com o contraditório.

O Brasil convive com essa tecnologia desde os seus primórdios, o cinema desembarcou em terras brasileiras “poucos meses após a primeira exibição dos Lumière” (Gatti, 2010, p. 8). Nos sertões goianos, cerca de 14 anos separam o lançamento do cinematógrafo em Paris (1895) da inauguração do Cine Teatro São Joaquim, em Vila Boa de Goiás (1909). Contudo, os primeiros registros sobre iniciativas de produção cinematográfica em terras goianas apareceriam apenas na segunda metade da década de 1960 (Queiroz e Silva, 2018). Mas de que formas o cinema organiza nosso olhar, especialmente em relação aos corpos negros representados nas telas?

O cinema constitui-se como um dos elementos da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista (Hansen, 2004). É parte construtora de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que, na aventura colonial europeia em África trouxe a imagem negra para um palco composto, principalmente, entre 1878 e 1912, “pelas grandes exposições coloniais, pelas exibições duradouras de tribos africanas no Jardin Zoologique d’Acclimatation, pelas revistas do Folies Bergère, pela exposição da Vênus Hotentote pelas capitais européias, etc.” (Guimarães, 2009, p. 44).

A modernidade insere as pessoas negras em um universo dominado pelos europeus de uma maneira não apenas subordinada, mas altamente unilateral; sua representação era construída e reproduzida pela mente, pelas palavras e pelas imagens de homens brancos, em sua maioria, por meio de um processo “modernizador” marcado por contatos, trocas e conflitos intensos (Guimarães, 2009). Nesse contexto, os espetáculos a que são submetidas as pessoas negras estruturam as imagens produzidas sobre elas, segundo os interesses da parte dominante da sociedade e isso tem consequências sobre quem contempla essas imagens (Kosovski, 2003).

A ideia de espetáculo se conjuga aqui, com a de performance, por meio da qual as pessoas se inserem como personagens na cena social, atravessadas por uma estetização da existência mediada pelo universo da imagem. “Esta é a condição *sine qua non* para o espetáculo contemporâneo na cena social” (Kosovski, 2003, p. 234). O cinema aparece

como o espetáculo por excelência da modernidade. Esta, em sua origem, surgiu como uma noção ocidental feita para pensar o Ocidente (Guimarães, 2009), cujas experiências de espaço e tempo anteriores entravam em colapso, em relação direta com o movimento tecnológico e industrial dos aparatos cada vez mais presentes no dia a dia: luz elétrica, relógio, estrada de ferro, carros, fotografia, entre outras. Nesse ambiente urbano marcado pela velocidade e movimento, o ideal europeu persistia, sendo posteriormente disputado por um ideal estadunidense.

É justamente sob o signo da modernidade que surge Goiânia, atual capital do Estado de Goiás, nascida como um símbolo da Marcha para o Oeste estadonovista, que visava a ocupação dos “vazios” territoriais e lugares de fronteira, integrando o sertão com o litoral, expandindo as relações comerciais do interior do país com o Sul-Sudeste, considerado mais desenvolvido. Esse esforço de interiorização remonta ao período colonial, mas agora o processo de ocupação econômica se daria em moldes “mais modernos” (Silva, 2020).

As justificativas para a construção da nova capital tangenciam problemas de ordem econômica, demográfica, geográfica e política, de exploração mineral, de interligação com os centros nacionais já consolidados, de controle da produção e da administração pública. “Pedro Ludovico transforma Goiânia numa representação de sucesso das políticas do Estado Novo, acompanhado de outros bandeirantes do século XX, que buscavam colonizar as terras do interior brasileiro até a Amazônia” (Silva, 2020, p. 346). Nesse contexto, Goiânia surge como a primeira capital moderna no sertão.

Este símbolo maior da Marcha para Oeste, possibilitou o avanço capitalista para o interior do país, consolidando os planos político-econômicos de Vargas e Pedro Ludovico, legando-nos uma herança de agrário e urbano que permeia todo o processo sócio-cultural da capital e fundamentou a criação de símbolos capazes de traduzir sua heterogeneidade, capazes de construir, juntamente com a nova capital, a representação de sua face mais dinâmica, de sua existência mais justificada: a modernidade (Chaul, 2009, p. 101).

A materialização dessas ideias no espaço urbano se deu também por meio de monumentos públicos, como o Monumento aos Bandeirantes ou o Monumento às Três Raças, consolidando espaços de memória e construindo imagens narrativas. Tais imagens recontextualizam o bandeirante como um herói moderno, símbolo do patriotismo e do nacionalismo, ovacionam a democracia racial, como uma mestiçagem tipicamente brasileira, a partir da expansão territorial que teria partido de Piratininga, berço da “civilização” brasileira (Silva e Pinto, 2023). Essas estátuas de bronze significam perenidade, imortalidade, durabilidade no tempo, a perpetuação de um passado que não quer morrer.

Mas as narrativas, bem como as memórias, estão em constante disputa e, hoje, vemos pichações, grafites, murais, outras artes e homenagens públicas que rasuram o discurso oficial, que quebram a hegemonia masculina e branca nas representações em espaços urbanos. Vemos mulheres, trabalhadoras rurais, negras, indígenas, árabes, ciganas, uma diversidade de corpos representados em muros, fachadas de prédios, becos, periferias. Vemos Chica emprestando seu nome à trilha Chica Machado, de 3 km, que liga os parques Macambira Anicuns²⁵ e Bernardo Élis, em Goiânia. Enxergamos a história em performance no espaço urbano.

É importante destacar essa dinâmica do imaginário público pois, segundo Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (2004), o cinema seria fruto do próprio movimento social urbano em uma articulação particular do tempo e do espaço na modernidade. Ele estaria no movimento do tráfego, na circulação das pessoas pelas ruas comerciais, na exposição dos corpos pela fotografia, nas ilustrações dos jornais, nas imagens publicitárias, nas vitrines, nos monumentos e artes urbanas, em imagens que se fragmentam e se recompõem como na montagem cinematográfica. A modernidade, dessa forma, também deve ser compreendida como um registro da experiência subjetiva caracterizada pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano. As ruas passam a constituir o espaço do hiper estímulo, de uma rápida convergência de imagens, da descontinuidade do olhar e da imprevisibilidade de impressões (Franco, 2012). Dessa maneira, a experiência da cidade define os termos para a experiência dos elementos da modernidade, dentre eles o cinema.

Na esteira da ideia de modernidade atores e atrizes hollywoodianos aportaram em Goiás, em um movimento de ocupação do velho (centro) oeste brasileiro. O documentário *Hollywood no Cerrado* (2011), de Tânia Montoro e Armando Bulcão, recupera a trajetória de Joan Lowell, célebre atriz do cinema mudo estadunidense dos anos de 1920 e 1930, que abandona o cinema em 1935, casa-se com o capitão do navio Leek Bowen e vem morar no interior de Goiás em 1936. Instalada em Anápolis, cidade distante cerca de 60 km de Goiânia, a atriz escreve o livro *Terra Prometida* (1952) relatando sobre sua vida em terras anapolinas. A obra faz sucesso nos Estados Unidos, atraindo moradoras como Janet Gaynor (primeira atriz de cinema a receber o Oscar); Mary Martin (*Peter Pan / O mágico de Oz*); Larry Hagman (Major Nelson do seriado *A feiticeira* e ainda o JR da série *Dallas*); além de visitantes como Jonh Wayne, Ronald Reagan, Frank Sinatra e Clark Gable (Silva e Silva, 2023). Atraída pelo livro, também veio residir em Goiás a atriz Eliane Lage, ícone do cinema brasileiro, consagrada por filmes da Companhia Vera Cruz, a chamada Hollywood brasileira (Montoro, 2012).

²⁵ SOARES, Cris. A conexão histórica com a natureza em Goiânia. Curta Mais, Goiânia, 19 out. 2023. Disponível em: <https://curtamais.com.br/goiania/a-conexao-historica-com-a-natureza-em-goiania/>. Acesso em: 5 jun. 2024.

O sertão goiano da década de 30 e 40 fecunda o imaginário de artistas norte-americanos, intelectuais e europeus como uma aventura ao desconhecido, ao encontro da fortuna, da terra farta, da riqueza e da felicidade num estilo dos cenários ficcionais dos filmes do velho oeste: o estilo de vida dos tropeiros; o garimpo do ouro e pedras preciosas; o cavalo; o revolver; as longas distancias, os vastos horizontes; a paisagem amarela de céu limpo; a natureza e o encontro consigo [...] Entre os anos 40 e 60 o mesmo horizonte que seduziu bandeirantes; imigrantes e convenceu um presidente da república a transferir a capital do país; também serviu de inspiração para que musas do cinema mundial viessem habitar o planalto central (Montoro, 2012, s.n.).

A atração dessas estrelas do cinema para o interior de Goiás se deve não apenas a uma mera extravagância de pessoas excêntricas, esse caso é ilustrativo de como o desenvolvimento dos meios de comunicação se entrelaçaram de forma complexa com outros processos que, em sua totalidade, constituíram aquilo que chamamos modernidade. Desde as pequenas e rudimentares máquinas impressoras do século XV até os enormes conglomerados da comunicação de hoje, as redes de comunicação e o fluxo de informações cresceram a patamares globais, especialmente após o advento da internet. Essas redes se expandiram entrelaçadas com outras formas de poder – econômico, político e militar – sendo usadas por atores individuais e coletivos na busca de seus objetivos (Thompson, 1998).

No setor econômico presenciamos a consolidação do sistema capitalista, com grande destaque para os Estados Unidos da América (EUA), principalmente a partir do século XIX. Ao longo do tempo muitas seriam as estratégias dos estadunidenses para subordinar a América aos seus interesses econômicos, desde o Plano Hamilton, de 1820; passando pela Política da Boa Vizinhança, em 1933; a OEA (Organização dos Estados Americanos), lançada durante a Guerra Fria; e mais recentemente a ALCA (Área de Livre Comércio das Américas). Todas estas ações evidenciam uma expansão da influência norte-americana, justificadas pelo chamado “Destino Manifesto”, a crença em uma predeterminação natural, quase divina, para a sua liderança no continente americano (Schilling, 2002). Esse imaginário é percebido no livro de Joan Lowell quando relata sua chegada ao Brasil em 1935. De acordo com Daiane Gomes de Lima (2009), Lowell e seu marido vieram parar em Goiás para descobrir o que eles chamavam de “terra livre aos colonizadores”. Segundo Lowell, Leek Bowen disse as seguintes palavras, como um convite para ela se juntar a ele:

Existem, lá, muitas terras desabitadas (...). O Brasil ainda tem regiões inexploradas, que se oferecem aos colonizadores (...). Sabe, desde menino, desejei descobrir um rincão, o mais longe possível da civilização (Lowell *apud* Lima, 2009, p. 20).

No final dos anos de 1940, o mundo vivia sob a ameaça de uma nova guerra mundial, mesmo estando sob os escombros da última guerra. A chamada Guerra Fria, encabeçada pela disputa de regimes governamentais entre os Estados Unidos e a União Soviética, amealhou simpatizantes para os dois lados, em função de proteção bélica, alinhamento político e apoio econômico. Os EUA conquistaram aliados pelo mundo, principalmente por causa da ajuda financeira popularmente conhecida como Plano Marshall, concedida aos países simpatizantes do capitalismo que estavam em dificuldades após a Segunda Grande Guerra. “Armas e economia foram fatores predominantes nesta guerra fria, mas já havia outra estratégia forte de controle e ilusão de benefícios de cada regime: a propaganda ideológica” (Silva, 2017, p. 17). Nessa época o cinema e outros meios de comunicação são convocados ao campo de batalha.

Segundo Voltaire Schilling (2002) uma estratégia política norte-americana para a intervenção na América, amplamente divulgada e aceita pela população daquele país, foi a Política da Boa Vizinhança. Essa nova tática, adotada após a crise de 1929, dispensou as intervenções militares, substituindo-as pela propaganda e divulgação cultural dos valores da sociedade liberal norte-americana através do cinema, da publicidade, de jornais, de revistas, ... Estratégia que seria mais eficaz diante da expansão do nazi-fascismo, que se utilizava amplamente da propaganda ideológica. Após a Segunda Guerra, os EUA se consolidaram como o maior produtor e exportador de bens culturais do mundo, exportando também seus valores, comportamentos e o *american way of life*. Hoje tal hegemonia já não mais se sustenta, mas esse país ainda é uma das mais importantes referências, especialmente no cinema.

Nos anos de 1950, com a morte de Getúlio Vargas e a eleição de Juscelino Kubitschek, se seguiria uma nova etapa de modernidade: “os 50 anos em 5”. Esse *slogan* juscelinista implementava a ideia de uma modernidade brasileira de evolução rápida, que coadunava com a ideia de modernidade estadunidense, extirpando o “antigo” em proveito do “novo” (Silva, 2017), ideal que está refletido na construção de Goiânia e de Brasília. Uma série de iniciativas introduzidas pelo Birô Americano no Brasil²⁶ faz com que o “americanismo” se estabeleça como um modo de vida a se almejar e um instrumento de “modernização do país”. A internalização dos valores por parcelas da população e do Estado tornava mais fácil a tarefa dos novos difusores, com conexões científicas,

²⁶ “Birô Americano era uma agência coordenadora de esforços, ligada à segurança nacional dos Estados Unidos. Por isso, ele surgiu como parte dos programas de defesa nacional e estava subordinado ao Conselho de Defesa Nacional dos Estados Unidos. Em seus relatórios privados, o Birô reconhecia que seus esforços de fortalecimento da solidariedade hemisférica se faziam no interesse da defesa nacional de seu país” (Moura *apud* Silva, 1984, p.23). O Birô era formado por quatro divisões: comunicações, relações culturais, saúde, comercial/financeira. Seu eixo central era a divisão de comunicações, formada pela parte de Imprensa e Publicações, Rádio, Cinema e Informação e Propaganda (Silva, 2017).

acadêmicas, artísticas, empresariais, de comunicação, ... que tendiam a reproduzir o fluxo de informações e influências estabelecidas (Silva, 2017). Nesse contexto, o mercado cinematográfico brasileiro de exibição se firmou como pleno consumidor de filmes americanos.

Esses fatores ajudam a elucidar o fato de que, enquanto o governo dos EUA implementava sua política intervencionista e imperialista, simples cidadãos estadunidenses, como o casal Bowen, realizavam paralelamente seus pequenos projetos de colonização e exploração comercial da América. No plano nacional vemos outras iniciativas, em décadas seguintes à chegada dos Bowen, projetos de “intercâmbio” cultural promovidas pelo Birô Americano vão trazer ao Brasil personalidades como Walt Disney, Douglas Fairbanks Jr., Errol Flynn e Orson Welles (Silva, 2017).

A concepção do “Eldorado” guiou muitos colonizadores que vieram para o território goiano, desde as bandeiras, passando pelos “aventureiros” estadunidenses e chegando aos nossos dias com a exploração do território por conglomerados agropastoris e de mineração. Isso reflete decisões políticas, econômicas, militares e de visibilidade globais. Ainda somos o território passível de ser explorado, nossos corpos são passíveis de subjugação que agora se dá por vias mais sutis, por assim dizer. Há leis que nos dão uma ilusão de cidadania, mas são flexibilizadas sempre que algum interesse externo prevalece no que tange às garantias trabalhistas, ambientais, previdenciárias, dentre outras. Há sistemas de contenção de revoltas e/ou revoluções sendo exercidos em maior ou menor medida pela polícia, judiciário, educação, religiões, mídias. Há, permeando tudo isso, o racismo que estrutura nossa sociedade, determina escolhas, acessos e padrões de visibilidade.

Nas formas societárias onde a visibilidade dependia da partilha de um lugar comum, a arena pública dependia da interação face a face (Thompson, 1998). Hoje a situação é muito diferente. Desde o advento da imprensa e especialmente das mídias digitais, as lutas por reconhecimento se tornaram cada vez mais lutas pela visibilidade em espaços públicos não localizados e cada vez mais mediados. “A luta por se fazer ouvir e ver (e impedir que outros o façam) não é um aspecto periférico das turbulências sociopolíticas do mundo moderno; pelo contrário, está no centro dele” (Thompson, 1998, p.215).

Na modernidade, as imagens, em especial as imagens em movimento, são as lentes com as quais deciframos e experimentamos o mundo. Apesar da imagem ser um fenômeno cultural que nos acompanha desde a pré-história, vivemos um momento no tempo em que as imagens passam a existir dentro de um novo referencial, a câmera trouxe perspectivas nunca antes imaginadas. “Do urbanismo aos partidos políticos de todas as tendências, da arte às ciências, da vida cotidiana às paixões e aos desejos humanos, em toda a parte se encontra a substituição da realidade por sua imagem espetacular” (Kosovski, 2003, p. 229). Essas imagens por vezes formam um mundo simbólico,

operam representações, produzem sentidos e significações, às vezes tão poderosas que levam à ação. “O uso dos meios de comunicação implica a criação de novas formas de ação e de interação no mundo social, novos tipos de relações sociais e novas maneiras de relacionamento do indivíduo com os outros e consigo mesmo” (Thompson, 1998, 13), transforma a organização espacial e temporal da vida social, criando novas maneiras de exercer o poder. Hoje a visibilidade mediada é efetivamente global em alcance e exerce profunda influência na formação do pensamento político e social.

Pensar o cinema sob essa perspectiva é também pensar quais temas são abordados, quem aparece em destaque nos filmes, quem não aparece e de que forma são retratadas. Como os filmes são financiados, quais são os que vão para as salas de cinema, quais janelas de exibição contemplam determinados filmes, quem seleciona e premia os filmes em festivais, com quais movimentos internacionais as temáticas estão em diálogo, quem está produzindo e como isso impacta nas obras. Após o que se convencionou chamar de retomada do cinema brasileiro, percebe-se uma aproximação crescente com os dramas individuais e os espaços de intimidade. Na contramão da estética da fome, da violência, do excesso e da crueldade, muitos filmes da pós-retomada desvendam o real em tom cotidiano e até com um certo humor, voltando suas lentes para outras protagonistas como mulheres; crianças; adolescentes em crise; sambistas; torcedoras e esportistas; dançarinas; porteiras de edifícios; indígenas; população LGBTQIAPN+, negras, ... (Montoro, 2012).

Sendo assim, para imaginar formas de representar Chica Machado por meio do documentário – pensando a partir dos mecanismos de produção da história e da memória, de arquivo e repertório, de escrita e oralidade – passarei pelas mudanças de visibilidade das pessoas negras e das mulheres no cinema brasileiro, pela produção cinematográfica em Goiás e buscarei avistar estratégias de descolonização do olhar.

3.2 Visibilidades negras no cinema brasileiro

Imagens de pessoas negras podem ser encontradas desde o período silencioso (mudo) do cinema brasileiro (Carvalho, 2022b). Os documentários registravam cenas breves, visitas de autoridades políticas, inaugurações e a vida mundana da burguesia. As pessoas negras aparecem nesses filmes quase sempre lateralmente, misturadas entre os populares que rodeavam a chegada de alguma autoridade ou evento. Essas imagens “escapavam” ao controle dos cinegrafistas. Com o desenvolvimento da decupagem, de outros recursos técnicos e do caráter comercial da produção, essas imagens marginais desapareceram completamente.

A partir de 1910, o controle eugenista das representações – que se impôs também sobre outros meios como as revistas, fotografias, romances, jornais – afastou da cena o

que não era entendido como branco, que quando apareciam eram retratados por meio de estereótipos raciais. “Estes, como sabemos, operam a partir da desumanização da experiência de vida da população negra” (Carvalho, 2022b, p. 25). Nos anos 1920 e 1930 a decupagem continuou sendo usada no cinema para produzir uma certa “eugenia racial à brasileira”, repercutindo as relações do meio cinematográfico com o Estado e a ideologia nacional das ideias dominantes (Carvalho, 2005).

Isto se dá porque a linguagem cinematográfica agencia uma forte influência nas relações sociais, podendo naturalizar uma ordem social e suas hierarquias. Por meio das escolhas envolvidas na produção e edição de sons e imagens dos filmes, pode-se impor sentidos, construir estereótipos e exercer poder simbólico (Bourdieu, 1989). Para Pierre Bourdieu (1989) a reprodução social refere-se à reprodução das relações de força entre as classes sociais, que devem ser compreendidas também como uma luta pela capacidade de determinar à maior parte do grupo, a maneira legítima de enxergar o mundo e de se enxergar nesse mundo. Nesse sentido, a luta pela autonomia do campo cinematográfico nacional manifesta-se nas disputas travadas por seus agentes, tanto para preservar quanto para transformar sua estrutura interna, bem como na tensão constante estabelecida com outros campos da cultura e das artes, na definição de legitimidade, recursos e reconhecimento simbólico.

Visto sob essa perspectiva, o *blackface*²⁷ agiu no sentido de construir diferenças e hierarquias na cultura, atribuindo lugares sociais assimétricos a seus agentes, associados a diferenças de poder e de acesso à riqueza material e simbólica produzida naquela sociedade. Essa prática esteve inscrita nas convenções da indústria cinematográfica e expressou a dominação racial e o racismo no cinema. (Carvalho, 2022). “Embora não tenha se originado no cinema, esta prática de interpretação se estendeu por toda a sua história – no Brasil, inclusive – até o momento em que os artistas e ativistas negros passaram a reivindicar e praticar a autorrepresentação e questionar os estereótipos, isto é, o racismo” (Carvalho, 2022b, p. 26).

O cinema chegou no Brasil alguns anos após a Abolição da Escravatura (1888), aportando em uma conjuntura histórica onde as afrobrasileiras foram relegadas a condições de vida precárias, enquanto uma política eugênica substituiu sua força de trabalho por imigrantes europeus brancos e a República, que se desenhava, baseava-se na exclusão da população mais pobre, majoritariamente constituída por afro-brasileiras (Prudente e

²⁷ Blackface (ou rosto negro) foi uma prática teatral que se popularizou nos Estados Unidos em que atores se coloriam com carvão de cortiça para representar personagens negros de forma caricata. A prática ganhou popularidade durante o século XIX e contribuiu para a proliferação de estereótipos em relação aos afro-americanos. No início do século XX, o blackface se tornou um gênero de teatro próprio, até que terminou com o Movimento pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos em 1960 (Strausbaugh, 2007).

Carvalho, 2023). “Recepcionado pela elite político-econômica da antiga capital brasileira, o cinema convergiu, entre nós, para uma experiência igualmente excludente, no sentido de, simbolicamente, reescrever os sentidos da hegemonia do poder e do pretensão saber” (Prudente e Carvalho, 2023, p. 3). Essa exclusão das “classes populares” se deu, sobretudo, na visibilidade às produções cinematográficas negras, como também nas representações ameríndias e asiáticas (Prudente e Carvalho, 2023). Noel Carvalho (2005) no capítulo “Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro” elenca as poucas produções registradas do período silencioso protagonizadas por pessoas negras ou cuja temática destacada era negra.

As afro-brasileiras conviviam cotidianamente com o preconceito e a detração da sua imagem, à despeito da fama de democracia racial cultivada internacionalmente e defendida pelas elites brasileiras. “A integração do negro na vida nacional sempre foi muito mais simbólica do que real” (Carvalho, 2022b, p. 27). Por volta das décadas de 40 e 50, vemos os filmes da chanchada revelarem as tensões e assimetrias que caracterizavam as relações raciais da época. No plano ideológico o país vivia o orgulho nacionalista impulsionado pela deposição de Vargas em 1945 e pela expansão capitalista ancorada no desenvolvimentismo da era Kubitschek (1956-1960). “Assim sendo, a participação dos negros nos filmes deve ser vista nessa perspectiva ideológica mais geral que orientou o campo cinematográfico” (Carvalho, 2005, p. 26).

A dupla formada pelo ator negro Grande Otelo e pelo branco Oscarito, por exemplo, representou uma tradução do ideário da democracia racial, entretanto é possível perceber as diferenças no tratamento dos dois personagens. “Otelo, por exemplo, se queixava do preconceito racial. Se recusava servir de “escada” para Oscarito nas cenas cômicas da dupla” (Carvalho, 2022b, p. 28). Percorrer a carreira de Grande Otelo é entender uma parte substantiva das representações raciais produzidas sobre pessoas negras, especialmente por ele ter trabalhado em quase todas as fases do cinema e, diferente de outros atores negros do período para os quais sobraram fazer tipos, ele teve uma atuação importante, interpretando personagens complexos. “Grande Otelo era um ator completo, dotado de um talento inesgotável, fez circo, revista, teatro, cinema e televisão. A partir dos anos 1950 trabalhou com os cineastas nacionalistas de esquerda que faziam um cinema de temática social” (Carvalho, 2022b, p. 30).

A participação de artistas negras nos filmes da chanchada foi decisiva, mas eivada por estereótipos. Os mais comuns foram os de malandro, sambista, comico, para as personagens masculinas, e as empregadas voluptuosas e intrometidas, para as femininas. Anthony Rodrigues (2006) aponta ainda o uso de arquétipos e caricaturas para representar a negra no cinema brasileiro, dentre elas: preta velha, mãe preta, mártir, negra de alma branca, nobre selvagem, negra revoltada, negona, malandra, favelada e crioula doida.

Tal imaginário vem sendo introjetado na cultura brasileira pelo cinema e outros meios de comunicação desde o século XIX, como parte dos aparatos de poder. Segundo Stuart Hall (2016), a estereotipagem é um recurso fundamental no exercício da violência simbólica e tende a ocorrer onde há grandes desigualdades de poder. Corresponde à prática do exercício do poder simbólico por meio de representações que classificam e hierarquizam as diferenças entre as pessoas, criando limitações, exclusões e reduzindo algumas dessas pessoas (mulheres, negras, indígenas, ...) a características simples e essenciais tidas como naturais.

Essas representações não são neutras nem episódicas, elas participam de um circuito mais amplo de produção de sentido, no qual a repetição consolida estereótipos como evidências. Além disso, essas estereotipias muitas vezes naturalizam hierarquias ao apresentá-las como traços “característicos” ou “engraçados”.

Adilson Moreira (2019) evidencia como práticas discriminatórias podem se disfarçar de piada, sátira ou recurso humorístico, produzindo constrangimento e inferiorização sob o pretexto de descontração. Quando transposto para o cinema, esse mecanismo opera na construção de personagens e situações que transformam marcadores raciais em dispositivos cômicos ou caricaturais. A risada, nesse contexto, cumpre função disciplinadora: ao rir, o público é convocado a compartilhar um pacto simbólico que reafirma a posição de superioridade do olhar hegemônico. Desse modo, as práticas de estereotipia no cinema não apenas refletem preconceitos já existentes, mas colaboram ativamente para sua reprodução, convertendo a violência simbólica em espetáculo aceitável.

No entanto as artistas negras, ao longo do desenvolvimento do cinema brasileiro, não ficaram passivas diante das personagens caricaturais que lhes eram atribuídas representar, mas atuaram de forma a resistir e subverter essas personagens a seu favor, diminuindo os prejuízos raciais que delas poderiam decorrer. Como o fizeram Grande Otelo e Mussum, que mesmo em papéis subalternos ou cômicos roubavam a cena e somavam ao estereótipo seu talento, ultrapassando-o (Carvalho, 2005).

Acho importante falar um pouco de Ruth de Souza pois sua trajetória sintetiza, em parte, as brechas que as pessoas negras encontraram para burlar a lógica dominante no meio cinematográfico brasileiro. Ruth foi uma das criadoras do Teatro Experimental do Negro (TEN), junto com Abdias Nascimento, Aguinaldo Camargo e outros. Em 1950 viaja para os EUA, com uma bolsa de estudos e cursa teatro, experimentando funções diversas. De volta ao Brasil, estreia no cinema com filmes da Atlântida e depois passa a integrar o elenco permanente da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Embora sempre muito elogiada e com experiência no teatro e cinema, Ruth não protagonizou nenhum filme da Companhia e sua atuação ficou limitada a papéis secundários e estereotipados (Carvalho, 2005). Mas como Noel dos Santos Carvalho (2005) afirma, ela resistiu ao

estereótipo subvertendo a representação esperada para esses papéis, como é o caso da personagem escravizada Sabina no filme *Sinhá Moça* (1953). Um papel pequeno e quase sem falas, mas para o qual ela compôs uma interpretação tão impressionante que lhe rendeu a indicação para o prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema de Veneza.

A partir de meados da década de 1950, a questão racial é posta sob outra perspectiva. Os congressos e convenções do negro patrocinadas pelo Teatro Experimental do Negro e pela intelectualidade acadêmica da época, questionaram agudamente a crença que sustentava a democracia racial (Carvalho, 2022b). Nesse período, o meio cinematográfico se polarizou. De um lado, estavam os que advogavam um cinema comercial, realizado em estúdios e voltado para o mercado externo e, de outro, os adeptos do que entendiam por cinema popular, quase todos filiados ou simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). De acordo com Noel dos Santos Carvalho (2022b), no cinema brasileiro todas as vezes em que se falou do povo recorreu-se a artistas negras, esta é uma estrutura recorrente, ao falar de povo vai-se à pobre, à trabalhadora, às moradoras das favelas e a presença negra é dominante nessas representações. Têm-se então uma disputa ideológica na representação do povo brasileiro que compõe uma economia da dominação e das classes tanto à direita, quanto à esquerda. Sendo que a esquerda nacionalista apostava na organização popular para avançar nas reformas políticas, econômicas e sociais.

Nesse contexto, a temática negra toma conta dos discursos que partem tanto da esquerda quanto do movimento negro. Ativistas do movimento negro chamam a atenção para a questão da raça e das desigualdades geradas pelo preconceito, enquanto ativistas de esquerda apostam na desigualdade e na luta de classes. É possível vislumbrar essa disputa durante a conferência de Beatriz Nascimento na Quinzena do Negro da USP, retratada no filme *Orí* (1989), de Raquel Gerber, já citado anteriormente. “O negro é nesse momento uma essência a serviço de muitas causas e ideologias. Para uns ele é a expressão da negritude e para outros do proletariado e do povo” (Carvalho, 2022b, p. 31).

É dessa época *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, que se tornou uma referência cultural e política importante para o cinema brasileiro daquele período, porque deixava de ser apenas um entretenimento fácil para as massas, como a chanchada, ou para a elite, como queria a Vera Cruz, e passava a ser um instrumento de reflexão sobre problemas sociais. Além disso, o filme antecipou temáticas que caracterizariam o Cinema Novo: a pobreza, o subdesenvolvimento a luta de classes e outras mazelas. Mas, sobretudo para o que nos interessa aqui, o tratamento dado às pessoas negras em *Rio 40 graus* fugiu completamente ao que acontecia no cinema brasileiro até aquele momento, tanto nos filmes da Vera Cruz quanto nos da chanchada (Carvalho, 2005).

A representação do negro esteve no centro das revisões críticas, invenções e demarcação de fronteiras que deram origem ao Cinema Novo. O negro e aspectos da sua

cultura e história, aparecem retratados na maioria dos filmes dessa primeira fase do movimento cuja temática é, basicamente, o Nordeste seco e distante, o litoral e a favela (Carvalho, 2005, p. 67-68).

Nos anos 1960 os documentários e os filmes ficcionais de longa-metragem cinematografistas colocaram a pessoa negra no centro das representações do país. Mas se é fato que o Cinema Novo construiu uma agenda estética e política em que a negra e a sua história foram tematizadas, também o é que a negra retratada por esse movimento foi desracializada. O antirracismo defendido pelo movimento recusou a ideia de raça, por identificá-la como fonte do racismo. Sob esse entendimento, a pessoa negra aparece como uma guia dos destinos do povo oprimido e acaba sendo idealizada como uma universal (povo, proletária, explorada). “O resultado foram filmes que procuraram elaborar processos de identificação entre uma platéia predominantemente branca e intelectualizada quase sempre de esquerda, com personagens heróicos negros” (Carvalho, 2022b, p. 31).

Beatriz Nascimento (2022) faz importantes contribuições críticas às produções da época, ressaltando a importância do Cinema Novo enquanto movimento que se volta para os dramas sociais, em contraposição ao sentimento desenvolvimentista da Era JK. No entanto, aponta para o desconhecimento ou desrespeito com a realidade do povo negro que estava levando à tela, o que implicou em abordagens que reafirmavam preconceitos, estereótipos e essencialismos. Sobre os filmes e a exigência de rigor ou fidelidade histórica, a autora afirma concordar que “não requer rigor, mas exige respeito, porque a obra de arte é simbólica e, tal como deve ser, humana; o símbolo é sobre a pessoa e a plateia deve identificá-lo desse modo, através dos sentidos” (Nascimento, 2022, posição 564).

