

LUCAS BENATTI

**CULTURAS E ESTÉTICAS
AFRO-DIASPÓRICAS**

**ESTRATÉGIAS PARA
UMA PEDAGOGIA
ANTIRRACISTA**



EDITORA FECILCAM

Comissão Científica – Edital 01/2020

Adriana de Carvalho Alves Braga

Alessandro Messias Moreira

Aline de Lima Rodrigues

Ana Thereza Basilio Vieira

Angela Maria de Souza

Camila Serafim Daminelli

Célio Juvenal Costa

Cristina Maia

Evandro Luis Gomes

Fábio Lanza

Iracema Campos Cusati

João Paulo Pereira Coelho

Kenia Erica Gusmão Medeiros

Marcelo Camacho Silva

Marcelo Gonçalves

Marcos Pereira Coelho

Reginaldo Bordin

Rodrigo Pedro Casteleira

Roseli Gal

Samilo Takara

Thiago Coelho Silveira

Vanda Fortuna Serafim

Vanessa Freitag de Araújo

Verônica Müller

EDITORA **FECILCAM**

CNPJ: 75.365.387/0001-89

Av. Comendador Norberto Marcondes, 733

Campo Mourão, PR, CEP 87303-100

(44) 3518-1838

campomourao.unespar.edu.br/editora/

editorafecilcam@unespar.edu.br

Diretora: Suzana Pinguello Morgado

Vice-Diretora: Fabiane Freire França

Coordenadora Consultiva: Ana Paula Colavite

Secretário Executivo: Jorge Leandro Delconte Ferreira

LUCAS BENATTI

**CULTURAS E ESTÉTICAS AFRO-DIASPÓRICAS:
ESTRATÉGIAS PARA UMA PEDAGOGIA ANTIRRACISTA**



EDITORA FECILCAM

Valdemir Paiva
EDITOR-CHEFE

Éverson Ciriaco
DIREÇÃO EDITORIAL

Katlyn Lopes
DIREÇÃO EXECUTIVA

Paula Zettel
DESIGN DE CAPA

Brenner Silva
DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO

Jefferson Campos
REVISÃO

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
BIBLIOTECÁRIA: MARIA ISABEL SCHIAVON KINASZ, CRB9 / 626

Benatti, Lucas
B456c Culturas e estéticas afro-diaspóricas: estratégias
para uma pedagogia antirracista / Lucas Benatti – 1.ed. – Campo Mourão: Fecilcam; Curitiba: Editorial Casa,
2022. 203p.: il.; 23cm

ISBN 978-65-88090-26-8

1. Pedagogia antirracista. 2. Cultura afro-diaspórica. 3. Estética afro-diaspórica. I. Título.

CDD 370 (22.ed)

CDU 37.02

1ª edição – Ano 2022

Fica terminantemente proibido qualquer tipo de comercialização de exemplares deste livro, conforme o Edital 01/2020 Editora Fecilcam, por se tratar de uma publicação com financiamento público.

Não encontrando nossos títulos na rede de livrarias conveniadas e informadas em nosso site, contatar o Editorial Casa.



Praça Generoso Marques, 27, 14º andar – Centro | CEP 80020-230 | Curitiba-PR
Telefone: (55) (41) 3264-9696 | E-mail: contato@editorialcasa.com.br
www.editorialcasa.com.br

às existências minoritárias.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho de pesquisa, ainda que solitário em muitos momentos – sobretudo na passagem das ideias para a linguagem, para as formas e contornos que se criam por meio da escrita –, não se constitui só. Recordar quem nos acompanhou neste processo é mais do que dar a alguém um pouco da historicidade (e da gratidão) na composição destas linhas, é a ação de situar sujeitos e momentos que, significativamente, possibilitaram a pesquisa emergir. Nessa confluência de corpos, mentes e mãos, devo especial agradecimento a supervisão da professora Dra. Teresa Kazuko Teruya, que me apresentou um mundo de possibilidades–outras, mostrando que o ato de pesquisar pode – e deve – ir além de um campo teórico. Ao professor Dr. Delton Aparecido Felipe, que além das contribuições para escrita desta pesquisa, fez parte da minha formação acadêmica, evidenciando que campos tão tradicionais da arte se encontram imersos em uma política de negação e apagamento das existências não–eurocentradas. Às professoras Dra. Alik Wunder e Dra. Roberta Stubs, pela doação e entrega de seus conhecimentos, por todas as potentes contribuições que transformaram este texto, por levantarem questões desejantes e desafiadoras que pulsaram (e continuam pulsando) em meu corpo. Ao meu amigo e pesquisador Jefferson Campos, por todo apoio e revisão deste trabalho. Aos integrantes do Grupo de Pesquisa em Educação, Mídia e Estudos Culturais – GPMEC/UEM; às professoras do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, por viabilizarem o desenvolvimento desta pesquisa.

PREFÁCIO

*Êsù, a provocação, o desconforto que movimenta,
a ação e a reação, a negação da inércia,
a ausência da mentira-ilusão
(Babalorixá Dr. Sidnei Nogueira).*

O racismo é, sem dúvida, uma das tecnologias mais refinadas de poder. Enganam-se aqueles que, na análise da vida ordinária, não o percebem nas camadas mais distintas do Brasil contemporâneo. Por isso, não seriam a cultura audiovisual e a educação isentas de seus efeitos nefastos. Igualmente, não é estranho identificar que, há séculos, o modo de olhar para o funcionamento dessa engrenagem bélica se (re)organiza e se (re)distribui em diferentes práticas que validam tais efeitos, inclusive, na construção de um sistema coeso de verificação do que pode ou não se tornar dizível e enunciável na/pela ordem da ciência.

É nesse contexto que se enquadra o texto que sucede esse prefácio. E é válido afirmar que o desafio de que trata esse livro abarca diferentes tarefas, cujo cumprimento é realizado a contento.

Há uma sistematização vigorosa dos(as) autores(as) e textos que embasam a travessia do pesquisador em sua “errância guiada” pelas epistemologias negras, tratadas não como contraponto, mas como matriz de orientação do olhar pelos caminhos das práticas artístico-culturais cinematográficas. Nesse sentido, a obra garante sua validade acadêmica como efeito do trabalho decolonial envolvido na busca por uma formação plural do olhar para os modelos e bases de onde advém o conhecimento. Mais do que tolerar a coexistência de vozes negras na ciência, nota-se uma escuta ativa.

Também é possível observar que, como resultado de uma pesquisa de mestrado em Educação, as análises apresentadas

são conscientes e consequentes ao referencial teórico mobilizado, vez que obedecem, não raro, ao batimento entre reflexão histórica, descrição/teorização epistemológica e compreensão dos processos discursivos das produções cinematográficas afro-diaspóricas às quais nos convida a ler. Trata-se de um exercício contínuo de deslocamentos dos lugares comuns da análise das produções culturais, visando compreender seus efeitos menos como produtos regulares e resultantes da interação dispositivo maquínico/sujeito, mas como resultado dos modos de escravização e manutenção das relações dissimétricas racialmente organizadas.

Ainda, vale destacar que o texto é marcado por uma escrita atenta à vigilância epistemológica que, a todo momento, denuncia o lugar de onde olha, fala e (se auto-)critica o autor, ao tratar de sua análise sobre os efeitos da diáspora africana na composição da cultura e da estética negra no país, delimitadas, quase sempre, por um “etiquetamento universal”¹ estabelecido pela branquitude.

Se pensarmos no papel do intelectual como peça fundamental para a construção do espaço ético de escrutínio do conhecimento, dos seus modos de validação, de estruturação daquilo que tomamos como objeto e, ao mesmo tempo, instrumento de nossos estudos², entenderemos que “Culturas e Estéticas Afro-diaspóricas: estratégias para uma pedagogia antirracista” é uma metáfora de um caminho possível para a pedagogia antirracista defendida pelo autor (e pela qual lutamos veementemente).

A negritude, em sua forma material de corpo, prática cultural, estética e educacional não é tomada como objeto/referente de um discurso que tematiza o sofrimento como base do fazer científico. Tampouco, é eleita como tema-fetiche, contra o qual intelectuais negros(as), há muito, denunciam ser escolha comum na academia

1 Cf. Casteleira, Rodrigo Pedro; Campos, Jefferson. Negritude a varejo ou quando uma etiqueta é assimétrica: estratégias necropolíticas no campo das artes. *PerCursos*, 20(44), 95 - 111. <https://doi.org/10.5965/1984724620442019095>. Acesso em 12 Fev. 2021.

2 C.F. FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica de poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 6. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo, 2017, p. 129-142.

contemporânea por pesquisadores(as) brancos autodesignados de “aliados”. Menos ainda, é cooptada como produto/objeto passível de salvação pelo pesquisador que tudo sabe sobre ela. A escrita sensível de Lucas Men Benatti nos mostra que é possível tencionar o lugar da branquitude na luta antirracista, entendendo, certamente, as limitações que esse processo implica (inclusive, no aprofundamento de questões que perpassam, por exemplo, pelo impacto do racismo como legado indelével do processo de escravização).

Èsù, evocado na abertura desse Prefácio e retomado, em sua pulsão epistemológica, nesse livro, é o liame provocativo que nos convida a uma leitura desconfortante: pensar uma educação antirracista a partir da análise e da experiência com o cinema afro-diaspórico é enxergar a contradição entre “mostrar feridas” e perceber que um dos dedos das mãos que a causaram é a mesma a partir da qual a estética e os avanços do cinema nacional foram (mal) contados.

Laróyè!

Jefferson Campos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Denúncia 26
Figura 02: Anúncio	102
Figura 03: Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973.	149
Figura 04: Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973.	150
Figura 05: Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973.	151
Figura 06: Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973.	152
Figura 07: Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973.	153

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
ENTRE-LUGARES DA PESQUISA	15
2. O CAIS DO VALONGO	27
3. MANDINGA.	51
4. OLHO BRANCO, CORPO NEGRO.	71
5. O NAVIO.	103
6. QUEBRANTO	125
7. ALMA NO OLHO	143
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
DAR A LER A PESQUISA	185
REFERÊNCIAS	193

1. INTRODUÇÃO

ENTRE-LUGARES DA PESQUISA

A linguagem é uma ação transformadora e produtora – mas também produto – da própria cultura. Definida no processo necessário de interação interior e exterior do(s) sujeito(s), a linguagem é um dos elementos constitutivos do processo discursivo de se dizer (e de criar) o próprio real e as condições sociais, históricas e ideológicas que a sustentam. Ela é a mediação imprescindível entre os sujeitos e o que se pode inferir como real – seu efeito como discurso – e o que torna possível tanto a permanência e a continuidade, quanto o deslocamento e a transformação do sujeito e da realidade (ORLANDI, 2012).

No que diz respeito à produção de sentidos, como um sistema não puramente abstrato, nem puramente empírico, a linguagem se significa ao ser colocada em funcionamento pelo sujeito. Como sujeitos constitutivamente interpretativos e instituidores de sentido, partilhamos/praticamos sistemas discursivos no interior produtivo ou no exterior observável de nossa(s) cultura(s). Tais sistemas nos permitem interpretar e significar a(s) cultura(s) e todos os seus aparatos significativos nas diversas comunidades de nossa história e em suas injunções significantes, como, por exemplo, a da procura especulativa do conhecimento ou da materialização estética assente na arte e em seus objetos artísticos.

A linguagem não é uma entidade isolada e transparente. Toda língua tem sua ordem própria, mas ela só pode ser relativamente autônoma. A linguagem não é uma forma unívoca e equivalente de tradução do mundo, como se a realidade simplesmente passasse para a linguagem – e a linguagem para o real – por um caminho direto e objetivo. Existindo não apenas como estrutura, a linguagem

também é acontecimento, ou seja, uma enunciação que rompe com a estrutura e pode inaugurar outra(s) forma(s) de dizer. “A linguagem desobedece naquela hora em que os silêncios assumem a duração do tempo e os sonhos adormecem a exigência substantiva [...]” (SKLIAR, 2017, S.p). Atravessado pela língua, o sujeito não pode ter pleno controle sobre as formas com as quais a linguagem o afeta, assim como a linguagem não é fechada (e controlada) em si mesma. Sujeito e linguagem, portanto, constituem-se na incompletude: “[...] funcionam sob o modo do entremeio, da relação, da falta, do movimento. Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também o lugar do possível” (ORLANDI, 2012, p. 52).

Permanentemente incompleta, a linguagem pode desobedecer ao acreditar que governa a dobra da percepção, pode desobedecer porque “[...] é mais seu sentido que sua estrutura, é mais sua poética que sua gramática, é mais sua desordem que sua conveniência” (SKLIAR, 2017, S.p). A linguagem desobedece porque não é transparente e não pode ser eterno o que se diz (nem o que ela permite significar); a linguagem desobedece porque uma palavra pode falar com a(s) outra(s) e pode deslizar, entrar em deriva, ser nômade e transferir seus sentidos; a linguagem desobedece porque seus sentidos não são conteúdos e a própria linguagem também pode ser desobedecida. A linguagem que desobedece e é desobedecida pode afirmar-se como uma potência existencial poética da língua, que nos coloca para fora de nós mesmos, em uma brecha – sonora e silenciosa – e que abre possibilidades para a produção de sentidos (SKLIAR, 2017).

A linguagem materializada em signos linguísticos, na forma histórica de uma língua escrita, não se ins/escreve para uma coisa, mas para alguém. Ao mesmo tempo, traduz/ nomina uma presença na ausência daquilo que ela mesma representa. Linguagem e sujeito constituem-se corpo a corpo; é nas formas de se dizer (presentificar) da linguagem que o sujeito se diz – e pode dizer algo a alguém. O mundo em si não se reduz ao texto, mas o texto se reduz ao mundo, “[...] daí a necessidade de bem compreender as formas culturais que,

de um modo muito preciso, delineiam as experiências humanas nesse mundo” (OLIVEIRA, 2012, p. 38).

Este é um texto que, reduzido ao mundo e à cultura, procura traçar novos horizontes de escrita; um texto desobediente que procura mais possibilidades do que certezas. Trata-se de uma desobediência para produzir outros textos, uma contestação das formas de escrita ou, como propõe Deleuze e Guattari (1995), a organização de “livros-raízes”, cuja estrutura se decalca no desvelamento da essência que investiga. Uma forma de escrita que trata da realidade de seu objeto como se só pudesse representá-la; que se inocenta de qualquer compromisso com a realidade, com o alibi de rerepresentá-la como “imagem do mundo” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015). Tal desobediência requisita uma atitude de pesquisa que opera não por unificação e totalização, mas por uma subtração do único, de modo que a realidade se apresente como um campo de composições heterogêneas, como planos de diferenças e planos de diferir nos quais o pensamento (a linguagem) é chamado menos para representar, do que para acompanhar aquilo que se pensa (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015).

Deleuze e Guattari (1995) denominam cartografia esse processo de acompanhamento de percursos ligados em redes de rizomas. A cartografia emerge como um princípio de rizoma que atesta sua performatividade no pensamento, como uma experimentação ancorada no real (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015). Na construção desse mapa, uma vez que não se pretende decalcar a realidade em explicações pré-fornecidas e construídas como imutáveis, não há um único sentido para experimentação, nem uma mesma entrada para a pesquisa.

Nesse sistema acêntrico de produção de pesquisa (e de subjetividades), pressupõe-se um trabalho de orientação não prescritivo ao pesquisador. Isso não quer dizer que se trate de uma ação sem direção, uma vez que não abre mão da orientação do percurso da pesquisa. A cartografia refere-se a uma inversão do sentido tradi-

.....

cional de método (*metá-hodós*) como caminho para alcançar metas pré-fixadas, o substituindo por um caminhar que traça, no percurso, suas metas (*hódos-metá*). A diretriz cartográfica se constitui a partir de pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo de pesquisar sobre o objeto da pesquisa e o pesquisador. Ao considerar que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos que emergem do processo de pesquisa, uma investigação cartográfica não pode se orientar pelo que se supõe de antemão conhecer – o *know what* [saber o que] da pesquisa – mas pelo plano de investigação mergulhado na própria experiência (sem garantias) do pesquisador – o *know how* [saber como] da pesquisa (PASSOS; BARROS, 2015a).

Independente de suas técnicas, uma pesquisa cartográfica é delineada como uma intervenção que exige do pesquisador (cartógrafo) um mergulho no plano da experiência, onde conhecer e produzir se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão de neutralidade ou de suposição prévia de sujeitos e objetos cognoscíveis. Lançado nesse plano duplamente articulado, conhecer é fazer: criar uma realidade de si no mundo e, conseqüentemente, uma existência política.

A concepção de pesquisa como representação de um objeto remonta ao surgimento da ciência moderna. No limiar da modernidade, como assinala Arendt (2000), dentre os três grandes eventos³ que determinam seu caráter, o ensejamento de uma nova ciência com a introdução de instrumentos de pesquisa foi fator determinante. A introdução dos instrumentos de pesquisa conferiu a singularidade da prática científica moderna. Através desse dispositivo, os cientistas procuraram separar o sujeito do conhecimento do objeto conhecido: o instrumento dá a vista o objeto como uma possibilidade de neutralidade, de comprovação de fidelidade da hipótese científica que se coloca além do próprio sujeito (BARROS; KASTRUP, 2015).

3 De acordo com Arendt (2000), a era moderna é marcada pela (i) descoberta e exploração das terras na América; (ii) pela reforma protestante que, com a expropriação das terras eclesiásticas, levou a um processo de expropriação individual e de acúmulo de riqueza social e, (iii) pela descoberta do telescópio, o que possibilitou o desenvolvimento de uma nova ciência.

Desobedecendo os paradigmas modernos, a cartografia é uma prática de pesquisa que indica procedimentos de análise a partir dos quais a realidade a ser estudada aparece sob a forma de composição de linhas. “É pela desestabilização das formas, pela sua abertura (análise) que um plano de composição da realidade pode ser acessado e acompanhado” (PASSOS; EIRADO, 2015, p. 109). O método não opõe teoria e prática, pesquisa e intervenção, produção de conhecimento e de realidade. Pesquisar, nessa perspectiva, não se resume a representar a realidade, mas a dar vida a novas e potenciais realidades.

Alinhada a uma prática cartográfica, esta pesquisa também é designada como um trabalho de teoria aos moldes da afirmação de Larrosa (1994, p. 35), isto é, como “[...] um gênero de pensamento e de escrita que pretende questionar e reorientar as formas dominantes de pensar e de escrever em um campo determinado”. Segundo o autor, essa denominação tem sido atribuída aos trabalhos de difícil inserção disciplinar que procuram enriquecer ou modificar aparatos conceituais de um campo, por meio da recontextualização ou reformulação das ideias para um outro lugar. Uma pesquisa de teoria é algo como “[...] reorganizar uma biblioteca, colocar alguns textos junto a outros, com os quais não têm aparentemente nada a ver, e produzir, assim, um novo efeito de sentido” (LARROSSA, 1994, p. 35).

Neste intento, o exercício de pensamento e de escrita supõem, primeiramente, um duplo jogo: de um lado, uma estratégia conceitual-analítica de inserir-se no campo reflexivo e aberto a possibilidades inesperadas e, até mesmo, não-solicitadas dos Estudos Culturais – “questionar, repensar e ressignificar são palavras-chave para visualizar o princípio dos Estudos Culturais” (NUNES, 2010, p. 26). De outro, uma estratégia de campo de estudo, nesse caso, as formulações das culturas e das estéticas afro-diaspóricas no Brasil, sobretudo de representações cinematográficas, que apontam para as possibilidades de fazer emergir uma pedagogia antirracista. Potencialmente articulado a esse duplo jogo de pesquisa, tomamos teoria em seu sentido original e radicalmente helênico de *theorein* (ver), que

.....

significa ter a visão de algo situado no mundo (SODRÉ, 2017). Nesse sentido, teoria não tem necessariamente uma relação com a ciência positivista (levantamento de hipóteses e sua verificação), mas sim, com a inteligibilidade conceitual do mundo, que para os antigos filósofos helênicos, unia o que hoje entendemos por indagação científica e especulação filosófica (SODRÉ, 2017).

A escrita desse texto está condicionada, portanto, a um imbricamento que rearticula campos teóricos e modos de ver – imagens, filmes, obras de arte etc. – que operam como dispositivos de investigação. Deleuze (1996), a partir da leitura de Michel Foucault, indica a composição de um dispositivo como o início de um novo multilinear. Os dispositivos, para Deleuze (1996), são máquinas que fazem ver e falar, que produzem a realidade historicamente por meio de regimes discursivos. “O saber é a combinação dos visíveis e dizíveis de um estrato, não havendo nada antes dele, nada por debaixo dele. Trata-se, então, de extrair as variações que não cessam de passar” (KASTRUP; BARROS, 2015, p. 78). Todo dispositivo comporta linhas de força, de poder-saber que levam os dizeres – contra-hegemônicos, minoritários – a incessante luta por afirmação, mas também comportam linhas de subjetivação que inventam modos (outros) de existir. Nossa escrita opera *com* imagens (também na forma de imaginário) como dispositivos de visibilidade, enunciação e subjetivação. O texto ampara-se em uma combinação do visível com o dizível, ainda que graficamente se note a ausência visual de algumas imagens, resguardadas em seu direito de reprodução e de uso – e talvez profanação – pela pesquisa. As visualidades, ainda que em sua existência sob a forma imaginária, projetam e constituem representações, aparições que fazem renovar as formas de perguntar e de traduzir o pensamento em pesquisa.

Etimologicamente, a noção de imaginário aproxima-se da ideia de um conjunto ou coleção de imagens (uma vez que o termo decorre de “imagem” e não “imaginação”). O próprio sufixo “ário” na língua portuguesa produz sentidos de coleção, conjunto, lugar em

que coisas são dispostas e guardadas (TEIXEIRA, 2003). Por sua vez, *imaginar*, palavra derivada do Latim, também designa a ação de produzir imagens ou representá-las. Ligado a produção de sentidos – sua representação e interpretação – o imaginário atravessa as estruturas da cultura, (re)produzindo imagens, ultrapassando as dimensões do indivíduo e impregnando-se coletivamente (MAFFESOLI, 2001).

As imagens, forma e corpo do imaginário, operam como dispositivos de visibilidade e de enunciação. Elas tecem um fio-comum entre os diferentes conteúdos e saberes, mediando toda experiência-desenrolar do novo investigativo. São, ao mesmo tempo, imagens históricas, portadoras de uma sobrevida arqueológica e colonial e imagens espelhos – geradas pela presença de quem olha – manifestadas no/pelo cinema brasileiro que, por um lado, trazem representações negras e, por outro, foram realizadas por sujeitos negros. Essas distintas imagens, sobretudo as imagens do cinema e sua particular ligação com a formação de subjetividades por meio de projeções e identificações (MORIN, 2014), articulam-se como tecnologias culturais, ou seja, estão implicadas na produção de significados que conferem sentido as existências individuais e que regulam a formação de identidades e desejos (SIMON, 2018) potencialmente racistas ou antirracistas. As imagens, operadas como dispositivos nesta pesquisa, nos fornecem as tramas necessárias para nos aprofundarmos na investigação das formulações das culturas e das estéticas afro-diaspóricas no Brasil, sobretudo a partir de representações cinematográficas, que apontam para as possibilidades da consolidação de uma pedagogia antirracista.

Nesta pesquisa, também entendemos que a forma de escrever permite questionar as hierarquias e os modos de subordinação, de produzir uma desobediência epistêmica, tal como proposto Mignolo (2008), que se desprende dos modelos canonizados de conhecimento, problematizando as vinculações da racionalidade moderna e colonial. Uma desobediência da linguagem científica e filosófica que delegou a exclusão e subalternização das formas de existir e pensar não-europeias e que fizeram das línguas ocidentais (principalmente

do grego, mas posteriormente, também do alemão), línguas distintas (superiores) de qualquer outra; um *logos* originário que nomeia e que, ao nomear, cria; inclusive, cria o próprio sujeito que pode nomear a si mesmo e aos Outros (SODRÉ, 2017). O axioma da desobediência epistêmica considera a colonialidade do poder (QUIJANO, 2005) e aponta para a emergência de um pensamento (e episteme) liminar (MIGNOLO, 2003) que não se pretende universal, nem linear, muito menos uma única verdade. Uma episteme liminar alinha-se, em maior grau, com a enunciação da construção de um “novo procedimento”, como propõe Fanon (1968) ao levar em conta, ao mesmo tempo, as teses por vezes prodigiosas do ocidentalismo europeu, sem se esquecer de seus crimes.

Este também é um texto marcado pela falta e pelos limites conscientes em sua função-autor. Essa função marca o ponto em que a vida encontra a obra, o gesto do autor – na construção da escrita – atesta sua presença na obra que também dá a vida (AGAMBEM, 2007). Desse modo, ciente do privilégio branco em pertencer a um grupo historicamente opressor, estas linhas são tecidas pelos limites dos pontos de vivência branca sobre o racismo, a opressão e suas representações. Neste texto, buscamos potencializar a escrita como ato político, ao desconstruir e romper conscientemente com o pacto branco que desresponsabiliza o sistema de produção de conhecimento pela existência e manutenção do racismo, aliando-nos à luta negra por uma sociedade e uma cultura antirracista.

Dos encontros e atravessamentos na pesquisa e do convite a atenção proposto para a cartografia, potencialmente, todas as notações investigativas que tivemos contato nesse trajeto (deriva) de estudo encontram-se marcadas nas linhas deste livro. Sob as formas diretas ou indiretas de existir em linguagem – e em pesquisa –, o contato com diferentes textos, sujeitos e imagens, tornou-se a base (devir) de uma outra produção teórica, alguns com uma presença explicitamente demarcada, outros com uma ausência-presença que nos possibilitou ter contato com outros(as) autores(as) e pesquisas a partir de seus

escritos e existências. Nessa confluência de pensamentos, linguagens e desobediências, procuramos construir um *corpus* teórico – mais questionador do que explicativo – problematizando: como formulações das culturas e das estéticas afro-diaspóricas no Brasil, sobretudo a partir de representações cinematográficas, podem apontar para possibilidades de fazer emergir uma pedagogia antirracista?

A obra que entregamos se encontra dividida em duas partes e em seis momentos que despontam fundamentados em sua estreita relação imaginária. Em *O Cais do Valongo*, sua visibilidade é atada a um terceiro-espaço, a constituição de um espaço liminar que compreende uma intermitência de tornar visíveis os processos de interações e de transformações simbólicas e culturais que são capazes de projetar um encontro de entremeio para as pesquisas no campo da(s) cultura(s) e para as definições de diferença(s). Trata-se de uma posição teórica-epistemológica para a afirmação política do texto e para a produção de uma pesquisa não epistemicida.

Em *Mandinga*, as forças de afirmação do desejo – como potência negra – são mobilizadas para a realização de um estudo sobre as estruturas de produção cultural, suas dissidências, mas também sobre a busca pelo controle e regulação das formas culturais pela normalidade eurocêntrica, colonial e branca pelos sistemas de representações e práticas sociais (racistas). A esses sistemas de formação e regulação dos significados e da imaginação, construímos nossa investigação focados na imagem do cinema e sua capacidade de projeção-identificação e, conseqüentemente, de produção de subjetividades e realidades.

A compreensão desse sistema de transferência e produção de sentidos pelas imagens cinematográficas nos leva a um estudo mais aprofundado da presença e da representação negra no cinema brasileiro em *Olho branco, corpo negro*, realizando uma genealogia das formas de narrar a alteridade negra desde o cinema mudo até o cinema contemporâneo, evidenciando como esse material cinematográfico é marcado por um ideal genérico e estereotipado sobre as populações negras.

Da denúncia das formas brancas de narrar a existência e as diferenças negras, em *O Navio* buscamos, pela afecção líquida e metafórica do navio negreiro e seu remonte a memória da extração e da violência, mas, ao mesmo tempo, aos encontros e contatos translocais e culturais, a constituição de um estudo sobre as estéticas afro-diaspóricas manifestadas na (re)criação cultural e artística de origem africana em território brasileiro, fundamentadas em políticas estéticas de contestação, de ruptura, de movimento e de resistência.

Essa política estética afro-diaspórica será desenvolvida como um anúncio em *Quebrando*, investigando estratégias de contestação, de resistência e de afirmação da potência negra e das possibilidades de contraestratégias ao regime de representação racista do cinema brasileiro, por meio do cinema negro, um cinema feito por realizadores(as) negros(as) e que confronta, que faz deslizar os sentidos e os significados normalizados sobre a negritude e a branquitude.

As possibilidades contraestratégicas da política estética afro-diaspórica no cinema e também na cultura brasileira são analisadas com maior profundidade em *Alma no Olho*, capítulo homônimo ao curta metragem realizado por Zózimo Bulbul e que manifesta um potencial de ensinamento e aprendizagem atravessado pelas marcas de resistência e transgressão, produzindo saberes estético-corpóreos, capazes de tencionar conhecimentos e princípios formativos hegemônicos, ensinando sobre/com uma pedagogia antirracista.