No decorrer dos anos 1970 e 1980 a pessoa negra continuou como figura dominante enquanto representação do popular e do nacional na maioria dos filmes, principalmente entre aqueles que se inspiravam nas propostas do Cinema Novo.

Apesar das muitas questões que se pode levantar sobre a representação negra pelo Cinema Novo, há muitas correspondências políticas e estéticas entre esse movimento e o cinema negro. O Cinema Novo foi o movimento responsável pela iniciação de muitos atores e atrizes negras na realização. Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Lea Garcia, Luiza Maranhão, Zózimo Bulbul, Valdir Onofre, Eliezer Gomes iniciaram suas carreiras nos filmes do movimento. Zózimo Bulbul é o diretor dessa geração com maior quantidade de filmes realizados, suas obras dialogam com a agenda política posta pelo movimento negro a partir do final da década de 60 e está em sincronia com as demandas mais gerais do movimento negro internacional (Carvalho, 2022a).

Nos anos 1970 o movimento negro reclamou paulatinamente a constituição de uma história e uma estética negras, o que teve importantes desdobramentos nas décadas seguintes.

No meio artístico essa demanda se traduziu por autoria negra. Nesse período, intelectuais como Beatriz Nascimento (2021; 2022) e Lélia Gonzalez (2020; 2022) ao criticarem as representações das mulheres negras nos meios de comunicação, defendiam que pessoas negras pudessem se colocar como sujeitas do conhecimento teórico e agentes de transformação social da realidade. Além de pensadores como Clóvis Moura (1986) e Guerreiro Ramos (1957) que buscavam realizar o debate racial nas interpretações do Brasil e na esfera pública por chaves de leitura diversas das corriqueiras naquela sociedade. Na mesma época, nos Estados Unidos, uma geração de cineastas negras também reivindicava a criatividade da autoria e o protagonismo de artistas negras. Esse contexto político-cultural estadunidense, além das revoluções anticoloniais na África, que ocorreram em efeito dominó a partir da década de 1960, reverberaram no Brasil marcando a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU) (Rodrigues, 2022).

Nos anos 1980, o cinema negro torna-se tema para críticas e pesquisadoras do campo da comunicação, surgindo obras pioneiras nos estudos da questão racial nos meios de comunicação, dentre eles *O negro brasileiro e o cinema* (1988), de João Carlos Rodrigues, primeiro estudo integralmente dedicado a esse tema (Carvalho, 2022a).

A partir de meados dos anos 1990, o debate racial repercutiu nos âmbitos da política, da administração pública, da cultura e da universidade. Os diálogos estabelecidos entre os movimentos negros e o Estado brasileiro foram fortalecidos pelo ambiente de abertura democrática, de formulação da nova Constituição, de centenário da abolição e de consolidação do MNU (Rodrigues, 2022).

Os movimentos negros intensificaram a agenda antirracista, reivindicando ações afirmativas em diferentes áreas, algumas das quais tornaram-se políticas públicas. Na cultura houve um movimento de ampliação do entendimento de democracia, com a incorporação de lutas pelo reconhecimento do estilo de vida de indivíduos e grupos. As feministas negras inovaram a pauta racial com a intersecção de temas. Os grupos LGBTQIAPN+ incorporaram agendas dos movimentos negros e feministas. As periferias das grandes cidades ganharam centralidade. Modelos e paradigmas científicos eurocêntricos passaram a ser mais questionados. (Carvalho, 2022a). A expansão das universidades e a criação de mecanismos de entrada e permanência de alunas, permitiu a ampliação do acesso de jovens oriundas das escolas públicas e das classes populares, o que resultou no aumento de intelectuais negras acadêmicas. O acesso ao ensino formal foi a maior de todas essas microrrevoluções, como afirma Joel Zito Araújo (2018), especialmente para a emergência de atores sociais negros no cinema, na televisão, no teatro e nas redes sociais.

Seguramente, as milhares de novas profissionais que tiveram acesso às universidades brasileiras com a aprovação de cotas raciais, formam as bases do aumento de realizadoras negras nas últimas décadas. Com a entrada maior de estudantes negras nas

universidades, ocorreu também a fundação coletivos de cinema negro, voltados para a produção e exibição de filmes de autoria negra (Rodrigues, 2022).

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, jovens cineastas negras publicaram dois manifestos que questionavam o audiovisual brasileiro: O Dogma Feijoadá e o Manifesto de Recife. Vistos em retrospectiva, os dois manifestos exprimem o mesmo desejo de autorrepresentação e inclusão no mercado de produção, posicionamentos que remontam à criação do Teatro Experimental do Negro (1940), em que questões de representação e inclusão negra na vida nacional foram postas (Carvalho, 2022b). A partir de 2012 ocorre a adoção de políticas afirmativas para viabilizar e visibilizar as produções de cineastas negras e indígenas. Em 2016 é fundada a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (Apan), que terá um importante papel junto aos órgãos públicos, pressionando por uma presença paritária de pessoas negras, indígenas e mulheres nas comissões dos editais, dentre outras reivindicações.

Nos últimos anos houve uma renovação do cinema negro capitaneada principalmente pela maior participação de realizadoras que tematizam a questão racial do ponto de vista do gênero, da sexualidade e da juventude negra. Anthony Rodrigues (2022) aponta a existência de eventos restritos para produções de autoria negra feminina, que ajudou a fomentar um circuito de exibição para o escoamento de produções negras interseccionadas com outros marcadores sociais sub-representados nos maiores festivais de cinema. Embora estejam em continuidade com o cinema negro anterior – especialmente quanto às suas propostas estéticas e políticas antirracistas – a heterogeneidade das cineastas permitiu surgirem pontos de vista, personagens e enredos diversos, ligados à experiência feminina, gay e transexual (Carvalho, 2022a). As mulheres negras têm se destacado principalmente na produção de curtas-metragens em várias regiões do país, com produções caracterizadas pela diversidade de formatos, práticas e formas de representação (Ferreira e Souza, 2017).

Infelizmente essas iniciativas e o incremento das produções de cineastas negros e negras ainda não foram suficientes para equilibrar a representatividade de profissionais no mercado audiovisual. Estudos realizados respectivamente pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) do IESP-UERJ²⁸ e pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), refletem as disparidades no mercado.

O relatório da Ancine que analisa a participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do setor audiovisual, para o período entre 2020 e 2023,

²⁸ O Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, publicou, em 2024, um estudo sobre a desigualdade de raça e gênero na história do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro (GPCB), no período de 2002 e 2023, além de atualizar e revisar a base de dados do estudo Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (2002-2014).

revela desigualdades persistentes, sendo que homens brancos continuam dominando posições de direção, roteiro e liderança em projetos financiados, enquanto mulheres e pessoas pretas, pardas ou indígenas (PPIs) concentram-se em funções periféricas ou de menor remuneração. Apesar de políticas afirmativas e editais específicos destinados a promover diversidade, a presença de mulheres e PPIs em projetos contemplados ainda é desproporcional, especialmente em faixas orçamentárias mais elevadas.

Tal cenário se manifesta também no reconhecimento institucional, como evidenciado pelo estudo do GEMAA sobre o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro (GPCB), que mostra predominância de homens brancos entre indicados e vencedores, enquanto mulheres e profissionais negros aparecem de forma esporádica. A articulação entre dados da ANCINE e diagnósticos do GEMAA indica que, mesmo com políticas afirmativas, o acesso a recursos e o prestígio institucional não refletem a diversidade demográfica do país, restringindo a produção de narrativas diversas e limitando a circulação econômica e cultural dessas obras. Além disso, a produção de longas-metragens permanece centrada eixo Rio-São Paulo. No entanto, tem-se constituído nas últimas décadas, especialmente no cinema de curta-metragem, outras iniciativas nas produções locais dos Estados.

Diante do panorama apresentado, compreendo que realizar o filme sobre Chica Machado envolve responsabilidades relacionadas aos modos de pensar e fazer cinema, de como sua história é contada, de que maneira as pessoas negras que narram sua história aparecem em cena, do que é priorizado na narrativa e de como a equipe de produção é composta.

3.3 Cinema no feminino

A história das mulheres no cinema é uma, como tantas outras, história de apagamentos e invisibilizações. Pesquisando para esse trabalho em livros como *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro* – Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco (orgs.), 2017; *Mulheres de Cinema* – Karla Holanda (org.), 2017; *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* – Luiza Lusvarghi e Camila Vieira da Silva (orgs.), 2019; *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos* – Marina Cavalcanti Tedesco (org.), 2022; *Cinema Negro no Feminino: afeto e pertencimento atrás das telas* – Ceíça Ferreira e Edileuza Penha de Souza (orgs.), 2025; na fabulosa tese de Naira Rosana Dias da Silva (2023), que traz o panorama mais completo do cinema goiano feito por mulheres até então; além de artigos e outros trabalhos tão preciosos quanto, muitas vezes fiquei me perguntando como nunca ouvi falar dessa ou daquela mulher? Por que nunca assisti um filme sequer dos vários que algumas delas produziram? Por que a maioria

delas foi simplesmente ignorada nos inúmeros cursos, minicursos, oficinas, palestras e outras formações que fiz na área de cinema e audiovisual? Onde elas estão, por onde circulam suas vozes e imagens?

Esses estudos permitem entender um pouco o histórico silêncio que censurou, omitiu, combateu ou simplesmente ignorou a extensa e rica produção de mulheres no cinema. Mas posso falar de um cinema de mulheres? Pensando que a mulher não existe enquanto essência, substância, representação fixa, mas enquanto invenção a partir de condições socioculturais e de relações de poder em uma dada sociedade, se fizermos questão que ela exista, pensemos então que “ela é uma outra” (Feldman, 2019).

À luz da filosofia de Judith Butler, podemos reconhecer aqui o feminino não como comunidade de origem determinada pelo gênero, mas como uma *comunidade de destino*. O feminino, nesse sentido, não seria definido por uma anatomia, essência ou biologia, mas se construiria performativamente no âmbito social e cultural na forma de um compromisso com o porvir (Feldman, 2019, p. 10).

“A” mulher, então, não existe porque o feminino é sempre plural, múltiplo, avesso a representações totalizantes. Dessa maneira, importa afirmar que o campo do feminino que me interessa aqui se refere a uma posição subjetiva e discursiva em busca da transgressão de padrões que nos restringem, inclusive em nossa própria identidade, independentemente do sexo biológico, da raça e da origem social. “O feminino como comunidade de destino estaria então em vários lugares, atravessado por muitas vozes, sotaques e estilos, e atravessando diversas origens, orientações sexuais e lugares sociais” (Feldman, 2019, p. 10). Desta feita, entendo o feminino no cinema como multiplicidade, pluralidade, heterogeneidade.

As mulheres que desafiaram a tendência naturalizada não só no cinema brasileiro, mas mundial, e contaram as histórias que lhes interessavam foram sistematicamente ignoradas ou subestimadas nas salas de exibição, em críticas jornalísticas e pesquisas acadêmicas. Estudos como os de Edileuza Penha de Souza (2013; 2025), que redescobriu Adélia Sampaio como a primeira cineasta negra brasileira, e de Naira Silva (2023), que aponta Cici Pinheiro e Rosa Berardo como pioneiras na direção de ficção goiana, são importantíssimos por nos permitir exercer o direito a olhar. Em última instância, o direito a olhar é o direito a existir.

Segundo Nicholas Mirzoeff, “o direito a olhar é uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética” (2016, p. 5). Visualizar é produzir visualidade, não é simplesmente uma questão de montagem de imagens visuais, mas é sobre estabelecer as bases em que tais montagens são capazes de se fazer percebidas como representações

“naturais ou comuns” de um dado evento. Por meio da reivindicação performativa de um direito a olhar, onde ele é cerceado, é que se coloca a contravisualidade em jogo. A contravisualidade é a disputa pelo real, não no sentido de uma representação simples ou mímica da experiência vivida, mas de retratar realidades existentes e as contrapor com um realismo diferente da irreabilidade criada pela autoridade da visualidade (Mirzoeff, 2016). “Pensem em Rosa Parks recusando-se a ir para o fundo do ônibus. É o dissenso com a visualidade, significando uma disputa sobre o que é visível enquanto elemento de uma situação, sobre quais elementos visíveis pertencem ao comum, sobre a capacidade dos indivíduos para identificar este comum e reivindicá-lo.” (Mirzoeff, 2016, p. 6). O direito a olhar está fortemente interligado com o direito de ser visto.

Esse direito foi por muito tempo recusado às cineastas pioneiras, mas a partir da década de 1990 começaram as pesquisas sistemáticas sobre essas “ruidosas mulheres do cinema silencioso”, que lentamente foram sendo (re)descobertas por terem trabalhado em diversas atividades do meio cinematográfico, desde roteiristas, produtoras, diretoras, operadoras de câmera, a donas de estúdio, montadoras, distribuidoras e exibidoras.

No início do cinema a produção e exibição de filmes era irregular e flexível, o futuro dessa invenção não estava decidido, as inovações e as rápidas mudanças eram frequentes, isso permitiu o acesso das mulheres a diversas atividades no cinema que não se resumia a atuar em frente à câmera. Nessa época ninguém sabia que o cinema iria se tornar um grande negócio e com tão pouco poder e capital em jogo, as mulheres conseguiram um espaço considerável. Elas viveram um período de grandes transformações e experimentaram de tudo. Lois Weber, por exemplo, talvez tenha utilizado elementos de linguagem com maior maestria e criatividade que D. W. Griffith, que muitas vezes têm o uso e a invenção de tais elementos atribuídos a ele (Costa, 2019).

Grande parte delas produziu poucos filmes como Madeleine Brandeis, Marie-Louise Iribé, Cléo de Verberena e Maya Deren. Outras filmaram durante anos, como Alice Guy-Blenché e Lois Weber, que trabalharam até o fim do cinema silencioso, e Lotte Reiniger, que produziu suas animações até a chegada da TV. [...] Algumas dessas mulheres tiveram carreiras que atravessaram países, enquanto outras são identificadas com lugares específicos (Lois Weber nos Estados Unidos, Germaine Dulac na França, Leni Riefenstahl na Alemanha nazista e Elvira Notari na Itália) ou com setores específicos dentro de países (como o cinema afro-americano de Zora Neale Hurston, Tressie Sanders e Maria P. Williams). Diferentes razões – pessoais, econômicas, culturais e geográficas – levaram essas mulheres a se envolverem com o cinema. (Costa, 2019, p. 21-22).

No Brasil destacam-se Carmen Santos, Cléo de Verberena, Eva Nil, Gilda Abreu e Gita de Barros que participaram do cinema como atrizes, produtoras, roteiristas, diretoras e em outras funções. Ao que se sabe, até o início dos anos 1930, houve uma única

mulher diretora no país, Cléo de Verberena, que dirigiu e protagonizou *O mistério do domínio preto* (1931). Já a grande personalidade feminina do cinema silencioso brasileiro foi Carmen Santos que, como produtora, escolhia os enredos e diretores para seus filmes em um grau de interferência feminino inusitado para a época. O único filme que dirigiu, *Inconfidência Mineira* (1948), foi lançado já no período sonoro. Eva Nil atuou, produziu, operou câmera e ajudou na montagem de seu projeto *Senhorita agora mesmo* (1927), no qual ela interpretava uma heroína de ação, que enfrentava bandidos e empunhava revólver (Araújo, 2017). Gilda de Abreu com *O Ébrio* (1946) – lançado dois anos antes do *Inconfidência Mineira* de Carmen Santos – é a única mulher que integra a lista de cineastas que tiveram as maiores bilheterias da história do cinema brasileiro, com 8 milhões de espectadores à época, mas contando com os relançamentos ao longo dos anos, estima-se que tenha sido assistido por mais de 12 milhões de pessoas. Sua carreira durou 40 anos e incluiu a realização de três longas-metragens. Gita de Barros também fez longa carreira no cinema como argumentista, roteirista e diretora assistente (Barbosa, 2019). Apesar das personalidades ativas, essas mulheres ainda necessitavam de uma figura masculina a elas associadas, como pais e maridos, para serem legitimadas e, como aponta Luciana Araújo (2017), essas conexões necessariamente apareciam nas matérias da imprensa.

Após esse início, as mulheres só voltam a filmar no Brasil, no final da década de 1950. Nessa época, os grandes estúdios paulistas dão impulso à inserção profissional de técnicos, o que inclui o trabalho feminino atrás das câmeras, atraindo as italianas Carla Civelli e Maria Basaglia ao Brasil. Mas será somente após o fracasso dos grandes estúdios paulistas, que elas realizam seus filmes. Em produções independentes ou de estúdio, Carla alterna a atuação como editora musical, assistente de montagem e montadora. Basaglia se especializa como roteirista e assistente de direção e no Brasil dirige dois filmes em 1958 (Adamatti, 2023).

Dessas cineastas pioneiras, que desenvolveram carreira no Brasil, apenas Cléo de Verberena era brasileira de nascença. Se o país de origem das diretoras impede o uso da expressão *cineastas brasileiras*, a luta enfrentada por elas para realizar filmes no Brasil, em condições adversas, representa uma importante conquista das profissionais do cinema em relação ao papel subordinado historicamente atribuído às mulheres na sociedade brasileira daquele período (Adamatti, 2023). Até meados do século XX, o mundo do trabalho era considerado impróprio para mulheres das classes média e alta e sinal de incompetência dos maridos provedores nas camadas de onde vieram algumas das diretoras que despontaram ao longo do desenvolvimento do cinema brasileiro.

Nas camadas mais pobres e entre as imigrantes, mulheres que participavam do meio cinematográfico só confirmavam o pertencimento à baixa extração social e o preconceito em relação às atividades artísticas exercidas por mulheres. Por isso,

nos primórdios do cinema, papéis muitas vezes exercidos por elas não eram creditados nos letreiros e fichas técnicas das obras, pois não seria digno para as mulheres terem seus nomes expostos nos letreiros de um filme. Em muitas situações e épocas diferentes, esposas, filhas, netas e cunhadas participaram da produção de filmes – como aconteceu com Rosina Cianetti, cunhada de Paulo Benedetti que poucas vezes foi creditada nos filmes produzidos por ele em Barbacena, nos idos de 1910 (Schwarzman, 2017).

Quando o cinema se converteu em uma atividade extremamente lucrativa, a janela de oportunidades para as mulheres se fechou, principalmente no centro da indústria que eram os Estados Unidos. O custo das produções foi aumentando gradualmente com a solidificação do sistema de estúdios. Estrelas, histórias e *sets* ficaram mais caros, mas também muito lucrativos. As mulheres foram consideradas inadequadas para tratar com magnatas do mundo financeiro, de quem as produções dependiam cada vez mais para serem financiadas e exibidas. As diretoras foram sendo relegadas paulatinamente à produção de *filmes para mulher*, até que a norma se tornou o diretor ser homem (Costa, 2019).

A atuação das mulheres no meio cinematográfico brasileiro das primeiras décadas foi irregular e descontinuada. Como observa Margarida Adamatti (2023, p. 62) “pode ser comparada a uma fagulha acesa em 1930, que reacende com força na metade dos anos 1940 e varia de intensidade nos anos 1950”. Depois de um novo salto, encontramos as mulheres de volta à direção nos anos 1960, com o moderno cinema brasileiro. Entretanto, é preciso ressaltar que não apenas a desigualdade de gênero, mas também a racial, atrasou a inserção das mulheres na direção de filmes. Quando se trata de mulheres na direção é preciso questionar quem são essas mulheres, já que uma mulher negra somente conseguiu dirigir um filme no Brasil muito tempo depois das mulheres brancas.

Concomitante à atuação dessas mulheres brancas nos primeiros anos do cinema, setores da população negra se reuniam para criar a imprensa negra, nos anos 1930, com o objetivo de denunciar as ações discriminatórias de que eram vítimas. Na mesma época surgiu a Frente Negra Brasileira (FNB), movimento que se transformou em partido político, sendo dissolvido na ditadura varguista. Em 1944 foi fundado o Teatro Experimental do Negro (TEN), que se propunha trabalhar pela valorização social negra, por meio da educação, cultura e arte (Silva, 2013).

Segundo Antônio Sérgio Guimarães (1995), entre os anos 1930 e 1960, o movimento negro organizado concentrou-se na luta contra o preconceito racial, por meio de uma integração social negra na sociedade, que teria a “democracia racial” como um objetivo a ser atingido. Somente a partir dos anos 1960, as pessoas negras deixariam essa pauta de lado, para se apropriar do legado cultural e político do “Atlântico negro”, ou seja, o Movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos, a renascença cultural caribenha, a luta contra o *apartheid* na África do Sul, dentre outros. Dessa maneira, nos anos 1970, as novas formas

culturais do movimento negro na América Latina e no Brasil passam a reivindicar o resgate e a construção de uma identidade negra – estratégia adotada desde então.

A partir dos anos 1960 a atuação das mulheres passa a ser mais constante no meio cinematográfico. Essa época é marcada pela efervescência das discussões sobre o papel da mulher na sociedade, impulsionadas pela “segunda onda feminista”, que havia se iniciado na Europa e nos Estados Unidos e desembarcava no Brasil. Inicialmente, as críticas das autoras da Teoria Feminista do Cinema tinham uma abordagem sociológica, avaliando os históricos papéis sexuais ocupados por elas numa reflexão sobre gênero. Depois, além das características biológicas e sexuais, as autoras começaram a avaliar as representações da mulher nas telas sob a influência do marxismo, da semiótica e da psicanálise, mas ainda em uma perspectiva exclusivamente branca de classe média (Silva, 2023).

Nesse momento, ganharam espaço questões como a violência doméstica e sexual, a busca da mulher pelo prazer sexual e pelo controle de natalidade, e a sua realização pessoal enquanto ser e indivíduo. A expressão que marcou essa segunda onda foi “o pessoal é político”, apontando a necessidade de se trazer para a esfera pública questões tradicionalmente encaradas como da esfera privada. Esse debate se desenvolveu também no cinema nacional da época e reverberou nos anos seguintes, em meio à conjuntura de autoritarismo político e repressão (Silva, 2023, p. 64).

A figura feminina na cultura de massa aparece ao mesmo tempo como sujeito e objeto, revelando a contradição da imagem feminina emancipada com antigos estereótipos e atitudes tradicionais. A exploração hegemônica do rosto e do corpo da mulher na publicidade, nas capas das revistas e nos anúncios, contraditoriamente desvaloriza o feminino no mesmo momento em que as mulheres exigem um novo comportamento e uma nova imagem. Por trás da representação do corpo feminino como objeto de consumo e da utilização de estereótipos, há uma reafirmação da distinção de papéis masculinos e femininos, não só refletindo a sociedade como a influenciando, num círculo vicioso (Passerini, 1993).

O campo cultural e político foi muito influenciado pela atuação da esquerda, principalmente por meio do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o que não representou espaço de discussão para as pautas das mulheres. Há uma abertura para as questões raciais, mas eivada de contradições. Como afirma Noel dos Santos Carvalho (2022a), é estabelecida uma disputa ideológica na representação do povo brasileiro que se volta às pessoas negras, mas em uma perspectiva desracializada e até mesmo estereotipada. Nesse contexto, surge o movimento que ficaria conhecido como Cinema Novo, que questionava o modelo hollywoodiano e defendia um cinema independente, com a possibilidade para a experimentação estética, a abordagem de questões ligadas à formação

da identidade nacional e uma postura crítica em relação às desigualdades sociais e econômicas do país.

A discussão de gênero nos filmes cinemanovistas acontece por meio de personagens femininas que, em geral, demonstravam insatisfação com o modelo tradicional do “ser mulher”, associado ao casamento e à maternidade, por exemplo. Mas ainda é uma visão carregada de estereótipos relacionados à feminilidade e à masculinidade (Silva, 2020).

A representação de gênero e raça no cinema, majoritariamente, foi feita a partir de olhos masculinos e brancos, que são os olhos dos comandos sociais, incorporando e retransmitindo as imagens criadas pela cultura discriminatória. Karla Holanda apurou que nos anos 1960, “justo quando o cinema brasileiro alça fama internacional, praticamente não há nenhuma mulher na direção de longas, o que reforça a ideia de que, quando o cinema pode ser um caminho de prestígio e rentável, sobra ainda menos espaço de destaque para elas” (2017, p. 47).

Esse predomínio masculino na produção cinematográfica se repete em Goiás, “entre o primeiro filme longa-metragem de Cecil Thiré, de 1967, até *Sonhei com Você* de Ney Sant’Anna, em 1988, todos os vinte e dois longas lançados têm direção e produção assinadas por homens” (Iasi, 2022, p. 32).

Os anos 1970 se destacam por um importante aumento da participação de mulheres na direção de filmes, especialmente no documentário. Karla Holanda (2017) e outras autoras atribuem como uma das causas desse incremento, a medida da Organização das Nações Unidas (ONU) de tornar o ano de 1975 o Ano internacional da Mulher e o início da Década da Mulher. Com apoio da entidade a atividades em diferentes países, incluindo a 1ª Conferência Internacional da Mulher, ocorrida na Cidade do México, impulsionou a realização de produções artísticas e intelectuais feitas por mulheres. Nesse ano, no Brasil, acontece a primeira ação promovida por um grupo organizado de mulheres do cinema brasileiro (Sarmet e Tedesco, 2017).

Esses eventos encorajaram o protagonismo feminino, em diversas áreas de atuação, além do cinema. As realizadoras brasileiras dialogavam com um movimento global de inserção do feminismo no campo cinematográfico, em um contexto de surgimento dos primeiros coletivos feministas de cinema, das primeiras publicações especializadas, dos primeiros festivais dedicados a filmes dirigidos por mulheres e da consolidação de uma crítica cinematográfica feminista (Sarmet e Tedesco, 2017).

Nesse período, o cinema brasileiro foi apropriado por um discurso crítico por parte de mulheres que denunciavam a situação de desigualdade, ao mesmo tempo em que a repressão da ditadura militar buscava fortalecer as tradicionais normas de conduta para os gêneros.

Além do Cinema Novo, outro movimento que teve mulheres atuantes ficou conhecido como Cinema Marginal. “Os filmes produzidos pela produtora Belair, no Rio de Janeiro (RJ), e pela Boca do Lixo, em São Paulo (SP), ficaram conhecidos como um Cinema Marginal, que radicalizou a proposta de experimentação estética do Cinema Novo” (Silva, 2023). Teresa Trautman esteve entre as cineastas da Boca do Lixo, como também Helena Solberg e Adélia Sampaio estiveram entre as cineastas do Cinema Novo. No entanto, historicamente essas e outras diretoras não foram vinculadas a nenhum desses movimentos, embora tenham feito filmes na época.

Entre as diretoras que iniciaram suas produções nos anos 1960 e 1970, além das já mencionadas, estão: Ana Carolina, Ana Maria Magalhães, Eliane Bandeira, Eunice Gutman, Giselle Gubernikoff, Heloísa Buarque de Hollanda, Inês Cabral, Iole de Freitas, Kátia Mesel, Lenita Perroy, Luna Alkalay, Lygia Pape, Maria do Rosário, Maria Helena Saldanha, Maria Luíza Aboim, Olga Futemma, Regina Jehá, Rosângela Maldonado, Rose Lecreta, Sandra Werneck, Suzana Amaral, Vanja Orico, Vera Figueiredo (Holanda, 2017) e muitas outras que estavam realizando filmes fora do eixo Rio-São Paulo, como Cici Pinheiro em Goiás.

Assim reunidas essas informações talvez empolguem, pois parece que havia mais protagonismo feminino do que realmente existiu. O fato é que, embora tenha havido um aumento de mulheres na direção de filmes, durante as décadas de 1970 e 1980, foram poucas que participaram do circuito comercial hegemônico do mercado cinematográfico brasileiro. Isso fica evidente ao se analisar os dados sobre as mulheres que conseguiam financiamento da Embrafilme: dos 261 filmes produzidos, coproduzidos e financiados pela Embrafilme de 1970 a 1981, somente 5 foram dirigidos por mulheres (Girardi, 2018).

Em Goiás, será em 1989, no filme *O Círculo de Fogo* de Geraldo Moraes, que pela primeira vez uma produção é creditada a mulheres: as produtoras Mallú Moraes e Andrea Valente. No mesmo ano Rosa Berardo é a primeira mulher a dirigir um filme em Goiás, o curta *André Louco*. Um ano depois estreia o filme *Césio 137, o pesadelo de Goiânia*, de Roberto Pires, muito aclamado pelos festivais que participou, tendo na produção Viviane Louise (Iasi, 2022).

Os anos 1980 também reverberam as lutas políticas das feministas negras e suas críticas ao feminismo branco ou dominante. A terceira onda é marcada pelo esforço de pensar a pluralidade de situações e experiências, interseccionando outros sistemas de poder, para além do gênero, dessa maneira, categorias como raça, classe e sexualidade ganham importância na análise (Silva, 2020). Em consequência ocorre também uma crítica às primeiras teorias feministas do cinema: pela limitação de análise, por não conseguirem abarcar a experiência das mulheres como sujeitas históricas e por colocar as categorias de raça e orientação sexual no limbo teórico. Essa articulação entre história,

produção de imagens e discursos sobre raça e diferença sexual é apontada como fundamental para a teoria feminista do cinema, já que possibilita compreender como as ideologias raciais e sexuais estruturam as formas de representação e os modos de ver (Ferreira, 2019).

Em meados dessa década se encerra a ditadura militar no Brasil, na fase final desse período a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), então a principal responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição de filmes no país, encontrava-se em crise. Após a redemocratização ela foi extinta e o cinema nacional passou por um período de retração, especialmente na produção de filmes de longas-metragens. Em meados da década de 1990, um sistema de incentivos fiscais proporcionou uma nova fase de fomento à produção cinematográfica, que foi caracterizada como “cinema da retomada” (Silva, 2023).

O longa-metragem de Carla Camurati – *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995) – foi considerado um marco da retomada do cinema nacional. Ao longo dos anos 1990 ocorre uma nova onda de ascensão de mulheres à direção de filmes, principalmente, nos curtas-metragens. As escolas de cinema, a publicidade e a televisão favoreceram a feminização da profissão. Algumas cineastas que lançaram filmes entre os anos 1980 e 1990 foram Adélia Sampaio, Anna Muylaert, Daniela Thomas, Eliane Caffé, Laís Bodanzky, Lina Chamie, Rosa Berardo, Sandra Werneck, Tata Amaral, Tizuka Yamasaki, dentre muitas outras.

Em Goiás a produção de longas também sofreu um baque, acompanhando o momento político nacional, com o lançamento de apenas seis títulos em dez anos. Dos seis títulos lançados, três deles foram produzidos por mulheres, o que não quer dizer que houvesse naquele momento maior equidade de atuação em Goiás, mas, pelo contrário, foi uma situação impulsionada pela própria crise. “Podemos especular que no início dos anos 1990 havia um cinema mais artesanal e com menos recursos, então mais mulheres encabeçavam as equipes. Quando o cinema se torna mais profissional e mais estruturado, as mulheres perdem espaço” (Martins e Xavier *apud* Iasi, 2022, p. 33).

A partir dos anos 2000, foram criados órgãos e instrumentos que balizariam a reconstrução da política audiovisual brasileira e o incremento da atividade produtiva. Merecem destaque a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil e do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que permitiu uma articulação entre produção, exibição e distribuição na política audiovisual, bem como investimentos em produtos destinados a outras janelas. Além da aprovação de uma legislação voltada para a TV por assinatura, que prevê, entre outras coisas, formas de fomento à produção e cotas para a exibição de obras nacionais em um espaço antes

dominado em grande medida pelo produto estrangeiro (Autran, 2023). Como reflexo dessas políticas, ao longo desse período o meio cinematográfico se ampliou.

Em relação, especificamente, à função de diretor de longa-metragem, houve maior abertura para a diversidade, no sentido de que, para além de homens brancos provenientes da classe média ou alta radicados no Rio de Janeiro ou em São Paulo – que antes praticamente monopolizavam a atividade –, em meados dos anos 2010, havia, em comparação ao passado, maior representatividade de gênero e raça, assim como em termos regionais. Embora, é de sublinhar, não houvesse nem de perto um equilíbrio. O que ocorreu ao longo do período, aparentemente, foi uma tendência na qual mulheres, negros, pessoas residentes fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo passaram a ter maior oportunidade de dirigir um longa-metragem (Autran, 2023, p. 6).