Nas relações transformativas e de contágio entre as bases (mais abertas e flexíveis do que solidificadas estruturalmente) dos Estudos Culturais e as determinações de um campo que imbrica cultura, educação, diáspora, negritude e cinema, procuramos, nesta pesquisa, compreender a constituição de um regime racista de representação das populações negras na cultura brasileira, em especial, em sua presença no cinema nacional, constituindo uma genealogia como proposta por Hall (2015), para tecermos distinções e fixações em períodos de síntese sobre as formas (quase sempre estereotipadas) de presença e de representação das populações negras. Como um

**CULTURAS E ESTÉTICAS AFRO-DIASPÓRICAS:
ESTRATÉGIAS PARA UMA PEDAGOGIA ANTIRRACISTA**
.....

modo de contestação a esse regime racista, apresentamos, a partir das particularidades das estéticas e das culturas afro-diaspóricas no Brasil, as propostas de contraestratégias – deslizes de significados no interior das complexidades e ambivalências da representação (HALL, 2016) – de produções negras, fundamentalmente, operando como um dispositivo de enunciação e de visibilidade para resistência e potência negra, o curta-metragem “Alma no Olho” (1973) realizado por Zózimo Bulbul.

Por fim, problematizando os modos de endereçamento do cinema como tecnologia cultural, procuramos refletir sobre as possibilidades de emergência de uma pedagogia antirracista (o que implica a transformação das formas brancas de educar) a partir das formulações estéticas e contraestratégias afro-diaspóricas. Para tanto, ma-nobramos os efeitos de sentido produzidos pela narrativa de “Alma no Olho” para a construção de um texto refletido e direcionado pela contingência de um território corporal negro comprometido com uma formação antirracista e, portanto, articulado com a desconstrução da branquitude (a denúncia e combate as suas formas de controle) e a tarefa política, cultural e pedagógica de afirmação do processo de construção da identidade negra a partir de uma potência ancestral.

Figura 01: Denúncia



Colagem. Acervo do autor.

2. O CAIS DO VALONGO

No ano de 1843, atracou no Cais da Imperatriz, no Rio de Janeiro, a pomposa embarcação que trazia Teresa Cristina de Bourbon, princesa vinda de Nápoles, para contrair núpcias com o jovem D. Pedro II. O modesto largo recebeu inúmeras melhorias para a ocasião, sendo reformado e embelezado pelo arquiteto francês Grandjean de Montigny. As preparações para recepções de membros da corte, entretanto, não eram novidades para o arquiteto que, em 1817, para Maria Leopoldina⁴, projetou um Arco Romano em frente à igreja da Cruz dos Militares, com 12 inscrições alusivas às qualidades da princesa: “[...] bondade, amabilidade, doçura, sensibilidade, beneficência, constância, espírito, talento, ciência, encantos, graça e modéstia” (RODRIGUES, 1996, p. 94). O que há em comum no cortejo das duas princesas não se restringe, contudo, às reformas e aos prédios erguidos para uma suntuosa recepção, muito menos ao título de nobreza que lhes era atribuído. Ambas as comitivas percorreram as áreas destinadas ao comércio de escravizados no Rio de Janeiro – ainda que poupadas do fado de presenciar esse hediondo “espetáculo” (RODRIGUES, 1996).

Quando Leopoldina chegou, em 1817, o comércio de escravizados já não se concentrava mais na rua Direita, sendo deslocado para a região do Valongo. Ao atracar, em 1843, no Cais do Valongo, Teresa Cristina também se deparou com um cenário transformado: rebatizado como Cais da Imperatriz, o Valongo, local de chegada, depósito e venda de escravizados africanos, fora convertido em uma grande praça da Corte, local no qual o Império brasileiro procurava construir e evocar uma memória monárquica (RODRIGUES, 1996). O Rio de Ja-

4 Conheça a obra “O festivo desembarque da princesa Leopoldina no dia 6 de novembro de 1817”, de Franz Joseph Fruhbeck, disponível no acervo do Instituto Moreira Salles pelo link: <http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/4294978068>. Acesso em: 10 maio 2020.

neiro, não obstante, no século XIX, era o principal porto de entrada de africanos para serem escravizados – sobretudo nas fazendas de café do Vale do Paraíba fluminense. Estima-se que, aproximadamente, um milhão de africanos chegaram ao Brasil apenas pelo Cais do Valongo (LIMA; SENE; SOUZA, 2016).

Orientado por uma conduta econômica (capitalista) e cultural (cristã), o tráfico negreiro chegou a ser mais importante e lucrativo para Portugal do que o próprio comércio de açúcar (SCHWARCZ, 1996). Sobreviventes de uma viagem funesta, os africanos eram jogados em galpões e maquiados para a venda pública: aplicavam-se óleos na pele para esconder as manchas e doenças, lustravam-se os dentes, impunham-se exercícios para melhorar o condicionamento do corpo. Todo esse trabalho de apresentação era essencial, uma vez que o leilão público era o momento mais importante – e lucrativo – do processo comercial.

A escravização foi envolta por uma estética corporal-comercial e seguia tratados detalhados que definiam qual a melhor “peça” a ser adquirida. O “Manual do Fazendeiro” ou “Tratado Doméstico sobre as Enfermidades”, escrito em 1839 por I. B. A. Imbert, por exemplo, trazia diversas orientações para todas as pessoas que desejassem adquirir um escravizado e fazer uma boa compra (SCHWARCZ, 1996). O corpo negro africano devia se encaixar nas formas desejáveis pelos senhores coloniais; sua existência justificava-se única e exclusivamente pela utilidade servil escravista.

O Cais do Valongo contava com inúmeras lojas onde os senhores poderiam adquirir escravizados de acordo com suas necessidades. Além do comércio humano, o complexo ainda dispunha um lazareto para o isolamento dos recém-chegados dos navios tumbeiros e com um cemitério para aqueles que sucumbiam às doenças e maus tratos (LIMA; SENE; SOUZA, 2016). Vale destacar que a morte foi um dos primeiros contatos do Brasil com a cultura negra afro-diaspórica: em diferentes relatos são descritas as “estranhas” cerimônias fúnebres africanas que incomodavam aos brancos (de cultura cristã-

-europeia) da cidade do Rio de Janeiro e que pressionavam pelo fim dos enterros no largo (RODRIGUES, 1996).

O cais é um espaço liminar. Remontar à imagem do Valongo compreende uma intermitência de tornar visível uma temporalidade histórica; dar uma sobrevida arqueológica ao que já foi, mas que pode reaparecer como imaginação política e objeto material⁵. A imaginação, como nos lembra Didi-Huberman (2014, p. 61), é “[...] esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro [...]”. Esse encontro de tempo é decisivo em nossa articulação teórica sobre os processos de transformações das interações simbólicas e das tessituras dessas ligações que constroem as diferenças.

O cais é a imagem projetiva do entremeio, do encontro com o estrangeiro, com a habitação da diferença, das trocas babélicas que compreendem um mundo de integração e negociação. Como um lugar de passagem, o cais propicia um movimento temporal constante, entre o ir e vir, o que chega e o que sai, o que pertence e o que não pertence, o dentro e o fora. Como essa passagem intersticial entre pontos (identificações) rígidos, a imagem do cais abre a possibilidade da existência de um terceiro lugar, um lugar que opera como um dispositivo de tradução e como uma possibilidade impossível.

Skliar (2008) explica que, em *Des tours de Babel* (1987), Derrida enfatiza múltiplas questões sobre a tradução: tradução como dívida que não se pode quitar; tradução como aquilo que tem de ser feito ainda que impossível; o mito de Babel como a tradução da

5 O Cais do Valongo foi desativado em 1831 em razão da Lei que declarava livre todos os africanos que chegassem ao Brasil após sua promulgação. Continuou funcionando para transporte de cargas e mercadorias até 1843, quando foi reformado por ordem de D. Pedro II para a chegada de Teresa Cristina. No início do século XX, já no período da República, o cais foi novamente soterrado dadas as obras de construção do Porto do Rio de Janeiro, apagando um emblema colonial e imperial. Em 2016, com as reformas da zona portuária para a realização das Olimpíadas na cidade, intervenções na infraestrutura urbana permitiram investigações arqueológicas sobre remanescentes do cais ainda preservados no local, reavivando uma série de estudos sobre o período da escravidão no Brasil a partir de fontes materiais (LIMA; SENE; SOUZA, 2016).

.....

tradução e suas implicações para a impossibilidade de um projeto de construção, seja como transparência proibida ou como univocidade impossível entre as línguas.

O mito de Babel encontra-se escrito no livro de Gênesis e narra como a tribo dos SHEM (“nome” em hebraico) decide edificar uma torre e impor violentamente sua língua a todos os demais povos da terra. Como castigo por tamanha ambição, Deus destrói a torre e impõe um nome por ele escolhido – Babel – que os SHEM traduzem como “confusão” (SKLIAR, 2008). Deus dispersa as tribos e lega à humanidade a confusão, a diferenciação, a incompreensão e a necessidade da tradução. “A dívida da tradução é insolúvel, é impossível e nunca poderá ser quitada. Daí que Babel seja pensada sempre como um castigo e como uma culpa” (SKLIAR, 2008, p. 24).

Todavia, o mito de Babel, como salienta Skliar (2008), não representa apenas a ausência de ordenamento, o caos e a diferença irreduzível, mas aponta para a existência da incompletude, do inacabamento, da impossibilidade de se completar, edificar alguma coisa que pertence à ordem da construção. Não se trata apenas da impossibilidade de se traduzir a “verdade”, mas da necessidade de se compreender uma construção em seu sentido de impossibilidade de construir. As diferenças das línguas em Babel abrem as portas para as suspeições da homogeneidade, da identidade, da integridade de sistemas linguísticos e culturais sob os quais se sustentam as superestruturas modernas de análise da cultura e seu terror ao Outro, à diferença.

Em um horizonte teórico e político, nos encontramos em um momento de trânsito e cruzamento de espaços e tempos que produzem figuras complexas de diferença. O que se torna teoricamente inovador e politicamente crucial é o passar-além das subjetividades produzidas pelas superestruturas modernas, para focalizarmos os momentos e/ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais.

Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva

– que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 2019, p. 20).

Os embates culturais e as formulações estratégicas de representação ou aquisição de poder [*empowerment*] são produzidos performaticamente. As representações da diferença não devem ser lidas como reflexos de traços culturais preestabelecidos e fixados pela ideia de tradição. A articulação social da diferença, a partir de uma perspectiva minoritária, como enuncia Bhabha (2019), deve ser vista como uma negociação complexa que busca conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem das transformações históricas. O direito de se expressar a partir da margem, da periferia do poder e dos privilégios não depende da autorização da tradição e da hegemonia; o direito de se expressar pela periferia é alimentado pela reinscrição do poder na tradição “[...] através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão ‘na minoria’” (BHABHA, 2019, p. 21). O reconhecimento da tradição e de suas estruturas de poder e de dominação é apenas uma forma parcial de articulação do passado que, ao ser reencenado, é introduzido em outras temporalidades culturais, o que impede qualquer acesso a uma identidade original ou tradição recebida e unificada em uma superestrutura.

As diferenças não são simplesmente entregues à experiência por meio de uma tradição cultural já autenticada; as diferenças são signos de emergência de um projeto – sempre incompleto, nunca findável – cujas estruturas se moldam para além de si e retornam sempre revistas, reconstituídas a partir das condições políticas do presente. Esse “além”, proposto por Bhabha (2019), significa uma distância espacial – a marca de um progresso que promete o futuro – funcionando sempre no ato de *ir além*, que em si mesmo é incognoscível e irrepresentável sem um retorno ao presente. “O imaginário da distância espacial – viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo as diferenças sociais [...]” (BHABHA, 2019, p. 24)

.....

que interrompem nossa noção frágil e simplista da contemporaneidade cultural. O presente, dessa forma, deve ser encarado como uma articulação sincrônica entre passado e futuro; nossa autopresença, nossa existência, vem a ser revelada, então, por suas descontinuidades, desigualdades, incompletudes e minorias (BHABHA, 2019).

A apropriação prefixal dos termos pós - pós-modernidade, pós-colonialismo, pós-estruturalismo, etc. - que apontam constantemente para o "além", só poderão incorporar essa inquietação revisionária ao transformarem o presente em um campo ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder (BHABHA, 2019). A significação mais ampla da condição pós-moderna reside, justamente, nas ideias dos limites epistemológicos das teorias etnocêntricas que são, também, fronteiras enunciativas de histórias dissidentes. A compreensão das complexidades que envolvem esse campo de produção teórico deveria começar por uma reavaliação crítica das formas em que foram mobilizadas as noções de raça e etnia - quase sempre negligenciadas - ou com suposições irrefletidas sobre a cultura como campo de fluência de padrões equivalentes, cerceados e/ou pertencentes unicamente aos limites de Estados-nações, ainda que estes sofram as consequências contextuais de uma pretendida identidade nacional. As perguntas levantadas para os estudos da cultura devem estar alinhadas ao próprio questionamento sobre o campo teórico que embasa as suas conceituações e aos instrumentos e técnicas de pesquisa que permitem a sua coleta.

O etnocentrismo pan-europeu como um sistema-mundo cultural, ou seja, como "[...] um sistema de decisões universalistas etnicamente orientado, desde o século XV, pela fantasia cristã-colonialista de uma unidade absoluta do sentido e refratária à admissão de uma ecologia mundial dos saberes" (SODRÉ, 2012, p. 20-21) foi responsável pela emergência da ciência e da filosofia como um *logocentrismo* que comanda, em uma mesma ordem: 1) o conceito de escritura, segundo o qual a fonetização deve produzir e dissimular a sua própria história; 2) a história da metafísica, que atribuiu ao *logos* a origem da verdade

e a história da verdade; 3) os conceitos de ciência e de cientificidade determinados como *lógica* (DERRIDA, 1973). Desse modo, o estatuto do Outro na tradição filosófica e científica ocidental demonstra a operação de um dispositivo de violência epistêmica ou, como define Aparecida Sueli Carneiro (2005, p. 97) um epistemicídio, uma

[...] anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento "legítimo" ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc.

As questões conceituais e históricas propostas para a análise da constituição dos Estudos Culturais quase sempre destacam o curso de seu desenvolvimento como um campo político e teórico que exerce grande influência - e que foi influenciado - em disciplinas acadêmicas como os Estudos Literários, a Sociologia, os Estudos de Mídia e Comunicação, a Linguística, a História e as Artes. Constituído polissemicamente, a codificação de seus métodos ou conhecimentos corrobora com a afirmação de sua versatilidade teórica, de sua abertura conceitual e de seu espírito reflexivo e crítico (JOHNSON, 2006). Proveniente de movimentos intelectuais de uma nova esquerda inglesa, os Estudos Culturais sempre se propuseram a revisitar os procedimentos sob os quais as distintas tradições críticas se inscreveram, abordando-as tanto pelo que poderiam contribuir, quanto pelo que poderiam inibir. Trata-se, genericamente, de um campo

.....

intelectual e político de caráter interdisciplinar e antidisciplinar de estudo da(s)/sobre a(s) sociedade(s) e suas culturas.

Mas o exame dos Estudos Culturais a partir de uma perspectiva etno-histórica, como afirma Gilroy (2017), exige mais do que apenas notar sua associação com as teorias literárias inglesas e a nova esquerda.

É necessário construir uma explicação sobre o que essas iniciativas inglesas tomaram de empréstimo de tradições europeias mais amplas e modernas de pensar a cultura, e a cada etapa examinar o lugar que essas perspectivas culturais destinam para as imagens de seus outros racializados como objetos de conhecimento, poder e crítica cultural (GILROY, 2017, p. 40).

No entendimento do estudioso, é essencial que combinemos a reflexão sobre essas questões epistemológicas com as necessárias considerações sobre as expressões culturais e as análises históricas negras. Raras vezes, as histórias dos Estudos Culturais reconhecem as aspirações que politicamente já se encontravam nas teorias culturais negras. Propomos, dessa forma, um deslizamento para e pelas margens, pelas periferias acadêmicas, a fim de apontarmos novas possibilidades de análise que exercem seu poder pelas fronteiras e que oferecem outras alternativas ao foco nacionalista que domina o campo cultural.

Ultrapassar esse domínio nacionalista nas análises culturais torna-se iminente (GILROY, 2017), primeiro pela urgência de se reavaliar o significado de Estado-nação moderno como uma unidade política, econômica e cultural, visto que nem as fronteiras políticas e econômicas correspondem mais às fronteiras nacionais. Segundo, pela disposição trágica produzida por algumas teorias de integridade e pureza das raças e das culturas que se manifestam na forma de um território politicamente delimitado e reconhecido como nacionalidade – e onde a diferença foi e continua sendo sustentada como exclusão.

Essas noções particularmente cruas e reducionistas de cultura tornaram-se as bases para as teorias e políticas raciais. Devemos ter em mente que até o século XIX, com a consolidação do racismo científico, o termo “raça” era empregado semelhante a forma com o que o termo “cultura” é usado hoje em dia. Rastrear as origens das manifestações raciais, a partir das quais se construíram os discursos estéticos e filosóficos que contribuíram para a consolidação das aspirações etno-históricas modernas, nos coloca em um caminho igualmente reflexivo sobre as condições de atuação teórica dos Estudos Culturais, visto que as considerações sobre os juízos estéticos, juízos de gosto, foram os precursores da crítica cultural contemporânea (GILROY, 2017).

Nesse ponto, devemos fazer uma leitura histórica das formas racializadas, etnocêntricas e antropológicas de citação dos(as) negros(as) africanos(as). Atribui-se ao historiador grego Heródoto as primeiras notícias sobre os contatos ocidentais com a populações negras em África e, conseqüentemente, as primeiras narrativas tradutórias criadas a partir de uma suposição teórica pautada no clima. Munanga (2009) explica que, segundo a teoria dos climas, as temperaturas extremamente altas ou baixas transformam os sujeitos em bárbaros, enquanto os climas mais temperados favorecem o desenvolvimento das civilizações. Todas as descrições sobre a África, até o período do Renascimento, se basearam nessa teoria, motivo pelo qual a descrição ou representação dos habitantes, no interior desse continente, eram assemelhadas a animais selvagens, monstros, semi-humanos/semianimais.

A expansão da Europa ocidental no século XV, por vias marítimas e com objetivos colonizadores, levou diversas nações a desembarcarem nas costas africanas. Expedições de diferentes países – Portugal, Inglaterra, Alemanha, França, Bélgica, etc. – entraram em contato diretamente com os povos africanos, mas retransmitiram integralmente a mesma narrativa construída pelas suposições climáticas de Heródoto. “A ideia de gente sem cabeça ou com ela no

peito, com chifres na testa, ou com um só olho [...] e coisas do gênero dominava os escritos ocidentais sobre a África nos séculos XV, XVI e XVII” (MUNANGA, 2009, p. 28).

A visão formada pelos europeus não apenas fantasiava e estereotipava as imagens dos negros, mas produzia uma formatação comum a todas as diferenças físicas e culturais dos povos africanos. A partir de traços físicos como a cor da pele, o cabelo, a forma do nariz, dos lábios, etc. montou-se a imagem de um negro-geral, que resumia toda a multiplicidade africana (MUNANGA, 2009). Foi amparada nessa imagem que a ciência tentou demonstrar todos os males das populações negras. O branco foi assumido como condição humana normativa, a diferença racial era acometida a todos os não-brancos e, dessa forma, eram aqueles que necessitavam de explicações científicas.

A primeira tentativa buscou avaliar o(a) negro(a) como um(a) branco(a) degenerado(a), caso de doença ou desvio de norma. A teoria climática acabou sendo rechaçada com o tempo, ao constatarem que alguns povos que viviam na linha ou logo abaixo do Equador, na América do Sul, nunca se tornaram negros. Não satisfeitos com a degeneração explicada a partir da teoria climática, muitos aceitaram as premissas religiosas do mito da danação de Cam e seus descendentes. Essa distinção entre o branco e negro também se apresentava na simbologia das cores empregada pelo ordenamento religioso católico: o preto era a representação do pecado e da maldição divina, enquanto o branco remetia à vida, à pureza e ao próprio divino.

Muitos missionários viam na resistência negra à catequização europeia a máxima manifestação da degradação da natureza humana. A escravização era tomada como a única forma de salvar esse povo de sua natureza pecaminosa, corrupta e degenerada. Não houve nenhum problema moral por causa da escravização entre os europeus dos séculos XVI e XVII “[...] porque, na doutrina cristã, o homem não deve temer a escravidão do homem pelo homem, e sim sua submissão às forças do mal” (MUNANGA, 2009, p. 29).

No século XVIII, com o Iluminismo e a fundação das bases morais e filosóficas do homem⁶ moderno – a busca pela liberdade, igualdade e fraternidade – apenas consolidou as noções depreciativas sobre as populações negras herdadas das concepções e teorias anteriores. Elaborado o conceito de perfectibilidade humana pelo progresso, os(as) negros(as) continuam a viver, de acordo com muitos filósofos iluministas, fora do círculo histórico e de desenvolvimento da humanidade (MUNANGA, 2009). O autor ainda comenta que, para Georges-Louis Leclerc, o conde de Buffon, por exemplo, as raças seriam resultado de mutações no interior da espécie humana. Nesse caso, o clima volta a exercer um papel determinante: os sujeitos nascidos no clima temperado são mais bonitos e bem-feitos e é deles que devem ser tomadas todas as medidas e conceitos sobre civilidade e beleza. Nesse sentido, as características negras do tom da pele, dos traços do rosto, do corpo, dos cabelos, dos costumes, etc. só demonstram a distinção deles para com os povos “perfeitos”, “civilizados” e responsáveis pelo futuro da humanidade (os brancos).

Voltaire se distanciava da teoria climática para a explicação das diferenças raciais, uma vez que, de acordo com seu raciocínio, os(as) negros(as) não são brancos(as) escurecidos(as), porque, quando levados(as) a países mais frios, continuam a ser negros(as). “Ele acreditava na superioridade do branco em relação ao negro como na do negro frente ao macaco, e assim por diante” (MUNANGA, 2009, p. 31). A miséria, a degradação, a grosseria, o medo, etc. seriam características de todo espírito humano em estágio menos avançado de evolução e desenvolvimento. Por isso, muitos “selvagens” compartilhavam de tantos costumes grosseiros e estúpidos. No desenvolvimento de sua base evolutiva, Voltaire posicionava as populações negras em um nível um pouco mais alto que os indígenas, elas estariam “[...] vivendo ora no primeiro grau de estupidez, ora no segundo, ou seja, planejando coisas pela metade, não formando uma sociedade estável [...]” (MUNANGA, 2009, p. 31). No topo dessa escala

6 Reconhecidamente o homem cisgênero e seu domínio masculino.

.....

evolutiva, sem surpresas, encontrava-se o branco europeu com todas as suas características de superioridade.

Rastreamos as compreensões raciais e etno-históricas sob as quais se constituiu o discurso do valor cultural e seus entremeios existenciais com a estética, a filosofia e a ciência europeia, nos coloca em direção a uma análise crítica dos ensejos modernos e ocidentais. Tomamos como argumento a premissa de que as discussões em torno de raça, beleza, etnia e cultura, contribuíram para a configuração do pensamento crítico que deu origem aos Estudos Culturais.

A figura do(a) negro(a) também irá aparecer em diversos trabalhos filosóficos, como nas obras de Hegel, Schopenhauer, Nietzsche – entre outros – como sinalizadores do relativismo cultural e/ou utilizado(a) para a criação de teorias estéticas universalistas, para a marcação de diferenças entre o autêntico e o detestável (GILROY, 2017). Nessas produções, as perguntas sobre raça e representação foram banidas do juízo estético e de valor, tomando foco nas discussões apenas da contemporaneidade, que buscavam investigar as bases que constituíram os cânones e paradigmas modernos e ocidentais.

As abordagens marxistas e psicanalíticas, por exemplo, trouxeram grandes contribuições para a problematização desse cenário, ao demonstrarem as especificidades etno-históricas nas abordagens dominantes sobre as políticas culturais. O problema moral e político da escravização que até então era reconhecido como pertencente à estrutura interna da civilização ocidental, passa a operar como um conceito político e filosófico. As tendências de oposição, tão essenciais ao entendimento pré-moderno de primitivo/civilizado, tornaram-se sinalizadores cognitivos e estéticos fundamentais, principalmente na sociedade inglesa – berço dos Estudos Culturais – para problematização dos próprios atributos étnicos e raciais. Nesse caso, vale destaque ao trabalho dentro da filosofia estética de Edmund Burke, teórico e político inglês, cuja influência é demonstrada na Crítica da Faculdade do Juízo de Kant (PERDIGÃO, 2019), na fundamentação da matriz ideológica do conservadorismo. Como crítico da revolução

francesa e da abolição da escravidão (SOUZA, 2016), fica no limiar da tradição de pesquisa cartografada por Raymond Williams – influenciado por outros intelectuais e filósofos como Thomas Carlyle, John Ruskin e Charles Kingsley – e se tornou a base na qual grande parte dos Estudos Culturais ingleses passou a se estruturar (GILROY, 2017).

A Inglaterra do século XX era tomada por uma série de posições discursivas a respeito das normativas do *ser* inglês que alocavam a construção das subjetividades nas características anglicanas, cristãs e brancas. Acontece que essas políticas normativas de subjetivação entravam em conflito com as existências negras, vindas das colônias britânicas, que assumiam seus direitos também como cidadãos ingleses. “O ingresso dos negros na vida nacional foi, em si mesmo, um fator poderoso que contribuiu para as circunstâncias nas quais se tornou possível a formação tanto dos estudos culturais como da política da Nova Esquerda” (GILROY, 2017, p. 48). Os conflitos traçados no interior da sociedade inglesa não se restringiram ao campo simbólico; violentas lutas foram travadas no cerne cotidiano da vida pública, favorecendo o surgimento de um outro racismo que “[...] alinhava estreitamente ‘raça’ à ideia de filiação nacional e que acentuava mais a diferença cultural complexa do que a simples hierarquia biológica” (GILROY, 2017, p. 48).

É no contexto de situar a cultura como correspondente ao nacionalismo (e, por que não, ao racismo?) que se dirige a crítica às primeiras formulações teóricas dos Estudos Culturais. Gilroy (2017) sugere que mesmo as teorizações mais abertas de Raymond Williams e celebradas por Edward Thompson, não foram produzidas por sua própria dinâmica interna – aberta e desconstruída.

O fato de que algumas das concepções mais convincentes da anglicidade foram construídas por estrangeiros como Carlyle, Swift, Scott ou Eliot deveria aumentar a nota de precaução aqui emitida. Os mais heroicos e subalternos nacionalismos e patriotismos contraculturais ingleses talvez sejam mais bem entendidos como tendo sido gerados em um padrão complexo de relações

antagônicas com o mundo supranacional e imperial, para o qual as ideias de “raça”, nacionalidade e de cultura nacional fornecem os indicadores principais (embora não os únicos) (GILROY, 2017, p. 50).

É em oposição às abordagens racistas e etnicamente absolutas que propõem conceitos de culturas homogêneas e/ou a transmissão consensual, linear e progressiva esquecendo-se das implícitas relações de poder, que as linhas de escrita deste estudo procuram (re) escrever as conexões e agenciamentos no espaço do “além”. Residir no “além” é, para Bhabha (2019), ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente com nova oportunidade de descrever nossa contemporaneidade cultural; “[...] reinscrever nossa comunidade humana, histórica; *tocar o futuro em seu lado de cá*. Nesse sentido, então, o espaço intermédio ‘além’ torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora” (BHABHA, 2019, p. 28, grifo do autor).

Residir no entremeio da cultura – e da teoria – exige que o trabalho fronteiriço encontre um novo que não seja parte do *continuum* de passado e presente. O novo cria a ideia de um ato insurgente à tradição, no qual o passado não retorna apenas como causa social, mas renova-se como um entre-lugar que interrompe a atuação do presente. Não se trata de um apagamento dos traços culturais, mas da consciência dos perigos da fixidez, da contestação das metanarrativas e do fetichismo pelas identidades calcificadas, da romantização do passado e da homogeneização das histórias do presente.

A atividade negadora é, de fato, a intervenção do “além” que estabelece uma fronteira: uma ponte onde o “fazer-se presente” começa porque capta algo do espírito de distanciamento que acompanha a re-locação do lar e do mundo – o estranhamento [*unhomeliness*] – que é a condição das iniciações extraterritoriais e interculturais. Estar estranho no lar [*unhomed*] não é estar sem-casa [*homeless*]; de modo análogo, não se pode classificar “estranho” [*unhomely*] de forma simplista dentro da divisão familiar da vida social em esferas privada e pública (BHABHA, 2019, p. 31).

No deslocamento do espaço doméstico e dos lugares de invasão, as fronteiras entre casa e mundo se confundem, assim como as dimensões do público e do privado, que se tornam parte um do outro. O “estanho” [*unhomely*], como uma condição colonial e pós-colonial, nos fornece uma problemática não-continuista das ambivalências entre o pertencimento – ou não – do estado civil. A negação dessa lógica nacionalista – com uma abertura diaspórica – é a base para as (re)inscrições profundas do momento de estranhamento que relaciona as ambivalências da história pessoal, psíquica às dimensões amplas da existência política. É precisamente nas instâncias banais de existência que o “estranho” [*unhomely*] se movimenta: “[...] onde você pode ou não se sentar, como você pode ou não viver, o que você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar” (BHABHA, 2019, p. 40).

Procuramos assumir uma posição teórico-epistemológica libertos de uma política intelectual de combate que não pode tomar outra forma senão a dos binarismos e antagonismos. O entre-lugar requisita uma transgressão do sentido etimológico de objeto – do latim *objectus* – como uma ação de “por diante”. (O que não deslegitima as representações na linguagem da economia política das explorações e dominações na divisão discursiva entre Primeiro e Terceiro Mundo, brancos e não-brancos, homens e mulheres, ricos e pobres, etc.). Pelo exposto, nosso empenho foi o de nos situar nas margens deslizantes da cultura que torna di/con-fuso qualquer sentimento de autenticidade, de cultura nacional ou de intelectual orgânico. Afirmamos as diferenças nas políticas e textos discursivos para além das posições de teórico ou ativista, procurando fazer emergir a pesquisa a partir de formas híbridas de uma *política da afirmativa teórica*, pois “toda produção de conhecimento, precisamos dizer de saída, se dá a partir de uma tomada de posição que nos implica politicamente” (PASSOS; BARROS, 2015b, p. 150). A operação da política, neste caso, não se configura apenas como uma prática do Estado. Política deriva do grego *politikós*, referindo-se ao domínio da *polis*, de toda a ambiência da

.....

cidade, trata-se de um sentido ampliado de política, designada como toda “[...] atividade humana que, ligada ao poder, coloca em relação sujeitos, articula-os segundo regras ou normas não necessariamente jurídicas e legais” (PASSOS; BARROS, 2015b, p. 151). A política faz parte dos arranjos locais, das relações menores, das subjetivações.

[...] o empreendimento teórico tem de representar a autoridade antagonica (do poder e/ou conhecimento) que, em um gesto duplamente inscrito, tenta simultaneamente subverter e substituir. Nessa complicada formulação [...] [tentaremos] indicar algo da fronteira e do local do evento e da crítica teórica que não contém a verdade (em oposição polar ao totalitarismo, ao “liberalismo burguês” ou ao que quer que se suponha ser capaz de reprimi-la). O “verdadeiro” é sempre marcado e embasado pela ambivalência do próprio processo de emergência, pela produtividade de sentidos que constrói contrassaberes *in media res*, no ato mesmo do agonismo, no interior dos termos de uma negociação (ao invés de uma negação) de elementos oposicionais e antagonísticos (BHABHA, 2019, p. 52, grifos do autor).

Dessa forma, afirmamos a dinâmica da escrita através da reconsideração da lógica da causalidade e da determinação, por meio da qual, reconhecemos a dimensão política como uma ação estratégica para a transformação social. A textualidade não é apenas uma expressão ideológica de um sujeito formado a partir de uma lógica pré-estabelecida; o texto, assim como o sujeito, é um acontecimento discursivo que se torna político por meio de um processo de alteridade, de dissenso, de outridade (BHABHA, 2019). Tomado desta forma, o texto se dinamiza como uma política de subjetivação, rompe com a barreira do *objectus* através dos processos subjetivos – do latim *subjectus*, vizinho, próximo, limite (PASSOS; BARROS, 2015b). Neste caso, o processo textual-político se inicia a partir da contradição das formas de leitura; “[...] o agente do discurso torna-se, no momento mesmo da enunciação, o objeto projetado, invertido, do argumento, voltado contra si próprio” (BHABHA, 2019,

p. 54). O discurso se torna verdadeiramente público e a política representativa à medida que ocorre uma quebra na significação do sujeito assente em uma ambivalência do ponto de enunciação. O discurso crítico, então, não produz um novo objeto ou saber político como um simples reflexo mimético comprometido teoricamente, mas agencia um *além* que ultrapassa as bases de oposição dadas, para abrir espaço para a tradução:

[...] um lugar de hibridismo, para se falar de forma figurada, onde a construção de um objeto político é novo, *nem um e nem outro*, aliena de modo adequado nossas expectativas políticas, necessariamente mudando as próprias formas de nosso reconhecimento do momento da política. O desafio reside na concepção do tempo da ação e da compreensão políticas como descortinador de um espaço que pode aceitar e regular a estrutura diferencial do momento da intervenção sem apressar-se em produzir uma unidade do antagonismo ou contradição social. Este é um sinal de que a história está *acontecendo* – no interior das páginas da teoria, no interior dos sistemas e estruturas que construímos para figurar a passagem do histórico (BHABHA, 2019, p. 56, grifos do autor).

O texto parte de um lugar de negociação e não de negação das articulações de elementos antagônicos e/ou contraditórios. Nessa temporalidade discursiva, o texto e o evento da teoria tornam-se negociações de instâncias contraditórias que abrem lugares e objetivos híbridos e destroem as polaridades e dialéticas que afirmam um termo em detrimento do outro. O texto pode ater-se a pensar em seu(s) outro(s) e a filosofar além de suas margens. Não o outro-próximo, aquele cuja diferença é assimilável dentro do próprio *logos* ocidental, mas o outro enquanto alteridade radical, incompreensível. “Reduzir o outro ao próximo é uma tentação tanto mais difícil de evitar quanto a alteridade radical constitui sempre uma provocação [...] (SKLIAR, 2003a, p. 26). O outro sempre carrega resquícios, deixa rastros de uma alteridade cuja normalidade é incapaz de governar.

.....

A emergência do texto alinhado a temporalidade da tradução pode reconhecer a ligação histórica entre sujeito e objeto de modo que não há espaços para oposições simplistas; do mesmo modo, ao partir da emergência heterogênea da crítica, estabelece uma dupla função da teoria no processo político – ao chamar a atenção para nossos referentes e prioridades políticas que não existem como um sentido primordial, naturalista e, tampouco, refletem um objeto político unitário cujo sentido funciona externamente à construção da teoria.

Cada posição construída teoricamente é um processo de tradução e transferência de sentidos. “Cada objetivo é construído sobre o traço daquela perspectiva que ele rasura; cada objeto político é determinado em relação ao outro e deslocado no mesmo ato crítico” (BHABHA, 2019, p. 58). As contradições e os conflitos que, porventura, distorcem as intenções políticas estão enraizados no processo de tradução e deslocamento que inscreve o próprio objeto da política. “Essa ênfase dada à representação do político, à construção do discurso, é a contribuição radical da tradução da teoria” (BHABHA, 2019, p. 58). Recusar os essencialismos e os referentes miméticos à representação política é uma tomada de posição em favor do não-unitário, da não hierarquia de valores fixos e efeitos políticos. O valor transformacional reside, justamente, na rearticulação, na tradução “[...] de elementos que não são *nem o Um [...] nem o Outro [...] mas algo a mais*, que contesta os termos e territórios de ambos” (BHABHA, 2019, p. 60 grifos do autor).

O trabalho da tradução também opera contra a hegemonia e seu processo de produção de imagens alternativas e antagônicas que sempre são produzidas em competição umas com as outras. A hegemonia requisita o Outro para produzir populações polarizadas – o que pertence, ou não, a este lugar; o que é próprio e o que é impróprio – enquanto a tradução traz à tona o entre-lugar, que não é autocontraditório, mas enunciador de formas significantes que embasam o espaço político. A hegemonia manobra a diferença cultural como um

mediador que deve conter os próprios efeitos da diferença e que, para ser eficiente, disciplinar e institucionalmente, exclui o Outro.

O Outro é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/contraimagem de um esclarecimento serial. A narrativa e a política *cultural* da diferença tornam-se o círculo fechado da interpretação. O Outro perde seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional. Embora o conteúdo de uma “outra” cultura possa ser conhecido de forma impecável, embora ela seja representada de forma etnocêntrica, é seu *local* enquanto fechamento das grandes teorias, a exigência de que, em termos analíticos, ela seja sempre o bom objeto de conhecimento, o dócil corpo da diferença, que reproduz uma relação de dominação e que é a condenação mais séria dos poderes institucionais da teoria crítica (BHABHA, 2019, p. 65, grifos do autor).

Na perspectiva da hegemonia e das superestruturas de análise cultural, o Outro é apenas um lugar de/para citação, um signo de estudo para as teorias acadêmicas e etnometodológicas. O que procuramos demonstrar por meio da tradução, dessa pesquisa que se encontra em um entre-lugar, é um outro território, um outro testemunho e argumentação para o engajamento da diferença na política da dominação cultural. Procuramos operar com transformações e transmutações das narrativas coloniais, nos abrindo a um outro lugar cultural e político para o enfrentamento das representações estereotipadas, racistas e essencialistas, ciente de nossas incompletudes, faltas e atravessamentos ideológicos. Fazemos coro ao conceito de diferença cultural como um processo de enunciação da cultura e não de diversidade cultural. As diferenças na diversidade são pensadas como um problema do outro, esquecendo-se que o Eu também é um Outro, um outro que resguarda os privilégios – de raça, gênero, classe, faixa etária, sexualidade, etc. – capaz de nomear o que reconhece como diferença. Esquecendo-se da sua outridade, o Eu delega-se

.....

o papel de tolerar, respeitar, aceitar e permitir a existência do outro (SKLIAR, 2003b).

A diferença cultural é um processo de significação por meio do qual afirmações da e/ou sobre a cultura se diferenciam, discriminam e autorizam a produção de jogos de força, referências, capacidades e aplicabilidades (BHABHA, 2019). A diversidade cultural, como destaca Bhabha (2019), situa-se no reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-estabelecidos; suas narrativas implicam uma retórica de separação de culturas totalizadas, intocadas, protegidas utopicamente por uma memória e uma identidade radical.

A enunciação da diferença cultural problematiza a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima. Trata-se do problema de como, ao significar o presente, algo vem a ser repetido, relocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência de um passado que não é necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos do artifício do arcaico. Essa iteração nega nossa percepção das origens da luta. Ela mina nossa percepção dos efeitos homogeneizadores dos símbolos e ícones culturais, ao questionar nossa percepção da autoridade da síntese cultural em geral (BHABHA, 2019, p. 71).

As manifestações oculares, sob a ótica da superestrutura cultural, afirmam uma unidade que jamais formataria as estruturas de qualquer cultura, tampouco se trata de uma asserção deslocada da realidade e, de certa forma, alucinada por um humanismo global que declara o pertencimento de todos a uma “cultura da humanidade”. Ainda, essa não é uma posição relativista étnica, que sugere a nossa capacidade inata de se colocar na posição do Outro e de traduzi-lo.

Preferimos nos colocar ao lado da enunciação cultural – que é sempre interpelada pela *différance* – razão pela qual nenhum sistema de significados culturais são autossuficientes. A *différance* é cunhada por Derrida sob os jogos de semelhanças gráficas e fonéticas

assentes em uma escrita sobre a escrita, de uma escrita dentro da escrita, produzida e produtora de efeitos de diferença na linguagem. A emergência da *différance* “[...] que não é nem uma palavra nem um conceito [...]” (DERRIDA, 1991, p. 38) dentro da captura lógico-onto-teológica, se constitui como um feixe, uma tessitura, um cruzamento que deixa repetir diferentes linhas de sentido ou de força (DERRIDA, 1991), funcionando no interior de uma língua contextual amparada em um esquema de (re)envios de signos e códigos, constitui-se como um tecido de diferenças, não como produtora de efeitos de diferenças, uma vez que não é anterior a elas e ela mesma não escapa de seu próprio jogo de diferir.

Por essa mesma razão, eu não saberia por onde *começar* a traçar o *feixe* ou o gráfico da diferença [*différance*]. Porque o que aí se põe precisamente em questão é a exigência de um começo de direito, de um ponto de partida absoluto, de uma responsabilidade principal. A problemática da escrita abre-se com o pôr em questão do valor de *arkhê* [...]. Tudo no traçado da diferença é estratégico e aventureiro. Estratégico porque nenhuma verdade transcendente e presente fora do campo da escrita pode comandar teologicamente a totalidade do campo. Aventureiro porque essa estratégia não é uma simples estratégia no sentido em que se diz que a estratégia orienta a tática a partir de um desígnio final, um *telos* ou tema de uma dominação, de um controle e de uma reapropriação última do movimento ou do campo. Estratégia, finalmente, sem finalidade, poderíamos chama-la tática cega, errância empírica, se o valor do empirismo não recebesse ele próprio todo o seu sentido da sua oposição à responsabilidade filosófica (DERRIDA, 1991, p. 37-38).

Perseguida apenas por meio das possibilidades do jogo, sua análise semântica é uma proximidade conceitual. O verbo diferir possui sua raiz latina em *differre*, que não é uma simples tradução e adaptação linguística do grego *diapherein*, pois a distribuição de sentidos da palavra grega não comporta os motivos da palavra latina.

.....

Differre aproxima-se da ação de remeter a algo posterior, de um desvio, de uma demora a qual Derrida (1991) inscreve na cadeia da *temporalização*. “Diferir, nesse sentido, é temporizar, é recorrer, consciente ou inconscientemente, à mediação temporal e temporalizada de um desvio [...]” (DERRIDA, 1991, p. 39). O outro sentido atribuído a *differre* é o de discernir, de não ser idêntico ao outro, diferenciar e, portanto, de produzir ativamente “[...] e com uma certa perseverança na repetição, intervalo, distância, *espaçamento*” (DERRIDA, 1991, p. 39 grifo do autor). A palavra diferença (com um e) não poderia remeter nem para o diferir como temporalização, nem como espaçamento; é justamente essa perda de sentido que a palavra *différance* deveria economicamente compensar, uma vez que ela pode remeter simultaneamente para todas as configurações das suas significações, sendo imediatamente e irredutivelmente polissêmica (DERRIDA, 1991).

Para Stuart Hall (2018b), ao dinamizar o uso da palavra *différance*, Derrida possibilita uma acepção da diferença que desafia a rigidez e a fixação dos binários que estabilizam sentidos e representações, demonstrando como um sentido nunca é plenamente fechado, acabado: “[...] uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage* [...]” (HALL, 2018a, p. 36, grifo do autor). É essa diferença na mobilização da linguagem, que no processo de produção de sentidos, assegura que um sentido nunca seja o mesmo, mimeticamente representado e/ou transparente. A produção da diferença na linguagem embasa toda performance cultural – do sujeito da proposição [*enoncé*] ao sujeito da enunciação – que não é representado no enunciado, mas encontra-se incrustado na interpelação discursiva de sua posicionalidade cultural. O sentido dado à interpretação nunca é simplesmente um ato de comunicação entre o Eu e o Você designados no enunciado, mas a mobilização desses dois lugares (temporal e espacial) agenciados na passagem para um Terceiro Espaço que representa tanto as condições gerais da linguagem (intradiscurso) quanto as materializações subjetivas no enunciado (interdiscurso).

O Eu pronominal da proposição não pode ser levado a inter-
pelar – em seus próprios códigos – o sujeito da enunciação, pois isso
não é negociável e continua sendo uma relação espacial no interior
das estratégias e estruturas do discurso. O sentido do enunciado
não pode ser nem um nem outro; essa ambivalência é evidenciada
quando “[...] percebemos que não há como o conteúdo da proposi-
ção revelar a estrutura de sua posicionalidade, não há como deduzir
esse contexto mimeticamente do conteúdo” (BHABHA, 2019, p. 72).

A cisão do sujeito da enunciação destrói a lógica da sincroni-
cidade e da evolução que tradicionalmente povoaram os imaginários
teóricos sobre a cultura. A interposição do Terceiro Espaço da enun-
ciação torna a estrutura de significação e de referência um processo
ambivalente que nega o espelho mimético do conhecimento cultural
revelado como um código integrado e aberto.

Apenas quando compreendemos que todas as afir-
mações e sistemas culturais são construídos nesse
espaço contraditório e ambivalente da enunciação que
começamos a compreender porque as reivindicações
hierárquicas de originalidade ou “pureza” inerentes às
culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrer-
mos a instâncias históricas empíricas que demonstram
seu hibridismo (BHABHA, 2019, p. 74).

É no Terceiro Espaço que, embora inacessíveis e irrepresent-
táveis, se constituem as condições discursivas da enunciação. Estas
garantem que os significados e símbolos da cultura não tenham
uma unidade fixa primordial e que, até os mesmos signos, possam
encontrar deslizos e serem re-historicizados e lidos de outro modo.
Nesse espaço – do entre-meio, do além, do deslocamento, do hi-
bridismo, das negociações, da *différance* – que reconhecemos os
procedimentos teóricos-metodológicos empregados nesse estudo,
pertencentes a um espaço-cisão de enunciação, capazes de abrirem
caminhos a conceituações inscritas em uma cultura internacional
articulada à diferença e às possibilidades de evitar uma política de
polaridade para emergirmos como outros de nós mesmos.

3. MANDINGA

Não é tarefa fácil a conceituação e o estudo da mandinga no contexto afro-diaspórico brasileiro. Nem as discussões em torno de uma origem geográfica (no sentido de procedência), nem as denominações construídas do lado da dominação colonial (aos traficantes e senhores de escravizados), nem mesmo as ideias internas criadas pelos próprios sujeitos escravizados dão conta do termo “mandinga” (SANTOS, 2008). Entre os séculos XVI e XVII, “mandinga” referia-se aos povos da Alta Guiné que habitavam a região do rio Gâmbia e que, munidos de amuletos, controlavam redes de comércio. “Os mandingas eram os comerciantes de cativos e outros produtos. Desse modo, dificilmente, foram vendidos como escravos” (SANTOS, 2008, p. 183). Já no século XVIII, o termo pretere uma referência identitária de povos africanos desembarcados no litoral brasileiro, para se antepor a alusão aos poderes mágico-religiosos dos povos mandes (usuários de amuletos). “Portanto, equivocava-se quem atribui ao Mali, a origem dos mandingas ou mandingueiros encontrados no Brasil, seja em fontes eclesiásticas, inquisitorial e até mesmo civil” (SANTOS, 2008, p. 183). As ideias ou conceitos de mandinga ou mandingueiro foram sendo deslizadas e significadas de modos distintos, uma vez atravessadas pela temporalidade e pela espacialidade colonial e diaspórica.

Em documentos do século XVIII é relatada a existência de milícias de “negros mandingueiros” em Minas Gerais. Eles são descritos como sujeitos com corpo fechado para balas e qualquer outra arma, ou seja, sujeitos invencíveis, capazes, até mesmo, de adivinhar o que havia dentro da casa das outras pessoas (SANTOS, 2008). Provavelmente, um dos mandingueiros mais conhecidos entre os historiadores, como destaca Santos (2008), é José Francisco Pereira⁷,

⁷ Conheça um manuscrito encontrado dentro de uma Bolsa de Mandinga, anexado ao processo de José Francisco Pereira, homem preto, natural de Judá, Costa da Mina. Processo

.....

declarado natural da Costa do Judá. Ele teria chegado ainda criança em um dos muitos navios negreiros que atracavam na costa pernambucana. Já em terras brasileiras, conheceu Zamita, um feiticeiro que, segundo se relata, colocava pedacinhos da mão de crianças mortas dentro de panelas, em praias desertas, deixando-as secar ao sol para extrair migalhas para suas bolsas de mandinga.

A aquisição inicial da miscibilidade de ingredientes de distintos referenciais culturais, José Francisco aprendeu com Zamita, em Pernambuco; mas, como escravizado, logo foi vendido para um senhor em Minas Gerais, onde agregou novos símbolos ao seu trabalho. Posteriormente, José Francisco viajou para o Rio de Janeiro entrando em contato com negros de diversas origens africanas, especializando-se na arte de fazer bolsas de mandinga, “[...] um amálgama de conhecimentos de diferentes nações que se encontraram no circuito Atlântico” (SANTOS, 2008, p. 200). Em uma viagem para Portugal com seu senhor, aumentou significativamente a produção de bolsas para atender o grande número de escravizados que desejavam ter seu corpo fechado para o perigo. Estando muito próximo dos domínios de regulação e de fiscalização da Inquisição, foi denunciado e preso. Em seu processo foram anexadas diversas gravuras de orações que ficavam dentro das bolsas de mandinga.

Com o tempo, “mandinga” foi se tipificando no contexto cultural e linguístico brasileiro como um referente das práticas mágicas, substituindo e/ou atrelando-se, no exercício da vida cotidiana, a palavras como “feitiçaria” e suas derivadas, como “feiticeira(o)” e “feitiço”, ou, até mesmo, a “simpatia”, uma espécie de “magia difusa”, “[...] praticada no cotidiano sem que o sujeito da ação tenha algum vínculo com um sistema dogmático de crenças que explique a lógica da operação” (SANTOS, 2011, p. 11-12). O deslocamento de um mesmo significado para outra gramática talvez não seja um processo explíci-

11774, Inquisição de Lisboa, 1731. Fonte: Santos (2008, p. 201). Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23042009-095859/publico/VANICLEIA_SILVA_SANTOS.pdf. Acesso em: 20 maio. 2020.

tamente disruptivo, uma vez que, “[...] a história tem seu real afetado pelo simbólico (os fatos reclamam sentidos)” (ORLANDI, 2012, p. 19) e as palavras comuns de nosso cotidiano já chegam até nós carregadas de sentidos “[...] que não sabemos como se constituíram e que no entanto significam em nós e para nós” (ORLANDI, 2012, p. 20).

O que nos interessa deste deslocamento é a potencialidade assumida nas transformações e hibridizações ordinárias do signo linguístico e da prática cultural – sem nos esquecer de suas implicações hierárquicas dos domínios linguísticos, étnicos e sociais. Mantendo uma proximidade da conceituação de feitiçaria e ao mesmo tempo, ligada a um sistema de crenças africanas, “trabalho” é uma das mais efetivas palavras – onde podemos pensar a inserção da mandinga – para um conjunto de práticas que visam transformar a realidade.

A semelhança da ideia da palavra “trabalho” nesse sentido com a origem da palavra “feitiçaria” é relevante [...]. Segundo Nogueira, a “feitiçaria” traz consigo a ideia de “algo feito”, relacionada por alguns autores com “*fatum*”, que em latim quer dizer destino. Em ambos os casos, vemos o sentido de “fazer” ou de ação como sendo o norte do sentido (SANTOS, 2011, p. 12).

Os “trabalhos”, as “mandingas”, nada mais são que manifestações de desejos – desejo de ser invencível, de conquistar o amor, de não se abater por doença, de possuir um bem material, etc. – ou seja, desejos para afirmação (e concretização) da vida em sua potencialidade, em suas possibilidades de emergir um vir-a-ser. O desejar cria uma potência para a produção, para a ação do corpo, do ser. No interior da filosofia nagô, por exemplo, na corporeidade da *Arkhé* africana, o desejo será a afirmação primordial da potência (não do poder) “[...] de desfrute, gozo e realização. A palavra *axé* dá conta de força e ação, qualidade e estado do corpo e suas faculdades de realização” (SODRÉ, 2017, p. 133, grifo do autor).

As mandingas produziam um corpo de força e ação, um corpo potente para as realizações desejantes, um corpo-combustível para enfrentar as estruturas de produção cultural branca e colonial. Essa potência negra é o que trouxe dissidências e conflitos para a normalidade eurocêntrica, alterando o próprio manto cultural da colonização e da formação da sociedade brasileira. A língua portuguesa praticada no Brasil, por exemplo, resguarda os reflexos desse imbricamento dado sob as condições de confronto e conflito, sendo impactada simultaneamente pela fonética, morfologia e léxica africana, por palavras originárias de distintas partes da África, uma vez que o tráfico negreiro envolveu por volta de 200 a 300 línguas de troncos linguísticos como eve-fon, haussá e nagô, que tornaram a língua mais musical e melíflua (PETTER, 2007).

Essa questão da linguagem impõe, ao mesmo tempo, uma trama de repressão e domínio da cultura. Ironicamente, o português só se tornou uma língua disseminada nacionalmente por causa da chegada dos(as) negros(as) africanos(as) em terras brasileiras. Nos primeiros séculos da colonização, era o tupi-guarani que servia como língua geral para o comércio e comunicação. Apenas com a entrada dos(as) africanos(as) falantes de diferentes línguas que o português propagou-se como um denominador comum (LUCCHESI, 2008), sobretudo, assente em um violento aparato de dominação que impediu a conservação de grande parte das línguas africanas que durante os três séculos de tráfico negreiro chegaram ao Brasil.

A regulação e controle das formas culturais – da maneira como uma cultura é governada – é um conceito-chave para examinarmos algumas dessas implicações: primeiro sobre as intersecções culturais que ocorrem pelos conflitos e embates, segundo pelo seu efeito, ou seja, pela centralidade da cultura na formação das subjetividades, das práticas cotidianas e, do mesmo modo, na compreensão das estruturas das formações racistas no Brasil.

Entendermos de que modo a cultura é modelada, representada, controlada e regulada é importante justamente porque somos

governados pela cultura e ela “[...] ‘regula’ nossas condutas, ações sociais e práticas e, assim, a maneira como agimos no âmbito das instituições e na sociedade mais ampla” (HALL, 1997, p. 18). Se a cultura regula nossas práticas sociais, aqueles que precisam ou desejam influenciar o que ocorre no mundo ou as formas como as coisas são simbolizadas, precisam ter, de alguma forma, a cultura em suas mãos (HALL, 1997).

Esse controle acontece nos usos cotidianos, nas práticas diárias da cultura e assume distintas posições de poder (econômica, religiosa, educacional, etc.). A cultura se inscreve e sempre funciona no interior de jogos de poder que arrogam os processos de produção de normas, padrões, valores para um grupo e/ou sociedade. A “liberdade” pós-abolição, por exemplo, não significou um afrouxamento na hierarquia racial encabeçada pelo poder branco, ocidental. As ações – e os efeitos – do controle cultural são mais sorrateiros, funcionando no interior das relações significativas de uma sociedade – uma nação marcada por ser o maior país escravista dos tempos modernos e o último das Américas a abolir a escravização.

A constituição da sociedade brasileira é marcada por uma inércia histórica e silenciosa da escravização, do controle das identidades culturais e das subordinações das diferenças pela norma branca, resultando em diferentes dimensões de racismo. Para Grada Kilomba (2019), o racismo, simultaneamente, perpassa:

1) Pela construção da diferença como marcas simbólicas de uma ordem de poder-diferir, cuja especificação é dada por meio de uma definição de normalidade branca. “A branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as/os ‘Outras/os’ raciais ‘diferem’” (KILOMBA, 2019, p. 75). Dessa forma, não se é diferente, mas se torna diferente como consequência de um processo de discriminação.

2) Pela construção inseparável da diferença a partir de valores hierárquicos que estabelecem e articulam critérios de definição e de significação através de um processo de naturalização de marcas

simbólicas. Essa associação da construção da diferença com uma hierarquia produz o que é chamado de preconceito.

3) Pelo acompanhamento de ambos os processos pelos jogos de poder (histórico, político, social, econômico) que ligado a formação do preconceito, origina o racismo

e, nesse sentido, o *racismo é a supremacia branca*. Outros grupos raciais não podem ser racistas nem performar o racismo, pois não possuem esse poder. Os conflitos entre eles ou entre eles e o grupo dominante *branco* têm de ser organizados sob outras definições, tais como preconceito. O racismo, por sua vez, inclui a dimensão do poder e é revelado através de diferenças globais na partilha e no acesso a recursos valorizados, tais como representação política, ações políticas, mídia, emprego, educação, habitação, saúde, etc. (KILOMBA, 2019, p. 76, grifos da autora).

O racismo, precedente à raça como uma forma de significação das relações entre eu-outro-mundo, em seu funcionamento socio-cultural alicerçado nas estruturas de poder, possibilita – e origina – a definição de raça, aqui compreendida como uma categoria discursiva organizadora dos

[...] sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais etc – como *marcas simbólicas*, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro (HALL, 2014, p. 37, grifo do autor).

Esses sistemas de representações e de práticas sociais racistas influenciam diretamente na construção das identidades culturais e, em última instância, de um imaginário social. As identidades não são “coisas” com as quais nascemos, mas são produtos e produções (trans)formadas no interior de representações contagiadas (e contagiantes) pelo/do imaginário social, ou seja, pela “[...] forma de

nomear, ordenar e representar a realidade social e física cujos efeitos possibilitam e, ao mesmo tempo, impedem um conjunto de opções para a ação prática no mundo” (SIMON, 2018, p. 63). Essa concepção considera a emergência do poder para além de sua concepção como algo que pode ser possuído e usado para coerção, constrangimento e ação físico-jurídica, ligando-se a uma noção de poder que considera os efeitos produtivos, como ele funciona não apenas sobre as pessoas, mas através delas.

Na emergência cultural dos sujeitos e suas práticas de representação e subjetivação, não estamos diante de uma consciência totalmente autônoma de si e de suas manifestações discursivas – uma vez que age aí a formação de um imaginário social. O sujeito nunca é a fonte autêntica – ainda que exista um efeito de sentido original – do discurso. Por isso, não podemos olhar para o racismo apenas como uma particularidade de relações objetivas e individuais. Os sujeitos até podem produzir textos (discursos) particulares (e racistas), mas o fazem operando dentro dos limites de uma formação discursiva e ideológica (racista).