Enquanto nos anos 1970 e 1980, um órgão estatal robusto (a Embrafilme) atuava diretamente no mercado cinematográfico, produzindo e distribuindo os filmes, o novo modelo de intervenção estatal adotado nos anos 1990 assumiu uma nova feição, com uma partilha de responsabilidades entre o Estado e o mercado. Sob uma perspectiva de desenvolvimento industrial, estimulou-se uma aproximação de investidores privados, instigando a competitividade de obras realizadas por empresas produtoras, privilegiando obras com maior expectativa de retorno comercial e despertando o interesse dos gerentes de marketing das empresas privadas, que viam no aporte de recursos uma oportunidade de exposição de suas marcas. Esse modelo dificultava o acesso de novas realizadoras e concentrava a produção no eixo Rio-São Paulo, pois nessa época as filmagens eram feitas em 35mm, com equipamentos maiores e alto custo de revelação (Ikeda, 2018). Nesse contexto, a criação da Globo Filmes e, mais recentemente, da Record Filmes estimulou o estabelecimento de relações mais próximas entre cinema e televisão aberta. “Essas conexões aumentaram as possibilidades de produção, de público e de renda, mas também trazem maiores compromissos comerciais e de marketing” (Autran, 2023, p.5).

Em paralelo ao modelo hegemônico de produção e financiamento de obras cinematográficas, especialmente a partir dos anos 2000, emergiram alternativas no campo do audiovisual com a ampla disseminação das tecnologias digitais, que impactaram tanto a produção de novas obras quanto sua circulação, contribuindo para a formação de novas redes e circuitos. Isso permitiu o acesso de realizadoras independentes, com possibilidade de produzir sem financiamento estatal, a descentralização da produção e a possibilidade de estabelecer arranjos produtivos alternativos ao modelo industrial, com uma estrutura colaborativa e modos de produção mais flexíveis.

Dessa maneira, a produção de obras se ampliou, bem como as possibilidades para a entrada de novos atores sociais, para os quais esse campo de atuação era restrito ou interdito. Como aponta Marcelo Ikeda (2018), ao lado da diversificação na produção

dos filmes, essa geração se consolidou por meio da formação de um novo circuito, entrelaçando a produção com a crítica e a curadoria de mostras e festivais, o que conferiu legitimidade ao seu percurso. Além disso, a consolidação da internet permitiu que se furasse a bolha da crítica e da exibição hegemônicas, por meio de sites e blogs de crítica cinematográfica que conferia espaço a essas produções, como também a possibilidade de circulação das obras em plataformas de vídeo online.

Nesse contexto, percebemos a marcante presença do documentário, ou ainda, de um modo de inscrição do real, ainda que afirme a presença de uma escritura fílmica com aspectos ficcionais, de modo que passam a ser borradas ou indiscerníveis as fronteiras entre o que existe previamente à presença da câmera e o que a câmera inscreve quando é disparada. O cinema contemporâneo resgata uma revalorização do real, mas sem a inocência da busca por uma “verdade” ou uma “pureza” – antes compreendendo seus riscos (Commoli 2005) e suas fissuras, provocando outros modelos de representação (Nichols 2008). [...] também ganham relevo as escritas de si, a autobiografia e a *auto-mise en scène* como proposta fílmica, bem como os filmes diários e filmes-carta (Klinger 2006; Costa 2009). Ou ainda os filmes ensaio e a presença do filme-de-arquivo, do *found footage* (Vieira Jr. 2011), ou ainda de “imagens-ruína” (Azevedo 2014) (Ikeda, 2018, p. 470-471).

Há uma intensa diversificação de linguagens, atores sociais, modos de produção e a promoção de uma rede de afetos por meio desses filmes que permitem “outra experiência do sensível, outra forma de ser e estar no mundo, menos regida pelo imediatismo de nossos papéis sociais ou pela mercantilização dos corpos do capitalismo contemporâneo” (Ikeda, 2018, p. 472). Esses filmes alargam um cenário de resistência, oferecendo um escape à padronização, à massificação e aos processos de globalização, por meio de uma política das imagens que antes de denunciar ou vitimizar a condição de exploradas, busca “extrair a potência política desses corpos que resistem” (Ikeda, 2018, p. 473).

A inserção de realizadoras fora da estrutura hegemônica do mercado cinematográfico brasileiro e sua reunião em coletivos e organizações representativas, incita questionamentos aos sistemas de financiamento, o que provoca a descentralização de recursos, a criação de cotas e de editais para grupos específicos. Isso possibilita o acesso de mulheres, negras, indígenas e outros grupos a recursos que permitem a realização de seus primeiros longas-metragens. Essas mudanças se espalham também para os contextos regionais.

No ano 2000 é lançado o primeiro longa-metragem filmado em Goiás dirigido por uma mulher, *Uma Vida em Segredo*, dirigido por Suzana Amaral, com produção de Fifi Cunha e Assunção Hernandez e parte considerável da equipe composta por trabalhadoras goianas. Em 11 de maio de 2000 é aprovada a Lei Goyazes criando o Programa Estadual de Incentivo à Cultura como uma forma de captar recursos diretamente, o chamado mecenato.

A criação da lei, junto à criação de festivais como o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA), de cursos profissionalizantes e graduações em audiovisual, aumenta a produção de curtas-metragens goianos e retoma, ainda que devagar, a produção de longas.

Em 2006 é lançado o Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás, que promove um aumento significativo de filmes de maior duração, também em relação direta com a diminuição do custo de equipamentos. *Benzeduras* (2008) é lançado nesse contexto e pode ser considerado o primeiro filme longa-metragem de uma diretora goiana, Adriana Rodrigues. Nove anos depois é lançado o documentário *O Divino e Sua Corte* (2017) de Gisela Maria e Eliane Castro, sendo o terceiro filme goiano dirigido exclusivamente por mulheres. A pesquisa de Thais Oliveira (2023) traz dados de 2000 a 2020 analisando produtos audiovisuais goianos dentre obras seriadas, curtas-metragens, médias-metragens e longas-metragens, ao que ela afirma:

Com relação ao gênero dos produtores, há uma predominância de produções audiovisuais dirigidas por homens no período de 2010 a 2020 em Goiás, sendo 68,80% de obras audiovisuais dirigidas exclusivamente por homens e 23,26% de obras dirigidas exclusivamente por mulheres. O número de direções mistas, quando há um homem e uma mulher assinando a direção geral, contabiliza 5,39% do total analisado (Oliveira, 2023, p. 13).

A pesquisa de Maiári Iasi (2022) compilou dados da Ancine de 1995 a 2019 para analisar a divisão sexual do trabalho em longas-metragens brasileiros. Os resultados refletem uma tendência histórica: em períodos de retração do mercado, observa-se maior presença de mulheres à frente das produções; entretanto, à medida que o mercado se consolida, elas tendem a perder espaço – padrão que se repete em todo o Brasil. Além disso, há predominância de mulheres na direção de documentários, fenômeno frequentemente associado ao menor custo dessas obras. Por outro lado, a produção de ficção envolve não apenas orçamentos mais elevados, mas também riscos estilísticos mais cobrados ou esperados, o que acaba por se converter em privilégio para realizadores oriundos de camadas mais abastadas e em um “direito à ficção” majoritariamente reservado aos homens com aspirações artísticas (Iasi, 2022).

Apesar de o acesso aos recursos do meio cinematográfico permanecer concentrado entre homens brancos, as inovações dos anos 2000 permitiram uma abertura do mercado, antes restrito a determinados grupos sociais, favorecendo a experimentação de novas linguagens, abordagens e temáticas, além de alternativas nos arranjos produtivos. Como reflexo desse contexto, mais mulheres – brancas, negras, indígenas, lésbicas e trans – passaram a ter oportunidades na direção de filmes, embora ainda persista

uma desproporcionalidade representativa. Mesmo dentro do espectro feminino, observa-se maior presença de mulheres brancas na direção. Como marco dessa assimetria, destaca-se o caso de Viviane Ferreira, segunda cineasta negra a realizar um longa-metragem de ficção no Brasil, 34 anos após Adélia Sampaio.

Acredito que as mulheres atrás das câmeras conseguem tensionar o regime de visibilidade dominante na sociedade brasileira. As antigas ordens de representação estão em crise e se mostram incapazes de abarcar as “outras” não contempladas por determinada concepção de humano e humanismo, “cujos corpos e culturas são devorados pela voracidade do olhar racista e sexista sem que haja uma redistribuição imaginária e real dos lugares dos sujeitos que têm o poder (os que olham e consomem) e dos que não têm (os que são vistos e são mercadorias de olhares)” (Guilherme, Carvalho e Lacerda, 2020, p. 61).

Nesse cenário, a emergência de diretoras e realizadoras não representa apenas ampliação numérica, mas deslocamento epistemológico: trata-se de reconfigurar quem olha, como olha e a partir de onde se constrói a imagem.

No campo do documentário, esse deslocamento ganha densidade ao se articular com a noção de *teatra*, formulada por Dodi Leal (2021). Ao propor uma prática artística fundada na presença, na escuta e na performatividade, a *teatra* tensiona modelos representacionais centrados na captura e no controle da outra. Transposta para o documentário, essa perspectiva implica compreender o filme não como dispositivo de objetificação, mas como acontecimento relacional. A câmera deixa de operar como instrumento de autoridade distanciada e passa a integrar o campo do encontro, assumindo a implicação ética do corpo que filma.

No documentário sobre Chica Machado, ao mobilizar um cinema no feminino atravessado pela lógica da *teatra*, a narrativa privilegia a oralidade, a memória encarnada, os gestos cotidianos e as temporalidades do cuidado, recusando a fixação da personagem em uma imagem monumental ou exotizante. Em vez de enquadrar Chica como objeto histórico, o filme tenta se constituir como espaço de co-presença, no qual memória, corpo e território performam diante da câmera.

Assim, a busca por formas narrativas comprometidas com o dismantling de políticas socioculturais de apagamento e genocídio, que atingem mulheres, indígenas, negras e populações LGBTQIAPN+, encontra na convergência entre cinema no feminino e *teatra* uma ética e uma estética de resistência. Trata-se de produzir imagens que não apenas representem sujeitas historicamente marginalizadas, mas que redistribuam simbolicamente os lugares do olhar e da fala, instaurando novas possibilidades de representatividade e discursividade frente às narrativas colonizadoras.

3.4 Luz, câmera, sertão!

O cinema de sertão não constitui um gênero formalmente codificado, mas uma categoria crítica utilizada para designar filmes que têm o sertão como espaço simbólico, político e existencial. Embora Ronald Souza de Jesus (2023) defenda o Cinema de Sertão como um gênero cinematográfico específico, ancorando-se em estudos como os de Sylvie Debs, em *Os mitos do Sertão: Emergência de uma Identidade Nacional* (2010); Lúcia Nagib, em *A utopia no cinema brasileiro* (2006); Ismail Xavier, em *Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (2019); Ivana Bentes em seu artigo *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome* (2007), além de tantos outros trabalhos voltados para o imaginário do Sertão no cinema, precisamos nos perguntar: a quais sertões eles estão se referindo?

Ao longo de seu trabalho fica claro que Ronald de Jesus considera sertão o território que contempla “porções consideráveis de todos os estados do Nordeste e do estado de Minas Gerais” (2023, p. 86), mais especificamente o norte mineiro que faz divisa com o Nordeste. Visão corroborada pelos estudos citados por ele, em que há a invenção de uma ideia de sertão para o cinema, intrinsecamente ligada à Região Nordeste do país.

Como analisa Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), o imaginário produzido sobre o Nordeste no final do século XIX e ao longo do século XX, acaba capturando o conceito de sertão e o fixando semanticamente por meio de um esforço de regionalização que transforma o sertão nordestino em núcleo simbólico da identidade regional. Essa captura discursiva produz efeitos duradouros, nos quais a seca, o cangaço, o messianismo, a pobreza rural e a figura do vaqueiro tornam-se signos recorrentes que consolidam um imaginário específico.

Como realizadora de um filme que também foi filmado no sertão, pretendo aqui fazer uma breve análise de como o sertão foi sendo apropriado e representado ao longo do desenvolvimento do cinema brasileiro, além de refletir um pouco sobre a concepção do que seria sertão.

Começando pela definição de sertão, não se trata de um espaço peculiar ou de uma obra da natureza, muito menos de uma intervenção das sociedades, de obras decorrentes da ação humana que individualizam tal espaço.

Na verdade, o sertão não é um lugar, mas uma condição atribuída a variados e diferenciados lugares. Trata-se de um símbolo imposto – em certos contextos históricos – a determinadas condições locais, que acaba por atuar como um qualificativo local básico no processo de sua valoração. [...] O objeto empírico desta qualificação varia espacialmente, assim como variam as áreas sobre as quais incide tal denominação. Em todos os casos, trata-se da construção de uma imagem, à qual se associam valores culturais geralmente – mas não necessariamente – negativos, os quais

introduzem objetivos práticos de ocupação ou reocupação dos espaços enfocados (Moraes, 2003).

Trata-se de um termo da geografia colonial que reproduz o olhar apropriador dos impérios em expansão. A expressão “sertão” antecede a própria colonização do território que viria a ser denominado Brasil. Já presente no vocabulário português antes de 1500, designava, de modo geral, regiões afastadas dos centros político-administrativos, distantes da metrópole. Transposta para o contexto colonial brasileiro, a noção passou a indicar as áreas situadas além da faixa litorânea ocupada pelos primeiros núcleos urbanos e administrativos. Por isso, é recorrente, nos documentos dos séculos XVI e XVII, o uso da expressão em formulações como “sertões úmidos”, referindo à região amazônica, ou “sertões alagados”, referente às regiões pantaneiras, indicando vastidões interiores ainda não plenamente incorporadas à lógica colonial (Vidal e Souza, 1997).

O sertão brasileiro se constitui, assim, como o “outro” do litoral. O litoral passou a representar o espaço da ordem, da administração e, posteriormente, da modernidade, enquanto o sertão foi associado ao atraso, à rusticidade, ao perigo e à ausência do Estado. A construção dessa alteridade interna produziu uma geografia moral na qual o interior figurava como espaço a ser conquistado, civilizado ou integrado. “O sertão era visto e dito na literatura, nos discursos parlamentares e no discurso jornalístico como o outro da civilização, do progresso, do adiantamento, da ilustração” (Albuquerque Júnior, 2019, p. 21). O sertão tornou-se, portanto, uma fronteira imaginária que delimitava o que estava dentro e fora do projeto colonial e, mais tarde, nacional.

Ao longo do processo de formação do Estado-nação, o sertão converteu-se em categoria simbólica central para a construção de uma identidade brasileira (Vidal e Souza, 1997). Mas se até o início do século XIX o termo funcionava como categoria ampla para designar o interior brasileiro, foi, principalmente, a partir do século XX que ele passa a ser quase automaticamente identificado com o Nordeste no imaginário nacional. A operação regionalista não apenas constrói uma identidade nordestina, mas redefine o próprio mapa simbólico do país, deslocando o sertão de condição genérica para signo regional, produzido historicamente e discursivamente por intelectuais, escritores, políticos e artistas (Albuquerque Júnior, 2019).

Nesse contexto, o cinema brasileiro foi um importante dispositivo de difusão e consolidação simbólica desse ideário do sertão. Se, como argumenta o autor, o Nordeste é uma construção histórica e discursiva produzida principalmente no século XX, o cinema – em especial a partir da década de 1950 – desempenha papel decisivo na fixação imagética dessa construção, transformando o sertão nordestino em paradigma visual do “Brasil profundo”.

O filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, é considerado o iniciador da propagação do imaginário sertanejo no cinema brasileiro, tanto para a audiência nacional quanto para o cenário estrangeiro, sendo inclusive citado como responsável por dar origem ao gênero cinematográfico do filme de cangaço ou *nordestern*, em referência aos *westerns* americanos, gênero no qual se inspirava.

A partir da década de 1950, a representação do sertão no cinema brasileiro adquire centralidade no interior de um contexto histórico marcado por intensos processos de industrialização, urbanização e redefinição do projeto nacional-desenvolvimentista. Enquanto o país experimentava a consolidação de um imaginário urbano-industrial, especialmente sob o governo de Juscelino Kubitschek e a construção de Brasília, o sertão emergia como contraponto simbólico à promessa de modernidade. Nesse cenário, o interior brasileiro passou a ser mobilizado cinematograficamente como espaço de tensão entre atraso e transformação, tradição e ruptura.

O sertão, assim, passa a ser visto como divisa a ser estimulada pelo auxílio oficial, mas, sobretudo, sob a retaguarda de grandes somas de capital. A explicitação de um projeto para a transformação material, por meio da integração de um mercado nacional, surge com a representação da fronteira interna (Vidal e Souza, 1997). Nesse sentido, desde os anos 1950, o vasto território do Centro-Oeste passou a se constituir em uma extensa fronteira agrícola. Atentos a essas características, os investidores governamentais e multinacionais procuraram transformar esse território em um grande produtor, principalmente de gado e de grãos, para o abastecimento do mercado mundial (Almeida, 2019). O sertão goiano continua, assim, ecoando a mesma lógica da Marcha para o Oeste, sendo visto pelo Sul-Sudeste como um território de potencialidade econômica e civilizatória.

A produção cinematográfica goiana acaba refletindo a construção imagética da época, sendo marcada por cinejornais, documentários institucionais e filmes de encomenda, voltados à divulgação de obras públicas e ao fortalecimento da imagem de progresso regional. O cinema funciona como instrumento de legitimação simbólica do projeto modernizador (Silva, 2017).

No início dos anos 1960, com o advento do Cinema Novo, o sertão se consolida como matriz estética e política. Inspirados por uma leitura crítica das desigualdades estruturais do país, cineastas cinemanovistas projetaram no sertão uma síntese dramática da formação brasileira. Filmes como *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963); *Os fuzis*, de Ruy Guerra (1964) e *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha (1964), considerados a “trilogia do sertão” e pilares fundamentais do movimento, levaram para o Brasil e para o mundo referências das paisagens sociais e geográficas vistas fora dos filtros do cinema clássico que era realizado nos grandes estúdios como a Companhia

Cinematográfica Vera Cruz, que produziu o já citado *O cangaceiro*, filme que ainda seguia os padrões cinematográficos do ideal de espelho hollywoodiano (Jesus, 2023).

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo, a paisagem árida, o messianismo, o cangaço e a violência fundiária passam a operar como signos condensadores de uma identidade regional que, ao mesmo tempo, se projeta como síntese da nação. O sertão nordestino deixa de ser apenas território específico e converte-se em metáfora política do Brasil. Nesse sentido, o cinema não apenas representa o sertão: ele participa ativamente de sua regionalização. A repetição de determinados enquadramentos – vastidões secas, horizontes despovoados, corpos marcados pela precariedade – consolida um repertório visual que naturaliza a associação entre sertão e Nordeste. Essa operação imagética reforça aquilo que Albuquerque Júnior (2019) identifica como processo de essencialização: o sertão torna-se emblema identitário fixado em imagens de sofrimento, resistência e autenticidade.

Contudo, a representação essencialista do sertão realizada pelo Cinema Novo, primordialmente, não se estabeleceu de forma homogênea e a própria ambivalência entre denúncia social e mitificação épica, revela a complexidade do sertão enquanto construção discursiva. Em Goiás, por exemplo, as representações sertanejas dos anos 1960 e 1970 estarão focadas na vivência do Cerrado, na transição do rural para o urbano, na resistência cultural e na identidade regional (Queiroz e Silva, 2018).

Na década de 1970 o processo iniciado com Juscelino Kubitschek se aprofunda e o Governo Federal desencadeia outro processo de “modernização dos sertões”, por meio de financiamentos subsidiados e incentivos fiscais. Conforme aponta Maria Geralda de Almeida (2019), esse projeto priorizou as oligarquias tradicionais, o agronegócio e as agroindústrias vinculadas à sociedade dominante, enquanto os sertanejos e a agricultura familiar foram sistematicamente marginalizados. A partir de então, consolidou-se uma nova paisagem no Centro-Oeste, marcada pela reestruturação produtiva e pela intensificação do uso dos recursos naturais do Cerrado, o que comprometeu as bases de sustentação da agricultura familiar tradicional e acelerou a deterioração ambiental. Esse processo produziu transformações profundas na própria concepção de rural, fazendo emergir, ao lado do agronegócio, novas ruralidades – como o turismo rural, os pesque-pague e os *spas* – que reconfiguram as formas de uso, representação e valorização do espaço sertanejo.

Nas décadas posteriores, especialmente a partir da retomada do cinema brasileiro nos anos 1990, o sertão reaparece sob novas inflexões e vai oscilar entre produções preocupadas com questões sociais, passando por aquelas mais voltadas para o entretenimento e apelo comercial ou se concentrando em narrativas individuais centradas nos modos de vida nesses locais (Jesus, 2023). A interioridade passa a ser explorada

não apenas como metáfora da nação, mas como espaço plural, atravessado por questões de gênero, raça, territorialidade e memória. Cinematografias regionais ampliam a diversidade de olhares, tensionando a imagem homogênea consolidada pelo imaginário cinemanovista.

No contexto goiano dos anos 1980 e 1990, o impacto de duplas como Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano, começou a redefinir a imagem do “caipira” para o “sertanejo” moderno, influenciando a estética audiovisual da região. Alguns filmes refletem a tensão entre o “velho sertão” e a “nova metrópole”. Nas décadas seguintes, Goiás passou a ser visto não apenas como local de produção, mas como um cenário estratégico para produções nacionais que buscavam um “sertão dramático” ou o brilho do universo sertanejo, com filmes e outros produtos audiovisuais que passaram a explorar o Cerrado como personagem ativo da narrativa (Moura, 2015).

Com essa breve explicação não pretendo reivindicar um espaço na categoria de cinema de sertão, mas entender como as representações que se fazem ou não desse território refletem sua própria constituição enquanto território usado, isto é, tal como ele é efetivamente apropriado, vivido e praticado pelos diferentes sujeitos sociais (Ribeiro, 2012).

Não se trata, portanto, do território como delimitação jurídica ou como extensão física do Estado, mas do território enquanto realidade concreta, resultante do encontro entre materialidade e ação. Sob essa perspectiva, o território não é concebido como base natural, mas como construção social produzida pelas práticas econômicas, políticas e culturais que o atravessam (Ribeiro, 2012). Como afirma Milton Santos, o território “não tem apenas um papel passivo, mas constitui um dado ativo, devendo ser considerado como um fator e não exclusivamente como reflexo da sociedade” (2011, p. 81).

Nesse sentido, o sertão goiano não é apenas cenário, mas matriz territorial de Goiás. Ele carrega as camadas da mineração colonial, da escravidão, da formação de povoados, das rotas comerciais, das experiências quilombolas, das congadas, das vivências indígenas, da agricultura familiar, da capital moderna, do agronegócio, das duplas sertanejas. É soma de partes das realizações presentes e passadas, com todas as suas contradições e disputas, é a “base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais da vida, sobre os quais ele influi” (Santos, 2000, p.96).

Sendo assim, embora a incorporação do Cerrado aos circuitos globais do agronegócio tenha reestruturado o território de maneira seletiva, privilegiando agentes econômicos hegemônicos, o território não é monopolizado apenas pelo circuito superior da economia. Ele também abriga o que Milton Santos denomina de “homem lento”: aquelas pessoas que não estão plenamente integradas à lógica acelerada da globalização técnico-científica e do capital financeiro. A lentidão, aqui, não significa atraso ou incapacidade,

mas outra forma de relação com o tempo, com o território e com a economia. Mantém vínculos territoriais fortes, experiências comunitárias, saberes locais e práticas solidárias que não são totalmente capturadas pela lógica mercantil. Justamente por não estarem completamente integradas à lógica dominante, elas podem revelar suas contradições e abrir espaço para alternativas (Santos, 2001; Ribeiro, 2012).

Esse conceito de homem lento carrega o potencial da transformação social porque encarna uma racionalidade insubmissa, com capacidade de reinventar o cotidiano, produzir outras racionalidades, revelar as contradições do sistema e criar solidariedades horizontais que podem gerar práticas contra-hegemônicas.

Trazendo esse pensamento para o audiovisual, destaca-se o posicionamento do cineasta Lincoln Péricles (2025), do Capão Redondo, em São Paulo, que, ao falar sobre seu fazer cinematográfico, expõe as contradições do mercado, denuncia os privilégios usufruídos por determinadas classes e territórios e aponta as barreiras encontradas no financiamento público, na crítica e na distribuição. Ao mesmo tempo, busca soluções comunitárias para continuar produzindo e demonstra como essas condições se refletem nas obras, nas soluções criativas adotadas, nas temáticas abordadas e na corporeidade de um fazer em revolta, que “significa revoltar-se de corpo inteiro contra uma opressão clara, opressão estética-política, opressão ideológica” (Péricles, 2023). Mais do que isso, o cineasta discute as formas de olhar para o território vivido por ele e pelos seus, em contraposição às representações desse mesmo território nas produções hegemônicas, evidenciando como esse olhar de/para dentro se torna revolucionário ao reordenar regimes impostos de visibilidade.

Portanto, pensar o sertão goiano do ponto de vista da “lentidão”, permite afastar a homogeneidade de representações, que ainda hoje insistem em olhar para o atraso, a violência, a escassez, o vazio e a caricatura desse espaço, para evidenciá-lo como campo de conflito e coexistência de temporalidades, no qual as resistências negras e femininas constituem não apenas reação, mas produção ativa de território. No qual, longe de marginais, as vivências negras e de mulheres são vistas como constitutivas desse território sertanejo, inscrevendo nele outras formas de uso e pertencimento que desafiam a narrativa linear da modernização e reconfiguram seu sentido.

3.5 Panorama do cinema em Goiás

A Cidade de Goiás, antiga capital do Estado, emergiu a partir da extração de metais e pedras preciosas no contexto da colonização portuguesa no Brasil e, à época da constituição da primeira República, mesclava hábitos rurais com urbanos que se desenvolviam

de forma peculiar. No final do século XIX e início do século XX, a cidade ganha importância e há uma reordenação da vida na capital.

Nesse período, reordena-se o aparelho do Estado e o modelo capitalista europeu passa a ser almejado para o Brasil. Foi nesse contexto que se tornou ainda mais evidente a necessidade de ordenar o espaço urbano, administrá-lo de forma a garantir o aumento populacional e, por conseguinte, maior produção. Assim, criar espaços diversos e atividades diversas era com certeza o primeiro passo para um ambiente urbano organizado e disciplinado. Nessa tentativa, foram incrementadas normas que pudessem desfazer a “mesclagem” dos hábitos da fazenda com os da cidade. No caso da criação de animais domésticos nas ruas, isso fica muito claro; e, no caso do transporte a cavalo, fica evidente que o cavaleiro deveria seguir as normas adequadas ao ambiente urbano (Gomide *apud* Aun, 2012, p. 2).

Esse contexto fomentou o surgimento de mudanças consideráveis na vida social e cultural da cidade. Em 1857 foi inaugurado o Teatro São Joaquim, considerado o primeiro Teatro de Goiás, que frequentemente exibia peças de São Paulo e Rio de Janeiro. Além do teatro, as principais manifestações de arte e cultura eram saraís, jograis, artes plásticas, literatura, arte culinária e cerâmica. As mulheres tinham grande participação nessas atividades, com destaque para o pioneirismo de Leodegária de Jesus, mulher negra, professora, poeta, jornalista, sendo a primeira mulher goiana a publicar um livro de poesias, no início do século XX. “Ela manteve contatos e sociabilidades com outras mulheres atuantes [no meio cultural] como Luzia de Oliveira, Rosita Godinho, Alice Santana e Cora Coralina” (Silva, 2023, p. 92).

Ao lado dessas atividades culturais, também eram comuns os espetáculos de prestidigitação ou arte do ilusionismo. Percebe-se que essa sociedade já tinha contato com uma arte que sugestiona a ilusão, essa juntamente com as outras atividades em ebulição na capital, prenunciavam o cinema (Aun, 2012).

A primeira projeção cinematográfica em Goiás aconteceu no dia 13 de maio de 1909, no Teatro São Joaquim, sob o comando da Empresa Recreio Goyano, que projetou obras de “comédias, dramáticas e phantasticas”, como dizia o cartaz colocado no saguão do teatro (Leão e Benfica, 2009). Era inaugurado o Cinema Goyano, que funcionou ininterruptamente até 1934 e no espaço do teatro até 1917. Exibia filmes de 10 a 20 minutos de duração e, após mudança para endereço próprio, os filmes contaram com o acompanhamento dos músicos da Banda do Exército. Posteriormente, passou a usar orquestra própria durante a exibição dos filmes, para fazer o fundo musical (Leão e Benfica, 2009). As demais salas que surgiram foram: Cinema Luso-Brasileiro, inaugurado em 1914; Cinema Íris (1919-1923); Cinema Ideal 1925-1927); Cine Progresso (1937 - o primeiro cinema falado do estado de Goiás); Cine Anhanguera (no final dos anos 1950) (Silva, 2023).

Já na nova capital, Goiânia, a primeira sala de cinema foi inaugurada em 1936, o Cine Teatro Campinas, seguida do Cine Teatro Goiânia, em 1942 (Leão e Benfica, 2009).

É interessante ressaltar que desde o início as mulheres se envolveram com o trabalho de cinema em Goiás por meio da música, sonorizando os filmes silenciosos ao vivo. A partir de 1914, algumas musicistas fundaram ou participaram de pequenas orquestras para serem maestrinas, tocarem ou cantarem em conjunto com músicos homens nas salas de cinema. Por sua atuação, destacaram-se Belkiss Spencièrre, Nhanhá do Couto, Edméa Camargo, Uyára de Goyas, Maria da Conceição Moraes, Deborah Tocantins Esteves, Antônia Costa Nunes, Suzette Alencastro Veiga, Adelaide Rocha Lima Rizzo e Nair Silva. Tratava-se de mulheres ricas e de famílias brancas da Cidade de Goiás, consideradas transgressoras nos anos 1920, para uma sociedade patriarcal. Além disso, o cinema era um entretenimento elitista, a ida ao cinema exigia uma vestimenta específica para a época, os homens vestiam terno e gravata e as mulheres “encomendavam os seus vestuários e perfumes na França para se vestirem como estrelas de cinema” (Silva, 2023, p. 62). Naira Silva especula que as mulheres negras provavelmente não acessavam o cinema com frequência “já que, as mais pobres, artesãs, estavam trabalhando com artesanato de argila ou barro para o seu sustento e, geralmente, exclusas das altas rodas sociais” (2023, p. 61).

Sobre as primeiras produções realizadas em Goiás, há registros de experiências de filmagens documentais no Estado desde o início da segunda década do século XX, já os primeiros filmes de ficção começaram a ser gravados nos anos 1960 (Leão e Benfica, 2009; Silva, 2023). Em 1912, o major Luís Thomaz Reis, cinegrafista do marechal Cândido Rondon e considerado o primeiro a filmar no estado de Goiás, registrou as primeiras imagens dos indígenas Nambiquara. A partir desse momento, surgiram outras produções com caráter semelhante, como o acervo etnográfico de Jesko von Puttkamer, na década de 1940, que realizou registros em filme e fotografia dos povos indígenas Krahô e Karajá. Outros cineastas da época também desenvolveram trabalhos nessa mesma perspectiva (Leão e Benfica, 2009).

Embora não haja consenso acerca da temporalidade desses primeiros registros, o que se destaca é o olhar exótico, que registra e explora imagetivamente os povos originários de maneira etnocêntrica como muitos cineastas, antropólogos, etnógrafos e pesquisadores o fizeram ao longo da história. Como resultado dos registros dessas expedições de exploração de fauna, flora e etnias, juntamente com o projeto do Marechal Rondon, surge o primeiro registro oficial de sessão pública de cinema no Estado, em 1915, com o filme *Os Sertões de Mato Grosso*, de Luiz Thomaz Reis.