São as formações discursivas que “[...] definem o que é ou não adequado em nosso enunciado sobre um determinado tema ou área de atividade social, bem como em nossas práticas associadas a tal área ou tema” (HALL, 2016, p. 26). As formações discursivas são as matrizes de sentido que regulam o que o sujeito pode – ou não – dizer, manifestando uma determinada formação ideológica. O sujeito é, portanto, resultado das relações da linguagem com a história, não sendo nem totalmente livre, nem totalmente determinado. “O sujeito é constituído a partir da relação com o outro, nunca sendo fonte única do sentido, tampouco elemento onde se origina o discurso” (FERREIRA, 2005, p. 21).

Os sentidos do racismo brasileiro são construídos assentes em suas negações pelo ocultamento das estruturas de segregação e subalternização (GOMES, 2001). A formação da sociedade brasileira é marcada por um imaginário de coação às populações negras para

.....

assumir uma coreografia da diferenciação entre si – distanciando-se da negritude – para encontrar reconhecimento entre os brancos (a norma) e, ao mesmo tempo, sustentada pelo mito da democracia racial, da miscigenação pacífica, da convivência harmônica, das negociações simétricas entre brancos e não-brancos. O nosso imaginário social, nossas formações ideológicas, afirmam a existência de uma harmonia racial que joga para o plano pessoal os conflitos das diferenças e hierarquias raciais. Schwarcz (2012) relata uma pesquisa feita na cidade de São Paulo, no ano de 1988, na qual 97% dos entrevistados disseram não serem racistas, enquanto 98% desses mesmos entrevistados afirmaram conhecer outras pessoas que eram racistas. “Todo brasileiro parece se sentir, portanto, como uma ilha de democracia racial, cercado de racistas por todos os lados” (SCHWARCZ, 2012, p. 30).

O imaginário da democracia racial ergueu-se no Brasil fundamentado na ideia de que negros(as) e brancos(as) desfrutavam de iguais oportunidades e conviviam harmoniosamente, ocultando toda estrutura de dominação branca colonial e os anos de subalternização das populações negras. O motivo do “fracasso social” negro, na perspectiva mitológica da democracia racial, era culpa única e exclusivamente das populações negras e resultado de suas próprias condutas e esforços. A existência dessa pseudo-igualdade não demorou a se tornar motivo de orgulho da identidade nacional, mas, como ressalta Nascimento (1978), devemos compreender essa preterida igualdade da democracia racial como uma metáfora para designar o racismo ao estilo brasileiro: não tão óbvio como nos Estados Unidos, nem legalizado como no apartheid na África do Sul, mas institucionalizado nos níveis oficiais do governo e difuso no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural do Brasil.

Vinculados à produção do imaginário social e às noções de poder produtivo, encontram-se os sistemas de representação cultural ou, como denomina Simon (2018), as práticas de produção semiótica. A esses sistemas são implicadas a formação e a regulação dos

significados e da imaginação, incluindo, além da criação de modos particulares de expressão, “[...] as formas pelas quais esses significados são colocados no interior de sistemas de distribuição e exibição” (SIMON, 2018, p. 64). Como práticas de poder, essas representações tornam-se provocações para os processos que constituem o saber, o significado e o desejo. Do mesmo modo, a relação apreendida entre cultura e poder nos coloca diante da necessidade do reconhecimento contextual das práticas ou sistemas de representação e sua constituição histórica, uma vez que a hierarquia alicerça os jogos de poder e os modos dominantes de representação buscam constantemente subalternizar outras práticas ao estabelecer e constituir um repertório de “normalidades” e “verdades”. Desta forma, as produções semióticas são simultaneamente políticas e educacionais, “[...] na medida em que tentam orientar nossa concepção daquilo que é importante e ‘verdadeiro’, assim como do que é desejável e possível” (SIMON, 2018, p. 64).

As práticas de representação manifestam as estratégias de controle e de domínio da potência negra – como uma afirmativa branca de suas estruturas de poder. A obra de Modesto Brocos “A redenção de Cam”⁸ foi pintada no início do período republicano e um pouco depois da promulgação da Lei Áurea, canalizando as preocupações correntes à incorporação (leia-se apagamento) dos ex-escravizados e seus descendentes à “nova” sociedade brasileira.

A pintura aborda, especialmente, a transformação da população de ascendência negra em uma população branca, por meio das uniões interracialis. Na imagem, uma senhora negra levanta as mãos para cima, como em agradecimento a um milagre; no centro, uma jovem de pele mais clara (filha da senhora) segura um bebê (seu filho) de pele branca no colo; sentado ao lado da jovem, está um homem branco (o pai da criança).

8 Conheça a obra “A redenção de Cam” de Modesto Brocos, 1895. Museu Nacional de Belas Artes – MNBA, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/192-reden%C3%A7%C3%A3o-de-c%C3%A3.html>. Acesso em: 10 maio 2020.

[...] o quadro *A redenção de Cam* alude às natividades e demais imagens da Sagrada Família, incorporando também referências emprestadas de outros motivos canônicos da iconografia cristã e/ou brasileira. Aqui a laranja parece fazer as vezes da velha maçã que inaugura o pecado original, impondo caráter tropical a esta alegoria e convertendo o fruto proibido em coisa distinta, autorizada, ao mesmo tempo em que aclimatada ao meio natural. As roupas brancas no varal falam à purificação de quem livra o tecido dos fluidos do corpo, habilitando-o a recobrir outra vez a intimidade das naturezas. A palmeira, por sua vez, possui um histórico particular nos trópicos, remetendo, do ponto de vista iconológico, à palmeira imperial de D. João, mas também ao dendezeiro, espécie tipicamente africana trazida pelos escravos a bordo dos navios negreiros (LOTIERZO, 2013, p. 21-22, grifos da autora).

A estética do quadro procura dar vida a uma das explicações para o processo de escravização que se consumou em plena cultura moderna com base na alegoria cristã narrada no livro de Genesis, sobre a maldição de Cam e toda sua descendência. O mito é relatado da seguinte forma:

Os filhos de Noé, que saíram da arca, foram Sem, Cam e Jafé; Cam é o pai de Canaã. Esses foram os três filhos de Noé e a partir deles se fez o povoamento de toda a terra. Noé, o cultivador, começou a plantar a vinha. Bebendo vinho, embriagou-se e ficou nu dentro de sua tenda. Cam, pai de Canaã, viu a nudez de seu pai e advertiu, fora, a seus dois irmãos. Mas Sem e Jafé tomaram o manto, puseram-no sobre os seus próprios ombros e, andando de costado, cobriram a nudez de seu pai; seus rostos estavam voltados para trás e eles não viram a nudez de seu pai. Quando Noé acordou de sua embriaguez, soube o que lhe fizera seu filho mais jovem. E disse:

– *Maldito seja Canaã! Que ele seja, para seus irmãos, o último dos escravos.*

E disse também:

– *Bendito seja Iahweb, o Deus de Sem, e que Canaã seja seu escravo! Que Deus dilate a Jafé, que ele habite nas*

tendas de Sem, e que Canaã seja teu escravo! (BOSI, 1996, p. 256–257, grifos do autor)

A narrativa da escritura “[...] teria criado um mito etiológico, calcado talvez na tradição do pecado original de Adão, para dar conta da instituição do cativo” (BOSI, 1996, p. 257). A maldição de Cam, com os avanços ultramarinhos portugueses, passou a ser atribuída a todos os povos negros como aqueles fadados a servir, consumando-se como uma explicação da “natureza” do sistema escravista. A redenção para esse pecado, como é anunciada na obra de Brocos, se manifesta como um processo embranquecedor da pele e da existência negra, tomados como uma penalidade, um castigo. A obra de Brocos também serviu para ilustrar a tese do médico, antropólogo e diretor do Museu Nacional, João Batista de Lacerda, em 1911. “A Redenção de Cam” foi levada para o I Congresso Internacional das Raças, em Londres, para demonstrar que, ao longo das gerações, uma seleção sexual permitiria alcançar o branqueamento da raça negra no Brasil, afirmando que a mestiçagem brasileira seria apenas transitória e benéfica, não deixando rastros da existência africana no país (LOTIERZO, 2013). João Batista de Lacerda é considerado o mentor da ideologia do branqueamento, uma espécie de esperança nacional para o apagamento das populações negras derivada e adaptada aos modos brasileiros das teorias raciais europeias (HOFBAUER, 2003).

As práticas de representação, inseridas nas dimensões hierárquicas marcadas pelo colonialismo, auxiliam na consolidação do pacto branco, fortalecendo e legitimando aqueles inseridos dentro deste círculo e, por outro lado, investindo na construção de um imaginário extremamente negativo das populações negras e não-brancas, subalternizando, danificando suas identidades culturais e sua capacidade de autorreconhecimento e autoestima (BENTO, 2002). As culturas afro-diaspóricas e suas expressões estéticas serão pontos de confronto e resistência ao jogo hegemônico de uma cultura branca colonial (moderna capitalista) e suas formas de dominação e governo. As expressões poéticas e políticas da diáspora negra

.....

conectam-se ao integrarem-se a um circuito próprio da cultura que estabelece intercâmbios e trocas de significados por meio da produção de linguagens.

É precisamente pela tomada da linguagem-comum, intermediada por um coletivo humano, que são construídos e compartilhados os significados pertencentes a uma cultura. A linguagem na cultura opera como um sistema representacional a partir de símbolos e signos – sonoros, visuais, escritos, etc. – utilizados para significar ou representar para o Outro, os conceitos, ideias, sentimentos que é próprio do Eu – mas que também se constitui pelas interpelações do Outro.

A representação pela linguagem é essencial ao processo de produção dos significados, visto que a cultura não é apenas um conjunto de coisas, mas sim um conjunto de práticas (HALL, 2016). A cultura diz respeito a produção e ao intercâmbio de sentidos entre membros de um mesmo grupo; são os participantes de uma cultura que dão sentido a própria existência material dos sujeitos e objetos. Não reside nas coisas o sentido inalterável de si – como podemos compreender com “mandinga” –, o sentido sempre depende de quem o significa, ele sempre deriva de um contexto delimitador que o define em suas potencialidades polissêmicas. Afirmar o pertencimento a uma cultura afro-diaspórica implica, portanto, o reconhecimento de semelhanças, regularidades, sentimentos, etc. compreendidos e partilhados coletivamente – ainda que nunca totalmente os mesmos – mas que são marcados pela (sobre)vivência negra.

Da mesma forma, reconhecer as produções provenientes de uma cultura colonial branca e racista implica admitirmos as formações e proposições coletivas que tentaram apagar, usurpar, ridicularizar as existências não-brancas a partir de distintas, mas essencialistas, representações. Os sentidos – de subordinação, inferiorização – regularam as práticas e condutas culturais, assim como os objetos culturais produzidos e consumidos no Brasil. O racismo estrutural da cultura brasileira auxiliou – e foi auxiliado – na construção das normas

e convenções da administração da vida social e do estabelecimento de um circuito cultural de/para construção identitária (racista).

O funcionamento desse circuito coletivo e comunicacional de trocas opera por intermédio de um sistema de representação que se utiliza de componentes da linguagem para dar sentido aquilo que se quer expressar ou transmitir. Esses elementos, como ressalta Hall (2016), são partes de nossa realidade material (sons, palavras, expressões, roupas, etc.), mas sua importância para linguagem não se reduz ao que são, mas ao que fazem em suas funções.

Eles constroem significados e os transmitem. Eles significam, não possuem um sentido claro *em si mesmos* – ao contrário, eles são veículos ou meios que *carregam sentido*, pois funcionam como *símbolos* que representam ou conferem sentido (isto é, simbolizam) às ideias que desejamos transmitir. Para usar outra metáfora, eles operam como *signos*, que são representações de nossos conceitos, ideias e sentimentos que permitem aos outros “ler”, decodificar ou interpretar seus sentidos de maneira próxima à que fazemos (HALL, 2016, p. 24, grifos do autor).

A linguagem é uma prática significativa e qualquer sistema representacional pode ser visto como algo que funciona dentro dos princípios da representação pela linguagem. É através da cultura e da linguagem que ocorre a elaboração e a circulação de significados – ser negro(a) é? ser branco(a) é? –. A linguagem, portanto, fornece um modelo geral de funcionamento da cultura e da representação. “A linguagem é um dos elementos constitutivos do processo discursivo o qual se dá sob determinadas condições histórico-sociais e ideológicas” (FERREIRA, 2005, p. 19). A abordagem discursiva da linguagem se concentra nos efeitos de sentido da representação – diferentes sentidos que um enunciado pode assumir ao filiar-se a uma formação discursiva – isto é, em suas articulações políticas que assumem o conhecimento e o poder elaborado por determinado discurso que regula, inventa, constrói identidades e subjetividades.

Em nosso estudo, nos dedicamos à investigação das práticas de representações negras materializadas na cultura, na estética e na/ pela linguagem audiovisual do texto cinematográfico brasileiro. Como uma noção quase sempre apreendida de modo suspeito, procuramos nos afastar das ideias de representação que confundem e equivalem signo e referente, para nos filiar ao conceito elaborado com Marin (2009, p. 136–137), que aproxima representação e poder:

¿Qué es re-presentar, si no presentar de nuevo (en la modalidad del tiempo) e en lugar de... (en la del espacio)? El prefijo re-importa al término el valor de la sustitución. Algo que estaba presente y ya no lo está ahora representa. En vez de algo que está presente en otra parte, tenemos presente, aquí, algo dado. En el lugar de la representación, por tanto, hay un ausente en el tiempo o el espacio o, mejor, otro, y un mismo de ese otro lo sustituye en su lugar. [...] Ése sería el primer efecto de la representación en general: hacer como si el otro, el ausente, fuera aquí y ahora el mismo, no presencia, sino efecto de presencia⁹.

O efeito do dispositivo representativo, portanto, é o poder da representação; o efeito e o poder de presença em lugar da ausência e o efeito de sujeito, de poder institucionalizado, de autorização e legitimação como resultante do reflexo do dispositivo sobre si mesmo. “Poder es, ante todo, estar en situación de ejercer una acción sobre algo o alguien; no actuar o hacer, sino tener la potencia, tener esa fuerza de hacer o actuar” (MARIN, 2009, p. 138, grifo do autor)¹⁰.

O regime representativo racializado – que implica um olhar do branco sobre o negro – na cultura, mas principalmente no cinema

9 O que é re-presentar, senão apresentar novamente (na modalidade do tempo) e em vez de ... (na [modalidade] do espaço)? O prefixo “re” substitui o valor da substituição no final. Algo que estava presente e não é mais agora representa. Em vez de algo que está presente em outro lugar, nós apresentamos, aqui, algo dado. No lugar da representação, portanto, há um ausente no tempo ou no espaço ou, melhor, outro, e o mesmo daquele outro o substitui em seu lugar. [...] Esse seria o primeiro efeito da representação em geral: agir como se o outro, o ausente, estivesse aqui e agora ele mesmo, não presença, mas efeito presença (Tradução nossa).

10 O poder é, antes de tudo, estar em posição de agir sobre algo ou alguém; não agir ou fazer, mas ter o poder, ter essa força para fazer ou agir (Tradução nossa).

brasileiro, pode ser investigado como uma tecnologia cultural. A saber, enquanto uma tecnologia, difere-se e afasta-se da compreensão de um processo industrial e mecânico para aproximar-se da poiesis, como um trazer à presença. “No contexto da poiesis, a tecnologia está implicada no estabelecimento de algo em seu caminho de chegada, um modo de organizar e regular uma forma particular de trazer algo para fora” (SIMON, 2018, p. 69). A tecnologia coloca em seu caminho aquilo que anteriormente não estava presente, nesse processo de revelação, ela constitui um regime de conhecimento e verdade, um campo de saber/poder. Nesta lógica, o conceito de tecnologia cultural refere-se “[...] a conjuntos de arranjos e práticas institucionais intencionais no interior dos quais várias formas de imagens, som, texto e fala são construídos e apresentadas e com as quais, *ademais*, interagimos” (SIMON, 2018, p. 70, grifo do autor).

Essas tecnologias estão atravessadas pelas produções de sentidos e significados, modelando e moderando as formações identitárias no interior de uma cultura. As tecnologias culturais funcionam como um aparato, um dispositivo ao mesmo tempo material e abstrato de semiose que procura organizar toda produção de significados. As tecnologias culturais reúnem posições, enquadrando tanto as práticas de representação, quanto as de compreensão e de reconhecimento (SIMON, 2018). Nesse sentido, podemos analisar o campo das tecnologias culturais atravessado pelas formações ideológicas, ou seja, por um conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem individuais, nem universais e que se relacionam com as posições de sujeito que (se) inscrevem (n)as formações discursivas (FERREIRA, 2005).

Alicerçado em um ponto revisionário do conceito de ideologia proveniente da obra de Althusser e sua leitura do marxismo, Hall (2018c) argumenta em favor de uma teorização da diferença – e do reconhecimento de que existem distintas contradições sociais – para um distanciamento da ideia de totalidade social, base/superestrutura, que pensa as determinações essencialmente pautadas em uma

.....

correspondência dos sujeitos com sua classe. “Significa que não há lei que garanta que a ideologia de uma classe esteja gratuita e inequivocamente presente ou corresponda à posição que essa classe ocupa nas relações econômicas de produção capitalista” (HALL, 2018c, p.182). Trata-se de uma inversão teórica que impossibilita a afirmação contingente da ideologia com base em um determinismo social, para sua afirmação enquanto prática e sistema representativo. “Os sistemas de representação são os sistemas de significado pelos quais nós representamos o mundo para nós mesmos e os outros” (HALL, 2018c, p. 197). O conhecimento ideológico resulta das práticas envolvidas na produção de significados. Nesse sentido, “cada prática social é constituída na interação entre significado e representação e pode, ela mesma, ser representada” (HALL, 2018c, p. 197).

As ideologias são sistemas de representação materializados em práticas. Esses sistemas de representação constituem-se e existem polissemicamente, operando a partir de cadeias e formações discursivas. Não é possível pôr fim a ideologia e viver o “real”, uma vez que sempre necessitamos de sistemas de representação para compreender e dizer o que o “real” significa para nós. Somente inseridos em sistemas de representação da cultura que experimentamos o mundo; a nossa experiência é fruto de nossos códigos de inteligibilidade e de nossos esquemas de interpretação, pois “[...] não há experiência *fora* das categorias de representação ou da ideologia” (HALL, 2018c, p. 200, grifo do autor).

As práticas de representação, entendidas como tecnologias culturais que tentam regular e controlar a produção de significados (ainda que este esforço não seja uma garantia) na cultura, encontram-se potencializadas pelas imagens cinematográficas. O cinema, como salienta Morin (2014), opera no entremeio da questão filosófica do espírito e do órgão-máquina (cérebro), no duplo mistério entre a sua própria realidade imaginária e a realidade imaginária do sujeito, funcionando como em um ciclo contínuo: o espírito humano ilumina o cinema, que ilumina o espírito humano, que ilumina o cinema... Esse

sistema não pode jamais ser dissociado, remetendo continuamente um ao outro. Ele é fechado como em uma caixa-preta cerebral, recebendo por meio dos receptores sensoriais e redes nervosas, excitações que são transformadas em representações, imagens. Em outras palavras, “[...] a única realidade da qual temos certeza é a representação, ou seja, a imagem, ou seja, a não realidade, já que a imagem remete a uma realidade desconhecida” (MORIN, 2014, p. 23, grifos do autor).

A formação e captação dessas imagens são organizadas e interpretadas não apenas por meio de um dispositivo orgânico, mas em função de sua inserção em um circuito ideológico e cultural. Todo real captado passa pela forma da imagem e depois renasce como uma lembrança, isto é, a imagem da imagem. O cinema, assim como toda representação, é uma imagem da imagem, mas distintamente da fotografia, que é uma imagem perceptiva, o cinema é uma imagem animada, viva. “É enquanto representação da representação viva que o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário” (MORIN, 2014, p. 14).

A imagem encontra-se no centro das formulações imaginárias e representacionais, porque, de certo modo, ela não é apenas o imbricamento entre o real o imaginário, ela é o ato constitutivo radical e simultâneo tanto do real quanto do imaginário (MORIN, 2014). Por meio desse paradigma não disjuntivo, que quebra com os binarismos em prol de uma unidade complexa e heterogênea, podemos conceber o caráter paradoxal da imagem-reflexo ou “duplo” da imagem cinematográfica, que carrega de um lado o potencial de objetivação e, do outro, o potencial de subjetivação. A vivência do cinema encontra-se dentro de uma dupla consciência do fenômeno da ilusão de realidade, inseparável da própria consciência de que ela realmente é uma ilusão sem, no entanto, essa mesma consciência matar o sentimento de realidade.

O real, como afirma Morin (2014), só emerge para a realidade imbricado ao imaginário, que o solidifica e o retifica a partir de uma

.....

articulação dos sistemas culturais. O cinema não é – ou apresenta – a realidade: sua irrealdade é sua ilusão e sua ilusão é sua própria realidade. O que atraiu e surpreendeu as pessoas com a chegada do trem à estação dos Lumière não foi o ato em si (bastaria estar em uma estação para ver algo do gênero e a maquinaria já não era mais novidade para a maioria da população da época); o que surpreendeu as pessoas foi a imagem do trem, não o real, mas uma imagem do real.

Diante da imagem capturada, a visão empírica é investida de uma visão onírica, uma segunda visão capaz de revelar segredos ignorados pela primeira. Ainda que fixa, a imagem capturada não está morta: ela nos remete à uma presença da ausência. As propriedades da imagem capturada são as propriedades de nossa própria mente, que fixam sobre elas o que nos remete. A riqueza da imagem capturada é justamente tudo o que não está nela, mas que projetamos e fixamos nela. “A imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência” (MORIN, 2014, p.41).

A estrutura essencial da consciência é formada por uma imagem mental que não pode se dissociar da presença do mundo no sujeito, nem da presença do sujeito no mundo. A imagem é um duplo reflexo, uma ausência que se faz presente no próprio centro de sua ausência. A imagem pode apresentar todas as características da vida real, incluindo sua objetividade e o conseqüente aumento subjetivo que é levado em função de sua mesma objetividade. “Um mesmo movimento acresce correlativamente o valor subjetivo e a verdade da imagem até uma ‘objetividade-subjetiva’ extrema, ou alucinação” (MORIN, 2014, p. 41).

Esse ato valoriza a imagem e tende a lhe dar um corpo externo que a leva, ao mesmo tempo, para fora da mente. Esse é um aspecto particular do processo humano de projeção e alienação. “Quanto mais potente for a necessidade subjetiva, mais a imagem à qual ela se fixa tende a se projetar, alienar-se, objetivar-se, alucinar-se, fetichizar-se [...]” (MORIN, 2014, p. 42). Embora aparentemente objetiva e, proporcionalmente, quanto maior for sua necessidade de objetividade, a imagem

vai se tornar cada vez mais próxima do surreal. No contato com a maior subjetividade com a maior objetividade, está o duplo, essa imagem projetada, alienada, objetivada a tal ponto que se manifesta como um ser autônomo e dotado de uma realidade absoluta.

A qualidade do duplo é, portanto, projetável em todas as coisas. Ela se projeta, num outro sentido, não mais apenas em imagens mentais espontaneamente alienadas (alucinações), mas também em e sobre imagens ou formas materiais. Essa projeção é uma das primeiras manifestações de humanidade, por intermédio dos artesões, das imagens materiais, desenhos, gravuras, pinturas e esculturas (MORIN, 2014, p. 45).

A imagem mental e a imagem material potencializam a própria realidade que elas mostram. O mundo irreal dos duplos é uma complexa imagem da própria vida. O mundo das imagens duplica constantemente a vida, sendo imagem e duplo, reciprocamente, modelos um do outro: *“Uma potência psíquica, projetiva, cria um duplo de todas as coisas para expandi-la no imaginário. Uma potência imaginária duplica todas as coisas na projeção psíquica”* (MORIN, 2014, p. 48, grifos do autor).

O duplo se manifesta por meio da fotogenia no cinema, ou seja, do resultado de transferência para a imagem animada das características próprias da imagem mental, assim como, por meio da implicação das qualidades de sombra (ausência) e de reflexo da própria natureza. A substancialização da imagem cinematográfica ganha corpo, justamente, a partir do movimento das sombras na tela e seu parentesco com as imagens projetivas da caverna mítica de Platão. A imagem animada acentua essas sombras e revela fenômenos latentes e até desconhecidos da autocontemplação e identificação na imagem fixa capturada.

A visão ilusória do cinema é muito mais real. Também é muito mais rico o processo de autocontemplação e de reconhecimento. No cinema, somos tomados por um sentimento profundo de seme-

.....

lhança e dessemelhança. Tanto para o melhor quanto para o pior, o cinema, em sua capacidade de registro e de reprodução de sujeitos, recria e perturba a consciência de quem se vê. Acontece uma dupla articulação entre alteridade e identidade e um complexo sistema de projeção-identificação que comanda os fenômenos psicológicos (subjetivos) e deforma a realidade (objetiva).

Ao reconhecer a sua imagem na tela, o sujeito pode dizer: esse sou eu lá! Nosso problema reside, precisamente, na presença da imagem negra no cinema brasileiro representada pelo olhar branco. Reconhecido pela determinação de sua existência biopolítica e histórico-cultural, o(a) negro(a) olha para a tela do cinema e pode dizer: esse(a) sou eu lá?

4. OLHO BRANCO, CORPO NEGRO

Sócrates, em diálogo na obra “A República”, de Platão, aconselhava que os cidadãos da *pólis* grega deveriam ser educados e, posteriormente, separados em três classes (governantes, auxiliares e artesãos) a partir da manifestação do mérito – enquanto uma condição social (de nascimento dos sujeitos) e para preservação da própria estabilidade social. O filósofo defende sua ideia a partir da elucubração de um mito narrado para Glauco:

Vós sois efetivamente todos irmãos nesta cidade – como diremos ao contar-lhes a história – mas o deus que vos modelou, àqueles dentre vós que eram aptos para governar, misturou-lhes ouro na sua composição, motivo por que são mais precisos; aos auxiliares, prata; ferro e bronze aos lavradores e demais artífices (PLATÃO, 1949, p. 155-156).

Em seguida o filósofo questiona Glauco, inquirindo seu conhecimento a respeito de algum expediente capaz de fazer os sujeitos acreditarem neste mito, o irmão de Platão prontamente o responde: “Nenhum, para que esses homens creiam nele; mas talvez para os filhos deles, para os que vierem após eles, e os demais homens” (PLATÃO, 1949, p. 157). A resposta de Glauco nos interessa especialmente em duas dimensões, a primeira – e talvez ao acaso – é a formulação de uma profecia propagada e reformulada (a partir de uma mesma base) da hierarquia entre grupos sociais através de valores inatos. A história valeu-se, em seu transcorrer, de diversas teorias, fenômenos e epistemologias sobre o determinismo da espécie humana para asseverar as estruturas hierárquicas e de subordinação de um povo ou grupo social.

.....

A segunda, mais precisamente, diz das estratégias para a efetivação da primeira: a perpetuação de um imaginário no tempo, sua inserção social por meio de representações e formações ideológicas que levam a crença e ao estatuto de uma verdade. Não seria fácil para os sujeitos do tempo de Sócrates acreditarem no determinismo segundo o qual alguns sujeitos nascem constituídos de ouro e outros de ferro, mas a mesma resistência não seria encontrada nas gerações subsequentes, uma vez que o imaginário desse mito fundante já se encontraria entremeadado no manto cultural e simbólico da sociedade. As novas gerações, sem a possibilidade de se apegarem a outras representações, ou diante de uma estrutura mais fragilizada de representações–outras, em absoluto, estariam tomadas pelas representações que as gerações passadas criaram sobre suas existências.

O que levamos do encontro entre o diálogo de Sócrates e Glauco com a produção das representações negras na cultura brasileira – apresentadas essencialmente em cenas de servidão – é justamente o poder de formação das representações passadas seguidamente entre gerações. Por isso mesmo, aos nos preocuparmos com as representações negras no cinema brasileiro, também nos preocupamos com uma investigação histórica dos mecanismos coloniais. O povoamento de representações negras estereotipadas e racistas na cultura brasileira – cunhadas pelo olhar do branco sobre as existências negras – é um alicerce de dominação, subalternização e um pacto de poder, uma vez que o racismo não apenas coloca um grupo em desvantagem, mas eleva o outro.

O fim da escravização e do inimigo como o outro–externo – o estrangeiro capturado de sua terra, mas reconhecido como um invasor nacional – que é claramente identificado, visível, apontado e nomeado, não desfez a percepção ameaçadora da diferença negra. Uma vez perdida essa evidente identidade do inimigo externo pela própria diluição e convergência conflituosa das identidades culturais na colônia, a ameaça da diferença se constituiu de outro modo: o

inimigo encontra-se permanentemente no centro da própria cultura, não de lado ou de fora, mas dentro de si mesma.

Transformado em inimigo-interno pelo branco, as populações negras encarnam a ameaça, provocam repulsa, medo, discriminação, ódio. Por outro lado, a cultura afro-diaspórica desenvolvida no Brasil torna-se por demais complexa para que possa se deslocar geopoliticamente de seu próprio território e delimitar, com exímia precisão, até que ponto o outro é apenas o outro e não parte constituinte do Eu-colonialista. As aproximações tornam-se especialmente pequenas demais para que o outro pudesse ser combatido explicitamente. A diferença, então, não pode ser combatida frontalmente, nem ser entendida como uma aceitação. A diferença negra passa a ser determinada e ameaçada constantemente de ser expulsa, contudo, as estratégias brancas não possuem nenhum poder totalizador suficiente para isso.

Tal mecanismo de controle da diferença, perpassa, sobretudo, pelo poder da representação, da anunciação do Outro, da alteridade. Como salientam Duschatzky e Skliar (2001), no século XX, o modo predominante de relação cultural e social simbolizou o outro como a fonte de todo mal; não apenas buscava-se a eliminação física do ato de expulsão, mas o próprio deslocar interno da violência que leva a coação, a regulação, ao controle dos costumes e moralidades. Entre as diferentes formas de controle da alteridade, encontram-se

[...] a demonização do outro: sua transformação em sujeito *ausente*, quer dizer, a ausência das diferenças ao pensar a cultura; a delimitação e limitação de suas perturbações; sua invenção, para que dependa das traduções *oficiais*; sua permanente e perversa localização do lado externo e do lado interno dos discursos e práticas institucionais estabelecidas, vigiando permanentemente as fronteiras – isto é, a *ética* perversa da relação inclusão/exclusão –; sua oposição a totalidades de normalidade através de uma lógica binária; sua imersão e sujeição aos estereótipos; sua fabricação e sua utilização, para assegurar e garantir as identidades fixas, centradas, homogêneas, estáveis etc. (DUSCHATZKY; SKLIAR, 2001, p. 121, grifos dos autores).

As formas de narrar a alteridade negra no cinema brasileiro constituem apenas uma das possibilidades de investigação que captura, do conjunto complexo da cultura, uma expressiva amostragem. Os sistemas representativos cinematográficos dão inteligibilidade a visões de mundo e a mecanismos de delegações culturais que afirmam quem tem o poder de representar a quem. O cinema é apenas uma das tecnologias culturais a manifestar o racismo estrutural da sociedade brasileira, ou seja, uma

dimensão que alicerça as relações sócio-políticas-econômicas dos diferentes grupos que compõe a sociedade brasileira, configurando privilégios aos grupos de poder (branco) a partir da marca da racialização dos outros grupos, não-brancos, sobretudo, negros e indígenas (CARVALHO, 2019, p. 26).

A produção cinematográfica brasileira é marcada pela imensidão de filmes de assunto negro, cujo olhar branco precisa e qualifica o corpo negro. O cinema brasileiro, como evidenciado por autores(as) como Rodrigues (2011), Stam (2008), Monteiro (2017) e Carvalho (2005a; 2005b), materializa um ideal genérico das populações negras na sociedade brasileira: ele quase não apresenta personagens reais individualizados, mas narrativas homogêneas – coloniais e racistas – essencialistas e estereotipadas das populações negras. Essa apresentação da existência negra pelo olhar branco encontra-se diretamente relacionada com as tentativas de fixação dos sentidos e significados. Os esforços para a fixação dos significados dos Outros, como destaca Hall (2016), é trabalho de uma prática representacional que procura intervir nos vários significados potenciais para privilegiar apenas um deles ou uma variedade muito restrita e empobrecida.

As produções expressivas e materiais da cultura ganham significado ao serem lidas em contexto; elas não carregam significados inerentes, elas se significam à medida que estabelecem múltiplas relações no interior da própria cultura. A motivação por trás das tentativas de fixação da diferença negra é sustentada pela estratégia

de dominação branca. Essa redução da polissemia negra – e das formas de tradução das populações negras na cultura – se deve ao conjunto de práticas representacionais racistas que também podem ser atreladas ao processo de estereotipagem.

Estereótipo é uma forma de caracterização simples, vívida, facilmente compreendida e coletivamente reconhecida. Ele procura se apossar, reduzir, exagerar e fixar traços, implantando “[...] uma estratégia de ‘cisão’, que divide o normal e o aceitável do anormal e inaceitável. Em seguida, [o estereótipo] exclui ou *expele* tudo o que não cabe, o que é diferente” (HALL, 2016, p. 191, grifo do autor). A estereotipagem é uma forma de manutenção da ordem social e simbólica que estabelece fronteiras entre a “normalidade”, o “aceitável” e o “pertencente” e a “anormalidade”, o “inaceitável” e o “não pertencente”.

A estereotipagem, como sublinha Hall (2016), divide o que é *insider* e o que é *outsider*, operando, quase sempre, onde existem grandes desigualdades de poder – que geralmente é dirigido aos grupos minoritários, subordinados ou excluídos. Na estereotipagem, são travadas as lutas pela hegemonia, essa forma de poder baseada na liderança de um grupo em muitos campos e que, para sua ascendência, obriga a um consentimento generalizado dos Outros, de modo que as práticas culturais parecem naturais e inevitáveis.

Na estereotipagem é estabelecida uma relação entre representação, diferença e poder. Poder não apenas como restrição ou coerção física direta, na forma de exploração econômica, por exemplo, mas enquanto poder na representação, poder em marcar, classificar. A forma de poder da estereotipagem está intimamente ligada ao conhecimento, as práticas denominadas por Foucault como “poder/ conhecimento”: “[...] o *discurso* produz, através de diferentes práticas de *representação* [...] uma forma de *conhecimento racializado do Outro* [...] profundamente envolvida nas operações de *poder* [...]” (HALL, 2016, p. 195, grifos do autor). O poder deve ser pensado não apenas pelo monopólio de um grupo que impõe para baixo um uso da dominação, mas como um circuito que inclui dominador e dominado e, cuja circulação, é especialmente importante para a representação:

.....

O argumento é que todos – os poderosos e os sem poder – estão presos, *embora não de forma igual*, na circulação do poder. Ninguém – nem suas vítimas aparentes, nem seus agentes – consegue ficar completamente fora do seu campo de operação [...] (HALL, 2016, p. 197, grifos do autor).

O problema se mostra, pontualmente, nas assimetrias de circulação do poder, que quando direcionadas à diferença racial no cinema, manifesta-se, de forma quase hegemônica, como racista, simplista, pejorativa e extremamente problemática. As populações negras no cinema brasileiro foram reduzidas a um pequeno número de representações estereotipadas, como são evidenciadas nos estudos de Rodrigues (2011):

- *Preto Velho*: aparecem como essencialmente conformistas, submissos ao poder branco (como a personagem Tia Nastácia de *O Sítio do Pica-Pau Amarelo*), raramente ultrapassando o nível de coadjuvantes nos filmes;

- *Mãe Preta*: personagem oriunda da sociedade tipicamente escravagista, sempre afetivamente muito ligada a criança branca que amamentou ou cuidou, apresentando-se, geralmente, como sofredora e conformada;

- *Mártir*: o personagem é sempre fruto da tirania e do sadismo de fazendeiros e feitores do período da escravidão, como é o caso da lenda do Negrinho do Pastoreio, adaptado para o cinema em 1973, por Antonio Augusto da Silva Fagundes;

- *Negro de alma branca*: representa o negro que recebeu uma boa educação e pode se integrar a sociedade branca. É sempre um intelectual desenraizado de sua cultura e de suas origens negras;

- *Nobre selvagem*: respeitável e dono de uma força de vontade considerável, não é conformista como o preto velho, nem ambíguo como o negro de alma branca, sendo politicamente muito manipulado por intelectuais do cinema brasileiro (por exemplo, o herói de *"Ganga Zumba"*, de 1964 e Zumbi, em *"Quilombo"*, de 1984, ambos de Carlos Diegues);

- *Negro revoltado*: uma versão agressiva do nobre selvagem, também muito presente nos filmes de época que retratam passagens como a fugas de escravos e o assassinato do capataz malvado – que tira o peso da culpa do personagem por sua morte;

- *Negão*: personagem que atribui ao negro apetites sexuais pervertidos e insaciáveis, o estuprador, terror dos pais de família e das mulheres de bem;

- *Malandro*: muito presente na cinegrafia brasileira, o malandro é o gigolô tropical, o cara esperto, que não trabalha e que geralmente procura tirar proveito das situações e das outras pessoas;

- *Favelado*: personagem trabalhador, sambista nas horas vagas, humilde, amedrontado diante das autoridades e das violências de onde mora;

- *Crioulo doido*: personagem cômico e mesmo quando adulto, dotado de características infantis. É sexualmente inofensivo e comumente acompanhado de um parceiro branco;

- *Mulata boazuda*: companheira do malandro, uma personagem altamente sexualizada, sempre sensual, impetuosa, debochada e promíscua.

O que aqui nos interessa, contudo, não é uma análise prontamente hermenêutica dos estereótipos negros, mas, em larga escala, uma abordagem genealógica denunciativa da presença/representação negra no cinema brasileiro pelo olhar branco. Tomamos de empréstimo, a articulação genealógica proposta por Hall (2015), para tecermos as distinções e fixações em períodos de síntese, salientando algumas características evidentes, comuns a um certo número de filmes muito diferentes, mas produzidos em um determinado momento. Trata-se de um pensamento conjunto, que implica, necessariamente, em um ato interpretativo de agrupar ou reunir elementos em uma mesma formação sem, contudo, pretender uma articulação teórica totalizadora e hegemônica. Dessa forma, tentaremos demonstrar em um espaço de tempo, as trajetórias e divergências sobrepostas, mas não unicamente correspondentes, da

.....

cultura com a cinegrafia brasileira, enfocando (algumas) dimensões representativas étnicas-raciais.

Iniciamos nossa genealogia no final do século XIX e início do século XX, período marcado, no Ocidente, pela expansão e desenvolvimento tecnológico e industrial. “O mundo vive um tempo de euforia e a *joie de vivre* caracterizaria a vida cotidiana antes da crise que culminou com a Primeira Guerra Mundial” (ROSSI, 2003, p. 83). Esse momento de grande euforia comercial e econômica se manifesta, no Brasil, como uma tentativa de construção social pautada nos modelos culturais europeus.

Na chamada Bela Época, o cinema nacional tinha uma importante participação no mercado cinematográfico local, ainda que pouco das realizações desse momento tenham sobrevivido ao tempo e a destruição. Grande parte das análises das produções desse período acabam sendo fadadas a associações e hipóteses a partir de relatos, textos de jornais e/ou fragmentos filmicos. São os casos de “Dança de um Baiano” (1899), de Afonso Segreto que presumivelmente apresenta a história de um dançarino negro, considerando que a Bahia era – e ainda é – um estado majoritariamente negro e de “Dança de Capoeira” (1905), de Cardisbuourg, que também, provavelmente, apresentavam negros praticando a capoeira, já que o interesse branco na dança/luta apareceria somente mais tarde. Muitos filmes do cinema mudo – “Carnaval da Avenida Central” (1906), “Pela Vitória dos Clubes Carnavalescos” (1909), “O Carnaval Cantado de 1933” (1933) –, até os anos de 1930, eram documentários carnavalescos do Rio de Janeiro, o que se presume, também, a aparição de negros (STAM, 2008).

Os negros, da mesma forma, poderiam ser encontrados em um número bem reduzido, se comparado a presença branca, nas sessões cinematográficas. Outrossim, alguns negros também se apresentavam como músicos nos cinemas, mas só tinham a permissão para trabalhar na “segunda orquestra”, aquela que recepcionava o público nos salões de entrada, sem nunca fazerem parte da “primeira orquestra” que acompanhava a exibição dos filmes.

Como salienta Stam (2008), apesar da considerável parcela negra que compõe a sociedade brasileira, sua presença não tinha proeminência no cinema simbolicamente branco das primeiras décadas do século XX. A falta de realizadores negros, nesse período, também não surpreende, já que fazer filmes era uma atividade delegada a classe média e os negros brasileiros raramente pertenciam a ela. O despontar e desenvolvimento do cinema brasileiro ficou nas mãos, principalmente, dos imigrantes italianos e portugueses.

Muitos desses imigrantes tinham facilidades de ida e vinda e contatos deixados em seus lugares de origem e podiam estar em dia com a disseminação do cinema pelo mundo. Foram eles que se encarregaram de formar um público de espectadores no Brasil, trazendo do estrangeiro as projeções luminosas sobre uma tela branca (LYRA, 2007, p. 146).

O início do cinema brasileiro, ademais, coincide com o auge do imperialismo europeu. As principais potências coloniais também eram as primeiras realizadoras cinematográficas – Inglaterra, França, Estados Unidos, Itália – e uma grande parcela de suas produções retratavam os colonizados como preguiçosos e perversos, justificando o direito da sujeição “benevolente” da colonização. No Brasil, buscava-se projetar o país como uma versão tropical da Europa, dessa forma, as populações não-europeias desempenhavam um papel menor ou subalterno nos filmes (STAM, 2008).

Essa visão racista era materializada na própria lei de imigração de 1890, que saudava a “todos” os sujeitos saudáveis que tivessem vontade de trabalhar, com exceção dos africanos e asiáticos que precisavam de uma autorização especial do Congresso Nacional. A própria comitiva diplomática do Barão do Rio Branco, ministro do Exterior brasileiro entre 1902–1912, selecionava homens brancos que seriam considerados civilizados e sofisticados nos países estrangeiros, vendendo a ideia do Brasil como um país branco e cada vez mais europeizado. Rio Branco era de formação liberal, um admirador dos

Estados Unidos e dos países europeus, que via com negatividade as repúblicas hispano-americanas (com exceção a do Chile) e procurava diferenciar o Brasil dessas demais nações amparado em uma política de prestígio e da divulgação de uma “boa imagem” do país por meio de uma diplomacia cultural (BUENO, 2012).

Nessa mesma época, ideologias racistas enraizadas no colonialismo, encontravam-se com as teorias científicas e do evolucionismo social que justificavam a dominação da Europa e da sua superioridade étnica-social inata. O racismo científico infiltrou-se em diversas áreas e influenciou muitos intelectuais brasileiros, como Nina Rodrigues que afirmava ser o “elemento” negro na sociedade brasileira o responsável pela degeneração racial do país. “Para outros intelectuais mais otimistas, a miscigenação no Brasil correspondia a uma possibilidade de melhoria e regeneração racial [...]” (SANTOS; SILVA, 2018, p. 257), como é o caso de Oliveira Viana que, em 1920, em sua introdução para o censo brasileiro, defende a “arianização” do Brasil com base na combinação da imigração europeia, as altas taxas de mortalidade da população negra e o embranquecimento progressivo dos mulatos. O racismo científico brasileiro emerge como uma manifestação do paradoxo em que se encontrava o país, “[...] premido, por um lado, pela condição de objeto do discurso etnológico europeu e, por outro, pelo desejo de produção de um discurso nacional, como sociedade histórica” (SANTOS; SILVA, 2018, p. 258).

A elite brasileira proibiu diversas manifestações da cultura negra, como a capoeira e o candomblé; em alguns casos impedindo a presença negra por força de lei, como em 1920, quando o governo brasileiro desautorizou a inclusão de atletas negros na seleção oficial de futebol (STAM, 2008). Esse movimento de “limpeza da raça” é acompanhado por uma abertura comercial aos produtos cinematográficos norte-americanos. O cinema nacional inicia sua produção sob o signo da importação de modelos e da industrialização. “Em torno desses dois eixos gira toda a produção, realização

e difusão de filmes no País, nas primeiras décadas do século XX” (LYRA, 2007, p.146).

Diversas revistas patrocinadas, principalmente pelas grandes produtoras cinematográficas de Hollywood, como a Cinearte, fundada em 1926, passaram a criticar duramente as produções nacionais, justificando a superioridade cinematográfica norte-americana em oposição ao realismo, a desobediência, aos “rostos sujos”, aos corpos desprezíveis do cinema nacional.

Um cinema que ensina o fraco a não respeitar o forte, o empregado a não respeitar seu patrão, que mostra rostos sujos, barbados e anti-higiênicos, eventos sórdidos e realismo extremo não é cinema. Imagine um jovem casal que vai assistir um filme norte-americano típico. Eles vão ver um herói de rosto limpo, bem barbeado, com cabelos bem penteados, ágil, elegante. A garota será bonita, com um belo corpo e um rosto bonito, penteado moderno, fotogênica [...] o casal que assiste a um filme como esse irá comentar que eles já viram tais imagens umas vinte vezes. Mas em seus corações sonhadores não cairá a sombra de nenhuma brutalidade chocante, nenhuma cara suja que poderia remover a poesia e o encantamento (CINEARTE, 1930 *apud* STAM, 2008, p. 106).

As críticas também se dirigiam a produção de documentários; eles deveriam ser evitados, pois não permitiam um controle total do que é mostrado e a consequente infiltração de “elementos indesejáveis”. Para isso, como destaca Stam (2008), fazia-se necessário criar no Brasil um cinema de estúdio como os de Hollywood, bem ambientado e habitado apenas por “pessoas bonitas”. O cinema brasileiro não se afastou totalmente das temáticas coloniais, mas passou a embranquecer os personagens e a mascarar a realidade da escravidão, tendo quase sempre como pano de fundo, uma história romântica melodramática pseudo-interracial (uma vez que os personagens negros também eram vividos por brancos) entre senhores e escravos.

.....

É o caso do romance “A Escrava Isaura” adaptada por Marques Filho, em 1929, do romance de 1875, de Bernardo Guimarães, escrito quatro anos depois de promulgada a Lei do Ventre Livre. A trama enfatiza a pele clara da heroína – pois os espectadores brancos sentiriam mais empatia por ela – e sua beleza e postura bem-educada. A narrativa aborda a jornada de Isaura uma escrava cujos talentos e elegância são dignos das damas da sociedade, que ao fugir da luxúria de Leôncio (filho de seu dono) é punida com trabalhos pesados no campo. Ela acaba, entretanto, por encontrar Álvaro, um jovem abolicionista que compra sua liberdade, assim os dois vivem um belo romance e se casam. “Após vários lances teatrais, o puro amor de Álvaro [...] acaba redimindo-a de sua condição, quando lhe oferece ao mesmo tempo a liberdade e o matrimônio, o que causa de imediato o suicídio do vilão” (FLORENT, 2008, p. 118). Para viver a personagem no filme de Marques Filho, foi escalada a atriz branca Elisa Betty, contudo, “Escrava Isaura” teve diversas adaptações, tanto no cinema quanto na televisão. Uma das versões mais conhecidas é de 1980, produzida como um folhetim novelesco pela Rede Globo, que apresentava Lucélia Santos (outra atriz branca) no papel de Isaura. A adaptação teve um enorme sucesso comercial no Brasil e no exterior (vendida para 93 países), transformando a atriz em uma estrela internacional.

As pessoas negras ainda estavam presentes nos filmes do início do século XX representando indígenas, já que era proibido por lei contratá-los como atores, pois possuíam o mesmo status de uma criança (a Lei só foi mudar com a Constituição de 1988). A narrativa modernista, as revisões da identidade brasileira a partir da figura do indígena e as diversas adaptações das obras de escritores indianistas para o cinema, requisitavam esses personagens para seus romances. Benjamin de Oliveira, por exemplo, fez o papel do índio Peri no filme “Os Guaranis” (1908), de Antônio Leal e adaptação da obra de José de Alencar. Em “O Guarani” (1916), de Vittorio Capellaro, o diretor pintou diversos(as) negros(as) seminus(as) de amarelos para atuarem como indígenas. “Destarte, os negros faziam papel de índios

numa situação em que nem o negro, nem o índio tinham o poder de auto-representação” (STAM, 2008, p. 108).

Na década de 1930, com os primeiros alinhamentos políticos negros e a diminuição do contingente imigratório europeu, algumas mudanças ideológicas passaram a povoar o imaginário social brasileiro. Nesta década, temos a articulação negra nos Congressos Afro-Brasileiros, em Recife (1934) e na Bahia (1937) e da Conferência Negra Brasileira, em 1940 (STAM, 2008). A Constituição brasileira de 1934 também passou a declarar todos iguais perante a Lei, não havendo distinção ou privilégios em detrimento do nascimento, sexo, raça, profissão, país, classe social, credo religioso ou ideias políticas. Além disso, na década de 1930, em São Paulo, a Frente Negra Brasileira articulou protestos contra as mesmas discriminações baseadas em raça, riqueza e classe social que a Constituição proibia.

O racismo adquire uma nova roupagem, principalmente, após a divulgação do trabalho “Casa-Grande e Senzala”, de Gilberto Freyre, em 1933, que serviu de base conceitual para o mito da democracia racial. Como enfatiza Guimarães (2001, p. 8), “na sociologia moderna, Gilberto Freyre foi o primeiro a retomar a velha utopia do paraíso racial, cara do senso comum dos abolicionistas, dando-lhe uma roupagem científica”. Em vez de enxergar nas populações negras a degradação imediata da raça e da sociedade brasileira como havia feito os intelectuais anteriores, Freyre e seus filiados, enfatizavam a contribuição multifacetada dos negros para a mistura cultural; sempre destacando aspectos pitorescos, folclóricos e estereotipados da cultura negra, como algumas danças e comidas que viriam a receber como reconhecimento, mais tarde, a caracterização de “típicas” expressões da cultura brasileira.

A década de 1930, ademais, será marcada por um racismo extremista proveniente das formações discursivas e ideológicas do Partido Integralista – uma variante político-partidária fascista brasileira, articulada fortemente no sul do país e composta por imigrantes e descendentes de europeus. Pró-nazistas, arianistas, antinegros e

.....

antisemitas, fizeram com que intelectuais, – como o próprio Gilberto Freyre – se preocupassem com a atuação do grupo e assinasse, em 1935, o “Manifesto Anti-racista” (STAM, 2008).

Nos anos de 1930, o samba, o carnaval e a capoeira adquirem o posto de símbolos nacionais. O indianismo do cinema mudo cede lugar a uma visão mais influenciada pela cultura de origem africana (SCHVARZMAN, 2006). O advento do cinema sonoro trouxe novas possibilidades para a participação do negro (ainda que quase sempre em posições coadjuvantes e/ou estereotipadas). Parcialmente inspirado nos musicais norte-americanos, no teatro-revista e na radionovela, as produções brasileiras se valiam das músicas de origem negra (como o samba) para apresentá-las na voz e na performance de brancos, incluindo ocasionalmente, um negro ou mulato em papéis secundários, como é o caso do tocador de tambor da orquestra Simon Boutman que acompanhou Carmen Mirando em “Alô Alô Brasil” (1935).

É nesse período que as primeiras explorações cinematográficas da favela no Rio de Janeiro despontam na produção audiovisual brasileira. A cidade do Rio de Janeiro passou por uma grande reforma urbanista, realizada pelo prefeito Pereira Passos – que havia presenciado a reforma de Haussmann em Paris e construiu seu plano urbanístico de forma semelhante – promovendo o sanitarismo, embelezamento e periferização social. Os mais pobres foram expulsos do centro para habitar as recém-criadas favelas. Pereira Passos queria transformar “[...] a imagem da capital do país de antiga cidade colonial, escravagista, em nova metrópole burguesa cosmopolita, o que ele fez de forma autoritária e violenta” (JACQUES, 2012, p. 64).

Os morros tornam-se o local de produção e efervescência do samba e do carnaval, que intrigavam e surpreendiam a classe-média branca brasileira. Em 1932, por exemplo, o produtor Hal Roach da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) depois de acompanhar o carnaval no Rio de Janeiro, anunciou no jornal “Correio da Manhã”, que pretendia

fazer um filme chamado “Carnavalescos”, com Laurel e Hardy no elenco, com o último cantando sambas populares do carnaval do Rio.

Os filmes musicais em geral, e especialmente os filmes chamados “carnavalescos” e “chanchadas”, estavam intimamente ligados ao universo cultural do carnaval, considerando que seu lançamento era programado para coincidir com a época do carnaval, e incluíam músicas de carnaval e tinham um imaginário profundamente imbuído de valores carnavalescos (STAM, 2008, p. 130).

Ainda que plurais, as definições quanto a “chanchada”, incluem frequentemente a caracterização de filmes de mau gosto, comédias populares quase sempre grotescas que, apesar de imensamente consumidas pelo o público, sempre foram alvos de críticas – não necessariamente pelas manifestações racistas, folclóricas, pejorativas do negro e/ou da mulher, mas pelo apelo popular das produções, geralmente de baixo custo e que não agradavam uma elite intelectualizada. “Os espectadores das chanchadas ansiavam por filmes populares e alegres, sem se importar que fossem ou não profissionalmente bem-acabados ou que contivessem refinadas mensagens” (LYRA, 2007, p. 153).

O mais famoso estúdio de chanchadas foi o Atlântida. Fundado em 1941, produziu aproximadamente 140 filmes de ficção em seus vinte anos de existência (FERREIRA, 2010). A presença negra nesses filmes era regularmente discreta e efêmera e assumia diferentes formas: parte da trilha sonora, como em “O Que Que a Baiana Tem?”; como músicos ou dançarinos de fundo como em “Banana da Terra” (1939) ou na forma de visita a escolas de samba, como em “Berlim na Batucada” (1944) (STAM, 2008).

Apesar de ser um produto cultural negro, o samba retratado nos filmes corroborava, cada vez mais, com a ideia de que ele era, na verdade, um produto cultural branco. Os filmes musicais excluía a autoria original negra para dar palco e visibilidade a interpretes brancos, como é o caso da internacionalmente conhecida Carmen

Miranda e sua performance tropical, repleta de elementos da cultura negra afro-diaspórica.

O artista negro mais conhecido desse período, sem sombra de dúvidas, é Sebastião Bernardes de Souza Prata, o Grande Otelo. Nascido em 1917 (embora o fato de que, em vida, o ator nunca obteve conhecimento da data específica de seu aniversário), a origem de seu pseudônimo é levada até sua infância e a crença de alguns adultos de que ele seria um cantor de tenor (HIRANO, 2013). Otelo foi adotado por uma família rica paulista depois de fugir de casa (ele trabalhava desde os 8 anos em um circo da cidade de Uberlândia). Com sua nova família, pode ter acesso a algumas das melhores escolas de São Paulo, aprimorando seus talentos musicais e linguísticos – Otelo sabia falar inglês, francês, italiano e espanhol (HIRANO, 2013).

Seus múltiplos talentos incluíam a habilidade para compor, cantar, dançar, representar e escrever roteiros de cinema. Ele atuou em mais de cem longas-metragens brasileiros, tendo participado virtualmente de todas as fases do cinema e da TV do país, da chanchada até o Cinema Novo, o *underground* dos anos 1960 e as telenovelas das décadas de 1970 e 1980, trabalhando incansavelmente até 1994, quando faleceu logo depois de chegar a Paris para uma retrospectiva francesa de sua obra no Three Continents Festival (STAM, 2008, p. 138).

A qualidade artística e intelectual empregada em seus trabalhos, contudo, não lhe garantia o direito de receber o mesmo que Oscarito, seu parceiro branco em inúmeras chanchadas; muito menos de não ser estereotipado na grande maioria de seus trabalhos, quase sempre tendo que apresentar a figura de um personagem popularesco, com expressões faciais exageradas, um malandro com toques de infantilidade e comicamente assexuado (HIRANO, 2013). Seu papel era auxiliar nas tramas amorosas envolvendo seus parceiros brancos,

[...] a *persona* de Grande Otelo possui algo de uma criança esperta, inteligente, mas de certo modo pré-sexual, infantilizada, como se o público branco de classe-média

pudesse ter dificuldade em aceitar um negro sexualmente assertivo (STAM, 2008, p. 159).

Outros atores negros também tiveram certo destaque na produção cinematográfica nacional, como Nilo Chagas, Chocolate, Blecaute, Príncipe Pretinho e Colé. Significativamente, em um cinema feito por brancos, os nomes de grande parte dos atores negros traziam uma direta evidência racial e de objetificação: eles não eram simplesmente atores (nem poderiam ser), eles eram atores **negros**.

O período que seguiu após a Segunda Guerra Mundial e o fim do governo Vargas, encaminhou o Brasil para uma relativa democracia. Em um âmbito global, com a derrota do nazismo e as denúncias midiáticas das atrocidades cometidas pelo regime, houve um certo repulso ao racismo científico e as ideias de raças superiores e inferiores. O Integralismo também perdeu força no Brasil e encontrava-se na defensiva frente aos movimentos em prol da democracia.

A derrota do nazismo reforçou as lutas antirracistas e, em 1951, o Congresso aprovou a Lei Afonso Arinos, proibindo a discriminação racial no Brasil. Financiadas pela UNESCO – que acreditava ser o Brasil o espaço ideal da democracia racial –, uma série de pesquisas foram produzidas, neste período, sobre as relações raciais no país. Aqui vale destaque para as pesquisas de Florestan Fernandes, Roger Bastide e Oracy Nogueira, em São Paulo, e de Tales Azevedo e Charles Wagley, na Bahia, sobre as relações sociais entre brancos e negros e de Darcy Ribeiro sobre a assimilação dos povos indígenas. Como destaca Stam (2008, p. 204), “em todos os casos, a pesquisa revelou uma rede sutil de preconceitos que prendia os negros com os ‘índios’ oprimidos de maneira ainda mais violenta”.