Segundo Beto Leão e Eduardo Benfica (2009), no lançamento da pedra fundamental de Goiânia, em 1933, foram feitos os primeiros registros cinematográficos da futura

capital do Estado. Dois grandes documentários da década de 1940, revelados, sonorizados e distribuídos pela Cinédia são: *Goiás Pitoresco* (1948) e *Goiânia, Cidade Caçula* (1949). Na década de 1950, o libanês radicado em Goiânia, Jamil Merjane, tornou-se o precursor dos cinejornais, com o *Atualidades do Planalto*, exibido nos cinemas de Goiás e de outros estados brasileiros.

Nas décadas de 60 e 70 foram produzidos filmes de ficção no Estado e mesmo com uma hegemonia de cineastas goianos masculinos, como João Bênio e Jocelan Melquiades de Jesus, emerge o protagonismo da teatróloga e atriz negra Cici Pinheiro, responsável pelas primeiras novelas feitas no estado de Goiás, como *O Outro Lado da Vida* e *A família Brodie*, que foi censurada pela ditadura militar e fez com que ela tivesse que se explicar ao D.O.P.S. (Departamento de Ordem Política e Social). Embora represente um pioneirismo nos campos da arte e do audiovisual, Cici Pinheiro não conseguiu recursos financeiros suficientes para finalizar seu projeto de filme *O Ermitão de Muquém*, inspirado no romance de Bernardo Guimarães (Queiroz e Silva, 2018). Todavia, Cici foi a primeira mulher e pessoa a propor um longa-metragem de ficção em Goiás.

Examina-se a questão fenotípica da multiartista Cici Pinheiro, reconhecendo-a como uma mulher negra, sabendo que a sua questão racial nunca havia sido debatida em nenhum escrito anterior que tratou dela. Cici Pinheiro, se embrenhou na direção de um longa-metragem de ficção em 1966, antes mesmo da mulher negra e cineasta mineira Adélia Sampaio, o que precisa ser relevado, ainda que o filme de Cici Pinheiro não tenha sido finalizado (Silva, 2023, p. 25).

Vale abrir um parêntese no panorama aqui apresentado para observar que a Romaria de Muquém, festa religiosa da Igreja Católica sobre a qual Cici Pinheiro intentou realizar um filme, coexistiu com a festa de Nossa Senhora das Mercês, realizada na igreja construída por Chica Machado, em Cocal, ambas na região de Niquelândia. Todavia, o apagamento físico e simbólico da festa de Nossa Senhora das Mercês evidencia também disputas de poder, no sentido de tentar suprimir manifestações culturais negras e protagonizadas por mulheres, como foi o caso de Chica Machado.

Outras produções da época podem ser citadas como: *O Diabo Mora no Sangue* (Cecil Thiré, 1966) filmado em Goiânia; *Tempo de Violência* (Hugo Cusnet, 1969), estrelado pela atriz global Tônia Carreiro, ao lado de João Bennio como ator; *Simeão, o Boêmio* (João Bennio, 1970); *O Azarento, um homem de sorte* (João Bennio, 1973); *A Fraude* (Jocelan Melquiades, 1968); *Antolhos* (Silas Metran Curado, 1968) e *O dia marcado* (Iberê Cavalcanti, 1970). Nesse período, o cinema feito em Goiás não conseguiu realizar uma produção contínua, tal como ocorreu no contexto nacional. Em Goiás houve uma busca por formas alternativas de produção e circulação de filmes. Esse caminho, à margem do mercado cinematográfico,

torna importante o surgimento e a atuação dos cineclubes na formação e coletivização de conhecimentos e práticas, bem como na difusão de pensamentos e produções cinematográficas diversas (Vale, 2013).

A partir dos anos 1980, observou-se uma maior organização de cineclubes que, além da exibição de filmes, também mantinham uma ativa produção de cinema amador. O movimento cineclubista foi importante tanto para a formação de público quanto para a consolidação da produção audiovisual em Goiás. Em Goiânia, há registros de atividades cineclubistas desde o final dos anos 1960, como o Cineclubes Centro de Cultura Cinematográfica (CCC), fundado em 1966. Talvez o mais conhecido entre eles seja o Cineclubes Antônio das Mortes, criado em 1978 (Silva, 2023). Desse ambiente emergiram importantes cineastas e críticos de cinema locais, como Lisandro Nogueira, Lourival Belém, Ricardo Musse, Eudaldo Guimarães, Maria Noemi Araújo, Ronaldo Araújo, Luiz Cam e Divino Conceição (Oliveira, 2023). Contemporânea desse grupo é Rosa Berardo, mulher branca, professora e cineasta, que, depois da iniciativa de Cici Pinheiro, foi a primeira mulher em Goiás a conseguir finalizar um curta-metragem de ficção, *André Louco* (1990, 14'). Entre 1990 e 2022, realizou mais de 30 filmes, entre documentários, ficções, animações, curtas e longas-metragens. Outra pioneira é Maria Noemi de Araújo, mulher branca, professora e psicanalista, possivelmente uma das primeiras documentaristas do estado (Silva, 2023).

Em 1985 é fundada a Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas – Seção Goiás (ABD-GO), além de dois cursos profissionalizantes. A ABD-GO passou a reunir diversos atores sociais na luta pela estruturação da atividade cinematográfica em Goiás, atuando na construção de uma relação mais próxima com o poder público (Silva, 2023). Outro marco histórico para o cinema feito no estado de Goiás é a criação em 1999 do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA), responsável por uma guinada na produção de cinema do Estado.

O surgimento do festival incentivou a produção (de temática ambiental) e promoveu uma maior visibilidade para o cinema feito em Goiás, gerou alguma formação técnica (workshops, oficinas etc.) e possibilitou (indiretamente) um intercâmbio de ideias entre cineastas e profissionais goianos com outros de diversas partes do país e do mundo (Vale, 2013, p. 49).

Em 2000 é criado o Festival Goiânia Mostra Curtas (GMC) e em 2003, dentro da programação do FICA, foi criada a mostra ABD-GO, contemplando filmes de ficção e documentários com temáticas diversas da ambiental. FICA, Mostra ABD e GMC foram por muito tempo as principais janelas de exibição das produções goianas (Ferreira e Carvalho, 2021). Como aponta Gustavo Vale (2013), no início dos anos 2000 o mercado

audiovisual brasileiro se expande por meio da iniciativa pública, o que se reflete na criação, desenvolvimento ou reestruturação de órgãos da área: Secretaria do Audiovisual (SAV); Agência Nacional do Cinema (Ancine); Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Condecine); Conselho Superior de Cinema (CSC); Fundo Setorial do Audiovisual (FSA); Lei 12.485/11. Essas transformações no setor audiovisual e a democratização tecnológica contribuíram para que o cenário cinematográfico em Goiás também florescesse, como podemos perceber pela criação de vários festivais e mostras, como a mostra *O amor, a morte e as paixões*, em 2003, além de:

o Festival de Cinema de Goiânia (Festcine Goiânia), em 2005; a Mostra Goiana de Filmes Independentes (TRASH), em 2005; o Festival de Cinema Universitário Latino Americano (Perro Loco), em 2007; a Mostra Independente do Audiovisual Universitário (MIAU), em 2008; o Ciclo de Debates do Cinema Goiano (Desbitola), em 2008; o Anápolis Festival de Cinema, em 2011 [...] o [...] Perro Loco [...] e a [...] MIAU [...] eram organizados por um coletivo de alunos da Universidade Federal de Goiás (UFG), o Perro Loco, era um projeto de extensão da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia (FACOMB), sendo coordenado pelo professor Lisandro Nogueira (Vale *apud* Silva, 2013, p. 73-74).

Em 2012, integrou-se à lista de festivais o Festival de Filmes de Faina; FRONTEIRA – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental, que está propondo a sua 5ª edição para agosto e setembro de 2023, agora não mais em Goiás, mas no Distrito Federal e o Festival Audiovisual Vera Cruz (FAVERA). De 2015 a 2018, aconteceu na cidade de Pirenópolis-GO o PirenópolisDoc – Festival de Documentário Brasileiro (PiriDoc). O Festival Internacional de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero de Goiás (DIGO), que já está em sua 7ª edição em 2023 e começou em Goiânia em 2016, mesmo ano de lançamento do Festival de Cinema de Senador Canedo (Curta Canedo), que apresentou a sua 5ª edição em 2022; a Elas fazem cinema: mostra de filmes dirigidos por mulheres, que também vem ocorrendo desde o ano de 2016; o Lanterna Mágica – Festival Internacional de Animação desde 2017, tendo realizado a sua 6ª edição em 2022; a Bienal Internacional do Cinema Sonoro (BIS), que aconteceu em 2017 e 2019 em Goiânia; o CineFest São Jorge, que teve a sua 1ª edição em 2018; a Mostra Clandestina, realizada como projeto de extensão do IFG de 2018 a 2022 e seguirá para mais uma mostra em 2024, estando em fase de elaboração em 2023; o MorceGO Vermelho: Festival de Filmes de Horror; o Festival Internacional de Cinema de Goiânia1, que teve a sua primeira edição em 2022; GO Film Goiânia Film Festival, na capital, que fará a sua 4ª edição em 2023 e premia curtas-metragens. Em 2022, aconteceu a 12ª edição da Mostra de Cinema e Audiovisual UEG (MAU), de exibições de filmes universitários; O Festival de Cinema e Memórias Cerratenses, que teve a sua primeira edição em 2021; em 2021, também se iniciou o Festival Aparecidense de Cinema, de Aparecida de Goiânia-GO, o qual teve a 2ª edição em 2022; e o Folia – Festival de Cinema Universitário, mostra de curtas proposta pelo IFG, tendo sido encontrados nesta lista, ao todo, 28 mostras e festivais de cinema realizados em Goiás de 1999 a 2022 (Silva, 2023, p. 74 – 75)

Por meio desses dados, podemos observar que a partir dos anos 2000 – e com maior intensidade na década de 2010 – há um crescimento significativo na criação de festivais e mostras de cinema em Goiás, acompanhando um movimento mais amplo de descentralização da produção audiovisual brasileira. Esses festivais contribuíram para ampliar os circuitos de circulação das obras locais, estimular novas produções e fortalecer redes de colaboração entre realizadoras, consolidando-se como um dos principais motores de dinamização da cena cinematográfica regional.

Como afirma Thais Oliveira (2023), os festivais são importantes espaços de formação, debate e pesquisa no campo do cinema e do audiovisual, pois auxiliam na formação de público e de mão de obra (com cursos rápidos e técnicos, que integram a programação de diversos eventos), além de possibilitarem maior acesso a filmografias de várias partes do mundo, em geral gratuitamente.

Mas é com a formação profissional que essa produção local passa a ganhar mais força e reconhecimento. A Universidade Estadual de Goiás (UEG) criou, em 2006, o curso de Comunicação Social, com habilitação em Audiovisual, que em 2014 passou a se chamar Cinema e Audiovisual. Em 2015, foi criado, na Cidade de Goiás, o curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás (IFG) e um curso Técnico Integrado ao Ensino Médio em Produção de Áudio e Vídeo, com duração de três anos (Ferreira e Carvalho, 2021). Surgiram também o Curso de Especialização em Cinema da Skópos Escola de Cinema, vinculado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cambury, criado em 2003; o Curso de Formação Profissional para Cinema, oferecido pelo Instituto de Cultura e Meio Ambiente (Icumam), criado em 2006; o Curso de Animação em 2D oferecido pela Escola Goiana de Desenho Animado, criado em 2009; o Curso de Formação em Cinema de Ficção e Animação 3D oferecido pela escola/ateliê A Casa do Cinema, criado em 2010 (Vale, 2013). Há ainda o Espaço Kino, que oferece cursos de cinema e audiovisual de curta duração. Além desses, a Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual: Linguagens e Processos de Realização da UEG, criada em 2015, da qual sou egressa. Certamente outros espaços e iniciativas surgiram, mas me escapam, tendo em vista que o ambiente de formação audiovisual em Goiás nos últimos anos se dinamizou, contando ainda com oficinas, minicursos, palestras e outras iniciativas pontuais. A criação de cursos técnicos e universitários que contemplam a produção e o pensamento cinematográficos contribuíram para as transformações no cenário local, sendo responsáveis pela inserção de novas profissionais, estudiosas e críticas de cinema no audiovisual goiano.

Embora a produção de curtas-metragens ainda predomine em Goiás, a partir dos anos 2000 observou-se um aumento na produção de médias e longas-metragens, bem como de séries televisivas, impulsionado pela ampliação da formação profissional

e pela criação de editais públicos (Oliveira, 2023). Com a implementação de editais, incentivos e leis de fomento – como a Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual, a Lei Aldir Blanc, o Fundo Setorial do Audiovisual, a Lei Paulo Gustavo, a Lei Goyazes e a Lei Municipal nº 7.957 da Prefeitura de Goiânia –, aliadas a políticas públicas de cotas e à revisão dos critérios de seleção, observou-se uma maior inserção de mulheres no fazer cinematográfico em Goiás, bem como de cineastas negras, o que também se refletiu nas temáticas abordadas pelos filmes. Além disso, esse maior suporte financeiro e estrutural passou a fomentar a produção de obras de ficção e a impulsionar o desenvolvimento de produções de animação no estado (Oliveira, 2023).

De 2012 para frente acontece um grande incremento na produção de filmes e o amadurecimento comercial das produtoras goianas, que vai culminar no nascimento da GOFilmes, uma associação de produtoras independentes de Goiás criada em 2016 (Oliveira, 2023). Em pesquisa realizada pelo cineasta Erasmo Alcântara, incorporada na formulação do plano de desenvolvimento para o cinema e audiovisual no estado de Goiás para 2013-2023, “foram produzidos, em Goiás, de 2010 a 2020, 705 produtos audiovisuais, sendo: 463 obras de curta-metragem; 187 obras de média-metragem; 37 longas-metragens e 17 obras seriadas” (Oliveira, 2023, p. 10). Vale destacar que a viabilidade para a produção desses longas-metragens e obras seriadas em Goiás se deu pelo avanço tecnológico, que barateou os equipamentos profissionais fazendo com que a produção de filmes se tornasse mais acessível, além do investimento político vivido pelo cinema local e da política de descentralização da produção audiovisual proposta pela Ancine.

Infelizmente, essa ampliação e diversificação das produções não se reflete em igual medida na diversidade dos atores sociais envolvidos nas produções, ainda que tenha havido avanços. Entender isso é compreender que o mercado audiovisual no Brasil e no mundo está exposto a estruturas sexistas, racistas, homofóbicas, transfóbicas e de grandes desigualdades sociais. Esse mercado de trabalho é atravessado por questões históricas, sociais e econômicas, que colocam mulheres, negras, indígenas e demais minorias representativas em outro plano que não o de destaque. Goiás sintomaticamente reflete a realidade do cenário dominante.

3.6 Documentário e performance

Perfazer esse caminho até aqui foi importante para me situar enquanto mulher goiana, branca, pesquisadora em uma universidade federal, que se propõe a realizar um filme documentário, financiado por uma lei de incentivo, sobre uma mulher negra, em uma comunidade rural do interior de Goiás. Essa trajetória me permitiu pensar sobre as

formas de se retratar essa mulher, por meio da narrativa das outras mulheres e pessoas negras que contam sua história. Como abordar essa história, de maneira a complexificar sua existência, a valorizar seus feitos e a auxiliar na preservação de seu legado.

Creio que no mundo acadêmico, os relatos orais corroboram as narrações para além da escrita, uma vez que eles ampliam as vozes dos grupos somando os relatos dos que estão agora e dos que estão na ancestralidade. Os relatos sobre Chica Machado captados pelo filme, têm o potencial de criar uma linguagem para as “impossibilidades”, de tocar em temas desconfortáveis, confrontativos, violentos, mas traduzi-los sem repetir essa violência, nem tampouco romantizá-la. Usar a visualidade das imagens para criar associações de pensamentos, que levistem a complexidade de Chica, que questionem o que construímos e repetimos. Que potencializem o exercício de ouvir e não silenciar. A própria performatividade da fala (é preciso que uma silencie e ouça para que a outra fale e seja escutada) explica a violência do silenciamento: é necessário aprender a realmente escutar para que as palavras que foram sempre apagadas e silenciadas possam ser ouvidas.

Além das palavras proferidas, há ainda os corpos em tela, corpos negros em sua maioria, corpos simbólicos em performance que ao contarem a história de Chica, como aponta Saidiya Hartmam (2020), indicam uma libertação do corpo negro de seu recrutamento para a servidão. Nessa perspectiva podemos compreender a performance

como uma orquestração de ações, objetos simbólicos e códigos sensoriais, visuais, auditivos, cinéticos, olfativos, gustativos, repletos de música e de dança. Como tal carregam consigo atores estéticos e cognitivos, transcriados por meio de estratégias de ocultamento e visibilidade, procedimentos e técnicas de expressões que, cinética e dinamicamente, modificam, ampliam e recriam os códigos culturais entrecruzados na performance e âmbito do rito, em cujo contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico-social (Martins, 2002, p. 74-75).

Assim, o corpo racializado que evoca na tela outra relação simbólica, transforma a imagem em um campo para se pensar e criar novas configurações, novas inscrições dessa sujeita no mundo, outros enunciados de experiências a serem lidos para além do circunscrito pela colonialidade. Esse corpo em tela reivindica a opacidade como uma estratégia para a aceitação da diferença, a fim de existir em uma singularidade não redutível, uma vez que “opacidades podem coexistir, confluir, tramando os tecidos cuja verdadeira compreensão levaria à textura de certa trama e não à natureza dos componentes” (Glissant, 2008, p. 53). Assim, o autor pontua a opacidade como uma forma de saída da hierarquização, do controle e de uma abertura à relação, fundamentada em liberdades. E complementa:

Posso então conceber a opacidade do outro para mim, sem que eu cobre minha opacidade a ele. Não necessito “compreendê-lo” para sentir-me solidário a ele, para construir com ele, para amar o que ele faz. Não necessito tornar-me o outro nem “fazê-lo” a minha imagem. Esses projetos de transmutação - em metempsicose - são resultados das piores pretensões e das mais altas generosidades do Ocidente (Glissant, 2008, p. 55).

Em sentido semelhante, Ismail Xavier (2005) pensa a opacidade no cinema, argumentando que a tensão entre transparência e opacidade não é dicotômica. O discurso cinematográfico se produz em relação dialética: a materialidade inescapável de um objeto (sua opacidade) é o que permite a alguma informação tornar-se perceptível (transparecer) em sua superfície. Logo, “opacidade” refere-se aqui tanto à materialidade física do dispositivo quanto à materialidade histórica que lhe dá espessura e condição de existência.

Como no cinema ficcional, no cinema documentário há também essa dialética entre opacidade e transparência, mas em geral, o efeito de opacidade predomina pois revela mais a estrutura do processo, deixando perceber a performance em fluxo ocorrendo na relação, no entre, nas fricções e diálogos, no processo de encenação e fruição, no contato atriz/câmera/espectadora/recepção (Camargo, 2015). Produzir um filme documentário, nesse sentido, significa abrir janelas e possibilidades de performance da imagem, que pode ser experimentada na própria construção do filme, nos arranjos e rearranjos de arquivos ou fragmentos filmicos captados pela câmera. Esses elementos registrados (imagens convertidas em arquivo) se tornam repertório criativo para, em seguida, serem reorganizados na performance de assistir e editar, onde há a interação da imagem com a intencionalidade da diretora e da montadora de filmes.

Para Richard Bauman (1975), performance é um evento comunicativo no qual a experiência invocada por ela é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários recursos comunicativos simultâneos (gestos, entonação, postura, rimas, ritmos), em uma situação social que envolve *performer(s)*, audiência e um contexto, onde a ação é construída. Sendo assim, a imagem é mais que uma simples representação, ela é nevrálgica e está encarnada em um corpo vivo, agindo por meio de um conjunto imbricado de ações, linguagens e significações que abarca a produção do filme, o repertório cultural e as escolhas da diretora, o sistema de distribuição, promoção e exibição da película e a recepção por parte da espectadora (Junqueira, 2019).

Assim, o fazer cinematográfico é performático pois envolve uma soma de ações comunicativas, codificadas ou não, que utilizam elementos estéticos e muitas vezes, poéticos para transmitir mensagens ao público. Além disso, o cinema é [...] uma arte

capaz de envolver, de influenciar, de incentivar ações, de representar ideologias e identidades e de transformar públicos e realidades (Junqueira, 2019, p. 8-9).

Nesse sentido, o discurso cinematográfico se refere a princípios e valores historicamente sedimentados e ideologicamente constituídos que se materializam como diferentes tomadas de posição na estética cinematográfica, gerando assim distintos efeitos de sentido nos filmes (Xavier, 2005). Dessa maneira, podemos considerar o gesto de fazer um filme como uma política estética e ética das imagens, como um ato de fazer emergir outras ordens de representação, “de adotar, pela via do regime estético, olhares capazes de problematizar a maneira como uns e outros participam da partilha do sensível, disputando o que se pode dizer sobre o que é visto” (Guilherme, Carvalho e Lacerda, 2020, p. 62).

Sobre esse ponto, Rosane Borges (2025) convoca Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e outras mulheres negras como vozes paradigmas na disputa por visibilidade e reinvenção coletiva, entendendo que esse movimento é fundamentalmente estético. Mas não o estético ocidental, no sentido recorrente apenas da beleza, e sim uma noção de estética que é a da reinvenção radical de existências. Para isso a autora demanda uma estratégia de construção de imaginários que se aproxime do que foi Hollywood, no sentido de criação de narrativas antirracistas e antipatriarcais que se candidatem a matrizes de bem-estar, de felicidade, de força e que invertam a lógica do poder.

Como declara Silvia Cusicanqui (2015), os meios audiovisuais podem se converter em um dispositivo descolonizador do olhar, capazes de pôr em comunicação subjetividades com concepções de mundo e epistemes alternativas, por alcançarem a sensibilidade de um modo que a escrita não consegue. Essa descolonização se daria por meio de uma prática reflexiva, comunicativa e coletiva, em uma intersecção entre ação, imaginação e pensamento, objetivando uma reatualização/reinvenção da memória coletiva.

Seguindo um pensamento semelhante, Jesús Martín-Barbero (2002) afirma que os relatos mediados, ao recriarem histórias, evocam conhecimentos e saberes que proporcionam um novo olhar sobre as mídias e suas relações com a cultura. Isso porque as narrativas são sempre criadas por meio do “compartilhamento de uma memória que mescla experiências e maneiras de contá-las. Porque não se trata apenas de uma memória de eventos, mas também de uma memória de gestos” (Martín-Barbero, 2002, p. 156).

Sendo assim, a construção de um filme documentário como o que foi realizado sobre Chica, se dá a partir de narradoras contando sobre uma personagem e ao se colocarem em tela, permitem que o filme se construa para além da narração, mas também por meio da apropriação daquilo que oferece sua performance.

E por que a opção pelo documentário e não pela ficção? Afinal, a história de Chica poderia ser ficcionalizada e ainda assim tratar sobre um fato histórico. No entanto, a meu ver, o documentário potencializa o contar das narradoras e sua própria história que se inscreve em seus corpos, nos seus gestos, jeito de falar e no lugar que elas escolheram estar. Entendo que a força e o impacto de um documentário está em sugerir um registro da realidade, ainda que revele de forma transparente a sua fração de ficcionalidade. Afinal, o documentário não é uma reprodução da realidade, mas uma representação do mundo que ocupamos, devendo ser tratado como monumento, como uma montagem, pois não é um receptáculo passivo da verdade (Le Goff, 1990). O que, a meu ver, só aumenta sua potência.

Gosto de pensar o documentário, assim como Piero Sbragia (2020), como um manifesto de resistência, especialmente estando em um país que cultiva a memória seletiva e o apagamento sistemático de histórias incômodas para quem se perpetua no poder. Vejo essa resistência em filmes como *Travessia* (2017), de Safira Moreira, que realiza uma busca pela memória fotográfica de famílias negras; *Kbela* (2015) de Yasmin Thayná, que aborda a relação de mulheres negras com seus cabelos e identidade; *Teko Haxy – Ser imperfeita* (2018), de Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, descrito como um encontro íntimo entre duas mulheres (uma indígena e outra não indígena) que se filmam e se descobrem iguais e diferentes na justeza de suas imagens; *Lithipokoroda* (2022), de Lilly Baniwa, um vídeo-performance-manifesto sobre os vivos e resistentes conhecimentos ancestrais dos povos indígenas diante de destruições e invasões de séculos; *A Viagem de Seu Arlindo* (2018), de Sheila Altoé, que aborda a tradição de contar histórias na comunidade Quilombola de Pedra Branca; *Goyania – outubro ou nada* (2022), de Uliana Duarte, filme-ensaio epistolar feminino que ensaia uma reconstrução da história e da imagem da cidade, revisitando fatos históricos, lembranças pessoais e explodindo o monumento erguido em homenagem ao bandeirante sanguinário, que exterminou os povos originários da região, o Anhanguera.

Essas e outras tantas produções dialogam diretamente com Patrício Guzmán, quando este afirma que “um país que não tem documentário é como uma família sem álbum de fotografias” (2017, p. 125), porque o documentário, mais que memória, é também testemunho. Por meio dele visibilizamos pessoas, conflitos, experiências e modos de vida que muitas vezes não aparecem nos registros oficiais. O gesto dessas cineastas por meio do documentário, bem como a afirmação de Patrício, problematiza a sociedade, provoca reflexão, atiza questionamentos ou, como coloca Jacques Rancière (2009), contribui para uma redefinição do que pode ser visto, dito e ouvido.

Em *Chica Machado – Rainha de Goyaz* (2025) priorizo a voz e suas performances por entender que por meio delas podemos ter acesso a uma consciência das alteridades culturais,

dentro do domínio do inter-humano (Yakhni, 2001), da relação que a diretora estabelece com as pessoas e com os lugares que está filmando. Entendendo que diferentes coletivos humanos operam a partir de ontologias distintas, igualmente válidas enquanto modos de compreender e habitar o mundo (Viveiros de Castro, 2002).

Nesse documentário as vozes conduzem a narrativa, pretendendo mais do que captar a realidade dos fatos, “recriar” uma realidade para os mesmos, em um processo que carrega em potência a possibilidade de memória.

Quando se dá o depoimento, quando se começa a falar, o que temos é um trabalho com a memória: o pensamento vem e vai em fluxos descontínuos, construindo a verdade do aqui-agora, no momento da própria filmagem. Não necessariamente essas são verdades sobre os fatos narrados, mas são falas-fatos que passam a ser as verdades daqueles filmes. Por isso, podemos dizer que é menos importante a veracidade dos fatos que o exercício de memória que no filme fica arquivado, dando ao cinema o poder de registro desse processo de memória, ou seja, o ato de lembrar e esquecer que pode então ser capturado pelo filme, através de performances que são atribuídas à voz (Döppenschmitt, 2005, p. 15).

Sob esse aspecto, o filme se constitui como um registro de histórias, convertendo-se, então, em um arquivo de memórias que se erigem por meio de relatos e de imagens das narradoras em seus territórios. Portanto, valorizar a voz, submetendo-a aos mecanismos de mediação, é potencializá-la em um novo papel, quer seja na linguagem do próprio filme quer seja enquanto ação social. Paul Zumthor (1997) enfoca a oralidade e se concentra nos efeitos da presença, do ambiente e do corpo em ação. A voz, assim, se desborda e ultrapassa toda palavra, caracterizando-se como uma expansão do corpo que implica tudo o que é endereçado à outra: um gesto mudo, um olhar. A performance vocal, nesse contexto, não apenas comunica uma experiência, mas a encarna, fazendo do corpo que fala um arquivo vivo.

É nesse sentido que apresento o documentário *Chica Machado – Rainha de Goyaz* (2025), a fim de contar a história circundante de Chica, por meio das memórias do povo de Cocal, Niquelândia, Uruaçu e Jaraguá, territórios por onde a oralidade sobre ela se dissemina e se perpetua. Dessa maneira, o filme opera como uma interface entre aquilo que é a experiência vivida no ato da filmagem e aquilo que é experienciado pelo público receptor, numa duplicação do ato performático, primeiro pelos corpos filmados e depois pelo filme em si. Sendo assim, ao articular documentário e performance através da oralidade, compreendo que a voz não é um elemento neutro ou transparente do discurso cinematográfico, mas um dispositivo estético e político que produz presença, afeta a espectadora e tensiona as fronteiras entre registro, encenação e experiência.

CAPÍTULO 4

Tradição em movência

Como dizia os tronco mais véio, na cabeceira daquelas grota tinha essa nêga, que conseguiu alforria, comprava e alforriava escravo, virou um ídolo pra esses alforriado. Eles falava que ela comandava uns mil escravo. Eu pra mim era a princesa, Chica Machado era a princesa Isabel, né? Eu me acho assim, que ela veio de lá pra cá por causa dos bandeirante, os bandeirante acreditava que ela trazia sorte. Ela era dos tempo do cativoiro. Ela veio de lá sendo escrava, mas chegou aqui e pegou posse de ser uma rê. Ela era uma das rê. Rê era rei naquela época. Ela era convidada pra ser madrinha, ajuizava briga e disputa, ninguém começava festa sem a presença dela. Foi ela que construiu a igreja de Nossa Senhora das Mercês. No ano que quem fazia a festa era ela, ela era a rainha, né? Eles dizia que no entrá na igreja, tinha que semeá ôro, colocava ôro pra ela pisá em cima. Depois ela saía com mesmo império. Botaram fogo na igreja, acho que foi rixa do povo do Muquém, por causa da romaria daqui. Diversas peça da moldura da igreja de Niquelândia são do Cocal. Junto da igreja tinha o cemitério onde foi sepultado muitos escravo e sinhô. Dizem que ela morava em cima da serra pra ver os garimpo. Calculo que ela era bem morena, da cor da gente daqui. Os portugueses foram embora e deixaram o povo lá. Naquele tempo corria água no córrego, depois que ela acabô a água também acabô.

Começo com esse compilado de falas gravadas no final dos anos 1990, algumas das quais já ancestrais, cujas vozes continuam ecoando e dizendo muito além das palavras, como foi sendo desvendado ao longo do caminho que nos trouxe até aqui. Fiz questão de deixar marcas de oralidade nas falas das narradoras de Chica, por entender ser um importante marcador estético, de territorialidade, de ancestralidade e de história. Ao ler esse texto, com alguns sinais do oral, somos transportadas ao sertão goiano, conseguimos ouvir o R retroflexo, nosso R caipira que tem origem na mistura do Português de Portugal com línguas do tronco Tupi-Guarani, Macro-Jê e línguas africanas da família Nígero-congolesa, que evoluíram para a pronúncia falada em Goiás, no interior de São Paulo, sudoeste de Minas Gerais, norte do Paraná e partes do Mato Grosso (Hautz, 2021). Percebemos a construção da performance oral no contar, a contextualização de tempos e valores, a memória em disputa e a fabulação crítica. Tudo isso encarnado é o que move a tradição em torno de Chica Machado.

Quando a voz é instrumento da tradição, ela é, por natureza, movência (Zumthor, 1993). Ela é um acontecimento corporal e temporal que carrega o passado, mas o faz sempre no presente, sob condições que nunca se repetem integralmente. É justamente essa condição performativa que torna a tradição movente. Assim, Paul Zumthor desloca uma concepção patrimonial da tradição — entendida como algo a ser preservada intacta, fixa — para uma concepção processual e relacional. A tradição vocal não sobrevive apesar da mudança, mas graças a ela. A movência é, portanto, uma qualidade ontológica da voz: enquanto houver voz, haverá variação, deslocamento e recriação. A tradição, assim, não é um objeto herdado, mas um gesto que se refaz. “Movência é criação contínua” (Zumthor, 1993, p. 145).

Quando incorporada pelo documentário, essa tradição em movência tensiona o regime visual, fazendo da imagem não um registro estável do passado, mas o vestígio de uma memória em ato, atravessada por ritmos, silêncios e afetos. Trata-se de uma imagem que não restitui o vivido como totalidade, mas que acolhe o fragmento, o incompleto e o que resiste à formalização (Barbosa, 2023). A imagem documental, assim, não organiza o sentido de maneira fechada, mas produz um campo comunicativo no qual o fragmento e o incompleto se tornam modos legítimos de produção de memória. Ao contrário de resolver a ausência, o documentário a comunica, inscrevendo essas memórias em regimes de visibilidade marcados pela tensão, pela sobrevivência e pelo diálogo.

Como observa Marialva Barbosa (2023), essas memórias lacunares, esburacadas, reinventadas ou simplesmente esquecidas mostram a persistência dos rastros e o desejo de percebê-los como inscrições do passado que nos leva a vidas por meio dos indícios, articulando múltiplas temporalidades em uma polifonia rítmica e heterogênea. São imagens sobreviventes, que retornam de forma fragmentária e anacrônica, fazendo ver tanto o que persiste quanto o que se perdeu. Elas tocam o real na medida em que atestam uma perda, uma falha, uma impossibilidade de ver completamente. Não mostram tudo e justamente por isso dizem algo essencial. (Didi-Huberman, 2012).

Essas perspectivas dialogam com Walter Benjamin (1987), para quem a narrativa oral transmite experiência (acumulativa e aberta à interpretação) em oposição à informação (imediata e verificável), porque a narrativa oral condensa e compartilha modos de viver, de atravessar o tempo e de atribuir sentido à vida. Ela não explica o mundo, ela o faz habitável.

Quando o cinema se aproxima dessa tradição narrativa, a imagem deixa de ser mera ilustração do relato e passa a funcionar como espaço de escuta, no qual a memória oral se reinscreve como experiência compartilhável no presente. Assim, a conversão da oralidade em imagem não produz um arquivo fechado, mas um campo de tensões entre presença e ausência, visível e invisível, passado e agora, no qual a memória se reinscreve como imagem viva e em permanente deslocamento.

4.1 Estabelecendo relações: diário de uma travessia

Março de 2024

É fim de tarde e estamos quase chegando em Niquelândia. O dia está lindo com um céu azul quase sem nuvens, a paisagem que passa pela janela do carro mudou das extensas planícies para os altos planaltos, salpicados de verde, rosa, amarelo, uma profusão

de cores, matizes, variações de vegetação que teimam em se encaixar no que comumente se nomeia sertão. Os nomes de rios e córregos indicados nas placas traçam um mapa na minha cabeça e vou reconhecendo ao vivo o que vi em mapas e livros sobre a história de Goiás. Fico tentando imaginar como eram essas terras na época em que Chica viveu. Em que condições as pessoas chegaram ali, se estabeleceram, viveram e morreram em busca de um ouro de tolos? Quantas vidas soterradas nessa ilusão e quantas outras reescreveram suas histórias, escavadas nesse chão vermelho? Vejo pela janela pessoas em acampamentos improvisados ao longo de alguns dos antigos locais de garimpo, ainda perseguindo o sonho de se bamburrar. Pois dizem que ainda tem ouro nessas aluviões.

Avistamos Niquelândia, já é quase noite e o frio na barriga aumenta. Nunca tive tanto dinheiro na minha conta e estou com medo de não conseguir fazer o filme. Conversei com algumas pessoas por telefone, mas não consegui marcar com ninguém. Algumas não estarão em Niquelândia nessa semana, outras se sentiram intimidadas quando disse que estava fazendo uma pesquisa para a universidade. De que forma vou conseguir falar com a comunidade?

Entramos em Niquelândia no final do expediente comercial, caímos em uma praça que se assemelhava àqueles cruzamentos indianos que vemos no YouTube, parecia um caos, mas funcionava. Pensei que podia ser um prenúncio auspicioso para o filme. No hotel entrei em contato com Adélia, autora do livro sobre Chica, que me passou o telefone de Ana Matilde, que havia sido Secretária de Cultura de Niquelândia e poderia me ajudar. No dia seguinte Ana Matilde me respondeu, nos encontramos, conversamos e ela me levou até a APAE (Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais), onde Mônica lecionava na época.

O encontro com Mônica me animou. Ela contou diversas histórias de Cocal, da região e de Chica. Disse que tentou aprovar um projeto para a construção de uma Casa de Cultura Chica Machado, mas que não conseguiu apoio político. Ficou de me levar no outro dia até Cocal e me apresentar para algumas pessoas.

No dia seguinte busquei Mônica e dona Maria, sua mãe, e fomos para Cocal. Não saímos muito cedo para não atrapalhar a rotina matinal das moradoras, que envolve a lida com a roça, o gado e outros animais. Cocal fica há cerca de 40km de Niquelândia, sendo uma parte do trajeto feito por estrada de terra. Conversamos muito ao longo do caminho, Mônica transita fácil por vários assuntos e dona Maria é extremamente espirituosa, foi uma viagem muito agradável. A estrada de terra que sai do asfalto até Cocal é larga e bem aplainada, porque é a estrada que transporta os caminhões que circulam pelas lavouras. Quando entramos na estrada que leva até a Escola Santa Efigênia a situação muda, é estreita, irregular e cheia de buracos. A escola fica no meio do Cerrado, não há casas próximas e o transporte escolar é insuficiente, então a maioria das estudantes

vai a pé ou de bicicleta. A construção é bem simples, feita de placas de concreto e telha Eternit. Foi recém pintada de branco e azul e o chão é encerado de vermelho, muito limpo e brilhante.

Chegamos no final do turno matutino, então nos convidaram para o almoço delicioso servido na escola. Todas ali ficaram muito felizes em reencontrar dona Maria e Mônica, que há muito não viam. Pegamos nossos pratos e fomos nos sentar na sala das servidoras. Elas nos contaram várias histórias de pessoas, fantasmas e curiosidades da região. Contaram a respeito do teatro que fizeram sobre Chica, quem tinha feito qual papel, como foram os ensaios e como tinha sido a apresentação no Teatro Municipal de Niquelândia. Também falaram das atividades que desenvolviam com as crianças sobre Chica Machado, que envolvia jogos, brincadeiras, desenhos, redações e poesias. Foi impressionante presenciar a vitalidade de Chica nas histórias contadas e decidi que tinha que filmar na escola e com as crianças em alguma dessas atividades. Na ocasião, gravamos os depoimentos de Leocádia (professora) e José Rogado (zelador).

Saindo da escola pegamos outra estrada de terra que nos levou até um rancho de capim. Mônica disse que ali morava uma mulher indígena nômade e achava que ela ainda ficava por lá, porque tinham utensílios pelo jardim. Deixamos o carro embaixo de uma árvore e fomos até a casa de Seu Nelson, tio de Mônica. Andamos mais ou menos 1km no meio do mato, atravessamos um córrego e chegamos à uma pequena casa de adobe. Seu Nelson mora na companhia de um cachorro, algumas galinhas e gatas que circulam por ali. Não há estrada de acesso até sua casa, ele tem uma moto que usa quando precisa ir à cidade. Ele ficou muito feliz em receber visitas. Conversou bastante e topou que gravássemos seu depoimento. Nos contou sobre quando era rapaz e o tio Fortino levou ele e um outro primo para desenterrar um ouro que havia sido dado a Fortino por Chica. Contou das incorporações de seu tio e de como em uma delas falaram com a própria Chica, que os alertou sobre o ouro não estar lá. Seu Nelson nos contou ainda sobre várias outras histórias da região e fez uma reflexão desanimada sobre a persistência do racismo. Não queria que fôssemos embora, mas a chuva estava chegando e precisávamos ir.

Pegamos chuva em um trecho do caminho de volta até Cocal e acabamos atolando. Não passava ninguém, não tinha sinal de celular e já estava pensando que teríamos que ir até alguma fazenda próxima pedir ajuda quando o Branco apareceu em sua moto e nos ajudou a sair do atoleiro. Terminamos de chegar em Niquelândia com as pernas todas enlameadas.

No dia seguinte, busquei novamente Mônica e dona Maria e fomos até a fazenda de Maria (professora aposentada, tia de Mônica). Eu já havia falado com ela por telefone, mas ela não quis me receber pessoalmente. Mônica disse que Maria não gostava mais de falar sobre Chica desde que se converteu à religião evangélica. Há uma pequena igreja

construída em suas terras, na beira da estrada, onde as pessoas da região que professam a mesma fé se reúnem.

De lá fomos até Cocal, na casa da Cidinha. Eu havia conversado com a filha dela por telefone, que estava trabalhando em outra cidade. Cidinha é prima de dona Maria, uma mulher de poucas palavras, mas muito gentil. Ela é vizinha da atual Igreja de Nossa Senhora das Mercês e nos contou que, quando criança, brincava nos escombros da igreja antiga. Sobre Chica, contou que ela andava com um monte de negras pra cima e pra baixo, como uma rainha. Mônica e dona Maria nos levaram aos escombros da antiga igreja de São Joaquim, para visitar a capela e a atual igreja de Nossa Senhora das Mercês.

Abril de 2024

Estou no processo de reescrita do roteiro, com muitas dúvidas de como abordar essa história. Tenho os arquivos de Adélia do final dos anos 1990: os depoimentos gravados em fita cassete, fotos e um vídeo. E tenho as pessoas com quem eu conversei agora, as novas histórias como a do tio Fortino, as ruínas, os lugares e a amplidão das terras que eles apontam e dizem que era tudo de Chica. Como comportar tudo isso em 20 minutos? São várias camadas de história que giram em torno da memória, então pensei em um roteiro que emule o ato de recordar, com repetições, silêncios, essas vozes e imagens antigas que voltam, palavras entrecortadas. Ainda não pensei na forma, mas gosto de escutar as pessoas falando.

Assim que fomos aprovadas no edital, acertei com Daya²⁹ a realização de uma performance que simbolizasse a poética da memória que mantém Chica presente. No meio do processo de pré-produção Daya adoeceu e me contatou para dizer que talvez não conseguisse mais gravar. Conversamos e ficamos de aguardar a evolução do tratamento para confirmar sua participação. Felizmente tudo está indo bem. Inicialmente havíamos combinado de ela gravar a performance em Cocal, mas com seu adoecimento reorganizamos para gravar na trilha Chica Machado no Parque Macambira-Anicuns, em Goiânia. Como vamos economizar com deslocamento, conversei com Sofia, filha de Daya, para que as duas fizessem a performance juntas. Creio que ficará ainda mais potente essa memória transgeracional sendo representada por mãe e filha.

Eu que havia feito meu primeiro filme como diretora com um edital de extensão do IFG, no valor de 8 mil reais, estava achando que os R\$ 100 mil que recebi da Lei Paulo Gustavo era dinheiro demais. Mas pra uma produção mais profissional (no outro eu

²⁹ Dayana Gomes Pereira é bailarina, coreógrafa, gestora cultural, cineasta, pesquisadora, minha colega de doutorado e companheira na caminhada desse filme. Concomitantemente ao trabalho no filme sobre Chica, realizou seu belíssimo documentário *Ancestrais do Futuro - Um filme sobre Mulheres Negras que dançam* (2025).

usei equipamentos emprestados e contei com a ajuda voluntária de amigas), com figurino, locação de equipamentos, traslado, hospedagem, alimentação e mais um monte de outros custos que uma produção exige, percebi que o dinheiro na realidade é pouco. Tivemos que enxugar a equipe e remanejar gastos. Outra coisa que aprendi é não colocar uma equipe tão detalhada no projeto, pois isso cria uma rubrica à qual o dinheiro fica vinculado e depois é uma dor de cabeça remanejar.

Maio de 2024

Raquel, produtora do filme, entrou em contato com quilombolas da Cidade de Goiás, para sabermos se elas já tinham ouvido falar sobre Chica Machado, mas não conheciam a história. Conversei com Andreia, diretora do IFG Câmpus Uruaçu, pois havia encontrado ela em um evento da UFG e ela tinha me contado que conhecia a história de Chica por intermédio de uma escritora e ativista da região. Peguei o telefone da Sinvaline e pedi para a Andreia conversar com os contatos que ela tinha nos quilombos da região de Uruaçu e Niquelândia. Ela me retornou informando que as pessoas de lá também não sabiam sobre Chica. Sinvaline indicou em Niquelândia o seu Manoel para conversarmos.

Dessa vez, passamos em Jaraguá, antes de seguir até Niquelândia. Fomos até a Casa da Cultura Padre Silvestre, onde residiu um dos filhos de Chica, conversamos com o historiador responsável e combinamos de retornar em junho para gravarmos com ele para o filme.

Seguimos eu e o Murilo, assistente de direção, para Niquelândia e lá nos encontramos com seu Manoel, amigo de Sinvaline. Seu Manoel na realidade não conhecia a história de Chica Machado, mas era advogado aposentado e conhecia muito do contexto de escrituração das terras da região, além do contexto histórico. Foi muito interessante a conversa e ele confirmou minhas suposições que muitas dessas terras foram abandonadas após a escassez das minas, as pessoas que ficaram se reorganizaram nas antigas fazendas e, a partir dos anos 1900, essas terras foram sendo regularizadas. Ele disse para falarmos com seu vizinho que era de Cocal e sabia sobre Chica Machado. Conversamos com João Jerônimo que nos contou várias histórias sobre Chica, a romaria, a igreja das Mercês e sobre sua infância.

No dia seguinte partimos para Cocal com o objetivo de conversar com outras pessoas e nos encontrar com Raquel, para avaliarmos as locações. Antes de chegar em Cocal passamos por Tupiraçaba, antigo Arraial de Traíras, onde o padre Manuel, outro filho de Chica, foi pároco. A vila é bem pequena e ainda tem algumas construções da época do apogeu do ouro. Queríamos conversar com o pároco local para sabermos sobre os documentos da época do padre Manuel. Encontramos uma moça que ficava com as chaves da

atual igreja, para fazer a manutenção, pois o padre ia até o povoado uma vez ao mês. Ela nos mostrou a igreja atual e disse que todos os documentos estavam na matriz de Uruaçu. Também nos mostrou as ruínas da antiga igreja, da qual restam apenas uma parede e o cruzeiro.

Tupiraçaba (antiga Traíras), situada a 10 km da cidade de Niquelândia, é um dos povoados mais antigos do estado, chegou a ser a segunda maior cidade da Capitania de Goiás, atrás apenas de Vila Boa, que era a capital da província na época. Foi tão importante que recebeu visita de D. Pedro II, de onde este despachou por 24 horas, período em que Traíras foi capital do Brasil. A casa onde ele se hospedou ainda está lá.

Hoje o povoado se encontra em estado de esquecimento, ficamos profundamente tristes ao percorrer as ruas de terra batida, conversar com as moradoras e presenciar o abandono institucional não só da nossa história, mas das pessoas. As moradoras nos contaram que na área central do povoado ficava a Casa de Câmara e Cadeia que pegou fogo em 1910. Ainda há vestígios de algumas paredes, mas nos disseram que o fogo destruiu mais a parte de cima, que a parte do subsolo dava para ter sido restaurada. Décadas depois, algum político mandou enterrar essa parte e construir uma quadra em cima, que permanece lá, também se desfazendo. O símbolo mais violento dessa política de apagamento é a dilapidação da Igreja do Rosário construída pela população negra, que tinha um Cristo em um crucifixo de marfim, lembrado por todas as pessoas com quem conversamos. Os móveis, baús, santos, sino, foram arrestados pelo Bispo de Uruaçu. Dizem que havia até um baú com peças de ouro e pedras preciosas, esse caixote possuía 3 travas de ferro, uma chave enorme, eram necessárias 3 pessoas para abri-lo. O senhor de 80 anos que cuidava da igreja passou mal logo após os bens serem retirados e morreu.

Escutamos inúmeras histórias riquíssimas de diversas moradoras sobre fuga da cadeia, pessoas escravizadas que encontraram ouro e ficaram ricas, sobre a antiga festa do Rosário, com as negras dançando seus lundus, mas ninguém conhecia a história de Chica. No entanto, todas se lembravam da Romaria de Nossa Senhora das Mercês.

Chegamos em Cocal achando que estávamos atrasadas, mas ficamos esperando a Raquel que chegou depois dizendo que tinha se perdido e foi ajudada por um agricultor local. Ele morava próximo e, informado sobre o que estávamos fazendo ali, disse que a esposa trabalhava na Escola Santa Efigênia e que tinha participado do teatro sobre Chica Machado. Ficamos de ir lá depois.

Batemos à porta de algumas casas, mas sem Mônica ou dona Maria para nos intermediar, fomos recebidas com muita desconfiança, respostas monossilábicas ou lacunares, principalmente das pessoas mais velhas. Seguimos até o local onde o agricultor havia indicado e, após algumas entradas erradas, chegamos à fazenda certa. Ao descermos

fomos recebidas por Branco que imediatamente me reconheceu do atoleiro, expliquei o motivo da visita e ele foi chamar Suely para conversarmos.

Os dois, então, nos explicaram que as pessoas desconfiavam muito de forasteiras, porque no passado aparecia muita gente para procurar ouro enterrado por ali. Suely contou que o pai dela foi vítima de um oportunista que disse saber de um local onde havia ouro enterrado. Contratou seu pai para cavar no local indicado com a promessa de dividirem os ganhos, ele cavou por vários dias e, quando ia desistir, encontrou uma garrafa cheia de ouro. O homem disse a ele que precisava levar a garrafa até a cidade para avaliar e depois retornaria para lhe dar a parte combinada, mas nunca voltou. Esse é um dos vários exemplos de pessoas que sonham com ouro e ainda hoje aparecem para escavar locais e construções em busca do enterro. Inclusive muitas das construções de Traíras, e a própria igreja das Mercês, passaram por dilapidação por esse motivo.

A conversa com os dois foi ótima, repleta de detalhes da história de Chica, que Suely contou terem sido transmitidas por sua mãe, uma curandeira muito antiga da região, mas que não gostava de ser fotografada, muito menos filmada. Acreditava que capturava a alma da pessoa. De certa forma é isso mesmo.

De volta a Niquelândia procuramos Ana Matilde que estava finalizando a obra da antiga casa da família, que agora seria convertida em pousada. A casa fica exatamente atrás da Paróquia e Santuário São José, construção religiosa do século XVIII, época em que Niquelândia ainda era o antigo arraial de São José do Tocantins. Ana Matilde contou que sua avó viu os altares da Igreja das Mercês chegando de carro de boi lá de Cocal.

É interessante perceber como a arquitetura dos locais reflete a estrutura de poder vigente na sociedade de cada período. Nos antigos arraiais sempre tinha uma igreja católica na praça central, em torno da qual se organizava o povoado. A igreja nos pequenos arraiais, vilas distantes ou áreas rurais, era frequentemente o único prédio público, servindo como ponto central da comunidade. Devido à união entre Igreja e Estado (Padroado), a Igreja Católica era responsável por registros administrativos, sendo, muitas vezes, onde a administração local realizava atividades de caráter público. Os padres, especialmente no interior, acumulavam funções, agindo como agentes administrativos da Coroa Portuguesa. Isso dá uma dimensão ainda maior do significado da Igreja das Mercês.

Ana Matilde nos informou que a Capina do Largo da Igreja de Santa Efigênia, construída em 1790, ocorreria em junho e que era uma tradição secular (mais de 250 anos). Essa é uma das “igrejas dos pretos” mais bem preservadas em Goiás. Na festa da capina, fiéis e descendentes de escravizadas limpam a vegetação ao redor igreja para dar início às festividades da Congada em honra a Santa Efigênia. Essa informação definiu a data da gravação, porque também queria mostrar essa manifestação da memória do povo negro em Goiás.

No outro dia saímos para Uruaçu e no caminho tentamos encontrar o Poço do Major, local que fazia parte da antiga fazenda de Chica Machado e que hoje era habitação da família do Major, homem muito antigo da região e conhecedor das histórias de Chica. Acabamos perdendo a entrada que tinha sido indicada por João Jerônimo e entramos próximo à região do antigo Arraial de Ouro Fino, que acabou submerso pelas águas do Lago Serra da Mesa. Paramos em uma fazenda para pedir informação e conversamos com um agricultor que disse conhecer as histórias de Chica. Que tinha sido mulher muito importante da região. Como já estávamos chegando em Uruaçu, decidimos conversar com o Major na data de gravação do documentário.

Andreia nos encontrou em Uruaçu e nos conduziu até a casa de Sinvaline, pequena propriedade rural às margens do Lago Serra da Mesa. A escritora nos disse que sua avó falava muito sobre Chica. Essa avó morava na região da Chapada dos Veadeiros, sofria violência doméstica e no meio de uma das ofensivas do marido, revidou, acabou matando-o e fugindo. Foi para Uruaçu e depois se mudou com a família para as terras conhecidas como Chica Machado. A mesma região em que o Major mora. Sinvaline contou que morando nessa região, em uma situação de extrema pobreza e procurando frutos no meio do Cerrado para se alimentar, encontrou uma mulher negra muito bonita que a ajudou e depois sumiu no meio do mato. Ela entende que era Chica Machado. A versão que ela conhece da história muda um pouco em relação aos relatos de Cocal, mas o essencial permanece o mesmo: Chica compra sua alforria, fica muito rica com ouro e passa a libertar outras pessoas escravizadas. Vira símbolo de resistência e inspiração para outras mulheres, como sua avó.

De volta a Goiânia, tivemos que substituir a figurinista, pois alteramos a data da gravação para coincidir com a capina e a que estava prevista no início não poderia participar, então indicou uma amiga que já está desenhando os figurinos enquanto Daya e Sofia planejam a coreografia. A equipe já está fechada, já encaminhei fotos, vídeos e o roteiro. Fizemos uma reunião pra acertar equipamentos e data.

Junho de 2024

Estou fazendo alguns ajustes no roteiro após reunião com Edileuza, nossa consultora de roteiro. Fico pensando se um formato com muitas falas é o melhor. Sei que é um formato arriscado e muito criticado, pois pode facilmente se converter em um recurso monótono e limitado visualmente. Mas para mim as falas são importantes porque carregam muita história, não apenas pelo que falam, mas como falam. É história em ato. Então vamos tentar harmonizar na edição, para que fique envolvente.

Ao todo será uma semana de gravação: três dias em Niquelândia, Cocal e Uruaçu, um dia em Jaraguá e outro em Goiânia. Daya tinha pensado em fazer uma cena com drone em frente ao Instituto Rizzo, no Setor Sul em Goiânia, pensando em começar em um ângulo fechado e depois ir abrindo até mostrar o prédio em estilo colonial em meio ao caos urbano. Perguntei se ela achava que funcionaria no Palácio das Esmeraldas – pensando na ideia de disputa de imaginário – e ela concordou, então entrei em contato com o Palácio para entender os trâmites do pedido de autorização, pois faltavam apenas 15 dias para a gravação. Para nossa surpresa, acabou dando certo!

Os figurinos ficaram lindos, a Su acertou muito com os *bodies* dourado e cobre – uma referência aos metais, mas fazendo uma reelaboração de significados ao vestir duas bailarinas negras – e as saias fluidas em vários tons de azul, uma mistura que traz a força feminina das águas e o profundo e infinito do céu cerratense.

Quando fui a primeira vez em Cocal, vi muitos campos de açafão e queria muito essa imagem no filme, em referência à explicação que a população dá sobre utilizarem essa raiz para marcar os descobertos de ouro. Como o açafão já tinha sido colhido, pensamos em trazê-lo em pó para a tela, misturado com glitter, simbolizando o pó de ouro que jogavam no chão para Chica passar.

No final do mês voltamos para a filmagem. Contratamos um drone para filmar em Cocal, pois as narradoras falam sobre uma imensidão de terras que eram propriedade de Chica, então queria colocar isso em perspectiva. Também para filmar os escombros da igreja que ainda existe, pois de baixo parecem morrotes de terra, mas do alto dá pra ver o formato certinho da construção.

Algumas entrevistas que estavam previstas caíram: o Major está doente e não pode filmar, a outra pessoa de Uruaçu indicada pela Sinvaline também não, eu queria regravar com seu Nelson, pois a filmagem para a pesquisa do filme tinha ficado um pouco desfocada e com o fundo estourado, mas ele também não confirmou. Também não conseguimos gravar na escola pela logística e pelo tempo.

Suely e Branco fizeram questão de nos levar até uma das cavernas da região, pois há várias histórias sobre elas, inclusive envolvendo Chica e enterro de ouro. Branco também se disponibilizou a abrir uma picada no meio do mato para conseguirmos chegar à área da Igreja das Mercês e do antigo cemitério, onde ele nos mostrou lápides de familiares e contou ter cavado a cova da própria mãe porque o coveiro cobrava o empreito em pinga e a mãe era contra.

A gravação com os dois foi muito especial, pela generosidade de ambos em contar suas histórias e nos levar aos locais que lhes importava. No outro dia cedo retornamos à fazenda deles para gravar algumas tomadas da lida de Branco com o gado e de Suely nos mostrando os trabalhos que ela desenvolveu com os alunos sobre Chica. Na despedida,

fomos presenteadas com uma semente chamada olho de boi, para espantar mau olhado, que coloquei em meu chaveiro.

Seguimos para Cocal onde nos encontramos com Mônica e dona Maria. Ivani, que fica com a chave da igreja, foi abri-la para gravarmos em seu interior e também para usarmos o salão como ponto de apoio durante a filmagem. Gravamos dona Maria em frente à imagem de Nossa Senhora das Mercês, o que achei um contraponto muito interessante ao relato que ela faz da incorporação de Chica em Fortino, já que a Igreja Católica não acredita, não aceita e condena a prática da incorporação, mediunidade ou comunicação com os mortos. Ao terminar essa gravação, ficamos conversando na igreja e as mulheres começaram a contar sobre a tradição feminina em torno da fé em Cocal, das lembranças das mais velhas e outros relatos interessantes que foram captados no improviso.

Após o almoço gravamos com Mônica na estrada que fica em frente aos escombros da Igreja de São Joaquim e terminamos a caminhada na casa da Cidinha. Para essa sequência eu queria uma interação espontânea entre Cidinha, Mônica e dona Maria, trazendo as lembranças das pessoas que moraram lá e que foram importantes para o cultivo das memórias da região. Então trouxe fotos que havia ampliado e revelado do arquivo da Adélia e que elas nem sabiam que existiam. Elas nos contaram que algumas daquelas pessoas nunca tiveram uma foto sua revelada.

Também levei trechos de áudios gravados por Adélia para que elas ouvissem. Foi um momento incrível, que mexeu com as emoções de todas, em especial no momento da reza de Bento Pinheiro.

Depois descemos a rua e chegamos à casa de dona Preta, que mora nos fundos dos escombros da Igreja de São Joaquim. Assim que chegamos e Mônica disse que estávamos atrás das histórias de Chica, dona Preta já começou a falar e nos deu um relato bem detalhado da relação de Fortino com Chica, que para ela foi um caso de amor.

Ainda tentamos falar com mais uma pessoa que tem um boteco em Cocal e que dona Maria afirmou saber muitas histórias de Chica, mas ele não estava em casa.

No outro dia fomos cedo à Capina do Largo de Santa Efigênia e os registros condizem com a beleza da festa. Perguntamos para várias pessoas se já tinham ouvido falar de Chica Machado e a maioria disse que sim, mas indicava outra que sabia contar melhor. Até que chegamos em Seu Satiro e sua filha. Muito linda e forte a fala dele em meio a uma festa tão representativa. Também havíamos conversado com outra senhora que nos disse saber muito dessa história e topou gravar, mas enquanto fui chamar a equipe ela foi embora. Andamos pelas ruas do entorno da igreja e não a encontramos. Uma pena! Me serviu de lição para nunca deixar a entrevistada sozinha no meio de um evento.

Retornamos a Goiânia, gravamos com Daya e Sofia sábado pela manhã no Parque Macambira-Anicuns e à tarde no Palácio das Esmeraldas. O parque estava bem vazio pois fazia frio pela manhã, então conseguimos imagens sem muita interferência de fundo. À tarde rumamos para o Palácio. No início o guarda ficou vigiando de perto, depois relaxou e se afastou. Aproveitamos no final, enquanto ele estava distante, para fazermos a cena dentro do espelho d'água. No final da gravação, quando desmontávamos os equipamentos, o segurança chamou outra pessoa, que entendemos ser o superior dele, para analisar o pó que havíamos jogado no chão. Avisamos que era açafraão com glitter e que se eles nos dessem uma vassoura a gente limpava tudo. Como não responderam, deixamos eles lá investigando e fomos embora.

No domingo fomos para Jaraguá gravar na Casa da Cultura Padre Silvestre Álvares da Silva. A pessoa que havia conversado conosco anteriormente não poderia gravar na data que tínhamos disponível e eu ainda não havia conseguido falar com a descendente do Padre Silvestre, mas o pessoal nos indicou o Genilson, que trabalha na Casa como contador de histórias. Ele criou o personagem Senhor Memória para contar as histórias das personalidades, mitos e lendas de Jaraguá. Inclusive improvisou um repente sobre Chica que pensei em usar no filme. Tentamos gravar no Museu de Arte Sacra de Jaraguá para ver se encontrávamos alguma das peças que as pessoas nos falaram ao longo da pesquisa, mas não conseguimos autorização.

4.2 Recriando memórias: da ideia ao filme

Terminadas as gravações eu estava com diversas horas de material bruto, além dos materiais de pesquisa e de arquivo. Foram vários meses decupando e refazendo o roteiro para a edição. A essa altura eu já estava com o cronograma atrasado e a editora inicial declinou, pois não conseguiria trabalhar no período que precisávamos. Então o Hudson, fotógrafo no filme, se disponibilizou a assumir a edição, o que foi um enorme alívio para mim, pois ele conhecia o material, as pessoas, o local e a energia que emanava de tudo que presenciamos. Além de ter um olhar muito sensível e criativo.

Discutimos a ideia geral e ele começou a edição. Tinha pensado com a Daya em ir mostrando partes do corpo dela e da Sofia, até a imagem completa ser montada, mais ou menos o movimento que experimentamos com os contares sobre Chica –cada história foi adicionando uma informação até montarmos um panorama geral. A performance delas alinhavaria as narrativas que também iriam revelando Chica no processo.

O primeiro corte ficou pronto, assistimos eu e Murilo e achamos a sequência criada pelo Hudson da conversa entre dona Maria, Mônica e Cidinha, com a ampliação das fotos, genial. Mas o filme estava truncado, faltava fluidez à história, algumas falas

prolongadas demais, as imagens de drone estavam excessivas e Chica parecia mais uma lenda do que a pessoa contada por elas. Também faltava um arco narrativo para o filme. Ainda assim marquei de mostrá-lo no Pindoba – Grupo de Pesquisa em Narrativas da Diferença, coordenado pela minha orientadora, professora Luciene Dias, para perceber as primeiras impressões e partir para os cortes seguintes.

As colegas falaram da importância das narrativas, dos pontos que ficaram ambíguos ou confusos, da necessidade de uma contextualização inicial para a história ficar mais clara, da importância dessa clareza como gesto político na luta contra o apagamento de memórias negras e de como terminar o filme com as cenas no Palácio poderiam transmitir uma ideia da “redenção de Cam³⁰”.

Com isso fui retrabalhar o roteiro e a inversão das cenas do Palácio foi fundamental para que eu visualizasse um arco narrativo para o filme. Depois de várias versões chegamos a um resultado.

O filme começa com uma imagem desfocada de duas mulheres negras (Daya e Sofia) entrando por um corredor com pilastras verdes, ao som de uma música africana instrumental. Depois as duas aparecem em foco caminhando pelo corredor com ar sério. Elas param em frente a uma porta de vidro e se olham, posteriormente se posicionam em movimento de afronta, encarando o busto de Pedro Ludovico Teixeira, o grande operador da “Marcha para o Oeste” goiano.

As mulheres, mãe e filha, se posicionam em um espelho d’água, evocando o elemento água profundamente ligado à ancestralidade, resistência e à força feminina, virando-se para encarar o prédio ao fundo que exibe um vitral onde está retratada a colonização bandeirante em Goiás.

As duas, agora no corredor central do prédio, rodopiam de pés descalços espalhando um pó dourado pelo chão – feito com açafrão em pó e glitter, para simbolizar o ouro de aluvião, que foi o mais frequente na mineração em Goiás. Ao fundo enxergamos três mastros com as bandeiras do Brasil, de Goiás e de Goiânia. De repente elas param e sopram esse pó com força para longe.

Vemos o busto de Pedro Ludovico sozinho, mas conforme a câmera se afasta enxergamos Daya e Sofia de costas para ele, com as mãos repletas do pó dourado tapando os olhos. Com o recuar da imagem, percebemos que elas estão no Palácio das Esmeraldas, sede do Governo de Goiás, e a postura de costas com as mãos nos olhos ganha mais nuances. Elas rejeitam essa história que as enxerga como destituídas de humanidade e agência, esse poder oficial que só representa seus próprios interesses, ao mesmo tempo

³⁰ Em alusão ao quadro de 1895, do artista espanhol Modesto Brocos, que representa uma ideologia do branqueamento propagada no período pós-abolicionista.

que estão ali disputando visibilidade no imaginário goiano, para contar a história das pessoas negras em Goiás sob outra perspectiva. O recuar da câmera também é um recuar de passos rumo a uma outra história.