Nesse mesmo período, Abdias do Nascimento – artista, intelectual e ativista – fundou o Teatro Experimental do Negro, buscando formar atores e lutar contra a discriminação. A ideia do Teatro Experimental do Negro surgiu para Abdias após ele assistir a um espetáculo da obra *Emperor Jones*, de O’Neill, em Lima, protagonizada por um ator branco com a face pintada de preto (NASCIMENTO, 2004). O

.....

objetivo do teatro era justamente valorizar os atores negros, desmascarando as ideologias de branqueamento e a hierarquia social entre brancos e negros.

A um só tempo o TEN alfabetizava seus primeiros participantes, recrutados entre operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos – e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional. Inauguramos a fase prática, oposta ao sentido acadêmico e descritivo dos referidos e equivocados estudos. Não interessava ao TEN aumentar o número de monografias e outros escritos, nem deduzir teorias, mas a transformação qualitativa da interação social entre brancos e negros. Verificamos que nenhuma outra situação jamais precisara tanto quanto a nossa do distanciamento de Bertolt Brecht. Uma teia de imposturas, sedimentada pela tradição, se impunha entre o observador e a realidade, deformando-a. Urgia destruí-la. Do contrário, não conseguiríamos descomprometer a abordagem da questão, livrá-la dos despistamentos, do paternalismo, dos interesses criados, do dogmatismo, da pieguice, da má-fé, da obtusidade, da boa-fé, dos estereótipos vários. Tocar tudo como se fosse a primeira vez, eis uma imposição irreduzível (NASCIMENTO, 2004, p. 211).

O Teatro Experimental do Negro também promoveu a Conferência Nacional do Negro (1949) e o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro (1950). Sua filosofia defendia vigorosamente as formas teatrais da cultura africana, suas manifestações religiosas, musicais, corporais, etc. Abdias do Nascimento tornou-se uma figura extremamente importante para a arte brasileira e para os movimentos negros; ele foi professor na Yale School of Drama and SUNY, realizou exposições artísticas em Harvard e Tulane, além de uma série de visitas e encontros com os Panteras Negras, Albert Camus, Aimé Césaire, Ramsey Clark, entre outros (STAM, 2008).

O Teatro Experimental do Negro também foi responsável pela criação da revista “Quilombo”, que contou com dez edições entre

os anos de 1948 e 1950. Diversos intelectuais de alto nível nacional e internacional publicaram na revista – incluindo posições mais conservadoras como de Gilberto Freyre e mais revolucionárias como a do próprio Abdias do Nascimento. A revista contribuiu para circulação de ideias e propostas filosóficas que fortaleceram o nascimento de um “quilombismo” semelhante ao movimento afro-caribenho-francês da negritude e o *Harlem Renaissance* nos Estados Unidos.

Nesse mesmo período, São Paulo despontava economicamente como a “locomotiva” do Brasil. Parte dessa burguesia endinheirada buscou atrelar esse desenvolvimento econômico a um desenvolvimento cultural e artístico, fundando, por exemplo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Teatro Brasileiro de Comédia (FERRARESI, 2013). No campo cinematográfico, buscando fugir das chanchadas populares, um grupo comercial criou a companhia de cinema Vera Cruz, moldando-se a partir dos padrões europeus e imitando os estúdios da Metro-Goldwyn-Mayer em Hollywood. Na sua equipe de profissionais, entre diretores, técnicos de iluminação, montagem, etc. uma gama de estrangeiros – ingleses, italianos, austríacos – substituíam os brasileiros.

Poucos eram os espaços destinados aos negros nas produções da Vera Cruz – além de aparições pitorescas e em situações de inferioridade e *coitadismo*. Os filmes da Vera Cruz eram produzidos pensando não apenas no mercado nacional, mas na sua exportação para os mercados europeus e norte-americanos. As produções procuravam mostrar uma imagem genérica e utópica do Brasil espelhado nas cidades estadunidenses – sem negros, sem pobres, sem feiura, sem vestígios naturais; os atores eram em sua maioria brancos, a população negra aparecia em posições de servidão, como empregadas domésticas e/ou motoristas.

As produções assinadas pela Vera Cruz marchavam em direção diametralmente oposta às realizadas na época pela Atlântida; enquanto esta era baseada nas chanchadas carnavalescas, desenvolvia temas como o

samba, o futebol e as favelas, fundadas em argumentos popularescos, produzia filmes de consumo fácil e de baixo orçamento que deslindava uma “cultura menor” aos olhos da elite paulistana, oferecendo um Brasil mulato que não correspondia às aspirações estéticas dessa elite; aquela se esforçava em produzir um cinema “sério”, caracterizado por um rigor técnico e baseado nos dramas pequeno-burgueses que tão bem caracterizou o surgimento do melodrama na narrativa cinematográfica (FERRARESI, 2013, S.p).

Um dos poucos filmes realizados pela Vera Cruz com temática colonial abolicionista e cujo protagonismo deveria ser negro, foi “Sinhá Moça”. Entretanto, a produção apresenta uma visão da luta antiescravidão conduzida e protagonizada por brancos e senhores. A narrativa usurpa a luta negra para libertação do sistema escravista, para apresentar uma história de brancos benevolentes, onde, estranhamente, todos são comprometidos com a luta negra.

Ao datar da segunda metade da década de 1950, um grupo de intelectuais e críticos cinematográficos alinhados à esquerda, começaram a publicar diversos artigos defendendo um cinema “nacional”, socialmente engajado e nutrido pelas tradições culturais brasileiras. Eles denunciavam tanto as premissas paternalistas e extravagantes dos cinemas anteriores, que fantasiavam a realidade brasileira e eram destinados a uma elite burguesa – como as produções da Vera Cruz –, quanto as chanchadas populares, que apesar de apresentarem temas socialmente ligados a realidade brasileira, serviam, segundo esses intelectuais, para alienar a população.

Esse grupo de intelectuais defendia um cinema produzido exclusivamente por brasileiros, sem interferências de produtoras estrangeiras, enfatizando conteúdos temáticos como a seca no Nordeste, a pobreza nas favelas e os movimentos de libertação históricos. Queriam um cinema que falasse a língua do povo e que fosse um intermediário entre os cineastas – mais conscientes e informados que o povo – sobre os temas sociais; para isso, almejavam que o Estado criasse uma legislação específica e protetora, que obrigasse

a projeção dos filmes nacionais para enfrentar a dominação estrangeira no mercado.

Tanto a estética quanto as técnicas de produção cinematográfica defendidas por esses cineastas, aproximavam-se do neo-realismo italiano, que na época encontrava-se em seu auge de influência mundial. O neo-realismo pregava um cinema não-industrial, de baixo custo, filmado nas ruas, usando atores pouco conhecidos ou não profissionais tratando da vida social contemporânea (STAM, 2008). Um dos filmes mais formais a essa premissa foi “Rio 40 Graus” (1954), de Nelson Pereira dos Santos. A história apresenta um domingo cotidiano carioca estrelado pelos próprios cariocas. É umas das primeiras produções cinematográficas que procura retratar os negros de forma mais realista, menos paternalista e/ou estereotipada.

O diretor Nelson Pereira dos Santos destaca particularmente a vida popular dos negros no Rio e a opressão e marginalização social sofrida por eles. Embora o filme não formule uma crítica racial explícita, ele apresenta não apenas os negros sendo explorados – os vendedores ambulantes pelo seu patrão, o jogador de futebol de seu empresário – mas a resistência desses personagens – os vendedores enganando o patrão, o jogador se negando a assinar um contrato que o tornaria uma mercadoria (STAM, 2008). Vale um último destaque à produção, que foi proibida pelo chefe de polícia e coronel Geraldo de Meneses Cortes (chefe de censura no Distrito Federal do Rio de Janeiro), alegando que no Rio de Janeiro a temperatura nunca atingia os 40 graus centígrados – fica explícito que o argumento tentava mascarar um verdadeiro racismo disfarçado, o filme só conseguiu ser liberado depois de uma campanha de intelectuais brasileiros e estrangeiros (STAM, 2008).

Outro filme produzido nesse mesmo período e muito conhecido também internacionalmente é “Orfeu Negro” (1959), dirigido pelo francês Marcel Camus. A película foi responsável por popularizar no exterior uma imagem nacional brasileira associada em três conceitos correlacionados: brasilidade, negritude e carnaval (STAM, 2008).

Apesar de contar com uma série de atores negros famosos como Haroldo da Costa, Léo Garcia, Dirce Paiva e Abdias do Nascimento, o filme, que é uma adaptação da peça homônima de Vinícius de Moraes, apresenta uma visão paternalista e exótica do Brasil.

“Orfeu Negro” retrata o carnaval como uma visão turística e mistificada. Os brasileiros são apresentados de forma genérica e as favelas são exibidas como cabanas rústicas e coloridas, bem espaçosas e decoradas, oferecendo as mais belas vistas do Rio de Janeiro. O próprio diretor afirmava que os negros viviam nas favelas para fugirem da civilização. A produção ainda contou com cooperação do governo Kubitschek, que recebeu Camus pessoalmente e lhe ofereceu uma série de facilidades, incluindo veículos e equipamentos do exército brasileiro. O filme contou com uma superprodução, gastando aproximadamente 37 mil metros de filmes nas filmagens e usando 3 mil metros na versão final, enquanto a maioria dos filmes brasileiros da época usavam 10 mil metros de filme para uma versão final com duração aproximada a obra de Camus (STAM, 2008).

No final da década de 1950, um grupo de jovens artistas conjugou esforços para a construção de um movimento que viria a ser chamado Cinema Novo. Esses artistas buscavam romper com os paradigmas vigentes para construir um cinema que rejeitasse as formas “bem-feitas” e que valorizasse uma estética mais experimental e desafiadora (CARVALHO, 2006). Em seus ensaios teóricos e filmes, os diretores do Cinema Novo, procuravam romper com os tabus, reivindicando um cinema transgressor, político e não-gramatical.

Foi em clima de otimismo e crença na transformação da sociedade que nasceu o cinema brasileiro moderno, do qual o Cinema Novo foi um exemplo maior. Os cinemanovistas – formados nas sessões dos cineclubes, na crítica cinematográfica produzida nas páginas de cultura dos jornais e, sobretudo, nas longas e constantes discussões em torno do cinema e da realidade do país – desejavam, acima de tudo, fazer filmes, ainda que fossem “ruins” ou “mal feitos”, embora “estimulantes”, conforme opiniões da época (CARVALHO, 2006, p. 289-290).

O Cinema Novo, outrossim, encontrava-se alinhado com o neo-realismo italiano, com as inovações da *Nouvelle Vague* francesa, com o cinema independente brasileiro dos anos de 1950 e com as teorias do Terceiro Mundo, que propunham uma articulação internacional em torno das lutas anticoloniais em países da América Latina, da África e da Ásia.

O Cinema Novo aglutinou-se como um movimento no fim da década de 1950, quando seus principais diretores (Glauber Rocha, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Rui Guerra) fizeram seus primeiros curtas e longas. Os diretores compartilhavam uma oposição contra o cinema comercial brasileiro, contra a estética hollywoodiana e contra a colonização do cinema brasileiro pelas redes distribuidoras norte-americanas (STAM, 2008, p. 266).

Essa corrente procurou se afastar tanto das estéticas populares das chanchadas, quanto das formas elitizadas dos filmes da Vera Cruz (tendência iniciada na década anterior). Esses cineastas viam a produção cinematográfica como uma *práxis* política de luta contra o neocolonialismo e as injustiças de classe. Um dos filmes referência desse momento é “Bahia de Todos os Santos” (1960), escrito, dirigido e produzido pelo euro-brasileiro Trigueirinho Neto. O filme marca a redescoberta cinematográfica das riquezas culturais da Bahia (cidade histórica, de beleza naturais e arquitetônicas e um centro cultural heterogêneo constituído, principalmente, a partir da interferência portuguesa, banto e iorubá).

“Bahia de Todos os Santos”, como salienta Stam (2008), não oferece um olhar turístico da cultura e da sociedade brasileira, nem uma visão afirmativa da democracia racial. O protagonista, ainda assim, aproxima-se muito do estereótipo do “mulato trágico”, aquele que está sempre no meio, sempre perdido e desconexo. É filho de mãe negra e pai branco, sendo negro demais entre os brancos e branco demais entre os negros. O filme, ademais, aproxima-se de certa contestação da figura sexualizada do homem negro como

ameaçador e objeto sexual, mas acaba focando na narrativa as questões da desigualdade social e das contradições entre ricos e pobres. A Bahia que é ao mesmo tempo um paraíso para os turistas e um inferno para seus residentes mais pobres.

A alusão ao passado como elemento relevante para a investigação do presente foi uma das características do Cinema Novo. Para os cinemanovistas, a recuperação da história do Brasil pelo cinema poderia ser uma resposta à “situação colonial” então vigente no país, em especial na área cinematográfica. Conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para construir um futuro melhor eram parte do seu ideário (CARVALHO, 2006, p. 291).

Nesta época, ainda se destacam os filmes de esquerda dos Centro Populares de Cultura – CPCs da União Nacional dos Estudantes, do Rio de Janeiro. Os CPCs eram compostos, em sua maioria, por estudantes de classe média radicais, que queriam usar a cultura popular para impelir a sociedade brasileira em direção ao “progresso”. Os CPCs eram mantidos pelo Ministério da Educação e Cultura antes do golpe de 1964 e tentavam estabelecer uma conexão com as massas por meio de propostas culturais em bairros operários.

A relação dos CPCs com a cultura popular, todavia, no mínimo era ambígua, como fica evidente no manifesto “Por uma Arte Popular Revolucionária”, escrito pelo diretor executivo e principal teórico dos CPCs, Carlos Estevam. O texto, ao mesmo tempo em que propõe uma arte popular revolucionária (a partir de uma combinação marxista econômica e de um voluntarismo populista), afirma ser a produção cultural do povo “grosseira”, “tosca” e “retrógrada” (STAM, 2008). Nessa perspectiva, a arte verdadeiramente revolucionária seria aquela produzida por intelectuais e estudantes da classe média que conduziriam o povo alienado a uma revolução.

“Cinco Vezes Favela” (1962), filme produzido e exibido pelos CPCs, era composto por cinco curtas metragens que argumentavam, na maioria de seus episódios, a respeito da exploração entre traba-

lhador e padrão. Os episódios retratavam os problemas dos negros não como uma questão racial, mas como algo puramente social. Os curtas que compõem o filme também faziam associações homofóbicas e machistas para rebaixar a imagem dos patrões, afirmando uma estrutura social moralmente puritana e, em grande parte, derivada de leituras de uma esquerda burguesa deslocada da realidade sociocultural brasileira (STAM, 2008).

Após o golpe militar de 1964, os cineastas que participavam do movimento do Cinema Novo tiveram que reaver seus objetivos políticos-cinematográficos. Afastaram-se das imagens da favela e do sertão e procuraram examinar a si mesmos e o fracasso de seu projeto de emancipação popular. O golpe também proibiu a continuidade do cinema de esquerda, universidades e cineclubes foram invadidos, cópias de clássicos soviéticos foram destruídas e o Cinema Novo se viu obrigado a enfrentar uma outra realidade política. Vários filmes passaram a tratar, então, de forma implícita, o golpe militar ou a rever os próprios problemas da esquerda.

Os filmes dessa segunda fase do Cinema Novo são predominantemente urbanos e distintos dos filmes baseados no neo-realismo italiano da primeira fase, se aproximando mais de uma auto-referência e de um antilusionismo. O regime militar levou a uma certa crise no interior do movimento do Cinema Novo: a grande maioria dos cineastas eram brancos de classe média (essa autocrítica reflexiva, obviamente, não incluía negros e pobres) e o golpe havia findado com a ilusão da esquerda de líder das massas marginalizadas que combate a alienação do povo. “O Cinema Novo brasileiro, preocupado com o universo rural e da periferia das cidades, depois de abril de 1964, deslocaria seu enfoque para o mundo pequeno-burguês [...]” (JOSÉ, 2007, p. 156). Esses cineastas foram obrigados, pela primeira vez, a encarar sua própria impotência diante de um regime que os perseguia e os forçava ao exílio e, ao mesmo, a se reconhecerem como pertencentes a uma elite e não como porta-vozes do povo (STAM, 2008).

Os negros nos filmes desse período vão aparecer apenas de modo secundário e/ou muito indireto – a partir de uma trilha sonora com músicas que remetem a religiões africanas, por exemplo. As produções assumem os discursos dos brancos sobre si-mesmos (brancos refletindo e falando sobre os problemas dos brancos). É o caso de “Terra em Transe” (1967), uma alegoria sobre o golpe militar que expõe uma “brancura da brancura”, ou seja, uma crítica branca sobre as instituições dominadas pelos brancos e sobre o próprio papel revolucionário dos brancos (STAM, 2008). Os personagens e temas negros irão aparecer somente na terceira fase do movimento que se encontra com o Tropicalismo e a sua redescoberta da problemática racial explorada inicialmente pelos modernistas.

O tropicalismo apesar de incorporar, assim como os modernistas, elementos da cultura de massa estadunidense e da cultura popular brasileira, procurou se afastar das tendências modernistas que figuravam entre um internacionalismo alienador e um nacionalismo xenofóbico. A tropicália vai se estruturar a partir das experiências, chamadas pelos artistas de vivências, que misturavam a arte com a vida e onde “[...] a própria ideia de ‘brasilidade’ era um processo aberto, que se transformava continuamente” (JACQUES, 2012, p. 184).

Paralelo as revisões do Cinema Novo, desenvolvia-se um outro cinema que se propunha mais radical. Chamado de “Udigrúdi” (aportuguesamento de *underground*) também era conhecido como “Cinema Marginal”, “Cinema Subterrâneo”, “Boca de Lixo” ou “Novo Cinema Novo”. O movimento buscava uma nova aproximação com as camadas populares a partir de uma radicalização da estética da fome como uma estética do lixo, do sujo. “Um ‘estilo do lixo’, argumentavam, era apropriado para um país do Terceiro Mundo, forçado a catar os restos de um sistema internacionalmente dominado pelo capitalismo do Primeiro Mundo” (STAM, 2008, p. 356). A estética do lixo procurava ir contra a higienização da modernização que tomava conta da produção audiovisual (principalmente a televisava), mostrando, ocasionalmente, negros como símbolos evocativos da miséria do

Terceiro Mundo. “Era a estética do grotesco, onde o *kitsch*, o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominavam” (JOSÉ, 2007, p. 159).

O filme “O Bandido da Luz Vermelha” (1968), de Rogério Sganzerla, por exemplo, apresenta no começo e no fim imagens de crianças negras marginalizadas em torno de fogueiras e montes de lixo. Na visão desses cineastas, os negros eram as figuras (marginais) ideias para a construção de um cinema marginal. “Assim, os diretores brancos se identificavam ‘para baixo’ com os personagens lúmpen e rebeldes, negros e brancos, numa espécie de *nostalgie de la boue* atualizada” (STAM, 2008, p. 357). Os filmes, geralmente, exploravam as imagens negras como a máxima degradação da sociedade colonialista e capitalista; é o caso de “Orgia, ou o Homem que deu a Luz” (1970), de João Trevisan, que exhibe uma travesti negra e “A Mulher de Todos” (1969), de Rogério Sganzerla, que apresenta um negro (como amante da protagonista) no papel do único milionário negro do Brasil, cuja riqueza chama atenção justamente pela ausência de riqueza da maioria dos negros (STAM, 2008).

Os anos de 1970 foram particularmente importantes para as articulações políticas e culturais negras. Diversas instituições e movimentos negros foram fundados nessa época, como a escola de samba alternativa Quilombo, o Instituto Senghor, de Porto Alegre e o Grupo Consciência Negra e Unidade. Esses movimentos foram, em grande parte, inspirados pelas tradições afro-brasileiras de resistência política e cultural, pelos movimentos de independência colonial portuguesa nos países da África, assim como, pelos movimentos *black power* pelos direitos civis nos Estados Unidos. Na Bahia, grupos de afoxé (Ilê Ayiê e Olodum) trabalharam para organização política e cultural dos negros. No Rio de Janeiro, espalhou-se uma onda de orgulho negro pela zona urbana, reforçando emblemas afro-diaspóricos e afro-americanos de/para orgulho da cultura negra.

No cinema, os negros começaram a desempenhar um papel de maior destaque, não apenas como atores, mas como realizadores de filmes. Embora Haroldo Costa já houvesse produzido “Um Des-

conhecido *Bate a Porta*”, em 1958, o filme não contava com atores negros nem com nenhum destaque para as questões raciais.

Na década de 1970, entretanto, os filmes de diretores negros procuram dar ênfase a temáticas negras, como é o caso de *“Na Boca do Mundo”* (1977), de Antônio Pitanga, que por meio de um triângulo amoroso com sub-tons raciais, aborda, metaforicamente, questões sobre sexo, raça e classe no Brasil. O triângulo envolve um negro, uma mulata e uma branca: o filme mostra a sociedade branca matando negros em nome de um amor (imagem apropriada de um sentimento paternalista da elite brasileira). A branca queima a casa de seu amante negro (ocultando as provas que a incriminavam), em uma analogia a queima de arquivos da escravidão por Rui Barbosa. O assassinato também é visto como um “acidente”, “[...] metáfora adequada para uma sociedade em que o racismo é largamente desaprovado e nunca reconhecido como intencional” (STAM, 2008, p. 397). Os efeitos colaterais do filme, como salienta Stam (2008), contudo, residem em fazer da mulher branca aquilo que predominantemente é de responsabilidade do homem branco e em culpabilizar os mulatos como agentes do racismo, situação, no caso, em que também são vítimas.

As temáticas com contornos raciais negros ainda ganharam evidência em filmes dirigidos por brancos (sem novidades), como é o caso de *“Compasso de Espera”* (realizado em 1971 e lançado em 1973), de Antunes Filho. O filme tem como foco um poeta e agente publicitário – personagem negro vivido por Zózimo Bulbul que também colaborou com o roteiro – que publica livros de poesia com a ajuda de um milionário branco sem filhos. O personagem é bem-sucedido, mas dependente da benevolência dos brancos; sua ascensão social acaba sendo mais uma pseudo-ascensão do que uma libertação, ilustrando a tese elaborado por Florestan Fernandes (cujo filme é parcialmente baseado) sobre a classe média negra brasileira e uma ética individualista, competitiva, moralista, associada ao fascínio pelo padrão de vida branco – e a desidentificação com as populações negras.

A demora no lançamento de “Compasso de Espera” deveu-se a censura e ao cerceamento do período militar às questões raciais e de empoderamento negro (que proibia, inclusive, a utilização de cunho racial da palavra “negro” em publicações periódicas de jornais e revistas). Grupos de músicos negros, como o Abolição, de Dom Salvador, foram pressionados, até mesmo, a incluir músicos brancos (numa lógica do “racismo contra brancos”); os censores cortavam todo e qualquer discurso *black power* dos filmes; festivais que estimulavam articulações entre intelectuais e artistas negros(as) também eram proibidos.

[...] um questionário, distribuído pela Divisão de Censura e Divisão Pública da Polícia Federal para servir de guia para os sensores, incluía as seguintes perguntas: “[O filme] trata de problemas raciais? De discriminação racial no Brasil? Do *black power* americano? De problemas fora do Brasil que poderiam ter uma conotação oculta ou subliminar no Brasil?” (STAM, 2008, p. 366).

Nesse mesmo período de repressão a negritude pela ditadura, as pornochanchadas, produzidas legalmente em larga escala, exaltavam a vida proporcionada pelo “milagre econômico” do regime militar ao mesmo tempo em que exibiam seios e nádegas femininas para o olhar masculino. Vulgares, sexistas e racistas, as pornochanchadas ofereciam um panorama dos desejos masculinos brancos da classe média, sempre explorando o corpo feminino e afirmando o corpo negro como um símbolo sexual. É o caso de “Uma Mulata para Todos” (1975), de Roberto Machado, que narra a história de uma mulher mulata do interior que vai para o Rio de Janeiro trabalhar, mas como todos os seus clientes masculinos apenas desejam levá-la para cama, para sobreviver, se torna uma garota de programa (NASCIMENTO, 2015).

O cinema produzido a partir da década de 1980 apresenta-se mais heterogêneo (positivamente e negativamente) quanto a representação/presença negra e/ou temáticas de cunho étnico-racial. Entretanto, se faz necessário delinear alguns contornos históri-

.....

cos pertinentes a essas questões, que marcaram alguns períodos da produção cinematográfica brasileira.

No fim da década de 1970 e início da década de 1980, somos apresentados a uma série de retornos e revisões históricas sobre os elementos afro-brasileiros no cinema (o que não significa o fim dos estereótipos). Prolifera-se diversas referências a cultura afro-diaspórica, como em “Cordão de Ouro” (1977), de Carlos Fontoura, e seu tributo à capoeira. As revisões de produções históricas, contudo, não contrastam muito com suas referências originais. Oswaldo Sampaio (co-diretor e roteirista de “Sinhá Moça” em 1953) realiza “A Marcha”, outro romance de cunho abolicionista, que retrata a conquista da liberdade escrava como fruto da colaboração entre negros e brancos, dando maior protagonismo aos últimos. “Joana Francesa” (1973), e “Xica da Silva” (1976), de Carlos Diegues e “Xica da Silva, Chico Rei” (1982), de Walter Lima, são exemplos de filmes que apresentam uma temática análoga à escravidão ou ao período pós-abolição e cuja presença negra – apesar de algumas vigorosas abordagens históricas de lutas e resistências – são versões parodiais da casa grande sobre a senzala.

Algumas propostas cinematográficas revisionárias mais complexas também foram produzidas, como “Tenda dos Milagres” (1977), de Nelson Pereira dos Santos, que oferece um panorama amplo da vida na Bahia e personagens críticos, cuja figura antagonista é constituída sinteticamente de traços de diferentes intelectuais racistas brasileiros, como Silvio Romero, Oliveira Viana, Eustáquio de Lima e Nina Rodrigues. O filme persegue linhas genealógicas da cultura afro-brasileira, afirmando-as não apenas como uma manifestação e identificação dos negros brasileiros, mas como constituinte da cultura brasileira em geral (STAM, 2008).

Se entre as décadas de 1970 e 1980 o cinema exaltou os traços essencialistas da cultura afro-brasileira, os anos de 1990 buscaram uma “normalidade” da presença de personagens negros em filmes de ficção. “Alguns dos filmes brasileiros de maior sucesso internacional exibem personagens negros importantes em tramas que não enfocam basicamente os negros” (STAM, 2008, p. 438).

O filme “Pixote”, de Hector Babenco, por exemplo, apresenta personagens negros em uma narrativa não estritamente negra. O filme acompanha algumas crianças pobres da favela ambientadas em uma metrópole de Terceiro Mundo, com foco nas próprias crianças (misturando atores profissionais e não-profissionais) e uma amostra de suas realidades como moradoras de rua, sofredoras de repressão policial, passando pela escola reformatória, até a perigosa liberdade nas ruas.

Sinteticamente, as produções cinematográficas brasileiras, dominadas por realizadores brancos, como enfatizadas nesta genealogia, costumam produzir e reproduzir personagens negras em situações que os envolvem como portadores de uma marca cultural alegoricamente específica – que quase sempre os(as) torna aquilo que não são. As propostas contemporâneas (de forma e conteúdo), privilegiam uma certa associação não crítica e pejorativa das populações negras (ex-escravos, agora trabalhadores marginalizados, bandidos, prostitutas) com o branco (dotado das virtudes invejáveis, pertencente a classe média e/ou elite econômica, de boa aparência, portador dos princípios morais). Das teorizações de denúncia da subalternização negra, empreenderemos, a seguir, uma política de contestação e resistência às representações na/da cultura branca.

Figura 02: Anúncio.



Colagem. Acervo do autor.

5. O NAVIO

Estima-se que aproximadamente 4 milhões de africanos(as), entre adultos e crianças, foram trazidos(as) ao Brasil entre a segunda metade do século XVI e o ano de 1850, data oficial da abolição do tráfico negreiro. Pelas rotas marítimas, o tráfico negreiro retirou cerca de 40 a 100 milhões de africanos(as) de seu continente com destino à Europa e à América e aproximadamente 5 milhões com destino ao Oriente Médio. Durante séculos, milhares de africanos(as) foram arrancados(as) da África subsaariana, abaixo da linha do Deserto do Saara, e deportados(as) por meio de três principais rotas: a rota oriental (pelo Oceano Índico e Mar Vermelho), a rota transaariana (pelo Deserto do Saara) e a rota transatlântica (pelo Oceano Atlântico) (MUNANGA, 2007).

Cinco etapas marcaram o tráfico negreiro pela rota transatlântica: 1) captura dos(as) nativos(as) no interior da África; 2) transferência para os portos na costa africana; 3) armazenamento nesses portos, enquanto se esperava os navios atracarem no cais; 4) transporte para outras nações em navios tumbeiros; 5) armazenamento nos portos de desembarque, onde recebiam alimentação e banho para serem melhor avaliados(as) no mercado de escravizados(as). Estima-se que 50% do número total de capturados eram mortos no transcorrer dessas cinco etapas do tráfico negreiro (MUNANGA, 2007).