Fotografia 7 – Daya e Sofia estão em frente ao Palácio das Esmeraldas, sopram um pó dourado e ao fundo vemos o busto de Pedro Ludovico.

Fonte: Murilo Berardo, 2024.

Na imagem posterior aparece um mapa atual de Goiás, com a marcação das cidades por onde filmamos a circulação dessa história e com a informação de que Chica Machado chegou escravizada em Goiás por volta de 1750, no último período de exploração do ouro. A tela seguinte é um zoom na região norte do Estado, onde conseguimos ler com clareza os nomes das cidades e a informação que ela protagonizou vários feitos que são lembrados há quase 300 anos na oralidade da população do norte do Estado, especialmente no povoado de Cocal, distrito de Niquelândia. Com esses poucos dizeres conseguimos situá-la no tempo, no espaço e informar ao público que se trata da narrativa sobre uma persistência histórica, que circula fora dos registros oficiais.

Na sequência seguinte a câmera mostra uma chapada e conforme sobe, vai revelando o Planalto Central. Enquanto vemos essa paisagem em tela, a voz de uma mulher (Adélia, em 1998) pergunta: *Você já ouviu falar de Chica Machado?* Seguida de uma mistura de vozes gravadas em 1998 e outras de 2024. Os chiados dos áudios em cassete funcionam como marcas audíveis do tempo, vestígios materiais de um processo de gravação situado historicamente e corporalmente.

Ao final dos áudios, quando a paisagem se revela por completo, aparece o letreiro do filme: *Chica Machado – Rainha de Goyaz*. A última fala dessa sequência de vozes, em que José Rogado diz que Chica Machado escondia ouro em cavernas, dá a deixa para a

cena seguinte onde avistamos o casal Suely e Branco chegando na boca de uma caverna. Suely conta sobre o misticismo desse local. Um drone se aproxima de cima para baixo destacando uma árvore toda branca em meio à mata verde, de onde avistamos urubus levantando vôo. Essa árvore é a que marca o local da caverna, onde Suely enxerga a imagem de uma santa em uma formação rochosa.

Adentramos o Cerrado e o mistério anunciado por Suely é amplificado pela fala de dona Preta sobre o dom de Fortino, que viveu um caso de amor com Chica através de uma ligação espiritual. A próxima cena é um close da imagem de Nossa Senhora das Mercês, seguida por dona Maria com a imagem da santa ao fundo, também comentando sobre a história de Fortino e sua relação com Chica, para logo em seguida afirmar a realidade da história de Chica, com base na persistência dos relatos ao longo de séculos e nos vestígios das construções da época do ouro, que ainda existem em Cocal.

Sáimos de Cocal e vamos para Jaraguá, onde Genilson, travestido de Senhor Memória, conta a história que aprendeu sobre Chica por meio das contações de história no pátio da casa do Padre Silvestre, filho de Chica, onde a cena foi gravada, com a casa ao fundo. Vemos mãos negras pintadas de dourado, performando com a luz do sol e em seguida imagens de estrada. Chegamos em Uruaçu e Sinvaline nos fala o que sua avó lhe contava sobre Chica e como essa se tornou para ela um símbolo de liberdade. No momento dessa fala sobre liberdade, vemos as duas bailarinas se escorando uma na outra em um gesto de carinho, as saias esvoaçantes se misturando com o céu azul ao fundo.

Partimos para Niquelândia, onde João Jerônimo afirma que as terras de Chica ficavam entre Cocal e Ouro Fino (próximo a Uruaçu) e que ela exercia forte influência nos garimpos desses dois locais. A fala dele sobre as igrejas e o cemitério nos levam de volta a Cocal, mais precisamente no cemitério da antiga Igreja de Nossa Senhora das Mercês, onde Branco finca no solo uma antiga cruz de madeira. Corta para Branco ordenhando uma vaca e depois nos contando sobre o carro de boi que conduzia Chica.

Suely e Branco, em meio ao Cerrado que hoje cobre o cemitério, nos contam que Chica chegava para a missa com um séquito de pessoas negras, libertas por ela, que derramavam ouro em pó para ela entrar. Falam também que ela libertou várias pessoas escravizadas e aquelas que quiseram, permaneceram trabalhando com ela como assalariadas. Na cena seguinte os dois nos mostram os restos de uma das paredes da igreja construída por Chica.

A câmera passa por uma antiga casa de adobe, com um ipê amarelo na porta, feita com a mesma técnica que era usada na construção das casas da época de Chica. Em seguida Seu Nelson fala sobre a separação racial dos espaços, que existia na época de Chica Machado e que ainda persiste sob o racismo. Voltamos para João Jerônimo que conta

sobre a relutância da Paróquia de São José, em Niquelândia, de afirmar a existência nessa igreja de peças provenientes de Cocal.

Ana Matilde está sentada em frente ao altar da Paróquia de São José, ao fundo enxergamos as peças da antiga igreja do Cocal que chegaram de carro de boi, como foi testemunhado por sua avó. Ela comenta sobre como as pessoas que estavam participando da Capina do Largo de Santa Efigênia, quando questionadas, afirmavam conhecer a história de Chica.

Seguem imagens da festa da Capina, algumas pessoas roçam o mato entoando cantos, outras, que fazem parte do Terno de Congo, tocam instrumentos e mais algumas vão ao pé do altar expressar sua fé em Santa Efigênia. Seu Satiro e Cíntia (sua filha), sentadas à porta da Igreja de Santa Efigênia, falam como Chica reuniu suas companheiras para construir a Igreja das Mercês. Quando ele diz que chegou a ver essa igreja de pé, corta para a imagem da Capela das Mercês, que hoje está abandonada, e para a atual Igreja das Mercês, uma ao lado da outra.



Fotografia 8 – Mulheres tocam e cantam durante a festa da Capina do Largo de Santa Efigênia, em Niquelândia.
Fonte: Hudson Cândido, 2024.

Novamente na igreja em Cocal, dona Maria, agora sentada em um banco longo de madeira, conversa com Ivani, Mônica e comigo. Elas contam sobre como a história de Chica vem sendo passada de geração em geração. Depois acompanhamos dona Maria e Mônica chegando à casa de Cidinha. As três reunidas em uma mesa de madeira olham fotos tiradas por Adélia em 1998 e relembram histórias das pessoas retratadas, muitas das quais já falecidas.

No meio das fotos, descobrem Bento Pinheiro, famoso rezador da região. Colocamos um áudio com a voz dele cantando uma música sacra, que as emociona, e na tela aparecem uma sequência de fotos de antigas moradoras da região.

Cidinha relembra que quando criança brincava nos escombros da antiga Igreja das Mercês, onde encontrava pedacinhos de imagens de santas.

Mônica encerra as narrativas falando que a história de Chica é a história das pessoas daquela região. Representa sua história e suas raízes. Diz que a obrigação delas é construir e deixar raízes profundas, porque quem não tem raiz profunda cai fácil.

Na tela aparece um pé negro descalço pintado de dourado, com um chocalho amarrado na canela, ao lado de um pote de barro. Ele bate no chão, fazendo o chocalho ressoar, como se estivesse fazendo um chamamento. Ao mesmo tempo escutamos vocalizações femininas e depois entra a música instrumental africana. Daya e Sofia aparecem de costas em meio ao Cerrado e se viram para a câmera, olhando o caminho atrás de si.

Na cena seguinte vemos que elas estão na entrada Trilha Chica Machado, no Parque Macambira Anicuns, em Goiânia. As duas caminham pela trilha, param em uma clareira e realizando movimentos circulares depositam o pó dourado no solo vermelho. Na cena seguinte vemos as pernas descobertas das duas que estão sentadas em um banquinho com os pés enfiados em folhas e as mãos sobre os joelhos, os pés se elevam e a câmera corta para um passeio pelo pescoço e braço de Daya, até chegar à mão, que está acariciando a de Sofia. No fundo vemos as águas correntes do Córrego Macambira e o filme se encerra com este gesto de carinho entre mãe e filha.

A opção estética do filme teve como referência as obras de Edileuza Penha - *Mulheres de Barro* (2014) e *Filhas de Lavadeira* (2019); Eduardo Coutinho - *O Fio da Memória* (1991), *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004); Patrício Guzmán - *Nostalgia da Luz* (2010) e *O Botão de Pérola* (2015); Sheila Altoé - *A Viagem de Seu Arlindo* (2018); Safira Moreira - *Travessia* (2017); Yasmin Thayná - *Fatura* (2019); Ana Pi - *Noir Blue: deslocamentos de uma dança* (2018).

Inicialmente queria uma produção compartilhada, em que pessoas da comunidade também assinassem funções criativas no projeto, mas a realidade prática não permitiu: eu estava no meio da feitura de uma tese e tinha que entregar o filme pronto em menos de um ano. A construção de uma dinâmica verdadeiramente colaborativa demandaria um tempo de convivência, formação e experimentação coletiva que não estava disponível naquele momento.

Diante dessa restrição, busquei outros caminhos éticos e estéticos para a realização. Dediquei-me a estudar formas de representar a comunidade, seus arquivos, repertórios e performances, de modo a valorizar a história narrada na tela, procurando

corresponder, com potência e sensibilidade, à confiança que me foi depositada. Se não foi possível compartilhar integralmente as instâncias de criação, empenhei-me em construir um dispositivo fílmico que respeitasse a densidade das memórias, a singularidade das vozes e o cuidado com que cada pessoa me confiou sua narrativa.

Quando nos propomos a contar uma história por meio do documentário, a representação da alteridade constitui um campo atravessado por tensões éticas, políticas e epistemológicas. Como argumenta Bill Nichols (2016), o documentário não é um espelho do real, mas uma forma de discurso que organiza o mundo a partir de um ponto de vista. Reconhecer essa condição discursiva implica admitir que toda representação é situada e que a mediação da cineasta nunca é neutra. No caso da representação de Chica Machado por meio de suas narradoras – que fazem parte de uma comunidade marcada por desigualdades históricas –, essa dimensão torna-se ainda mais complexa, sobretudo considerando minha posição como mulher branca vinculada à universidade.

Tal assimetria exige um exercício permanente de reflexividade e deslocamento. Como observa Stuart Hall (2003), a representação não apenas reflete identidades, mas participa ativamente de sua constituição. Assim, filmar essas pessoas implica intervir nos regimes de visibilidade que, ao longo do tempo, marginalizou ou silenciou suas histórias.

Nesse horizonte, o agir ético não se limita à obtenção de consentimento formal, mas envolve uma série de negociações como escuta atenta e prolongada, consenso nas formas de exposição, devolução das imagens à comunidade, abertura ao debate público, dentre outras. Implica reconhecer as narradoras não apenas como personagens, mas como produtoras de conhecimento, cujas memórias e interpretações tensionam e ampliam o próprio campo acadêmico.

Contudo, se há desafios, há também potências. Representar as narradoras de Chica Machado no documentário pode operar como gesto de reinscrição histórica, ampliando os regimes de visibilidade e fortalecendo memórias coletivas. Ao promover a circulação de suas vozes em outros espaços, o filme pode contribuir para deslocar hierarquias entre saber universitário e saber local, instaurando um campo de interlocução mais horizontal.

Desse modo, estabelecer um agir ético que as valorize, requer assumir explicitamente a própria posição situada, reconhecer as mediações envolvidas e sustentar o documentário como espaço de relação e não de apropriação. Trata-se de criar condições para que suas vozes circulem com autonomia e potência, sem apagamento das diferenças, mas com compromisso crítico diante das desigualdades que atravessam o próprio gesto de filmar.

4.3 Chica Machado - Rainha de Goyaz: o filme como performance³¹

Pensar um filme como performance implica compreendê-lo como acontecimento, como ato encarnado que produz presença, memória e relação. Quando aplicamos essa perspectiva ao documentário podemos entendê-lo como um dispositivo híbrido que tensiona arquivo e repertório: ele arquiva o repertório, mas também o reinscreve como prática viva. Ao filmar as narrativas sobre Chica, o documentário *Chica Machado – Rainha de Goyaz* não apenas registra um acontecimento, ele produz uma nova performance, mediada pela câmera.

A prática performática do filme se dá rasurando e reescrevendo uma performance preexistente que é a do roteiro do bandeirantismo como ficção de origem do Estado de Goiás. O bandeirante, figura heroificada em monumentos e nomes de equipamentos públicos, opera como personagem central de um *script* nacional e regional, que encena a conquista como destino e a ocupação como gesto civilizatório. Nesse sentido, o bandeirantismo funciona como aquilo que Diana Taylor (2013) identifica como uma forma de transmissão cultural que oscila entre *arquivo* e *repertório*: está fixado em documentos, crônicas e livros didáticos (arquivo), mas também é constantemente reencenado em práticas simbólicas, discursos públicos e imaginários coletivos (repertório). O bandeirantismo, enquanto ficção de origem, articula esses dois regimes: ele se legitima pelo arquivo colonial (cartas, relatos de expedição, registros de descoberta do ouro), mas ganha força política porque é reiterado como repertório identitário na figura do “desbravador”, do “pioneiro”, do “fundador” que teria dado nascimento ao território goiano. Dessa maneira, o Estado nasce, simbolicamente, da ação masculina branca que descobre, nomeia e ocupa.

Quando Daya e Sofia adentram o território do Palácio das Esmeraldas, encaram o busto de Pedro Ludovico Teixeira e, por meio de cenas performatizadas, questionam as narrativas estabelecidas naquele espaço, elas desafiam todo um imaginário de poder. O Palácio das Esmeraldas, construído em estilo *Art Déco*, com suas linhas simétricas, volumes depurados e ornamentação estilizada, tornou-se emblema da modernidade institucional, marcando a fundação de um novo centro político. A arquitetura e o urbanismo executados na construção de Goiânia, encenavam concretamente essa ruptura com o passado, organizando o espaço urbano como símbolo de ordem, progresso e racionalidade. A nova capital de Goiás foi planejada como cidade moderna, com traçado geométrico e edifícios monumentais, performando a ideia de que o interior do

³¹ Trailer do filme *Chica Machado - Rainha de Goyaz* (2025) disponível em: <https://youtu.be/bWnJOplyDq8>

país deixava de ser “sertão atrasado” para tornar-se polo de desenvolvimento. A adesão a esse ideário salvacionista marca o projeto brasileiro de modernidade (Chaul, 2018). Entretanto, essa modernidade é ambígua: ao mesmo tempo em que rompe simbolicamente com o passado colonial, ela não necessariamente rompe com as estruturas sociais herdadas dele.

A ascensão de Pedro Ludovico ao governo de Goiás, após a Revolução de 1930, insere-se diretamente no projeto modernizante de Getúlio Vargas que mirava o enfraquecimento das oligarquias regionais, sustentáculos da Primeira República. Em Goiás, essa ruptura se materializa na oposição ao grupo dos Caiado, expressão local do coronelismo e da política oligárquica tradicional. A transferência da capital da Cidade de Goiás para a recém-planejada Goiânia não foi, portanto, apenas decisão administrativa, mas gesto político estratégico: significava deslocar o centro do poder, desarticular redes tradicionais de influência e instituir uma nova ordem alinhada ao projeto centralizador varguista.

Essa reconfiguração local articulava-se à política mais ampla da Marcha para o Oeste, lançada no Estado Novo como estratégia de integração territorial, ocupação econômica e consolidação da soberania sobre o interior do país. O Centro-Oeste deixava de ser representado como “sertão isolado” para tornar-se fronteira estratégica da nação moderna (Chaul, 2018). Porém, esse alinhamento político opera uma espécie de reencenação histórica: ao deslocar o centro administrativo e alinhar-se ao varguismo, a política expansionista de Pedro Ludovico reinscreve simbolicamente o bandeirante como herói fundador da nova etapa histórica e o programa de interiorização recupera a narrativa da ocupação territorial, repetindo, em nova linguagem, a mesma gramática de conquista que afirmava superar. Há, portanto, uma performance política reiterada, que organiza o imaginário do Estado e define quem pode aparecer como sujeitas da história.

O que se opera no espaço do Palácio das Esmeraldas, portanto, é o discurso da história única, planificada, homogeneizada. Quando as bailarinas entram nesse local ao som da percussão de uma música africana, elas provocam uma fricção sensível e política. Esse som ritmado, vibrante e com variações, ecoando em um espaço arquitetado para representar estabilidade, ordem e continuidade histórica, desloca sentidos e revela a incompletude da narrativa oficial. Junto a isso, a performance em tela de duas mulheres negras ocupando aquele território e virando as costas para esse discurso material do poder, funciona como um gesto simbólico de reescrita da história de Goiás, que introduz o filme.

Esse gesto também alcança o título *Chica Machado – Rainha de Goyaz*, cuja opção pela grafia do nome do estado com Y e Z (Goyaz) reinscreve, no plano da escrita e da imagem,

essa camada espectral da história: a memória de um povo que desaparece, mas o som do seu nome que fica. Embora a existência do povo indígena Guayaz – de onde se origina o nome do Estado de Goiás – seja controversa, ela convoca uma temporalidade inscrita no próprio nome do território. Assim, o título opera como gesto arquivístico crítico, expondo a colonialidade da memória e abrindo o documentário como espaço de disputa simbólica, onde o que foi silenciado pela história escrita pode reaparecer como vestígio, eco e questionamento. Além disso o título de rainha atribuída a uma mulher negra escravizada (informação escrita nas cartelas anteriores), desloca radicalmente as posições historicamente atribuídas a elas na narrativa colonial, majoritariamente representadas como força de trabalho, objeto sexualizado ou figura subalterna.

Como é pelo título de rainha que a população se refere a Chica, foi natural que esse também se tornasse o título do filme. Por isso deixamos essa informação nas vozes que aparecem logo no início, enquanto a câmera vai mostrando o vale, antes de aparecer o título: *Ela era uma das rê. Rê era rei naquela época; A Chica Machado não era a Princesa Isabel?* Ao afirmar que Chica era a própria Princesa Isabel, a comunidade reinscreve a agência da libertação no corpo negro. Colocar Chica em uma posição de poder régio sugere ainda, que a verdadeira soberania não está na linhagem branca imperial, mas na experiência histórica de resistência e ascensão de uma mulher negra.

Esse deslocamento produz, então, uma inflexão epistemológica, pois ao investir uma mulher negra com um título régio, o enunciado reorganiza o regime de visibilidade: ela deixa de ser personagem periférica da história local para ocupar o centro da cena. A palavra “rainha” convoca ainda uma memória política que excede o imaginário europeu e dialoga com tradições africanas de realeza e organização social, reinscrevendo a diáspora não apenas como experiência de violência, mas também como portadora de cosmologias e estruturas de autoridade próprias.

Esse ato de linguagem também produz efeitos no presente de um Goiás marcado pelo mito bandeirante e pela colonialidade. O título tensiona a própria narrativa fundacional do estado, com a introdução de outra linhagem de protagonismo, que não a do desbravador branco, mas a da mulher negra que negocia, resiste, organiza e produz comunidade. Nesse sentido, a palavra “rainha” não apaga as contradições históricas, mas as reinscreve sob outra chave simbólica, transformando a memória de subjugação em possibilidade de reimaginação política e estética.

A opção em começar por contares que evocam o mistério que recobre aquelas terras e o lado espiritual que permeia a existência de Chica, num primeiro momento foi pensada para instigar a curiosidade sobre quem seria essa mulher multidimensional que ainda exerce tanta influência. Mas a fala de dona Preta dizendo que a vivência que Fortino tinha com Chica era real, me fez perceber a retórica do encantamento a que se

refere Lima (2003), na qual memória, história e experiências espirituais não se organizam segundo a separação moderna entre o “real” e o “sobrenatural”, mas segundo uma lógica integrada de transmissão de saberes. Esse entrelaçamento é compreendido por Hampâté Bâ (2010) como expressão de uma tradição viva, onde a palavra não é mero veículo informativo, ela é força vital, portadora de energia, ética e cosmologia. Ao mesclar espiritualidade e historicidade, essas narrativas não negam a realidade, elas a expandem, inscrevendo a trajetória de Chica em um horizonte cosmológico que afirma a força da palavra e a permanência da memória como prática coletiva viva.

As diversas narrações ao longo do documentário vão compondo uma história que se encontra fragmentada entre as participantes. É uma história que se apresenta como vestígio, restos e marcas incompletas do que já não está plenamente presente (Barbosa, 2022). O vestígio carrega uma ambivalência fundamental, ele testemunha e, ao mesmo tempo, denuncia a perda. O filme transforma esses restos em acontecimento sensível.

A oralidade é central nesse processo. Quando narradoras atualizam a memória de Chica, misturando história e imaginação, como faz Branco ao descrever os bois que carregavam o carro de boi de Chica (*eram doze bois carreiros, tudo vermelho da cara branca*), o vestígio se converte em repertório vivo. A palavra proferida diante da câmera não é simples informação: é atualização de uma tradição. Ao detalhar os bois, Branco inscreve no relato aquilo que para ele é significativo, conferindo densidade cultural à narrativa. O vestígio histórico – a existência de Chica e seu carro de boi – é expandido pela imaginação que o integra a um universo vivido. O fato de Branco viver da lida com o gado é decisivo para compreender essa fabulação. O gado não é, para ele, um detalhe periférico, mas eixo estruturante de sua experiência cotidiana, de seu saber prático e de sua identidade social.

Essa operação revela que a memória não é reprodução neutra do que foi, mas é também recriação. A tradição oral não separa rigidamente fato e imaginação, ela preserva o passado por meio de imagens que fazem sentido no presente. Como em outro trecho, quando Suely afirma que muitas das pessoas libertas por Chica ficavam trabalhando com ela porque *ela pagava o direito de cada um*. A palavra “direito” insere a figura de Chica em um campo de valores compartilhado hoje – justiça, dignidade, reconhecimento – e, assim, fortalece sua importância moral. Trata-se menos de precisão terminológica e mais de produção de sentido coletivo. Ao dizer que Chica pagava o direito de cada um, Suely projeta sobre o passado uma ética de responsabilidade e de equidade que ressignifica a experiência da escravidão. A memória não nega a violência estrutural do período, mas destaca uma ação que, aos olhos da comunidade, rompeu com essa lógica.

A tradição oral, portanto, preserva o passado não por fidelidade literal aos termos da época, mas por fidelidade ao sentido que se deseja transmitir. A imaginação,

nesse contexto, não é invenção arbitrária, mas ferramenta de atualização e de fabulação crítica. Ao empregar categorias contemporâneas, a narrativa garante que o gesto de Chica continue legível e potente no presente. O passado é, assim, continuamente traduzido, não para ser corrigido pelo presente, mas para permanecer vivo dentro dele.

Diante da câmera, essas palavras ganham ainda outra camada: tornam-se performance registrada. A espectadora presencia o momento em que a memória é atualizada, não como reconstituição positivista, mas como tradição em movência. A fabulação não falsifica o passado, ela evidencia que a história, quando transmitida oralmente, é atravessada pelos afetos, saberes e valores de quem narra.

Sendo assim, escolhemos manter a câmera nas narradoras com mínimas variações de enquadramento, para produzir um regime de atenção nas suas falas. Já a opção por fragmentos curtos assume o caráter lacunar da história narrada, que vai se compondo através de cada fala. A justaposição desses fragmentos, sugere uma fala coletiva, onde cada voz carrega um coro implícito. Não se trata, contudo, de um coletivo que dilui as singularidades em uma alteridade indistinta, mas de uma tessitura que potencializa cada fala individual.

Ao longo da pesquisa, escutei a mesma história sendo contada por inúmeras pessoas, cada uma cuidando de preservar o núcleo compartilhado da história, mas enfatizando aquilo que mais importava para si. Os relatos breves buscam transpor para o filme esse movimento: a coexistência entre singularidade e pertencimento. Cada performance individual é atravessada por uma memória coletiva que a antecede, a sustenta e a integra, sem, contudo, submetê-la.

O filme também tenta articular uma reflexão sobre a história como vestígio. As vozes que escutamos no início sem vermos de quem são, seguidas mais à frente das fotografias em que vemos as pessoas sem ouvi-las, também remetem à condição fragmentária desse passado. A história não se apresenta como totalidade contínua, mas como restos, indícios, traços que exigem composição. A montagem, assim, não preenche lacunas, mas as evidencia como parte constitutiva da memória.

Essa dimensão vestigial é reiterada nas falas que evocam as ruínas das igrejas e o cemitério, mobilizados como prova e denúncia. Os vestígios materiais ancoram a narrativa, funcionando como índices de uma presença histórica que resiste ao apagamento. Ao conjugar performance vocal e materialidade das ruínas, o filme afirma que a incompletude não invalida a verdade da experiência. Ao contrário, é precisamente na fragmentação – nas falas curtas, nos restos arquitetônicos, nas vozes sem imagem e nas imagens sem voz – que a história se torna sensível, coletiva e real.

Outro aspecto relevante são as canções que aparecem no filme no momento da capina (música para Santa Efigênia) e na dinâmica das fotos (a reza cantada de Bento Pinheiro).

Por meio delas registramos universos culturais e poéticos. Ao integrarem a narrativa, deixam de funcionar como simples trilha sonora e passam a operar como forma de testemunho tão ou mais significativo que a narração. Essas canções configuram uma linguagem sonora e ritual que articula comunicação entre pessoas, comunidade e sagrado, possibilitando a transmissão de saberes por meio de vozes que emprestam sua materialidade a outras vozes e discursos.

Cabe ressaltar a forma como Chica é descrita na comunidade. O documentário traz essa descrição pontuada por Seu Satiro que afirma que ela era gorda e feiticeira, em tom de respeito. No contexto colonial do interior de Goiás, marcado por escassez de alimentos, instabilidade econômica e precariedade material, o corpo volumoso podia funcionar como índice visível de abundância. O corpo da mulher negra que antes era controlado e explorado torna-se corpo que usufrui, que consome, que acumula. Assim, a gordura de Chica, enquanto imagem transmitida pela oralidade, funciona como signo de riqueza material e de vitória simbólica sobre a precariedade colonial. O corpo torna-se narrativa, não apenas matéria biológica, mas arquivo vivo de ascensão social e potência econômica.

Quanto a ser feiticeira, traduzo como um mecanismo simbólico para explicar aquilo que escapa à ordem social esperada. Se a estrutura colonial reservava às mulheres negras o lugar da subalternidade, o êxito econômico torna-se algo “extraordinário”. Em contextos marcados pela violência da escravidão, quando pessoas negras se atribuem poderes extraordinários, isso pode ser lido como forma de restaurar dignidade e agência. O imaginário do feitiço reverte a lógica colonial: aquilo que antes servia para justificar o medo e a repressão torna-se linguagem de exaltação. Chica não é rica “apesar” de ser negra, ela é poderosa porque carrega saberes e forças que a ordem dominante não compreende. A mesma ordem dominante que organizou corpos segundo uma lógica racializada, pontuada e denunciada por Seu Nelson, ao afirmar que Chica construiu a Igreja de Nossa Senhora das Mercês, pois não podia frequentar a dos brancos em função do racismo, que persiste até hoje em nossa sociedade.

É justamente nesse universo da fé que se insere a parte mais lembrada e repetida algumas vezes ao longo do filme, seja nas imagens ou nas narrações: que as pessoas negras libertas por ela jogavam ouro em pó para Chica entrar na igreja. O ouro, elemento central da economia colonial goiana, foi o motor da escravização e da exploração de corpos negros. Ele representava riqueza para a metrópole e para as elites brancas, enquanto significava violência, expropriação e trabalho forçado para a população africana e afrodescendente. Ao narrar que Chica pisa sobre o ouro, a tradição oral opera uma inversão semântica drástica: o metal que sustentou o regime escravista torna-se suporte para a passagem soberana de uma mulher negra. A matéria da opressão converte-se em

matéria de elevação. A igreja, espaço historicamente associado à legitimação da ordem colonial, é reconfigurada. Não mais cenário exclusivo da autoridade branca, ela se torna palco de centralidade negra. O ouro no chão performa consagração.

O gesto de pisar no ouro possui ainda uma dimensão política profunda. Ele simboliza a domesticação da riqueza colonial pela agência negra. O ouro não está nas mãos de senhores, mas circula entre libertas que o lançam voluntariamente ao chão. A homenagem não é imposta, é voluntária e coletiva. A cena constrói uma memória na qual sujeitas negras aparecem como agentes econômicas, organizadoras de rituais e produtoras de reconhecimento social. Assim, a tradição oral desloca o foco da violência para a potência.

Outro elemento importante no filme, que faz parte dessa tradição em movência é o ritual da Capina do Largo de Santa Efigênia. A capina compõe as festividades da Congada de Santa Efigênia, constituindo-se como dispositivo de memória performada, que mantém viva uma cosmologia e uma ética comunitária descendentes das experiências afro-diaspóricas. O gesto coletivo da capina dialoga com a memória de Chica, ao inscrever literalmente no chão a marca de uma presença negra organizada. Essa organização é lembrada por Seu Satiro quando diz que ela juntou os companheiros para construir a Igreja das Mercês.

O trabalho manual da capina, que no regime escravista foi imposto como marca de subalternidade, é ressignificado como trabalho ritualizado, voluntário e comunitário. Sentido que também é atribuído ao trabalho de construção da igreja. Além disso, o termo “companheiro” desloca o vocabulário hierárquico da sociedade escravista, estruturada por categorias como senhor, escravo e propriedade, para um léxico de reciprocidade e partilha.

Assim como fazem Suely e Branco, Seu Satiro inscreve no passado uma ética de solidariedade que faz sentido no presente da comunidade, ao usar um termo que na contemporaneidade evoluiu para um sentido mais político, referindo-se a parceiros de causa, ideologia ou trabalho. O termo também foi apropriado por movimentos anti-coloniais, feministas e negros, funcionando como marcador de pertencimento a uma comunidade de resistência. “Companheiro”, aqui, opera como índice de atualização da tradição viva.

Tal partilha também faz parte da dinâmica das fotos que Mônica, dona Maria e Cidinha manipulam e rememoram. As fotos inscrevem nos rostos e nos nomes a materialidade dessa comunidade ao longo do tempo. O gesto de folhear, apontar, nomear e recordar transforma a imagem fotográfica, associada ao arquivo fixo, em repertório vivo, ativado pela palavra e pela relação entre as mulheres.

As fotografias, nesse contexto, não funcionam como documentos neutros, mas como dispositivos de evocação. Cada comentário acrescenta camadas de sentido, afeto e

proximidade que extrapolam o enquadramento da imagem: *o que dona Brasilina tava segurando aqui, será que era um copo de pinga?; fazia um arrozinho que era puro huummm...; esse aqui rezava terço lá em casa*. O que está em jogo não é apenas a identificação individual, mas a reinscrição de cada pessoa em uma rede de vínculos que as aquilomba.

O aquilombamento, pensado contemporaneamente por autoras como Beatriz Nascimento (2021) e Luciene Dias (2022), não se limita ao espaço físico do quilombo, mas designa uma forma de organização social negra baseada em solidariedade, territorialidade e memória compartilhada. É uma tecnologia de sobrevivência e de continuidade histórica. Nesse sentido, as pessoas que guardam as memórias de Chica podem ser lidas como agentes de um aquilombamento simbólico e afetivo.

Por meio desse aquilombamento, a memória de Chica Machado se sustenta na comunidade que a lembra, a reconta e se reconhece como herdeira de sua história, o que é afirmado por Mônica enquanto a câmera passeia pelas fotos das famílias daquela comunidade: *Na verdade Chica para nós ela é nossa. É nossa história, nossas raízes*.

Mônica evoca ainda a ideia de tempo espiralar de Leda Maria Martins (2022), ao encerrar as narrativas afirmando que Chica é *uma estrela que vem aí centenária e uma história que não morre, que a gente sempre faz com que ela renasça e renasça mais bonita. De onde nós saímos? Que a obrigação de cada um de nós é construir e deixar nossas raízes profundas, porque quem não tem raiz profunda cai fácil*.

Em contraste com a temporalidade linear moderna – estruturada pela sequência passado, presente e futuro – o tempo espiralar opera por retornos que não são repetições idênticas, mas reatualizações transformadoras. O renascer reiterado da história de Chica indica uma circularidade dinâmica: volta-se à origem para recriá-la em novas condições históricas, como vimos expresso em algumas falas citadas. A história, nesse regime temporal, não é arquivo encerrado, mas força em atuação. Cada geração assume a tarefa de reinscrever a memória no presente, ampliando e reconfigurando seus significados. Trata-se, portanto, de um tempo em que o passado permanece operativo, orientando o presente e projetando o futuro.

Essa lógica aproxima-se da noção de começo-meio-começo formulada por Antônio Bispo dos Santos (2015), na qual o fim não constitui encerramento definitivo, mas abertura para novo ciclo. A história “não morre” porque é continuamente recomeçada pela ação coletiva. O passado não é superado nem encerrado, ele é retomado, transformado e aprofundado. A cada recomeço, a história renasce “mais bonita”, isto é, enriquecida pela experiência acumulada e pela ação consciente da comunidade. Trata-se de uma temporalidade que articula ancestralidade, responsabilidade coletiva e projeção de futuro, configurando um horizonte histórico não linear, mas espiralar.

Logo após essa fala de Mônica, vemos o pé negro de Daya pintado de dourado, calçando um chocalho e batendo no solo, enquanto ao fundo se escutam vocalizações femininas. O pé pisa ritmicamente o solo em um ato de reterritorialização: o corpo negro inscreve-se no espaço e reivindica pertencimento. O chão vermelho do Cerrado deixa de ser apenas suporte físico e torna-se território habitado, marcado e ativado pelo ritmo. O pé dourado que bate no solo pode, assim, ser lido como inversão histórica: o ouro que sustentou a exploração colonial agora vibra sob o ritmo de um corpo negro que marca seu próprio compasso. O chocalho que vibra com ele transforma movimento em som, em chamamento, converte o corpo em instrumento, em meio de transmissão de memória, pois o ritmo organiza coletividades e convoca presenças.

Essas presenças ecoam através das vocalizações femininas que atravessam a cena e ampliam tal inscrição, configurando um campo sonoro que remete à transmissão oral e à centralidade das mulheres na sustentação da memória coletiva. A performance, assim, articula corpo, som e território como arquivo vivo, no qual a história não é apenas narrada, mas corporificada.

O filme, então, retoma a performance de Daya e Sofia, que aparecem de costas olhando para trás, numa cena que espelha a do início onde elas também olham para trás, para o Palácio das Esmeraldas. Mas lá o virar para o edifício esconde o rosto da câmera, aqui elas ficam com o rosto de frente, como se estivessem respondendo ao chamamento das vozes e ritmos ancestrais.

Elas, enfim, adentram o território do Cerrado e esse caminhar logo após a resposta àquele chamado, sugere que através de seus pés elas continuam passos que vem de longe (Werneck, 2010). Em seguida elas refazem o ritual de girar sobre os pés, “semeando ouro” pelo chão. Mas se o rodopio lá no início é frenético, terminando com elas soprando esse ouro para longe, em um gesto de recusa daquele lugar, aqui o girar é calmo e o ouro é cuidadosamente depositado no solo. O Cerrado torna-se palco de reapropriação estética e política. O ouro aqui não é acumulado, mas espalhado, não é instrumento de exploração, mas símbolo de memória e afirmação. É devolvido ao solo por corpos de mulheres negras que dançam e dançando reescrevem sua história.

O girar nos leva à imagem dos pés de Daya e Sofia afundados nas folhas que cobrem o chão e depois crescem em ponta lentamente. Essa imagem configura uma poética do corpo-território, que ao se deixar cobrir por folhas reconhece pisar sobre memórias que brotam num presente sustentado sobre camadas de passado.

Por fim, o filme se encerra com a imagem da mão de Daya (mãe) acarinhando a mão de Sofia (filha), ato que materializa uma pedagogia sensível: a memória é transmitida, sobretudo, por convivência, cuidado e presença. Nesse sentido, o gesto atualiza a

tradição de Chica como herança viva, que circula entre gerações por meio de vínculos corporais e afetivos.

Há, ainda, uma dimensão política nessa imagem. A história de mulheres negras no Brasil foi marcada por rupturas forçadas de laços familiares durante a escravidão. A cena de mãe e filha juntas, em continuidade, performa uma reparação simbólica dessas fraturas históricas. O afeto encenado afirma que a linhagem não foi interrompida, ela persiste. A tradição não se sustenta apenas na monumentalização da figura de Chica, mas na capacidade de mulheres negras permanecerem juntas, cuidando e ensinando. Se, ao longo do filme, o ouro foi ressignificado como matéria de potência, aqui o gesto de afeto funciona como ouro simbólico: é o que verdadeiramente sustenta a continuidade. A herança não está apenas na riqueza material atribuída a Chica, mas na transmissão de força, dignidade e pertencimento entre gerações. A filha que recebe o carinho é também aquela que seguirá caminhando. O afeto torna-se mediação entre ancestralidade e futuro. A tradição de Chica não se encerra na figura histórica, ela se prolonga no corpo da filha, sustentada pela mão da mãe.



Figura 3 – Frames do filme Chica Machado - Rainha de Goyaz

Fonte: Fernão Carvalho e Hudson Cândido

4.4 Pisar no ouro, florir na terra: encontrando o público

A performance do filme não se limita ao momento da filmagem nem à presença das narradoras diante da câmera, ela se realiza plenamente no encontro com o público. Sendo que a recepção não é neutra ou passiva, mas atravessada por memórias, afetos e repertórios que cada espectadora mobiliza ao assistir. Assim, quando uma pessoa reage com identificação, desconforto, crítica ou reflexão, ela participa ativamente da produção de sentido. Desse modo, a performance do filme se efetiva na resposta sensível de quem o acolhe e o reinscreve em sua própria experiência.

Nas diversas sessões do documentário *Chica Machado – Rainha de Goyaz* realizadas com crianças, adolescentes e adultas, pude perceber como a performance do filme se desdobrava na recepção. Como contrapartida da realização do filme, propus uma atividade com crianças de cerca de nove anos em uma escola pública de Goiânia, contando com a mediação da professora e doutoranda Tatiana Moura. A princípio pensei que o formato documental fosse dispersá-las, mas as crianças se envolveram e perguntaram bastante. Sobretudo as meninas negras, que ficaram encantadas por ter existido em Goiás uma mulher negra que assumiu esse simbolismo de rainha. Nos comentários, elas reinscreveram a narrativa em suas próprias experiências, discutindo cabelo, padrões estéticos, autoestima e preconceito a partir de seus repertórios. Também ficaram super curiosas com a gruta e com a “santa de pedra” dentro dela: *como ela apareceu lá?* Após a sessão e a conversa, realizamos uma brincadeira idealizada por Tatiana, chamada *Trilha da Rainha* – um jogo de tabuleiro cujas peças eram moedas de chocolate – que prolongou a experiência estética para o campo lúdico. Nesse processo, o filme deixou a tela e passou a circular nos corpos, nas falas e nas brincadeiras das crianças, atualizando-se como prática coletiva de memória e identificação.



Fotografia 9 – Atividade lúdica com crianças sobre Chica Machado

Fonte: da autora

Fizemos a pré-estreia em Goiânia e a sessão de estreia em Niquelândia, ambas tiveram uma boa repercussão na mídia local. Em Niquelândia, além do público em geral, participaram da sessão Ana Matilde, Mônica, dona Maria, Suely, Branco e alguns membros da Congada de Santa Efigênia, com suas famílias.

Ao longo da sessão as pessoas riram, se emocionaram, reagiram a cada narradora conhecida que aparecia na tela, encantaram-se vendo seu território sob aquela perspectiva. A experiência de se verem mediadas pelo olhar da filmagem e pela montagem produziu um deslocamento: aquela história, já familiar, foi investida de sentidos inéditos.

As pessoas que participaram do filme e estavam presentes compartilharam suas experiências durante o processo de realização, ampliando a dimensão coletiva do acontecimento. Em seguida, espectadoras que se sentiram à vontade passaram a recontar as narrativas transmitidas por suas famílias sobre Chica, destacando outros detalhes e incorporando elementos que o filme lhes havia revelado.

Em um momento particularmente expressivo, Mônica reencenou ao vivo o episódio do relacionamento entre Chica e seu tio Fortino, repetindo os gestos atribuídos a Chica e corporificando a cena no próprio corpo. Nesse gesto, a performance filmada transbordou para o espaço da recepção, convertendo-se em nova performance e evidenciando como o filme pode atuar como dispositivo de reativação e recriação da memória coletiva.



Fotografia 10 – Mônica reencena incorporação do tio Fortino por Chica

Fonte: Khryst Serpa - jornalista/Niquelândia

Foi um momento muito bonito de acolhimento, partilha e também de engajamento político. A presença do vice-prefeito intensificou essa dimensão quando, interpelado

pela população, ele foi publicamente pressionado a se comprometer com a criação de uma Casa de Cultura Chica Machado. O argumento mobilizado foi: se a Cidade de Goiás possui um espaço público dedicado à memória de Cora Coralina, por que Niquelândia não poderia ter um espaço voltado a uma mulher tão ou mais representativa para a história do Estado? O debate extrapolou a exibição e se converteu em reivindicação concreta.

Em todas as sessões do filme realizadas com debate, invariavelmente as espectadoras questionaram sobre uma continuidade da história, pois queriam ver mais. Perguntaram sobre aspectos que não haviam sido abordados ou partes da história que infelizmente se perdeu. Nas sessões realizadas em outras cidades goianas, a primeira reação expressa após a subida dos créditos era: como eu não sabia dessa história? Nesses encontros, o filme e a pesquisa escrita se atravessaram mutuamente. As conversas ampliaram conexões, ativaram memórias e produziram novos sentidos, evidenciando que a recepção não apenas comenta a obra, mas a expande, prolongando sua dimensão estética, histórica e política.

Esse processo ocorre porque a performance não é um objeto fixo, mas um acontecimento relacional. Quando as espectadoras reagem comentando, questionando, emocionando-se, discordando ou identificando-se, elas reinscrevem o que foi visto em sua própria experiência. A recepção, assim, torna-se também performativa: ela produz falas, gestos, debates, brincadeiras, reinterpretações e até novas criações artísticas. Nesse sentido, cada exibição atualiza a obra de maneira singular, pois os sentidos emergem da fricção entre o que o filme propõe e o que o público mobiliza. Dessa forma, a trajetória de Chica se expande por meio do próprio gesto filmico, que a reinscreve no presente e a projeta para o futuro.

O documentário torna-se, então, um território de circulação e recriação performativa, onde cada recepção é também produção: de significado, de memória, de pertencimento e de novas formas de presença. A história deixa de ser arquivo encerrado no filme e passa a pulsar como narrativa viva, atravessando corpos, vozes e espaços. E, nesse movimento, Chica continua seus passos entre nós, atualizada em cada olhar que a reconhece e em cada voz que decide contá-la novamente.



Figura 4 – Personagens e diretora no dia do lançamento do filme em Niquelândia (esquerda). Público assiste ao filme em Niquelândia (direita).

Fonte: Khryst Serpa - jornalista/Niquelândia



Conclusão



Ao longo desta travessia, entendi que pesquisar é arriscar-se diante do incerto e permitir que o desvio se transforme em descoberta. É aceitar o chamado do *trieiro*: reconhecer que o saber se constrói no contato vivo entre pés e terra, entre corpo e território, entre memória e agora. ***O trieiro não nasce do projeto, mas da insistência. Ele não impõe direção: ele responde à necessidade, à repetição, ao desejo de passagem.*** Assim também esta tese se fez.

Retorno, portanto, à imagem inaugural: o *trieiro* como escrita na terra. Se no início ele era metáfora do método, ao final ele se revela como ética. Ética do desvio, que recusa a linha única da modernidade; ética da escuta, que se inclina para o que foi silenciado; ética do passo partilhado, que reconhece que ninguém caminha só. Cada narrativa sobre Chica Machado, cada lembrança evocada em Cocal, Niquelândia, Uruaçu, Jaraguá e Goiânia, ampliou esse caminho. Cada voz flexionada no feminino abriu uma vereda na própria linguagem.

Ao tensionar arquivo e repertório, escrita e audiovisual, esta pesquisa buscou não hierarquizar formas de saber, mas colocá-las em confluência. O documentário não ilustra a tese, ele a pensa com outras ferramentas. A imagem não comprova a palavra, ela a desloca, a afeta, a convoca ao sensível. Nesse entrelaçamento, a oralidade mostrou-se não como resquício de um passado pré-moderno, mas como tecnologia sofisticada de transmissão, como arquivo vivo que pulsa nos corpos e que reinscreve o tempo em espiral.

Chica Machado emerge, então, não apenas como personagem histórica, mas como força performativa. Sua permanência na memória coletiva desafia o apagamento, desestabiliza o mito do progresso linear e reinscreve mulheres negras no centro de processos econômicos, religiosos e comunitários. Ao acompanhá-la, percebi que eu mesma precisava deslocar o olhar: diminuir a busca pelas ausências nos arquivos institucionais e ampliar a atenção às presenças que sobrevivem no repertório. Reduzir a ênfase na acusação do apagamento e exercitar, com maior cuidado, a escuta do que nunca deixou de ser enunciado.

Nesse percurso, a crítica à violência epistêmica moderna não se fez apenas como revisão teórica, mas como exercício prático de reposicionamento. Perguntar “quais corpos podem saber?” exigiu colocar meu próprio corpo em jogo: corpo que escuta, que filma, que escreve, que se afeta. O fazer científico, aqui, não se pretende purificado das marcas da experiência, ao contrário, assume-as como condição de possibilidade. A pesquisa torna-se, assim, gesto implicado, ***não de posse, mas de relação.***

Se o colonialismo tentou cortar os laços entre mulheres, espiritualidades e territórios, este trabalho procurou religá-los, ainda que provisoriamente, por meio da performance e do cinema. Ao “pisar no ouro”, ao acompanhar a Capina do Largo de Santa Efigênia, ao ocupar o Cerrado com corpos femininos negros, o filme e a tese reivindicam

o direito de fabular, de preencher lacunas com afeto, de reconhecer a opacidade como potência e não como falha. O que não está no documento vibra na canção, o que não está na certidão sobrevive na entonação da voz.

É justamente a partir dessa reinscrição sensível que o sertão se desloca da condição de cenário fixo ou identidade cristalizada para afirmar-se como território de encantamento: não fuga do real, mas espaço em que real e imaginário se entrelaçam, desfazendo a cisão imposta pela racionalidade ocidental. Nesse horizonte, a força do feminino atua como gesto de subversão da história única, fazendo emergir narrativas que tensionam o cânone, desorganizam hierarquias e reinscrevem as mulheres, em especial as mulheres negras, no centro da memória e da invenção de mundos.

Assim, o *trieiro* que percorri não conduz a um ponto final, mas a uma abertura. Ele permanece disponível a outras passantes, a outras pesquisadoras, a outras contadoras que queiram refazê-lo, desviá-lo, ampliá-lo. Como marca coletiva no chão vermelho do sertão goiano, ele conecta universidade e comunidade, passado e futuro, teoria e prática, escrita e imagem.

Concluir, portanto, não é fechar. É reconhecer o caminho trilhado e confiar que ele continuará a ser reinventado. Que esta tese e o filme possam funcionar como novos passos sobre passos antigos, ***não para fixar uma versão definitiva de Chica Machado, mas para manter viva sua circulação. Que o ato de pesquisar siga sendo exercício de memória encarnada, de responsabilidade compartilhada e de criação de mundos implicados.***

Sigamos por esses *trieiros*.

Referências

ADAMATTI, Margarida Maria. Panorama da trajetória das cineastas pioneiras do Brasil: de 1930 a 1959. **Revista E**, SESC-SP, n. 12, p. 61-63, 2023. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/mulheres-do-cinema-brasileiro-artigos-destacam-obras-e-desafios-das-mulheres-na-setima-arte%Ef%BF%BC/>. Acesso em: 26 mai. 2024.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O rapto do sertão: a captura do conceito de sertão pelo discurso regionalista nordestino. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 25, p. 21-35, 2019. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/observatorio-itaucultural/revista-observatorio-25-sertoos-imaginarios-memorias-e-politicas>. Acesso em: 14 fev. 2026.

ALENCAR, Igor Fernandes de. Estratégias Coletivas de Liberdade em Goiás do séc. XIX. **Portal Geledés**, Brasil, 2021. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/estrategias-coletivas-de-liberdade-em-goias-do-sec-xix/>. Acesso em: 2 jan. 2024.

ALMEIDA, Maria Geralda de. Sertão, identidades e representações no Centro-Oeste. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 25, p. 21-35, 2019. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/observatorio-itaucultural/revista-observatorio-25-sertoos-imaginarios-memorias-e-politicas>. Acesso em: 14 fev. 2026.

ALVES, Adriana Dantas Reis. **As mulheres negras por cima o caso de Luzia Jeje**: escravidão, família e mobilidade social - Bahia, c.1780 – c.1830. 2010. 262 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1220.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2024.

ALVES, Uliana Duarte. **goyania – outubro ou nada**: arquivos, imaginação, montagem, filme-ensaio. 2023. 237 f. (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/de-1f37ef-1031-4358-8878-e4cd0241aa9f/full>. Acesso em: 10 nov. 2025.

ANCINE - Agência Nacional do Cinema. **Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual**: período de 2020 a 2023. Rio de Janeiro: Ancine, 2023. Disponível em: <https://share.google/SleGotdobM9mDKB2T>. Acesso em: 11 mar. 2026.

ANDRADE, Catarina Amorim de Oliveira; BRITO ALVES, Álvaro Renan José de. **O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial**. Logos, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, 2021. DOI: 10.12957/logos.2020.54458. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/54458>. Acesso em: 6 dez. 2025.

ARAÚJO, Joel Zito. O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos. **Cinemas d'amérique latine**. França, p. 92-101, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/4185>. Acesso em: 10 mai. 2024.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro. In.: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. (Orgs.). **Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas-SP: Papirus, 2017, p. 15-30.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUN, Ana Carolina. Sensibilidade e sociabilidade nas salas de cinema da Cidade de Goiás (1909 – 1937). In.: Encontro Regional ANPUH, XIII, 2012, Mariana – MG. **Anais**, Mariana: 2012, p. 1-10. Disponível em: http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340758397_ARQUIVO_TextocompletoAnaCarolinaPassosAun.pdf. Acesso em: 8 mai. 2024.

AUN, Ana Carolina. Cinema e modernidade na Cidade de Goiás (1909-1937). In.: Simpósio Nacional de História, XXVII, 2013, Natal – RN. **Anais**, Natal: 2013, p. 1-9. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364744966_ARQUIVO_AnaCarolinaPassosAun.pdf. Acesso em: 8 mai. 2024.

AUTRAN, Arthur. Divisões e confrontos do campo cinematográfico brasileiro em tempos de Ancine (2006-2017). **Rebeca** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 12, n. 1, pp. 01-16, 2023. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/919>. Acesso em: 26 mai. 2024.

BARBOSA, Marialva. Memórias improváveis ou impossíveis? Restos de vida em diálogos comunicacionais. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, V. 36, N. 78, p.29-50, Jan./Abr. 2023. Disponível em: <https://share.google/i4ltMkOy14Q6n8vIw>. Acesso em: 10 fev. 2026.

BARBOSA, Neusa. Pioneiras na realização cinematográfica no Brasil. In.: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. (Orgs.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade: 2019.

BARRETO, Raquel. Beatriz, uma breve apresentação. **Academia.edu**, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/38190312/BeatrizNacimenntoaintroducao_pdf. Acesso em 26 fev. 2024.

BAUMAN, Richard. 1975. Verbal Art as Performance. **American Anthropologist**, New Series, V. 77, N. 2, Jun. 1975, p. 290-311. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Bauman._Verbal_Art_as_Performance_.pdf?1507034520. Acesso em: 24 mai. 2024.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Título original: Qu'est-ce que le cinéma? Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2a. Reimpressão. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERNARDES, Mariana de Sousa. **Sobrescritos barrocos: A composição estética de documentos da Capitania de Goiás – século XVIII**. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado). Universidade Estadual de Goiás, Campus de Ciências Socioeconômicas e Humanas, Anápolis, 2017. Disponível em: <https://www.bdt.d.ueg.br/handle/tede/1024>. Acesso em: 21 jan. 2024.

BERTRAN, Paulo. **História de Niquelândia: do Distrito do Tocantins ao Lago de Serra da Mesa**. Brasília: Verano Editora, 1998.

BÍBLIA. Evangelho Segundo João. Português. In: **Bíblia sagrada**. Tradução de Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave Maria, 1998.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

CAES, André Luiz; PRECIOSO, Daniel; Nogueira, Léo Carrer (org.). **As religiões afro-brasileiras no Sul e Sudoeste de Goiás: os diversos aspectos da presença dessas religiões na sociedade e na cultura**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2025.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **Performances da cultura: ensaios e diálogos (em forma de apresentação)**. In: CAMARGO, Robson Corrêa de; CUNHA, Fernanda; PETRONILIO, Paulo (org.). **Performances da cultura: ensaios e diálogos**. Goiânia: Kelps, 2015.

CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto; MARTINS, Cleissa Regina. **Diversidade de Raça e Gênero no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro (2002-2023)**. Rio de Janeiro: GEMAA/IESP-UERJ, 2024. Disponível em: <https://gemaa.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/diversidade-de-raca-e-genero-no-grande-premio-do-cinema-brasileiro-2002-2023/>. Acesso em: 11 mar. 2026

CARVALHO, José Jorge de. **Universidade aberta a novos saberes, sujeitos e epistemologias: um modelo para a refundação das universidades brasileiras**. Ciência & Cultura. São Paulo, v.75, n.1, Jan./Mar. 2023. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/2317-6660.20230002>. Acesso em: 04 nov. 2025.

CARVALHO, Maria Cristina Machado de. História oral e memórias transgeracionais para o estudo da escravidão e pós-abolição. **História Oral**. Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 103-116, jul./dez. 2022. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/1268>. Acesso em: 29 fev. 2024.

CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In.: DE, Jeferson. **Dogma Feijoadá** - O cinema Negro Brasileiro. São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema Negro Brasileiro**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2022a.

CARVALHO, Noel dos Santos. O cinema em negro e branco – algumas reflexões sobre o negro e o cinema brasileiros. In.: PRUDENTE, Celso Luiz; ALMEIDA, Rogério de (Orgs.). **Cinema negro: uma revisão crítica das linguagens**. São Paulo: FEUSP, 2022b.

CASTIM, Fernando. John Austin e os atos de fala. *Ágora Filosófica*, Pernambuco, Ano 17, n. 1, p. 84-95, jan/jun. 2017-1. Disponível em: <https://share.google/pwCRJIrBTyWVX-doEf>. Acesso em: 3 mar. 2026.

CHARNEY & SCHWARTZ; Leo e Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução: Regina Thompson - 2ª ed. rev. – São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. Goiânia: a capital do sertão. **Revista UFG**, Ano XI, n. 6, jun., p. 100-110, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48235>. Acesso em: 8 mai. 2024.

CHAUL, Nasr Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. 5. ed. Goiânia: Editora da UFG, 2018.

COUTINHO, Eduardo F. O novo comparatismo e o contexto latino-americano. **ALEA**. Rio de Janeiro, vol. 18/2, p. 181-191, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/PvjV5gw6mYv6QhQLRGVvPkd/>. Acesso em: 16 abr. 2024.

COSTA, Flávia Cesarino. As ruidosas mulheres do cinema silencioso. In.: HOLANDA, Carla (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

COSTA, Thalles Murilo Vaz. **Opinião pública e linguagem política no A Matutina Meiapontense (1830-1834)**. 191f. Dissertação (mestrado). Faculdade de História, UFG – GO, 2013. Disponível em: <https://share.google/jLZPc72LSgZ2zRvle>. Acesso em: 11 jan. 2026.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. La sociología de la imagen como praxis descolonizadora. In: CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen: ensayos**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015. p. 13-31.

D'ANGELO, Biagio. "Traduttore-Traditore": #sóquenão. A intersemiose como desafio educativo das artes. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 36, 3, p. 158-173, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ct/a/7yD4T4kP5YCrBpm6fhgyDCx/>. Acesso em: 15 abr. 2024.

DA HORA, Raiza Cristina Canuta. **Mãe preta, filhos mulatos, netos pardos**: mulheres, uniões consensuais e mobilidade social na América Portuguesa escravista (Salvador, segunda metade do século XVIII. In: Mulheres negras em perspectiva: Identidades e experiências de escravidão e liberdade no espaço atlântico (séculos XVII – XIX). Org.: Sheila de Castro Faria e Adriana Dantas Reis. Feira de Santana: UEFS Editora; Cantagalo, RJ: Editora Cantagalo, 2021.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. - 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAWSEY, John Cowart. Descrição tensa (Tension-Thick Description): Geertz, Benjamin e Performance. **Revista de Antropologia USP**, São Paulo, v. 56 nº 2, p. 291- 320, set. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82470>. Acesso em: 20 fev. 2024.

DAWSEY, John Cowart. O teatro dos "bóias-frias": repensando a antropologia da performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/FFKfpmYyzWhjG6SZMC73ymg/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 7 mar. 2024.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

DIAS, Luciene de Oliveira. **Aquilombamento**. Goiânia: Cegraf UFG, 2022.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. História das Mulheres e a Hermenêutica do Cotidiano. Entrevista concedida a Roselane Neckel. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 47, n. 1, p. 1-12, jan.-abr. 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/iberoamericana/article/view/39831/26742>. Acesso em 17 dez. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://share.google/rgVcweTwzPQ1y7kho>. Acesso em: 03 fev. 2026.

DIOP, Cheikh Anta. **Precolonial Black Africa**. USA: Lawrence Hill & Company, 1987.

DJAÏT, Hichem. As fontes escritas anteriores ao século XV. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010. 992 p.

DÖPPENSCHMITT, Elen Cristina Souza. **Um estudo da performance da oralidade no cinema: registros da voz na linguagem documental**. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4295>. Acesso em: 10 jan. 2026.

DUARTE, Lyz E. A. M. **Identidade e tradição em Jaraguá: permanências e mudanças**. In.: FREITAS, Lúcia G. (org.). Cenários da memória e identidade goiana: o caso de Jaraguá. Goiânia: Editora da Agepel, p. 10-43, 2004.

EASTMAN, David L. **Cristianismo Primitivo no Norte da África**. 1º Edição. Editora Pro Nobis, 2023.

EDUFBA, Editora da Universidade Federal da Bahia. **Lançamento do livro “Travessias do Atlântico”**. Youtube. 2020. 1h03min. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/VQYl5mP2Wpo?si=wyH6b4lehHHvVBi>. Acesso em: 20 jan. 2024.

FARIA, Sheila de Castro. **Mulheres negras, família e pecúlio no Brasil escravista: contribuição para a história da família brasileira**. In: Mulheres negras em perspectiva: Identidades e experiências de escravidão e liberdade no espaço atlântico (séculos XVII – XIX). Org.: Sheila de Castro Faria e Adriana Dantas Reis. Feira de Santana: UEFS Editora; Cantagalo, RJ: Editora Cantagalo, 2021.

FELDMAN, Ilana. “Ela é um outro”: por uma outra história do cinema. In.: HOLANDA, Karla (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019, p. 9-12.

FÉLIX, Mariana Valença. Escravidão na África: um paralelo entre os moldes africanos e europeus. **Revista Discente Oficinas de Clio**, Pelotas, v. 8, n. 14, jan./jun. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/CLIO/article/view/25338>. Acesso em: 20 dez. 2025.

FERNANDES, Frederico. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FERREIRA, Ceíça. À procura de uma imagem: reflexões sobre a negritude no cinema brasileiro. **Revista O Menelick 2º Ato**, São Caetano do Sul, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/fotografia-e-cinema/a-procura-de-uma-imagem-reflexoes-sobre-a-negritude-no-cinema-brasileiro>. Acesso em: 1 abr. 2024.

FERREIRA, Ceíça. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. **Revista Famecos – Mídia, Cultura e Tecnologia**. Porto Alegre, v. 25, n. 1,

janeiro, fevereiro, março e abril de 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pu-crs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26788>. Acesso em: 10 mai. 2024.

FERREIRA, Ceiza; CARVALHO, Clarissa. Novas formas de visibilidade: representações de gênero e raça no audiovisual em Goiás. **Intercom** – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 44, n. 1, p.149-172, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/3470/2512>. Acesso em: 20 mai. 2024.

FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha de (org.). **Cinema negro no feminino: afeto e pertencimento além das telas**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2025.

FLORENTINO, Manolo; AMANTINO, Márcia. Uma morfologia dos quilombos nas Américas, séculos XVI-XIX. **História, Ciências, Saúde**, Manguinhos, Rio de Janeiro, v.19, supl., dez. 2012, p.259-297.

FRANÇA, Andréa. A reencenação no cinema documentário. **Revista Matrizes**, Ano 4 – Nº 1jul./dez. 2010 – São Paulo – Brasil – p. 149-161.

FRANCO, Renata Rosa. **O cinema como (im)possibilidade formativa: uma discussão a partir da perspectiva de Adorno**. 2012. 129 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/6/o/Disserta%C3%A7%C3%A3o__Renata_Rosa_Franco.pdf. Acesso em: 10 mar. 2025.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. **Informações Quilombolas**. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/departamentos/protecao-preservacao-e-articulacao/informacoes-quilombolas/>. Acesso em: 12 fev. 2024.

FURTADO, Júnia Ferreira. Mulheres escravas e forras na mineração no Brasil, século XVIII. **Revista Latinoamericana de Trabajo y Trabajadores**, 1, 2021, 1-49. Disponível em: <https://revista.redlatt.org/revlatt/article/download/1/1/4>. Acesso em: 1 abr. 2024.

GAMA, Alessandra Regina. **Cinema Encruzilhada** - as performances culturais e o campo do filme documentário. Tese (Doutorado) - Pós-graduação em Performances Culturais (UFG), Goiânia-GO, 2022. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bits-treams/8ad71c71-6965-4d90-a33e-06e84837dc12/download>. Acesso em: 20 mar. 2024.

GATTI, André Piero. **Cinema e mercado**. Organização Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2011.

GIRARDI, Luísa Reami Vieira. **Cinema sob mulheres** – experiência feminina no cinema brasileiro durante a ditadura militar. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação

em Culturas e Identidades Brasileiras, Universidade de São Paulo – SP, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-18122018-102708/pt-br.php>. Acesso em: 24 mai. 2024.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. Tradução: Costa, K. P., & Groke, H. de T. São Paulo: **Revista Criação & Crítica**, n. 1, p. 53-55, 15 nov. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/64102>. Acesso em: 25 mai. 2024

GOIÁS ENCANTO & PROSA. **O talento de Walter Carvalho e Adélia Freitas no Goiás Encanto & Prosa**. Youtube. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/Vdf-UgCAv5g>. Acesso em 6 fev. 2023.

GOMES, Flávio dos Santos. **Mocambos e quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil** / Flávio dos Santos Gomes. 1a ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015. (Coleção Agenda brasileira)

GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCWARCZ, Lilia Moritz. **Enciclopédia Negra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Org.: Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2022.

GORENDER, Jacob. **Categorias fundamentais**. In: O escravismo colonial. 6.ed.—São Paulo: Expressão Popular: Perseu Abramo, 2016.

GUILHERME, Andrielle C. M. M.; CARVALHO, Denise; LACERDA, Juciano. A descolonização do olhar a partir do cinema de Lilian Solá Santiago. **Logos** 55, Rio de Janeiro, V. 27, N. 3, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/issue/view/2360>. Acesso em: 24 mai. 2024.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. A modernidade negra. **Teoria & Pesquisa Revista de Ciência Política**, São Carlos, v. 1, n. 42, 2009. DOI: 10.4322/tp.vii42.56. Disponível em: <https://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/view/56>. Acesso em: 7 maio. 2024.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Racismo e anti-racismo no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n° 43, 1995, p. 26-44. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2128310/mod_resource/content/1/ASG_racismo_e_anti_racismo_NE%2043_1995.pdf. Acesso em: 1 mai 2024.

GUIMARÃES, César. Filmar os terreiros, ontem e hoje. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v.24, número especial, p.23-36, jan./mar. 2019

HABER, Alejandro. Nometodología Payanesa: Notas de metodología indisciplinada (con comentarios de Henry Tantalean, Francisco Gil García y Dante Angelo). **Revista Chilena de Antropología**, [S. l.], n. 23, 2011. Disponível em: <https://revistadeantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/article/view/15564> . Acesso em: 17 ago. 2023.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

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

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAMA, Boubou; KI-ZERBO, Joseph. Lugar da história na sociedade africana. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** / editado por Joseph Ki -Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010. 992 p.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** / editado por Joseph Ki -Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010. 992 p.