Todos(as) os(as) africanos(as) trazidos(as) ao Brasil vieram pela rota transatlântica e envolveu povos de distintas regiões geográficas:

África ocidental, de onde foram trazidos homens e mulheres dos atuais Senegal, Mali, Níger, Nigéria, Gana, Togo, Benim, Costa do Marfim, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde, Guiné e Camarões; África centro-ocidental, envolvendo povos do Gabão, Angola, República do Congo, República Democrática do Congo

(ex-Zaire) e República Centro-africana e África austral, envolvendo povos de Moçambique, da África do Sul e da Namíbia (MUNANGA, 2007, p. 87).

É pela afecção líquida e metafórica do mar, que imbrica tanto a mistura quanto o movimento, e pela imagem do navio negroiro e sua especificidade como uma embarcação para aqueles tomados como escravizados, que dirigimos nossa atenção para as experiências de cruzamentos translocais, transterritoriais da cultura e da estética afro-brasileira. A cartografia desse movimento transatlântico demanda uma narrativa descentrada cuja teoria antiessencialista sobrevive pelas fronteiras e para além dos controvertidos deslizamentos do prefixo “pós”. Nos colocamos em trânsito, em um espaço e tempo que se cruzam para a produção de diferenças e identidades mais complexas, além das fadadas dicotomias de interior/exterior, inclusão/exclusão.

Como um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento (GILROY, 2017), reavivamos as disposições do navio negroiro como o aparato necessário para navegarmos além das narrativas de subjetividades solidificadas e nos focamos nos processos de articulação cultural. Os navios concentram sua atenção no percurso, no deslocamento que se coloca na relação entre pontos diferentes de um movente. Também habitam o entre-lugar que fornece terreno para elaboração de estratégias de subjetivação singulares e/ou coletivas e que dão início a outros signos de identidade (BHABHA, 2019), e na *Middle Passage*, o trecho mais longo e de maior sofrimento da travessia do Atlântico realizada pelos navios negroiros (GILROY, 2017).

Os navios representam os espaços de mudança, são formas condensadas de diferenças culturais e devem ser pensados como unidades políticas capazes de levar a produção de novas culturas. Os navios tumbeiros remontam a uma memória da extração, da violência, das hierarquias e assujeitamentos. Dizem sobre os contatos de diferentes, sobre aproximações insuspeitas, mas sua narrativa é entremeada (e alicerçada) por dispositivos de controle e de força.

Os atravessamentos da cultura (sua formalização e formação), nestes espaços, só poderiam ser traçados a partir da violência. Os navios tumbeiros também reportam a macropolítica do tráfico negro, com a industrialização e a formação das sociedades capitalistas modernas. “Fornece[m] um sentido diferente de onde se poderia pensar o início da modernidade em si mesma nas relações constitutivas com estrangeiros [...]” (GILROY, 2017, p. 61) operando, também, como uma forma de (re)escrever a modernidade por meio da história do Atlântico negro e da diáspora africana.

A constituição sociocultural brasileira é ressonância de intercambiáveis e distintas histórias de sociedades africanas, de origens geográficas e de territórios culturais (que extrapolam a rasa concepção cultural implicada a uma nação) tão diferentes quanto dinâmicas, iniciadas antes mesmo da sua localização em terras nacionais. A concepção unilateral enraizada no racismo científico-cultural, amparado na hierarquia de um sistema eurocentrado, designou todo o continente e todas as populações africanas a uma mesma essência interligada por uma apreensão fenotípica. Enquanto um continente, diferido nas diferentes e diversas culturas, a África deveria ser pensada como Áfricas (SOUZA; FELIPE, 2019).

As populações africanas, em seu próprio território, enfileiradas forçosamente para embarcarem em navios de mundos desconhecidos, contagiavam-se, em absoluto, com as afecções do(s) outro(s). Afecção enquanto ação de afetar (proveniente do latim *af-fectione*), estado resultante de influência e modificação (REZENDE, 2014), não apenas como uma enfermidade biofísica – ainda que a terminologia aponte para uma linguagem medicinal – mas como um incômodo, do latim *molestia*, uma inquietação, um desassossego. Neste caso, proveniente do não-reconhecimento, da não-pertença, causada pelo contato (contágio) da diferença. A força de maior mesmidade, de interligação da(s) diferença(s), tinha como cimento a condição da escravização.

.....

Dos movimentos, deslocamentos e afecções – também como um sofrer do corpo negro – causados pela escravização e pelo colonialismo, mobilizamos a noção conceitual afro-diaspórica atrelada às argumentações propositivas de uma nova reconfiguração da relação entre a África e as suas populações descendentes no ocidente (GILROY, 2017). Esta iniciativa teórica, vista como um ganho mais ou menos direto dos diálogos trans-locais provenientes do movimento *Black Power* durante a Guerra Fria, dirige sua crítica às limitações políticas que se revelam essencialistas ao conceituar cultura, identidade e identificação. Diversas teorias baseadas na noção de diáspora, como salienta Gilroy (2017), têm por vezes reagido contra o poder coercitivo (colonial) a partir de um caminho essencialista de direção a unidade, a concepções de totalidades políticas, raciais e étnicas. “Estas duvidosas aquisições tornaram os negros não apenas contingentes similares, mas permanentemente e irredutivelmente os mesmos” (GILROY, 2017, p. 18).

O conceito de diáspora, conectado com esse movimento, transforma as ideias pré-concebidas e mais antigas de diáspora, de ser uma forma de dispersão catastrófica e simplificada, que possui um momento de origem e, portanto, um momento identificável de reversão. A experiência da diáspora perturba os sistemas culturais e históricos de pertencimento, sobretudo, aos modelos de identidades culturais.

Uma vez que a identidade cultural possui um rastro que transporta e desloca traços de unidade, indivisibilidade e mesmidade “[...] como devemos ‘pensar’ as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura?” (HALL, 2018a, p. 30). Para além da questão conceitual levantada por Stuart Hall, como pensar a sobrevivência das identidades culturais africanas no território brasileiro dentro da lógica de dominação colonial? Como estudar o funcionamento da(s) identidade(s) cultural(is) em um contexto de transculturação proveniente dos processos de “zonas de contato”, de copresença espacial e temporal de sujeitos antes isolados? Como

a lógica disjuntiva do colonialismo moderno e capitalista forjou e destituiu identidades culturais e, conseqüente, identidades nacionais?

A experiência da diáspora complica os simbolismos da reprodução étnica e nacional ao romper com os laços explicativos de lugar, posição e consciência; desafia as ordens disciplinares do ser e estar na cultura, propondo outras articulações do tempo com o espaço. Propensa a uma postura não-nacional, a diáspora amplia as discussões em torno da formação da identidade como um processo histórico e político, afastando-se de identidades primordiais estabelecidas pela cultura ou pela biologia. “Ao aderir à diáspora, a identidade pode ser, ao invés disso, levada à contingência, à indeterminação e ao conflito” (GILROY, 2017, p. 19).

A situação afro-diaspórica no Brasil requisita uma delicada análise da dinâmica colonial e das relações de força entre seus vários atores sociais (MUNANGA, 2009). A sociedade colonial brasileira compreende estrangeiros brancos e metropolitanos, precipuamente de Portugal; estrangeiros negros africanos, escravizados e trazidos forçadamente para as Américas e diversas populações locais ameríndias, unicamente não-estrangeiras. A administração da colônia segue uma política dominadora e de exploração por parte da elite branca estrangeira, uma vez que teme a ruptura da ordem estabelecida a seu favor. Para permanecer no poder, procura tornar-se intocável “[...] explorando e pilhando a maioria negra, utilizando-se de mecanismos repressivos diretos (força bruta) e indiretos (preconceitos raciais e outros estereótipos)” (MUNANGA, 2009, p. 25). A sociedade, desta forma, segue uma dinâmica entre colonizador e colonizado e, ainda que os integrantes colonizadores sejam numericamente inferiores, seus mecanismos de dominação e controle são superiores em força e estratégia.

O negro foi reduzido, humilhado e desumanizado desde o início, em todos os cantos em que houve confronto de culturas, numa relação de forças (escravidão x colonização), no continente africano e nas Américas, nos campos

.....

e nas cidades, nas plantações e nas metrópoles. Essa redução visava a sua alienação, a fim de dominá-lo e explorá-lo com maior eficácia (MUNANGA, 2009, p. 43).

Apesar de a experiência afro-diaspórica fornecer, ou melhor, favorecer modos diferentes de ser e de existir entre os agenciamentos micropolíticos nas culturas e nos movimentos de resistências, ela deve ser analisada a partir das condições hierárquicas e assimétricas da colonização, especialmente, através dos mecanismos de alienação e aculturação promovidos pelos colonizadores que incidiram diretamente sob a memória, especificamente em seu apagamento e, conseqüentemente, na posse de uma identidade cultural.

A identidade cultural é o que possibilita a existência do Ser entrar em contato com um núcleo primordial e atemporal, que liga o passado ao futuro e o presente numa linha contínua (HALL, 2018a). Esse núcleo primordial da identidade cultural encontra-se, centralmente, amparado nos mitos edificantes, fundadores, nas cosmovisões e imaginários que dão sentido e razão a vida. Eles são, fundamentalmente, a-históricos, anacrônicos e inscritos duplamente entre o poder redentor que se encontra no futuro, mas funcionam predizendo o que já aconteceu, o que estava no princípio do passado (HALL, 2018a). O apagamento das histórias e mitos edificantes anterior ao contato com os europeus e o flagelo das identidades culturais africanas, funcionam como uma estratégia de dominação colonial, uma vez que a única memória resguardada, presente incessantemente no imaginário das populações negras, é a da escravização. A perversidade colonial transforma em mito fundador a própria escravização, normatizando sua existência.

A operacionalização dessas formas de controle colonial embate com as estratégias de resistências negras. Ainda que arrancados de seu continente, usurpados de seus laços pessoais, desterritorializados em relação à língua, aos costumes e à cultura; tratados como *boçais* (aqueles que não conhecem a língua) ao chegarem em terras brasileiras e descaracterizados como sujeitos, tidos como proprie-

dade, coisa pertencente ao Outro; podendo ser leiloados, vendidos, trocados, hipotecados como as demais posses de seu proprietário, buscando apagar a origem africana das populações negras para transformá-las em “[...] *servus non habet personam*: um sujeito sem corpo, antepassados, nomes ou bens próprios” (SCHWARCZ, 1996, p. 12), as forças coloniais não conseguiram apagar sua(s) africanidade(s), ou seja, seu reconhecimento de seu lugar histórico, sociopolítico e cultural (SOUZA; FELIPE, 2019).

As diferenças geoculturais, com suas implicações linguísticas babélicas, não impediram a emergência e a criação de novas possibilidades de ações políticas e estéticas. Afirmar a completa submissão dos povos africanos às determinações coloniais, seja nas formas de organizar ou significar a vida, seria negar os agenciamentos e resistências das populações africanas e sua atuação no manto cultural brasileiro. Emerge, neste sentido, uma outra dimensão a ser analisada a partir da experiência afro-diaspórica e a formação de uma cultura nacional.

A princípio, a ideia de diáspora nos aponta para uma atuação rigorosa de rompimento com o privilégio do Estado-nação moderno e sua ordem institucional, privilegiando os padrões subnacionais e supranacionais de poder, comunicação e conflito (GILROY, 2017). Trata-se de uma reconstituição da cultura a partir do próprio sentimento de sua desterritorialização; o conceito de espaço é, em si mesmo, transformado quando encarado como um circuito comunicativo, capaz de fazer com que populações diversas negociem seus símbolos e significados. Contudo, essa relação comunicativa das diferenças não deve ser interpretada tão superficialmente, uma vez que a própria negociação de sentidos acontece no interior de um sistema cultural. Para Hall (2014, p. 30, grifos do autor), “[...] a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*”, desse modo, ainda que se almeje, não é imaginável, na modernidade, encontrar-se além do jogo de poder da identidade nacional, mesmo que as forças sejam de oposição, todo significado é contextual, histórico, produzido dentro de uma comunidade simbólica.

Em uma era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, essa cultura e identificação estão atreladas às configurações e ordenamentos tribais, mas sob uma forma distintamente moderna, as culturas nacionais foram gravadas a partir das articulações e subordinações de diferenças culturais, étnicas e regionais sob um teto político do Estado-nação. A formação de uma cultura nacional possibilitou a construção de padrões de alfabetização, generalizou as práticas linguísticas, estabelecendo e determinando normas de comunicação (subordinando outras línguas, dialetos, etc.), criou uma cultura hegemônica e manteve instituições culturais, como os próprios sistemas de ensino.

Para além dessas composições materiais e institucionais, as culturas nacionais também se estruturam por meio de símbolos e representações. “Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2014, p. 31, grifos do autor). Ao produzir sentidos sobre a “nação” e, portanto, sentidos aos quais podemos nos identificar, as culturas nacionais constroem identidades. “Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com o seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2014, p. 31).

A construção dessas imagens – e os sentidos atribuídas a elas – constituem uma “comunidade imaginada”, unificada e unificadora que se edifica a partir da: 1) articulação das memórias do passado; 2) do desejo por viver em conjunto e; 3) pela perpetuação da herança (HALL, 2014). A problemática da formação de uma “comunidade imaginada”, unificada harmonicamente no Brasil (que difunde amplamente a ideia de paraíso miscigenado), reside, em absoluto, na própria ocultação de sua estrutura assimétrica, colonial e racista. Aos africanos escravizados, foram apagadas, ao longo do violento processo colonial, as memórias do passado anterior a escravização como uma estratégia de controle. O desejo de viver em conjunto seria

uma falácia ainda maior, primeiro pela posição que os(as) negros(as) escravizados(as) ocupavam na sociedade, vendidos(as) como coisas e objetos, nem mesmo eram considerados humanos; segundo pela ideologia do branqueamento, com a tentativa de extinção das presenças negras; terceiro, que ainda nos dias de hoje, mesmo com delineamentos diferentes do racismo, os(as) negros(as) são postos(as) a margem da sociedade. Por fim, com o apagamento da memória anterior a escravização e a todo processo de exclusão social, a única possibilidade de perpetuação da herança negra e africana na cultura nacional brasileira seria a da subordinação, da miséria, da opressão. A cultura nacional brasileira foi construída a partir da supressão forçada das existências e diferenças culturais negras e africanas.

As teorias e estudos diaspóricos nos auxiliam a revisar – e questionar – as ideias sobre nacionalidade, etnia e autenticidade cultural. A diáspora rompe com o absolutismo étnico (marca registrada de um povo assumida para se distinguir dos demais), com o nacionalismo cultural e sua concepção superintegrada de cultura e etnicidade. Auxilia a desconstruir a concepção de identidade nacional como uma estrutura unificada e a pensá-la como constituinte de um dispositivo discursivo que representa a diferença como uma unidade por meio de diferentes formas de poder cultural (HALL, 2014). Ao mesmo tempo, a experiência da diáspora nos lembra que é na emergência das sobreposições, deslocamentos, imbricamentos da diferença, que as experiências intersubjetivas e coletivas de *nação* [*nationness*] negociam seus valores culturais ou interesses comunitários (BHABHA, 2019).

O estudo das expressões culturais afro-diaspóricas nos coloca diretamente diante de uma articulação – intempestiva, conflituosa, absolutamente perigosa – das identidades culturais e nacionais, das experiências singulares e coletivas de resistência, dos apagamentos e silenciamentos, das memórias e formas estéticas – ao mesmo tempo contraestéticas – carregadas de/por um mundo transfigurado, habitado por modos dissidentes e conjurado hibridamente. A cultura

estética afro-diaspórica, também entendida como arte afro-brasileira, produz conflitos em sua própria delimitação e conceituação, como bem questiona Conduru (2012, p. 9):

O que é arte afro-brasileira? É a arte produzida pelos africanos trazidos ao Brasil, entre os séculos XVI e XIX, para serem escravizados? É a produção artística de seus descendentes, escravos ou livres, independentemente do tema? A identidade é determinada por quem faz, pela autoria? Ou é afro-brasileira toda arte na qual a negritude está representada, seja ela feita por africanos e afro-descendentes no Brasil, ou não? O fator determinante é a temática? Ou são afro-brasileiras apenas as obras em que autoria e tema estão vinculados aos africanos e seus descendentes no Brasil?

Se a unidade da identidade nacional brasileira é constituída harmonicamente pela miscigenação africana, europeia e ameríndia, por que é dada a denominação à certas expressões estéticas e culturais, cujo coeficiente indígena ou negro de raiz africana destaca-se dos demais, e o mesmo não é realizado com o coeficiente europeu? Apesar do histórico de interferências estéticas europeias na arte produzida em solo nacional, desde o barroco, passando pelo neoclassicismo da escola francesa até o modernismo, nunca se ouviu falar de arte euro-brasileira. Quem tem o poder de diferir as identidades culturais e nomear as produções estéticas nacionais? Em outra dimensão, como questiona Munanga (2018, p. 113): “[...] se a arte afro-brasileira é apenas um capítulo da arte brasileira, por que então este qualitativo ‘afro’ a ela atribuído?” Para o autor, descobrir a africanidade presente nessas expressões estéticas e culturais, constitui uma das condições primordiais para sua definição.

As expressões estéticas afro-diaspóricas estão condicionadas às produções dos(as) negros(as) escravizados(as), transplantados(as) para as terras nacionais e a suas descendências. Esse processo de transplantação operou um corte, uma ruptura com as estruturas culturais e sociais originais, flagelando as identidades cul-

turais e, conseqüentemente, provocando uma “despersonalização”. Para além da perda de uma identidade, colocam-se o problema das condições materiais de continuidade dos elementos africanos e a questão das novas formas estéticas recriadas com as afecções europeias (MUNANGA, 2018).

Para que as marcas estéticas africanas pudessem sobreviver a esse processo de corte e despersonalização causada pela escravização, elas deveriam possuir valores mais profundos. A esses valores primários, foram acrescentados novos valores que emergiam da realidade colonial. Em um contexto tradicional africano, as artes eram praticadas por membros específicos de uma comunidade, que acreditavam ter aprendido seus ofícios diretamente dos espíritos superiores (MUNANGA, 2018). As práticas artísticas, desse modo, eram restritas a alguns grupos ou linhagens familiares e o sujeito-artista, possuía um destaque especial na comunidade. Para que esses elementos culturais e estéticos possam ser retidos na memória do sujeito diaspórico ceifado de suas raízes é necessário que ele pertença ao núcleo de sua existência. “É ele que alimenta a cristalização de elementos na memória individual e se torna mais eficaz quando combinado com o conjunto de fatores sociais cujo efeito é fundamental na preservação [...]” (MUNANGA, 2018, p. 114), principalmente, quanto a continuidade dessas características e elementos culturais em uma outra sociedade.

As expressões estéticas afro-diaspóricas perdem parte de seu valor original atribuído pela tradição para incorporar outros valores, assumindo novos significados. Desse modo, a recriação dos elementos estéticos africanos não foi integral no Brasil, uma vez que “[...] a totalidade de suas estruturas social, política, econômica e religiosa não foi transportada ao Novo Mundo” (MUNANGA, 2018, p. 114). Outras formas, nem mesmo foram recriadas, uma vez que não encontravam no quadro funcional da colônia, valor ou condições suficientes para que se mantivessem, apesar da memória coletiva. É o caso das insígnias de poder, objetos que tinham funções e significados simbólicos

que serviam como suportes espirituais para as autoridades. Eram objetos criados para destacar a magnânima de um chefe ou líder, que evidenciavam sua superioridade perante os outros.

Todos esses objetos, alguns deles verdadeiras obras de arte, apesar de estarem presentes na memória coletiva dos escravizados, não puderam encontrar um espaço para continuidade e recriação no Novo Mundo, porque as cortes e instituições reais que simbolizaram não foram transportadas ao Brasil. Como objetos de arte utilitários, eles perderam seu significado no contexto do sistema colonial (MUNANGA, 2018, p. 115).

Impedidas de manifestarem suas expressões estéticas e culturais, as populações africanas foram forçadas, coagidas e incentivadas a utilizarem de suas forças e habilidades para reproduzirem os símbolos e aparatos colonizadores, contribuindo para o implante, réplica e renovação das estéticas e culturas europeias no Brasil (CONDURU, 2012). A maior conexão estética, neste caso, acontece por meio das ordens religiosas e da arte sacra cristã, que em certas dimensões, até tolerava autorrepresentações negras, uma vez que o reconhecimento da semelhança facilitava a conversão religiosa e cultural dos(as) africanos(as) (CONDURU, 2012). Isso não significa um afrouxamento das hierarquias ou um despontar humanista. A Igreja Católica limitava as práticas criativas africanas, explorando a mão-de-obra negra em suas lucrativas propriedades, o que contraria a narrativa apaziguadora de que a Igreja tenha exercido um papel suavizante no processo de escravização. “Não podemos fugir do fato histórico: a estrutura inteira da sociedade colonial constituía uma quadrilha de exploradores tirando o máximo proveito da força trabalhadora do africano” (NASCIMENTO, 2018, p. 33).

Entre as referências afro-diaspóricas na arte e cultura colonial destacamos a produção do Papa Negro, obra presente na Igreja da Santa Efigênia, em Ouro Preto, no estado de Minas Gerais e construída pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Freguesia de

Antônio Dias. A Igreja e suas pinturas fazem parte do chamado Barroco Mineiro, uma forma abasileirada do Barroco europeu desenvolvido em Minas Gerais e cujas produções estão atreladas, principalmente, as irmandades leigas. Isso deve-se ao fato de que, por determinação da Coroa portuguesa, era proibido expressamente a instalação das congregações missionárias na Capitania de Minas, visto que não era prioridade da administração colonial a conversão dos mineradores, mas sim, a garantia da extração e o seu beneficiamento com a circulação do ouro e de pedras preciosas (OLIVEIRA, 2011).

As irmandades eram instituições religiosas que objetivavam colaborar com a comunidade e os seus membros. Essas instituições apareceram no Brasil por volta do século XVII, principalmente em Minas Gerais, mas já existiam na Europa desde a Idade Média. O público das irmandades era heterogêneo: existiam instituições para ricos, para pobres, para brancos e para negros. As funções colaborativas dessas irmandades iam da realização de procissões, construção de igrejas e capelas, ações de assistência (ajuda médica, financeira), realização de funerais, até, no caso das pessoas escravizadas, auxílio para conseguir a carta de alforria (OLIVEIRA, 2011).

As irmandades dedicadas à Nossa Senhora do Rosário, a São Benedito ou a Santa Efigênia eram geralmente compostas por irmãos(ãs) negros(as) excluídos(as) das demais ordens e igrejas. Nesse contexto, não só encontravam assistência material e espiritual, mas também dispunham de um espaço de socialização para troca de experiências e reforços das suas identidades culturais. “Numa relação de autoridade caracterizada pela assimetria, sua recusa não podia ser aberta. Por isso tiveram de inventar estratégias de resistência e de sobrevivência” (MUNANGA, 2018, p. 115). As pessoas escravizadas podiam, desse modo, manter vivas as suas tradições africanas, embora inseridas no núcleo da religião cristã.

No interior da igreja de Santa Efigênia, de acordo com Oliveira (2011, p. 101), “estão quatro personagens, [com] a repetição da usual representação dos doutores da igreja”. Os doutores eram pessoas

.....

que tinham importância reconhecida pelo notório saber nos campos da teologia e doutrina católica. As representações imagéticas desses doutores, assim como as outras que se faziam no interior das igrejas, nesse período, geralmente seguiam um padrão de representação europeu. A estética se assemelhava à renascentista: as pessoas representadas eram brancas e possuíam feições parecidas. Em Santa Efigênia, há uma pintura no teto dos quatro doutores, seguindo esse tipo de padrão. No entanto, um dos doutores destoava desse modo de representação: o Papa Negro. Essa figura, em comparação com os outros doutores, apresenta diferenças fisionômicas e é possível que ela tenha sido feita por outro artífice desconhecido, visto que a autoria das pinturas no forro da nave é de Manoel José Rebelo e Sousa, em 1768 (OLIVEIRA, 2011).

Trabalhando sob a direção da Igreja Católica, os(as) africanos(as) produziram importantes obras de arte. Esse envolvimento estético afro-diaspórico, se por um lado no período colonial, gerava desprezo por parte de uma elite cultural branca que creditava ser uma arte inferior, por outro, o reconhecimento dessa antipureza que caracteriza as produções diaspóricas, tem gerado algumas polêmicas no interior das próprias teorias e movimentos de elites intelectuais negras na contemporaneidade. Primeiro, porque reconhecer esses intercâmbios inerentes coloca a obra diante de uma contestável posição de autenticidade que viola as tradicionais noções de aura artística; segundo, porque as concepções superintegradas de uma cultura pura e homogênea estão estritamente ligadas aos jogos discursivos em dizer o que é próprio ou não de uma nação ou grupo. Esse sentido superintegrado da particularidade cultural, mascara os próprios discursos e escolhas políticas por meio de uma linguagem moralmente carregada de essencialismos étnicos que desconsidera o desenvolvimento, as hibridizações e as mudanças na própria cultura (GILROY, 2017).

O mesmo autor ainda destaca duas perspectivas distintas – uma ontológica e outra estratégica/pluralista –, mas simbióticas de um

essencialismo que tem acalorado as discussões sobre as artes negras e críticas culturais. A perspectiva essencialista ontológica está relacionada a uma visão pan-africanista bruta; ela não é capaz de especificar com precisão, atualmente, onde se situa a essência – muito apreciada – mas evasiva da sensibilidade artística e política negra.

Essa perspectiva encara o intelectual e artista negro como um líder. Onde ela se pronuncia sobre questões culturais, está frequentemente aliada a uma abordagem realista do valor estético que minimiza as questões políticas e filosóficas substantivas envolvidas nos processos de representação artística (GILROY, 2017, p. 86).

Sua concepção absolutista da cultura negra se afasta das culturas contemporâneas negras, do mundo profano contaminado pela cultura popular por exemplo, validando práticas artísticas que possam retirar da massa dos povos negros os objetos culturais ocidentais modernos (roupas, músicas, cortes de cabelo, etc.) que seriam impróprios às culturas negras. A massa popular é entendida como alienada, estando na trilha de um caminho equivocado; o papel do(a) artista e intelectual negro(a) é dar uma nova direção a essa massa pelo resgate de tradições culturais, e então, encontrar a emancipação popular por meio da consciência racial.

Essa perspectiva enfrenta atualmente uma posição pluralista que afirma a negritude como um significante aberto. Não há nenhuma ideia unitária quanto a comunidade negra, e as tendências autoritárias que policiaram a expressão cultural negra, são corretamente repudiadas. As qualidades polissêmicas e populares são valorizadas com uma implícita advertência aos caprichos artísticos. O problema encontra-se justamente no repúdio radical do fundamentalismo racial que está negligenciando “[...] o poder de resistências de formas especificamente racializadas de poder e subordinação” (GILROY, 2017, p. 87).

No confronto entre essas perspectivas, Gilroy (2017) argumenta em favor de uma contracultura distintiva da modernidade, onde os

processos culturais encontram-se dilacerados entre a sua percepção ora como expressão de um eu racial soberano, ora como efluente de uma subjetividade emergente. O fruto desse processo expressivo encontrar-se-ia na transvalorização dos valores: uma teodiceia que ultrapassa a si mesma por conta das dimensões profanas do terror racial no Novo Mundo. A questão do conteúdo concentra-se em uma política da realização [*politics of fulfilment*] que aloca a uma sociedade futura a capacidade de realizar aquilo que a sociedade presente tem deixado irrealizado ou, então, em uma complexa questão utópica que Gilroy (2017) propõe chamar de política da transfiguração a partir da indicação de Seyla Benhabib.

Esta política enfatiza o surgimento de desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos no âmbito da comunidade racial de interpretações e resistências e *também* entre esse grupo e seus opressores do passado (GILROY, 2017, p. 96, grifo do autor).

A política da transfiguração aponta para a formação de uma comunidade solidária criada debaixo do poder colonial que transcende a modernidade, construindo um passado tanto imaginário quanto antimoderno. “Não se trata de um contradiscurso, mas de uma contracultura que reconstrói desafiadoramente sua própria genealogia crítica, intelectual e moral [...]” (GILROY, 2017, p. 96). A política da transfiguração revela as fissuras ocultas da modernidade recusando a separação da política com as formas expressivas da cultura. A política da realização e a política da transfiguração não são co-extensivas, mas estão estreitamente associadas nas culturas da diáspora do Atlântico negro. A política da realização comumente joga com a racionalidade ocidental em seu próprio campo, uma vez que necessita de uma orientação hermenêutica para que consiga assimilar o semiótico, o verbal e o textual. Por sua vez, a política da transfiguração empenha-se na busca do sublime e em repetir o irrepetível, apresentar o inapresentável; seu foco hermenêutico avança para o performativo, o dramático (GILROY, 2017).