HAMÚ, Daura R. P. **O lugar do Padre Silvestre na memória de Jaraguá**. In.: FREITAS, Lúcia G. (org.). Cenários da memória e identidade goiana: o caso de Jaraguá. Goiânia: Editora da Agepel, p. 65-92, 2004.

HANSEN, Miriam Bratu. **Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade**. In: O cinema e a invenção da vida moderna. Tradução: Regina Thompson - 2ª ed. rev. – São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 405-450.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista EcoPós**, UFRJ, v.3, n.3, 2020. Trad. Marcelo R. S. Ribeiro; Fernanda Silva e Sousa. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/ecopos.v23i3.27640>. Acesso em: 20 fev. 2023.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão**. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **“Eu não sou uma nota de rodapé para o pensamento de grandes homens brancos”**: uma entrevista com Saidiya Hartman. Entrevista concedida a Fernanda Silva e Sousa. Odeere – Revista do Programa de Pós-graduação de Relações Étnicas e Contemporaneidade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, Bahia, Vol 8, Nº 1, p. 1-23, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.22481/odeere.v8i1.12538>. Acesso em: 20 jan. 2024.

HARTMANN, Luciana. **Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HOLANDA, Karla. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In.: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. (Orgs.). **Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas-SP: Papirus, 2017, p. 43-58.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática par a liberdade**. Trad.: Marcello Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

IASI, MAIÁRI CRUZ. **A divisão sexual do trabalho cinematográfico em longas goianos (1967 - 2022)**. 86 f. TCC (graduação) – Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia – GO, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ifg.edu.br/handle/prefix/1407>. Acesso em: 25 mai. 2024.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA . **Censo Brasileiro de 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/22827-censo-demografico-2022.html?edicao=37415&t=publicacoes>. Acesso em: 22 fev. 2024.

IKEDA, Marcelo. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **Aniki**, v.5, n. 2, Portugal, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/327595387_O_cinema_de_garagem_provisoriamente_notas_sobre_o_contexto_de_renovacao_do_cinema_brasileiro_a_partir_da_virada_do_seculo. Acesso em 25 mai. 2024.

ISHAQ, Vivien. Irmandades. **Arquivo Nacional e a história Luso-Brasileira**. 2018. Disponível em: https://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3171&Itemid=351. Acesso em: 26 dez. 2025.

IYANAGA, Michael. **Alegria é devoção** - Sambas, santos e novenas numa tradição afro-diaspórica da Bahia. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2022.

JESUS, Ronald Souza de. Cinema de Sertão: A consolidação de um gênero específico. In.: SANTOS, C. R. S.; PASSOS, M. S. (Orgs). **Ciências Básicas para o Desenvolvimento Sustentável**: E-Book da 5ª Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (IFBA) - Campus Santo Antônio de Jesus – Bahia. São Paulo: Científica Digital, 2023, 66-89 p. Disponível em: <https://www.editoracientifica.com.br/books/ciencias-basicas-para-o-desenvolvimento-sustentavel>. Acesso em: 10 jul. 2025.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. 7ª Ed. São Paulo: Papirus, 2004.

JUNQUEIRA, Juliana; SATLER, Lara Lima. Cinemalidade: Caminhos de intersecção entre Cinema e Performances. In: Simpósio da Faculdade de Ciências Sociais, V, 2019,

Goiânia-GO. **Sessão temática**. Goiânia: 2019, p. 1-15. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/106/o/Juliana_completo.pdf. Acesso em: 8 mai. 2024.

KARASCH, Mary. Os quilombos do ouro na capitania de Goiás. In: REIS, J. J. & GOMES, F. (Orgs.). **Liberdade por um fio**: história dos quilombos no Brasil. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KARASCH, Mary. Construindo comunidades: as irmandades dos pretos e pardos. **História Revista**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 257–283, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/14128>. Acesso em: 7 abr. 2024.

KARASCH, Mary. Uma vida de histórias escritas a partir de arquivos: entrevista com Mary C. Karasch. **Tempo** (Niterói, online), Vol. 22 n. 41. p.599-613, set-dez., 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/97rbKqMJC8HGn8QCdNKvp4G/>. Acesso em 19 jan. 2024.

KOSOVSKI, Ricardo. Guy Debord e a sociedade do espetáculo: a imagem como mediadora da performance social. **O Percevejo** - Revista De Teatro, Crítica E Estética. Rio de Janeiro, Ano 11. N. 12, p. 68 - 83, 2003. Disponível em: <https://www.unirio.br/comissoes-e-comites/cla/ppgac/publicacoes/revistas-o-percevejo-1993-2004/o-percevejo-ano-11-no-12-2003/view>. Acesso em: 9 mar. 2024.

LANGDON, Esther Jean. **Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs**. In: Antropologia em primeira mão. Florianópolis: UFSC, 2007.

LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. Goiás no século do cinema. **Mnemocine**, São Paulo, 2 mai. 2009. Disponível em: http://www.mnemocine.com.br/index.php/documentos-para-download/doc_download/31-historia-do-cinema-em-goias. Acesso em: 20 mai. 2024.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Editora UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios)

LEAL, Dodi Tavares Borges. Teatra. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 11, n. 2, [19], p. 28-35, ago.-dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8667185/27700>. Acesso em: 23 fev. 2026.

LEMES. Cláudia Graziela Ferreira. **O olhar sobre a mulher goiana na bagagem dos viajantes**. s.d. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/14_ClaudiaLemes_OOlarSobreAMulherGoiana.pdf. Acesso em: 22 jun. 2022.

LEMKE, Maria. Os *mina* na pia de batismo da Catedral de Sant'anna: Goiás no tráfico atlântico 1762-1820. In: Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, 5, 2011, Porto Alegre-RS. **Sessão temática**. Rio Grande do Sul, 2011. Acesso em 12 jun. 2022, <http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/images/Textos5/lemke%20maria.pdf>

LEMKE, Maria. **Trabalho, família e mobilidade social** – notas do que os viajantes não viram em Goiás. c. 1770 – c. 1847. Tese (Doutorado) - Pós-graduação em História (UFG), Goiânia-GO, 2012.

LEMKE, Maria. Entre a casa grande e a senzala, a pia batismal - notas sobre relações familiares em Goiás 1764-1850. In: Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, 6, 2013, Santa Catarina. **Sessão temática**. Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, p. 1-19. Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/2013/05/ufsc-sedia-encontro-sobre-escravidaao-no-brasil/>. Acesso em 2 jan. 2024.

LIBBY, Douglas Cole; PAIVA, Eduardo França. **A escravidão no Brasil**: relações sociais, acordos e conflitos. São Paulo: Moderna, 2000.

LIMA, Daiane Gomes de. **Alô querida!** Uma ligação Hollywood – Anápolis. TCC (Licenciatura) – Universidade Estadual de Goiás, História, 2009. Disponível em: <https://silو. tips/download/alo-querida-uma-ligaaο-hollywood-anapolis>. Acesso em 7 mai 2024.

LIMA, Nei Clara de. **Narrativas orais**: uma poética da vida social. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

LOBO, José. **Padre Silvestre Álvares da Silva**. In: LOBO, J. Goianos Ilustres. Goiânia: Oriente, 1974.

LOIOLA, Maria Lemke. **Trajetórias atlânticas**: percursos para a Liberdade: africanos descendentes na Capitania dos Guayazes. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, 2008. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/LOIOLA_Maria_Lemke.pdf. Acesso em 19 jan. 2024.

LOPES, Antônio Herculano. Performance e história. **O Percevejo** - Revista De Teatro, Crítica E Estética. Rio de Janeiro, Ano 11. N. 12, p. 5 - 16, 2003. Disponível em: <https://www.unirio.br/comissoes-e-comites/cla/ppgac/publicacoes/revistas-o-percevejo-1993-2004/o-percevejo-ano-11-no-12-2003/view>. Acesso em: 9 mar. 2024.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: Debate Colonialidade do Gênero e Feminismos Descoloniais. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis - SC, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013>. Acesso em Acesso em 12 jun. 2022.

MACHADO, Deniro. **As Raízes Africanas da Fé Cristã**: Uma Introdução ao Cristianismo Africano. Rio de Janeiro: UPBooks, 2024.

MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe. Apresentação. In: O cinema de Trinh T. Minh-há. **Catálogo**, Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2015, p. 11-18. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=3499945>. Acesso em: 1 abr. 2024.

MARINHO, Thais Alves; SIMONI, Rosinalda Corrêa da Silva. Decolonialidade e mulheres negras em Goiás: do afrocatolicismo aos feminismos de terreiros. **Numen: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião**, Juiz de Fora, v. 24, n.1, jan./jun. 2021, p. 23-52. Disponível em: <file:///C:/Users/Renata/Downloads/32146-Texto%20do%20artigo-153927-1-10-20220205.pdf>. Acesso em 22 jun. 2022.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Leda Maria. Performances do Tempo espiralar. In.: **Perfomances, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais** - Belo horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, UFMG: Poslit, 2002.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo** - Revista De Teatro, Crítica E Estética. Rio de Janeiro, Ano 11. N. 12, p. 68 - 83, 2003. Disponível em: <https://www.unirio.br/comissoes-e-comites/cla/ppgac/publicacoes/revistas-o-percevejo-1993-2004/o-percevejo-ano-11-no-12-2003/view>. Acesso em: 9 mar. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v.18, n.4, p. 745-768, out./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>. Acesso em: 7 mai. 2024.

MONTORO, Tânia. Hollywood no Cerrado: Um filme de aventuras femininas. **Labrys, estudos feministas**, 2012. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys20/aventura/montoro.htm>. Acesso em: 9 mai. 2024.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão - um “outro” geográfico, **Terra Brasilis**, 4 - 5 | 2003. Disponível em: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/341>. Acesso em: 20 fev. 2026.

MORAES, Cristina de Cássia Pereira. O Tráfico de escravos para o Brasil no século XVIII. **Revista Brasileira do Caribe**, vol. VIII, núm. 15, julio-diciembre, 2007, pp. 197-243, Universidade Federal de Goiás, Brasil. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/108/o/O_Tr%C3%A1fico_de_escravos_para_o_Brasil_no_s%C3%A9culo_XVIII.pdf. Acesso em: 2 jan. 2024.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Pólen, 2019. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro)

MOURA, Arnaldo Salustiano de. **Dos dois Lados da Tela: Cultura caipira, paisagem e ruralidade no cinema de Hugo Caiapônia (2005-2011)**. 2015. 126 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanidades) – Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2015. Disponível em: <https://share.google/1pdbkVrWHz2p8MoSM>. Acesso em 10 fev. 2026.

MOURA, Clóvis. **Os quilombos e a rebelião negra**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando 2**: sobre vivências, piolhos e afetos – roda de conversa com educadores. 1ª. Ed. Lorena, SP: UK'A Editorial, 2017.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: Relações raciais, quilombolas e movimentos. 1. ed. Org.: Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo**. Org.: Alex Ratts. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

NEVES, Lucilia de Almeida. Memória, história e sujeito: substratos da identidade. Rio de Janeiro, **História Oral**, v. 3, p. 109-16, 2000. Disponível em: <https://revista.historiao-ral.org.br/index.php/rho/article/view/25>. Acesso em: 9 mar. 2024.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2016.

NICOLELIS, Miguel. **O verdadeiro criador de tudo**: como o cérebro humano esculpiu o universo como nós o conhecemos. São Paulo: Planeta. 2020.

NORA, Pierre. Entre memória e história – a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, São Paulo, v. 10, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 20 mar. 2024.

OLIVEIRA, Leonardo. Da igreja ao Campo Santo: o nascimento dos cemitérios e o monopólio da morte no Brasil do século XIX. In: Encontro de História da Anpuh-Rio, 18, 2018, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2018. Disponível em: <https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em 7 abr. 2024.

OLIVEIRA, Marco Davi de. **A religião mais negra do Brasil**: por que os negros fazem a opção pelo pentecostalismo? Viçosa, MG: Ultimato, 2015.

OLIVEIRA, Thais. Filmes feitos em Goiás: um recorte recente da história audiovisual. **Rebeca** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 12, n. 1, p. 1-18, jan. / jun., 2023. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/925>. Acesso em: 25 mai. 2024.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PALACÍN, Luís; MORAES, Maria A. S. **História de Goiás** (1722 – 1972). Goiânia: Imprensa da UFGO, 1975.

PALACÍN, Luís; GARCIA, Ledonias F; AMADO, Janaína. **História de Goiás em documentos**: I. Colônia. Goiânia: Ed. da UFG, 1995. (coleção documentos goianos, 29).

PALACÍN, Luís. **O século do ouro em Goiás**. 4. ed. Goiânia: UCG, 1994.

PALACÍN, Luís. Os homens pardos em Goiás à procura da cidadania. In: ARRAIS, Cristiano Alencar; SANDES, Noé Freire (Org.). **A história escrita**: percursos da historiografia goiana. Goiânia: Gráfica UFG, 2018. Disponível em: <https://share.google/RlgWsmeSAM-qzXhXE3>. Acesso em: 30 dez. 2025.

PAVAN, Danielle Fernanda Moraes. **Perfis, trajetórias e relações de gênero na gestão da educação científica, tecnológica e profissional de Goiás**. 2017. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/de648e9f-0988-4c88-a-47c-4b038d6d12f6>. Acesso em 8 mar. 2024.

PASSERINI, Luisa. Sociedad de consumo y cultura de masas. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Org.). **Historia de las mujeres en occidente**. Madrid: Taurus Minor, 1993, p. 396.

PEDROSO, Dulce M. R. **Memória de migração**: um estudo de caso sobre as relações interétnicas entre índios e colonizadores em Goiás no século XIX. In.: FREITAS, Lúcia G. (org.). Cenários da memória e identidade goiana: o caso de Jaraguá. Goiânia: Editora da Agepel, p. 44-64, 2004.

PENTECOSTALISMO e os afrodescendentes: diferenças e semelhanças entre os EUA e Brasil. **Geledés**, São Paulo, 1 dez. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/pentecostalismo-e-os-afrodescendentes-diferencas-e-semelhancas-entre-os-eua-e-brasil/>. Acesso em: 11 jan. 2026.

PETRONILIO, Paulo. **As palavras e as coisas das performances culturais**. In: CAMARGO, Robson Corrêa de; CUNHA, Fernanda; PETRONILIO, Paulo (org.). Performances da cultura: ensaios e diálogos. Goiânia: Kelps, 2015.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.

PÉRICLES, Lincoln. **Os grandes desafios do “Cinema Periférico”**. Entrevistado por Farol Brasil. YouTube, 26 de mar. 2025. 1 vídeo (52 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d-53RMMxmYg>. Acesso em: 16 jan. 2026.

PÉRICLES, Lincoln. Por um cinema pedreiro. **Revista Descompasso**. Minas Gerais, 2023. Disponível em: <https://revistadescompasso.com/por-um-cinema-pedreiro-lincoln-pericles/>. Acesso em: 16 fev. 2026.

PIVA, Carol. Epistemologias da Presença, *teóricasvivências*: a produção das mulheres em Performances Culturais. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, n. 13 (02), 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/cLQdnSXSsYkh3cCnpXfHNdq/#>. Acesso em: 13 ago. 2023.

POHL, Johann Baptist Emanuel. **Viagem ao interior do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976. (Col. Reconquista do Brasil: 14).

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, V. 2. n. 3, p.3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. Acesso em: 20 fev. 2026.

PONTES, Katiúscia Ribeiro. **Matrigestão**: o útero mítico é a ética do coração nas feminilidades africanas. Tese (doutorado em Filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://share.google/fcgaIMEedo3NO4Dm5>. Acesso em: 05 jan. 2026.

PRUDENTE, Ana Vitória Luiz e Silva; CARVALHO, Alexandre Filordi de. Experimentar o Cinema Negro: um intercessor para outras trajetividades éticas? **Revista do PEMO**, Fortaleza, v. 5, 2023. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revpemo/article/view/10914>. Acesso em: 10 mai. 2024.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**: da pré-produção à pós-produção. São Paulo: Papirus, 2016.

QUEIROZ E SILVA, Túlio Henrique. **Cinema em Goiás**: quando tudo começou... (1960-1970). Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/5526d5cc-4867-4855-91fc-b30256960foe>. Acesso em: 28 abr. 2024.

RAMOS, Alberto Guerreiro. Patologia social do 'branco' brasileiro". In: RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1957.

RAMOS, Jarbas Siqueira. O corpo como repertório nas performances culturais. **Rascunhos**. Uberlândia, v.3 n.2 dez. 2016 p.53-64. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/36896>. Acesso em: 11 mar. 2024.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Homens Lentos, Opacidades e Rugosidades. **Revista Redobra**, V. 9. Salvador, BA: EDUFBA, 2012. Disponível em: <https://share.google/2F7AR-jaX1BFa6ypyuu>. Acesso em: 16 fev. 2026.

ROCHA, Glauber Henrique. Fé milenar: ensaio sobre a presença cristã na África antes da era colonial. **Kerygma**, Engenheiro Coelho (SP), v. 19, n. 1, p. e1601, 2024. Disponível em: <https://revistas.unasp.edu.br/kerygma/article/view/1601>. Acesso em: 29 dez. 2025.

RODRIGUES, Anthony. Os cinemas negros brasileiros e a transformação da imagem: percursos de um termo estético-político. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, V. 37, N.3, p. 1027-1049, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/43159>. Acesso em: 10 mai. 2024.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à província de Goiás**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. (Col. Reconquista do Brasil).

SALGADO, Tathiana Rodrigues. Atividades comerciais durante o período colonial em Goiás – Brasil. **Mercator**, Fortaleza, v. 18, e18015, p. 1-16, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mercator/a/phZB7QPnwcXKsx5QPj4kdwD/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 11 jan. 2026.

SALLES, Gilka V. F. de. **Economia e escravidão na Capitania de Goiás**. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1992.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. Curitiba: Cengage Learning, 2018.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos**: modos e significações. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, Georgina. Papéis passados: a história das mulheres a partir da documentação arquivística. **O Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira – Mulheres na colônia**. 2020. Disponível em: http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5347&Itemid=460. Acesso em: 21 jun. 2022.

SANTOS, Milton. Elogio da Lentidão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 mar. 2001. Mais! Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200109.htm>. Acesso em: 16 fev. 2026.

SANTOS, Milton. **O espaço da cidadania e outras reflexões**. Organizado por Elisiane da Silva; Gervásio Rodrigo Neves; Liana Bach Martins. Porto Alegre: Fundação Ulysses Guimarães, 2011. (Coleção O Pensamento Político Brasileiro; v.3).

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTOS, Ynaê Lopes. **Racismo brasileiro**: uma história da formação do país. São Paulo: Todavia, 2022.

SARMET, Érica; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. In.: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. (Orgs.). **Feminino e Plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas-SP: Papyrus, 2017, p. 115-129.

SARTIN, Philippe Delfino. Sobre liminaridade: relendo Victor Turner em chave pós-estrutural. **Revista de Teoria da História**. Goiânia, Ano 3, N. 6, p. 139-149, 2011, Universidade Federal de Goiás. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/download/28981/16150/0>. Acesso em: 27 abr 2024.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo** - Revista De Teatro, Crítica E Estética. Trad.: Dandara. Rio de Janeiro, Ano 11. N. 12, p. 25 - 50, 2003. Disponível em: <https://www.unirio.br/comissoes-e-comites/cla/ppgac/publicacoes/revistas-o-percevejo-1993-2004/o-percevejo-ano-11-no-12-2003/view>. Acesso em: 9 mar. 2024.

SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores – transportados e transformados. Tradução de Selma Treviño. **Moringa**, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 155-185, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/9993>. Acesso em: 28 mar. 2024.

SCHILLING, Voltaire. **Estados Unidos e América Latina**: da Doutrina Monroe à Alca. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: raça hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. 2017. Tese (Doutorado em Psicologia). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/publico/schucman_corrigida.pdf. Acesso em 10 mai. 2024.

SCHVARZMAN, Sheila. Gilda Bojunga: caminhos e percalços de uma afirmação. In.: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. (Orgs.). **Feminino e Plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas-SP: Papirus, 2017, p. 31-42.

SILVA, Adélia Freitas da. **Chica Machado: um mito goiano**. Goiânia: Ed. PUC-GO / Kelps, 2012.

SILVA, Benedita da. Raça e política. Entrevista concedida a Miriam Dolhnikoff, Fernanda Peixoto e Omar Ribeiro Thomaz. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, ed. 43, v. 3, p. 8-25, nov.1995. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-43/#gsc.tab=0>. Acesso em: 11 jan. 2026.

SILVA, Carolinne Mendes da. **Nem todas as mulheres do mundo**: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959 – 1969). 269 f. Tese (doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP-SP, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06112020-171450/pt-br.php>. Acesso em: 25 mai. 2024.

SILVA, Carolinne Mendes da. **O negro no cinema brasileiro**: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A grande Cidade (Carlos Diegues, 1966). 255 f. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP-SP, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-30102013-112053/pt-br.php>. Acesso em 25 mai. 2024.

SILVA, Carolinne Mendes da. Representação e representatividade feminina no cinema brasileiro: de 1960 aos dias atuais. **Revista E**, SESC-SP, n. 12, p. 61-63, 2023. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/mulheres-do-cinema-brasileiro-artigos-destacam-obras-e-desafios-das-mulheres-na-setima-arte%Ef%BF%BC/>. Acesso em: 26 mai. 2024.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. Edição: Oficina de Imaginação Política e Living Commons. São Paulo: 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo. Tradução: Amilcar Packer. **Mukanda**, blog de divulgação do pensamento de autores africanos, manifestos e textos literários. 2018. Disponível em: https://www.buala.org/pt/mukanda/a-divida-impagavel-lendo-cenas-de-valor-contr-a-flecha-do-tempo#footnote6_ps7cbxp. Acesso em 16 ago. 2022.

SILVA, Franscino Oliveira. **Sincretismo religioso nos festejos do catolicismo nordestino**. Uma abordagem. Artigo apresentado no XXVII Simpósio Nacional de História da ANPUH. Natal, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364846835_ARQUIVO_Sincretismoreligiosonosfestejosdocatolicismonort1.pdf. Acesso em 3 jul. 2023.

SILVA, Jordanna Fonseca. O monumento aos bandeirantes em Goiânia e o mito fundador da nova capital. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.12, n.23, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/15931>. Acesso em: 8 mai. 2024.

SILVA, Jordanna Fonseca; PINTO, Ana Marcela Ardila. A história do Monumento aos Bandeirantes em Goiânia. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v. 33, n.2, p. 449-467, 2023. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/13093>. Acesso em 8 mai. 2024.

SILVA, Martiniano J. **Quilombos do Brasil Central: séculos XVIII e XIX (1719 – 1888)**. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1998. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/SILVA_Martiniano_Jos_da-1998.pdf. Acesso em: 25 jun. 2023.

SILVA, Murilo Borges. **Mulheres negras e plurais: gênero, raça e sexualidade em Goyaz, século XIX**. Tese (Doutorado) - Pós-graduação em História (UFU), Uberlândia-MG, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2411>. Acesso em 12 jun. 2022.

SILVA, Naira Rosana Dias da. **Mulheres que dirigem filmes em Goiás e a criação de um documentário sobre ser mulher fazendo filme: 1966 a 2022**. Tese (Doutorado) - Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (UFG), Goiânia-GO, 2023. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/66ba6708-4a58-47b2-861a-68e99553c88e>. Acesso em 22 mai. 2024.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo Liminar e Encruzilhadas**: processo de criação na dança. 2. ed. – Goiânia: Editora UFG, 2016.

SILVA, Valéria Cristina Pereira da; SILVA, Alberto da. Hollywood no Cerrado e o poder da imagem sobre o espaço: da sobrevivência ao devir. **Revista Sapiência**: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais, v.12, n. 5, p. 118 – 143, 2023. Acesso em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/14938/10256>. Acesso em: 8 mai. 2024.

SILVA, Wesley Martins da. **O americanismo no cinema em Goiânia-GO no início da década de 50**. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós Graduação Stricto Sensu em História (PUC-GO), Goiânia, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/3636>. Acesso em: 20 mai. 2024.

SMITH, Linda T. **Descolonizando metodologias**: pesquisa e povos indígenas. Trad. Roberto G. Barbosa. Curitiba: Editora UFPR, 2021.

SOARES, Mariza de Carvalho. Descobrimos a Guiné no Brasil colonial. **RIHGB**. Rio de Janeiro, 161 (407), abr/jun 2000, 71-94. Disponível em: http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/Mayo7oZXoEDrb_guine.pdf. Acesso em 19 jan. 2024.

SOUZA, Edileuza Penha de; SANTOS, Elen Ramos dos. O dia de Jerusa: representações de gênero identidade, memórias e afetos. **Gênero**, Niterói, v.17, n.1, p. 67- 81, 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31248>. Acesso em: 31 mar. 2024.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Adélia Sampaio e a coragem de fazer cinema**. In: FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha de (org.). Cinema negro no feminino: afeto e pertencimento além das telas. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2025.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro**: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. 204 f. Tese (doutorado) - Programa de Pós -Graduação em Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/17262>. Acesso em: 8 mai. 2024.

SOVIK, Liv. O papel da comunicação no antirracismo. In.: Branquitude: racismo e antirracismo, 2020, Rio de Janeiro. **Diálogos...** Rio de Janeiro: Instituto Ibirapitanga, 2020, p. 101-131.

STRAUSBAUGH, John. **Black Like You**: Blackface, Whiteface, Insult & Imitation in American Popular Culture. New York: Penguin Publishing Group, 2007.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa**. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2022.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Trad.: Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

TORRES, Marcos Antônio Cunha. **O silenciar dos atabaques**: trajetória do candomblé de ketu em Goiânia. Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Goiás, Departamento de História, Geografia e Ciências Sociais, 2009. Disponível em: <https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/3788>. Acesso em: 24 abr 2024.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

TURNER, Victor W. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Trad. Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

TV UFG. **Livro resgata história de negra escravizada em Niquelândia (GO)**. Youtube. 2019. Disponível em: https://youtu.be/LJZU6vcX_vE. Acesso em 12 fev. 2023.

ULHOA, Clarissa Adjuto. **“Essa terra aqui é de Oxum, Xangô e Oxóssi”**: um estudo sobre o candomblé na cidade de Goiânia. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2011. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/CLARISSA_ADJUTO_ULHOA.pdf. Acesso em: 24 abr 2024.

VALE, Gustavo Henrique dos Santo. **Entre a heresia e a reprodução**: em busca do cinema goiano. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3300>. Acesso em: 15 mai 2024.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** / editado por Joseph Ki -Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010. 992 p.

VIDAL E SOUZA, Candice. **A pátria geográfica**: sertão e litoral no pensamento social brasileiro. Goiânia: Editora UFG, 1997.

VIEIRA, Pastor Henrique. Evangélicos: muito além do estereótipo. Publicado pelo canal **Prazer, Karnal**. 8 abr. 2021. 56min35s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dol88Fo95pU>. Acesso em: 11 jan. 2026.

XAVIER, Ismail. Cinema e descolonização. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 40, p. 23-27, 1982.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WARBURG, Aby. **Introdução à Mnemosine**. In: WAIZBORT, Leopoldo (org.). Histórias de fantasma para gente grande – escritos, esboços e conferências. Trad.: Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. In: WERNECK, Jurema (org.). **Mulheres negras: um olhar sobre as lutas sociais e as políticas públicas no Brasil**. Rio de Janeiro: Criola, 2010.

YAMAMOTO, K. R.; LIMA, A. T.; PERES, F. S. Trieiros em trânsito: acontecimentos e perspectivas. **Anais...** Congresso da ABRACE, 11, v. 21, 2021. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5113>. Acesso em: 13 ago. 2023.

YAKHNI, Sarah. **O eu e o outro no filme documental**: uma possibilidade de encontro. 2001. 101 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://share.google/Xd9cgwdoi32WEMlYY>. Acesso em: 3 fev. 2026.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. Editora Hucitec. São Paulo: 1997.

Filmografia

- A FRAUDE. Direção: Jocelan Melquíades. Brasil, 1968.
- A VIAGEM de Seu Arlindo. Direção: Sheila Altoé. Brasil, 2018.
- ANCESTRAIS do futuro: mulheres negras que dançam. Direção: Daya Gomes. Brasil, 2025.
- ANDRÉ louco. Direção: Rosa Berardo. Brasil, 1990.
- ANTOLHOS. Direção: Silas Metran Curado. Brasil, 1968.
- BENZEDURAS. Direção: Adriana Rodrigues. Brasil, 2008.
- CARLOTA Joaquina, princesa do Brazil. Direção: Carla Camurati. Brasil, 1995.
- CÉSIO 137: o pesadelo de Goiânia. Direção: Roberto Pires. Brasil, 1990.
- CHICA Machado – Rainha de Goyaz. Direção: Renata Rosa Franco. Brasil, 2025.
- DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964.
- EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2002.
- FARTURA. Direção: Yasmin Thayná. Brasil, 2019.
- FILHAS de Lavadeira. Direção: Edileuza Penha de Souza. Brasil, 2019.
- GOIÂNIA, cidade caçula. Direção: João Bennio. Brasil, 1949.
- GOIÁS pitoresco. Direção: Jesco von Puttkamer. Brasil, 1948.
- GOYANIA – outubro ou nada. Direção: Uliana Duarte. Brasil, 2022.
- HOLLYWOOD no Cerrado. Direção: Armando Bulcão; Tânia Montoro. Brasil, 2013.
- INCONFIDÊNCIA mineira. Direção: Carmen Santos. Brasil, 1948.
- KBELA. Direção: Yasmin Thayná. Brasil, 2015.
- LITHIPOKORODA. Direção: Lilly Baniwa. Brasil, 2021.
- MULHERES de Barro. Direção: Edileuza Penha de Souza. Brasil, 2014.
- NOIR Blue: deslocamentos de uma dança. Direção: Ana Pi. Brasil, 2018.
- NOSTALGIA da Luz. Direção: Patricio Guzmán. Chile, 2010.
- O AZARENTO, um homem de sorte. Direção: João Bennio. Brasil, 1973.
- O BOTÃO de Pérola. Direção: Patricio Guzmán. Chile, 2015.
- O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Brasil, 1953.

- O CÍRCULO de fogo. Direção: Geraldo Moraes. Brasil, 1989.
- O CÍRCULO de fogo. Direção: Geraldo Moraes. Brasil, 1989.
- O DIA marcado. Direção: Iberê Cavalcanti. Brasil, 1970.
- O DIABO mora no sangue. Direção: Cecil Thiré. Brasil, 1966.
- O DIVINO e sua corte. Direção: Gisela Maria; Eliane Castro. Brasil, 2017.
- O ÉBRIO. Direção: Gilda de Abreu. Brasil, 1946.
- O ERMITÃO de Muquém. Direção: Cici Pinheiro. Brasil, 1948.
- O FIO da Memória. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1991.
- O LABIRINTO do fauno. Direção: Guillermo del Toro. Espanha; México; Estados Unidos, 2006.
- O MISTÉRIO do dominó preto. Direção: Arthur Rovali. Brasil, 1931.
- ORI. Direção: Raquel Gerber. Brasil, 1989.
- OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Brasil; Argentina, 1964.
- OS SERTÕES de Mato Grosso. Direção: Luiz Thomaz Reis. Brasil, 1915.
- PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2004.
- POR que não eu?. Direção: Renata Rosa Franco. Brasil, 2021.
- RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955.
- SANTO Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1999.
- SENHORITA agora mesmo. Direção: Pedro Comello. Brasil, 1927.
- SIMEÃO, o boêmio. Direção: João Bennio. Brasil, 1970.
- SINHÁ moça. Direção: Tom Payne. Brasil, 1953.
- TEKO HAXY – Ser imperfeita. Direção: Patrícia Ferreira Pará Yxapy; Sophia Pinheiro. Brasil, 2018.
- TEMPO de violência. Direção: Hugo Cusnet. Brasil, 1969.
- TRAVESSIA. Direção: Safira Moreira. Brasil, 2017.
- UMA vida em segredo. Direção: Suzana Amaral. Brasil, 2001.
- VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963.