Essas políticas estéticas encontram amparo em um campo cultural no qual é possível observar os fenômenos de continuidade dos elementos culturais africanos no Brasil: a religião. Apesar da conversão africana ter sido uma das justificativas coloniais para a escravização, de capelas operarem dentro dos navios negreiros, de todas as repressões e medidas para assegurar a doutrinação africana ao catolicismo, os(as) negros(as) não aceitaram essas estratificações (MUNANGA, 2018). Os cultos religiosos africanos tornaram-se a fonte de uma unidade, uma cosmologia cultural de resistência ao sistema colonial e berço estético afro-diaspórico; “[...] nenhuma forma de violência física ou espiritual conseguiu impedir a manifestação das inclinações artísticas do escravo” (NASCIMENTO, 2018, p. 33).

Desenvolveu-se no Brasil uma riqueza de religiões afro-brasileiras, como o Candomblé, Tambor de Mina, Xangô, Tambor de Caboclo, Terecô, Jurema e Umbanda, trilhando tanto caminhos em direção a preservação dos rituais e memórias africanas, quanto imbricando-se com outras práticas e valores culturais, como o próprio catolicismo (CONDURU, 2012). Parte dessa aproximação com as expressões culturais europeias também era um modo de proteção contra a violência colonial. Progressivamente, os(as) negros(as) escravizados(as) se aproximaram, perceberam e se apropriaram de elementos da Igreja Católica, manipulando-os a partir dos fundamentos de suas religiões. Vale notar que esse movimento de apropriação e manipulação também ocorreu inversamente, como é o caso da assimilação da figura de Exu com o Diabo.

Exu, sem dúvidas, é uma figura emblemática para a construção de uma política (estética) da transfiguração. As estátuas fálicas do orixá e seu caráter antimoral causaram espanto nos missionários católicos, que pensaram se tratar da representação de um demônio. Além disso, as práticas mágicas direcionadas contra os brancos, foram interpretadas como coisa diabólica e associada a Exu. A arte religiosa afro-brasileira foi aos poucos condensando e modificando os próprios valores simbólicos de origem africana. A estatuária do

Exu brasileiro, demonstra que o orixá assumiu outras posições das designadas pelo panteão nagô-iorubá. Ao examinar o conteúdo cultural iconográfico de Exu, “[...] percebe-se que o aspecto fálico não é em princípio ligado à ideia da fertilidade e da fecundidade; pelo contrário, Exu é infrator dos tabus e subversor da ordem estabelecida” (MUNANGA, 2018, p. 117-118).

Exu encarna, no Brasil, a dinâmica da contestação, da ruptura, do movimento das normas culturais. O orixá manifesta uma cultura de resistência contra uma cultura dominante, torna-se uma metáfora expressiva da luta negra, um símbolo da contestação. A figura de Exu, comprometida com uma releitura contracultural, nos possibilita olhar para as manifestações estéticas afro-diaspóricas não apenas como uma sucessão de *tropos* e gêneros, mas como um discurso filosófico que rejeita a separação dicotômica moderna e ocidental de ética, estética, cultura e política.

A performance estética cultural afro-diaspórica de Exu pretere o ensinamento filosófico da modernidade e sua delegação emancipatória individual e coletiva por meio de uma base exclusivista de racionalidade. Arte e vida encontram-se intimamente ligadas, do mesmo modo que a ética com a estética e a política. As expressões culturais da diáspora negra, têm encontrado meios de unidade entre a ética e a política reproduzindo-as como uma forma de conhecimento popular. Tomada como uma subcultura, muitas vezes, as expressões da diáspora, produzem o efeito de alguma essência racial, mas seu núcleo interno é, na verdade, um corpo de aquisição histórica alternativa, que considera o mundo criticamente em suas dimensões políticas e culturais a partir de sua transformação emancipadora. Na construção de um tempo futuro, procura ser capaz de redefinir as necessidades humanas quando chegado o fim da violência epistêmica da tipologia racial. A razão é reunificada com a felicidade e a liberdade dos sujeitos a partir, também, de uma revisão crítica de distintos projetos teóricos e sociais.

**CULTURAS E ESTÉTICAS AFRO-DIASPÓRICAS:
ESTRATÉGIAS PARA UMA PEDAGOGIA ANTIRRACISTA**
.....

Mantendo nossa razão-lógica específica a salvo da alienação, nossa integridade criativa, manifesta em arte negra, produz o exorcismo da brancura, reduzindo progressivamente seus efeitos de séculos de negação, perversão e distorção de nossos valores de forma e essência. A arte dos povos negros na diáspora objetifica o mundo que os rodeia, fornecendo-lhes uma imagem crítica desse mundo. E assim essa arte preenche uma necessidade de total relevância: a de criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista (NAS-CIMENTO, 2018, p. 36).

Concebida como um paradigma sociocultural a modernidade capitalista, constituída entre os séculos XVI e XIX, assenta-se em dois principais pilares: o da regulação social e o da emancipação social (SANTOS, 2008b). A regulação social está pautada nos princípios do Estado, do mercado e da comunidade, e não dá conta das formas de (des)regulação colonial onde o Estado é estrangeiro, o mercado inclui a venda de pessoas como mercadorias e as comunidades são destruídas em nome do capitalismo e de missões “civilizadoras”. A emancipação social, no que lhe concerne, é entendida como um processo histórico evolutivo de racionalização da vida social em direção ao progresso – que também não comporta as instâncias coloniais. Como destaca Boaventura de Sousa Santos (2008b), as tensões entre a regulação social e a emancipação social foram constitutivas das duas grandes tradições teóricas da modernidade ocidental: de um lado o liberalismo político que confina as possibilidades de emancipação ao capitalismo e, do outro, o marxismo, que apesar de conceber o processo de emancipação social em um horizonte pós-capitalista, negligencia as dimensões coloniais no quadro histórico.

Entre a crise particular e a crise sistêmica, o marxismo dá prioridade à última, enquanto que a memória da escravização, persevera na primeira (GILROY, 2017). A autocriação social por meio do trabalho não é a operação central na esperança de emancipação de quem sobreviveu ou descende de uma história de escravização.

.....

“Para os descendentes de escravos, o trabalho significa apenas servidão, miséria e subordinação” (GILROY, 2017, p. 100). Nesse ponto, as expressões artísticas expandidas para além dos “presentes” oferecidos pelos senhores como substituto simbólico da liberdade, tornam-se o meio tanto para a automodelagem individual quanto para a libertação comunal.

Deslocadas das particularidades assimiladoras das liberdades formais pela arte permissiva no regime colonial, as culturas expressivas desenvolvidas na escravização continuam a preservar as necessidades que vão muito além da satisfação material. As expressões estéticas e culturais da diáspora opõem-se a natureza iluminista da modernidade, reiterando a continuidade da arte com a vida, do enraizamento estético em outras dimensões da vida social. A estética particular que a cultura diaspórica preserva, não deriva da avaliação imparcial do objeto artístico, mas de uma apreciação inevitavelmente subjetiva das funções artísticas presentes nos processos de luta rumo à emancipação, à cidadania e à autonomia. A subjetividade é tomada como contingente da racionalidade e fundada na comunicação – entendida como uma troca não-equivalente e idealizada – entre sujeitos que mantém considerações recíprocas. Como destaca Gilroy (2017), não é possível que haja reciprocidades na *plantation*, nos espaços coloniais destinados à escravização, fora das possibilidades de rebelião, suicídio, fuga e luto silencioso. É sob essas condições que a prática artística vai reter “[...] suas ‘funções de culto’ enquanto suas reivindicações superiores de autenticidade e testemunho histórico puderem ser ativamente preservadas” (GILROY, 2017, p. 129). Difusa nos espaços de subalternidade racial, as expressões artísticas assumem, pelo sagrado ou pelo profano, a espinha dorsal das políticas dos escravizados e de suas histórias culturais.

Emanoel Araujo é um artista plástico, curador e museólogo baiano que nasceu em 1940, em uma família tradicional de ourives. A sua obra “O Navio”,¹¹ desenvolvida em 2007, faz parte do acervo

11 Conheça a obra Emanoel Araujo, O Navio, 2007. Madeira policromada e aço carbono, 220 x 80 cm, acervo do MASP. Fonte: MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/o-navio>.

do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, doada pelo próprio artista para a instituição. A obra nos apresenta uma estrutura de madeira simétrica e geometrizada negra, que faz alusão a planta de um navio negreiro. As formas remetem as estéticas tradicionais africanas. Incrustadas no losango que ocupa a parte central, Emanuel esculpiu 31 peças de madeira com representações humanas talhadas do modo tradicional ioruba. Deste mesmo losango, atada a um grilhão, pende-se uma corrente de metal cuja extremidade encontra-se ligada a uma figura crucificada. Conhecendo os processos de significação, os códigos interpretativos da cultura colonial capitalista e religiosa, o refúgio da atuação política e histórica – de rejeição, contestação, insubordinação – ocorre pelos usos da estética. As correntes da escravização, os grilhões do corpo africano são atados a cultura religiosa colonial branca.

No presente, artistas, movimentos negros e culturais se engajam em resgatar recordações do passado que possam apontar novas possibilidades temporais críticas e futuras. A arte afro-diaspórica aparece no ocidente justamente no momento em que a modernidade revelou suas formas de terror a raça. Mas, por mais modernas que as produções da diáspora possam ser em sua aparência e “[...] se impõe a necessidade de incorporar à expressão tradicional africana novas formas, novos espaços e volumes, e outras aquisições técnicas e culturais [...]” (NASCIMENTO, 2018, p. 36), as práticas artísticas afro-diaspóricas e de seus descendentes encontram fundamentos em uma temporalidade além da própria modernidade. Essa formação artística, entremeada à vida política da diáspora, cultua uma autonomia própria à modernidade que advém justamente de perspectivas filosóficas e estéticas não europeias que fogem da normativa capitalista-cristã-ocidental. Essa autonomia desenvolveu-se, como destaca Gilroy (2017), a medida que o colonialismo, a escravização e o terror racial opunham-se às artes – e existências – negras e empenhavam-se em oprimir suas manifestações.

Nessa experiência de criar uma cultura dinâmica de libertação espiritual origina-se uma estética específica, cujas implicações para o fenômeno artístico comum a todas as culturas não invalidam sua identidade inalienável. Arte negro-africana da diáspora, enquanto marginal em relação à arte santificada pelas sociedades locais, simultaneamente mantém as características ditadas pela história, pelo ambiente e pelas culturas dos respectivos países escravocratas. Nunca deixa, porém, de conservar temas, formas, símbolos, técnicas e conteúdos africanos em sua função revolucionária de instrumento de conscientização. Sua essência é uma parte vital da criatividade africana (NASCIMENTO, 2018, p. 36-37).

Presentes na cultura colonial ou na contemporaneidade entendida como pós-colonial, a estética afro-diaspórica é tomada por uma retórica contramoderna; articulando gestos de memórias pré-escravização a uma performance que opera como um mecanismo de contrapoder a dominação colonial àqueles que foram submetidos a escravização e seus descendentes. “Essa prática artística, portanto, está inevitavelmente tanto dentro quanto fora da proteção duvidosa que a modernidade oferece” (GILROY, 2017, p. 130), podendo ser analisada em relação a suas formas modernas, mas carregada sempre de uma crítica própria, desenvolvida das experiências particulares envolvidas na memória da escravização.

6. QUEBRANTO

Os venenos para as culturas provenientes da África, além do caráter físico-fenomenológico de ingestão de determinada substância que atua sobre os sistemas que constituem a estrutura biológica do corpo, agem porque a vítima também foi condenada [*domed*]. “Estabelece-se o laço entre a morte, de um lado, e a ação fatal do sortilégio da outra parte (RAMOS, 2003, p. 156). A ação se produz, sobretudo, pela ação mágica, pelas forças (sobrenaturais) que originam os meios de matar a vítima, o que torna muito mais complexo os casos de envenenamento realizados pelos(as) negros(as) brasileiros(as) provenientes da diáspora, pois não se trata de um simples estudo de criminologia, como destaca Ramos (2003), mas de um saber peculiar das práticas mágicas oriundas das religiões de matriz africana.

Como uma estratégia de resistência e de afirmação da potência negra, os(as) escravizados(as) ministravam venenos aos seus senhores, principalmente aqueles de ação lenta e insidiosa, “[...] visando alquebrar-lhes as forças ou mergulhá-los num estado de morbidez mental, tangenciando ou mesmo alcançando a psicose” (RAMOS, 2003, p. 156). Os escravizados normalmente utilizavam raízes pulverizadas que eram misturadas aos alimentos ou diluídas nas bebidas de seus senhores. Os(as) feiticeiros(as), ou seja, os(as) negros(as) que possuíam o conhecimento sobre as plantas, forneciam os venenos já preparados para os pagens ou mucamas ministrarem nos momentos mais oportunos. Os senhores, vítimas de envenenamento, geralmente começavam por apresentar irritações de caráter insólito que se revelavam, aos poucos, brutais.

A esta fase de superexcitação do começo sucedia em pouco a fase de abatimento e de indiferença pelas coisas mais importantes da vida, que conduzia à demência.

Entre os propinadores do veneno chamava-se – *amansar os senhores* [...] (RAMOS, 2003, p. 157, grifos do autor).

Nunca se soube, com precisão, quais eram as plantas utilizadas para “amansar os senhores”. Acredita-se que entre elas estavam: a raiz da esponjeira, o estramônio, a erva-moira, a taioba selvagem e a raiz de pipi (*Petiveria Alliacea*¹²), uma planta que causa um lento envenenamento. A princípio, a raiz de pipi provoca um efeito de superexcitação, insônias e alucinações, depois os sintomas se invertem e o sujeito passa a sentir um certo amolecimento cerebral até a morte (RAMOS, 2003). Deriva deste estado de “amansamento”, de olhar amortecido, sono constante e palidez causada pelo lento envenenamento dos senhores e seus filhos, o *quebranto*.

Como uma estratégia de contestação, resistência e afirmação da potência negra perante ao sistema de dominação branco e colonial, agenciamos o *quebranto* como imagem-conceitual, dispositivo teórico de enunciação, como uma das possibilidades de contestação ao regime racista de representação das populações negras na cultura brasileira e, em específico, nas produções cinematográficas. O *quebranto* nos apresenta uma proposta cultural de jogos de poder que alteram o binarismo entre subordinador-subordinado, atuando como uma imagem (ação) contraestratégica no manto cultural colonial.

A priori, ao trabalharmos com a especificidade da imagem cinematográfica, devemos ter em mente a sua particularidade que comunica e enxerta reciprocamente as relações do sujeito com o mundo exterior e do mundo exterior com o interior subjetivo. Nesse decurso, atuam ativa e progressivamente projeções e identificações que tornam a própria impressão de realidade do cinema o aporte necessário e inseparável da participação do espectador e da construção de subjetividades (racistas ou antirracistas).

A projeção é um processo multiforme e universal que encontra vazão em todas as coisas e em todos os seres; nossas necessidades,

12 Conheça *Petiveria Alliacea* desenhada por Maria Salete Marchioretto. Fonte: Re flora Brasil. Disponível em: <https://bit.ly/33Yr8FI>. Acesso em: 20 Maio 2020.

desejos, obsessões, temores, etc. não se projetam apenas na fantasia e na imaginação. A crítica histórica psicológica, como salienta Morin (2014), já revelou que até mesmo as percepções mais simples, como a diferenciação de tamanhos, estão acomodadas por nossos processos de projeções. As projeções assumem, primordialmente, três aspectos básicos: *Automorfismo* (atribuímos a algo as particularidades que nos pertencem, distinguindo aquilo que é próprio do Eu e do Outro); *Antropomorfismo* (fixamos traços humanos em coisas e objetos materiais); e *Duplicação* (projeção de nossa existência individual numa visão fantasiosa na qual nosso corpo aparece em um lugar exterior terceiro).

Na identificação, ao invés de se projetar no mundo, o sujeito absorve o mundo em si. A identificação incorpora o mundo externo ao ego, integrando-o afetivamente. A identificação funciona pela identificação sujeito-outro, que se configura pela possessão do sujeito pela presença do outro e/ou pela identificação sujeito-mundo, podendo ampliar-se em um cosmomorfismo, onde o sujeito se sente e se crê em um microcosmo (MORIN, 2014). Essa expansão antropomórfica e cosmomórfica nos revela o inerente imbricamento entre projeções e identificações: “A mais banal das ‘projeções’ em outrem – do tipo ‘eu me ponho no lugar dele’ – é uma identificação de ‘eu’ a ‘ele’ que facilita e atrai a identificação de ‘ele’ a ‘mim’” (MORIN, 2014, p. 111).

É preciso operar com o conjunto complexo de projeções-identificações para entendermos os fenômenos psicológicos subjetivos que, de certa forma, criam ou traem a realidade objetiva das coisas – e que nos possibilitam compreender o que é chamado real. O cinema aparece, precisamente, no fluxo primeiro das forças afetivas, no seio da imagem objetiva; os processos de projeção-identificação que se encontram em seu âmago, estão, evidentemente, na estrutura da própria vida e em suas complexas redes de sentimentos, desejos, tremores, amizades e amores que desenvolvem toda a gama de projeções e identificações.

As projeções-identificações (participações afetivas) atuam sem interrupção em nossas vidas cotidianas e, na medida em que

.....

identificamos as imagens na tela do cinema como parte expressivas da vida real e cultural, nossas projeções-identificações da vida se colocam em movimento. Um processo primeiro e elementar de projeção-identificação delega a imagem cinematográfica uma realidade suficiente para que as projeções-identificações comuns possam entrar em jogo. “Em outras palavras, um mecanismo de projeção-identificação está na própria origem da percepção cinematográfica” (MORIN, 2014, p. 116). A participação subjetiva no cinema leva a um caminho de reconstrução objetiva, onde a impressão de vida e realidade, próprias ao cinema, tornam inerente o impulso a participação do espectador.

É na crença do que é apresentado que se revela a realidade do cinema. Essa crença que revela a realidade do cinema, nos impulsiona a uma profunda problemática representacional-racial quando observamos as formas com que as populações negras foram reveladas no cinema brasileiro. Qual realidade – crença do real, formação simbólica e imaginária – é formulada sobre as populações negras em nossos filmes?

Devemos ter em mente que o efeito de real nas projeções cinematográficas é menos em um sentido prático do que espetacular. A qualidade do real no cinema é mais estética (daquilo que pode ser sentido), do que daquilo que pode ser vivido. Não há um risco prático na realidade do cinema: o tiro não acerta o peito do personagem, o enterro não é reflexo de uma morte, o choro não é motivado pela tristeza da perda de alguém querido. Entretanto, a realidade atenuante da realidade ainda é uma realidade e, de certa maneira, a realidade da imagem vale mais do que a realidade perigosa da prática, pois ela permite que se viva o risco de forma inofensiva. A falta de força prática da imagem cinematográfica é compensada por um poder afetivo que, eventualmente, acaba acrescido a própria realidade pelo encanto da imagem.

Esse encanto imagético é capaz de renovar as experiências cotidianas, dando um outro olhar as coisas banais do dia a dia:

A característica implícita do duplo, os poderes de sombra, uma certa sensibilidade à fantasmagoria das coisas, unem seus prestígios milenares dentro da valorização fotogênica e atraem as projeções-identificações imaginárias, muitas vezes de modo melhor do que faria a vida prática (MORIN, 2014, p. 118-119).

A ausência da participação ativa no cinema está estritamente ligada a participação psíquica e afetiva do espectador que, por não poder expressar-se em ato, torna-se interior, sentida. A cinestesia se aprofunda em cenestesia, o espectador é levado pela ausência ativa a uma participação afetiva intensa. O escuro do cinema não é um elemento necessário a exibição de filmes (projeções publicitárias não se utilizam do mesmo recurso, por exemplo), mas sua escuridão é organizada propositalmente, pensada para ampliar características paraoníricas que são favoráveis às projeções-identificações. Isolando o espectador, dissolvendo-o em meio a escuridão, o cinema proporciona uma experiência quase hipnótica, já que o espectador deve se manter acordado. Mas mesmo que o objetivo não é o espectador dormir, a construção da poltrona para os cinemas é muito distinta das de outros espetáculos que evitam um conforto acalentador, como os teatros e estádios.

O espectador fica isolado no meio de um coletivo humano, no centro de uma participação coletiva que amplia a participação individual. O espectador, inserido nessa sala escura, não pode manifestar-se, não pode aplaudir, não pode conversar, não pode movimentar-se além do espaço de sua poltrona. Passivamente, a realidade passa muito distante de si, ao mesmo tempo, tudo acontece em seu interior, em sua cenestesia psíquica.

Quando os poderes das sombras e do duplo se fundem numa tela branca, numa sala obscurecida, para aquele espectador afundado em seu alvéolo, em sua mônoda fechada para tudo, menos para a tela, envolvido na dupla placenta, a de uma comunidade anônima e a da escuridão, quando os canais da ação são fechados, abrem-se

.....

as eclusas do mito, do sonho e da magia (MORIN, 2014, p. 122).

Tudo no cinema corrobora para a aparição do imaginário; o espectador é constantemente levado a um aumento de suas participações afetivas. O cinema, então, cristaliza projeções de projeções, identificações de identificações, apresentando-se como uma obra estética destinada a um espectador consciente da ausência da realidade e encarnado em um reino afetivo de carências. As próprias técnicas do cinema são provocações, acelerações e intensificações para projeções-identificações.

As forças de participação do espectador são provocadas pelas situações espetaculares de desdobramento do movimento. O movimento da câmera permite sempre enquadrar e emoldurar o elemento emocionante da cena. As técnicas de dilatação temporal (lentidão, aceleração) ou espacial (*close*), procuram exaltar e a pré-fabricar a participação do espectador. As sombras exageram ou isolam uma cena a fim de suscitar determinada sensação; a música envolve afetivamente a cena e o espectador em um jogo, ao mesmo tempo cinestésico e cenestésico, que faz a junção necessária entre o que se vê e quem o vê. Tudo que se passa no filme conduz e desenvolve a subjetividade do espectador em um sistema simbiótico que tende a integrar o espectador no fluxo do filme e o filme no fluxo psíquico do espectador.

O filme traz consigo o equivalente de um iniciador, de um desencadeador de participação que a imita antecipando os efeitos. Na medida em que ele faz por conta do espectador toda uma parte de sua necessidade psíquica, ele o satisfaz com um mínimo de dispêndio. Ele faz o trabalho de uma máquina de sentimento auxiliar. Ele motoriza a participação. É uma máquina de projeção-identificação (MORIN, 2014, p. 128).

Os fenômenos mais suscitados e estimulados pelo cinema atrelam-se a dois modos distintos de articulação da projeção-identifi-

cação. De um lado, encontramos a forma mais observada de identificação do espectador com o personagem da tela, que tende a incorporar e a se incorporar ao personagem em função de semelhanças físicas, morais e psicológicas. Quase sempre o cinema faz uso dessa forma de projeção-identificação, criando um movimento de fixação dessa tendência de identificação com personagens que se tornam personalidades permanentes em sistemas de identificações – e de cooptações do mesmo espectador. A semelhança entre diversos personagens em filmes igualmente (ou nem tanto) diferentes, faz parte desse jogo de reconhecimento como uma certa estratégia, também comercial, que conforta e atrai o espectador para as salas de cinema. As incontáveis adaptações genéricas de histórias que apresentam o mito do homem branco, heterossexual, de classe média como um herói que precisa salvar alguma mulher, sua família ou toda uma sociedade, não é apenas uma coincidência cinematográfica.

Do outro lado desse processo, temos as projeções-identificações polimórficas, que não seguem a mesma linearidade assimilativa do personagem pelas características do espectador e que conduzem a identificações diversas, geralmente, com aquilo que é diferente, desprezado, ignorado, odiado na vida diária do espectador. Essas duas articulações das projeções-identificações cinematográficas, nos colocam diante de uma necessária postura e teorização da/para a diferença e das formas como as subjetividades podem ser formadas a partir do espetáculo fílmico.

Uma genealogia cinematográfica racista como a brasileira, como pudemos estudar, corrobora para as afirmações dos racismos, desigualdades e preconceitos da própria sociedade. Em um primeiro nível de identificação-projeção pela semelhança, os(as) negros(as) são interpelados(as) apenas por imagens de inferioridade, de subordinação, de exclusão, violência, pobreza e degradação. Em oposição, os(as) brancos(as) são interpelados(as) por imagens de superioridade, poder e pertencimento, são os(as) portadores(as) dos ideais de moralidade e beleza, o padrão normalizador da diferença. O jogo

discursivo nos filmes brasileiros reforça o papel do(a) negro(a) subalterno(a) e do(a) branco(a) dominador(a) – aqueles que tem legitimidade para subordinar os(as) negros(as). O cinema brasileiro forma tanto o(a) negro(a) para a passividade da sua condição existencial, quanto o(a) branco(a) para suas práticas racistas – é, absolutamente, um cinema que precisa de *quebranto*.

Em um segundo nível de projeções-identificações, as populações negras não se reconhecendo pela representação dos(as) personagens negros(as), só podem encontrar no branco (racista) um ideal de subjetivação que se afirma totalmente corrompido e pode levar as incontáveis tentativas de assimilar a cultura branca, quando ela evidentemente, procura excluir de seu interior, as populações negras. Morin (2014), por exemplo, relata o caso de Jean Rouch, que frequentava salas de Cinema em Gold Coast e presenciou negros aplaudirem uma cena de fuga de um traficante de escravizados.

A contestação de um regime racista de representação, portanto, é imprescindível para a formação de subjetividades antirracistas de negros(as) e, principalmente, de brancos(as). Se faz necessário uma desconstrução tanto da imagem negra (dominada), quanto da imagem branca (dominadora), que foi sempre tomada de forma privilegiada. O branco, como destaca Schuman (2012), não é apenas favorecido nessa estrutura racializada, ele é também produtor ativo dessa estrutura, por meio dos mecanismos de discriminação e de produções discursivas que propagam a “democracia racial” e o branqueamento. A construção cultural da raça não deve ser vista apenas como algo próprio aos não-brancos e, a formulação ideológica da branquitude, através da qual os(as) brancos(as) tomam sua identidade racial como norma e padrão e assujeitam a diferença racial para os desvios da normalidade, também deve ser problematizada (SCHUMAN, 2012).

Parte deste jogo de representações e de práticas racistas pode ser virado, pois as expressões culturais materializadas na linguagem carregam conotações que não são totalmente controladas por nin-

guém, “[...] e esses significados marginais ou submersos vêm à tona e permitem que diferentes significados sejam construídos, coisas diversas sejam mostradas e ditas” (HALL, 2016, p. 211). Esse processo de jogos de força, deslize e (re)significação – ou que poderíamos chamar de *quebranto* – emerge de um sistema de transcodificação que permite a colagem, o imbricamento, a bricolagem, o redirecionamento de um significado existente em um novo significado. Hall (2016) chama esse processo de transcodificação dos significados racializados de formulações contraestratégicas, e nos apresenta três articulações possíveis de contestação dessas representações no cinema e na mídia.

A primeira contraestratégia visa outras representações das populações negras no cinema, invertendo a avaliação dos estereótipos populares e afirmando que os(as) negros(as) podem ter sucesso assim como os(as) brancos(as). Os(as) negros(as) adquirem quase todas as características que eram apenas representadas pelos(as) brancos(as) (durão, madame, herói do gueto, garanhão, talentoso/a, etc.). O problema é que tais representações, ao mesmo tempo, passam a ser vistas como *blaxplotation* (exploração negra), uma vez que a tentativa de fugir de um estereótipo (negro/a subalterno/a, obediente, desligado/a do glamour, etc.) significa, simplesmente, a prisão da alteridade negra em outros estereótipos.

A segunda contraestratégia procura substituir as imagens “negativas”, por várias imagens “positivas” das populações negras, de suas vidas e de suas culturas. Essa abordagem consegue corrigir certa assimetria das formas de representação entre negros(as) e brancos(as), invertendo posições binárias e expandindo a gama de representações raciais sobre o que significa ser negro(a). A crítica a essa abordagem é pautada na concepção de aceitação – e celebração – da diferença, que foge das questões raciais mais complexas e difíceis, para se tornar um espetáculo à parte da dura realidade do racismo.

O problema da estratégia do positivo/negativo é que, embora a adição de imagens positivas ao repertório amplamente negativo do regime dominante de repre-

.....

sentação aumente a diversidade com que “ser negro” é representado, o aspecto negativo não é *necessariamente* deslocado. Já que os binários não foram deslocados, o significado continua a ser enquadrado por eles. A estratégia desafia os binários – mas isso não os prejudica (HALL, 2016, p. 218, grifo do autor).

A terceira contraestratégia encontra-se no interior das complexidades e ambivalências da representação e procura contestá-la a partir dessa mesma esfera. Ela se preocupa mais com as formas de representação racial do que com a introdução de novos conteúdos. Ela opera juntamente com o caráter móvel do significado e entra em luta pela representação, embora esteja ciente de que não é possível haver uma vitória porque não existe a possibilidade de fixar o significado.

Assim, em vez de evitar o corpo do negro, por estar ele tão absorvido pelas complexidades de poder e subordinação dentro da representação, essa estratégia o toma positivamente, como o principal local de suas estratégias representacionais, tentando fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios. Em vez de evitar o perigoso terreno aberto pelo entrelaçamento entre sexualidade, gênero e “raça”, contesta de forma deliberada as definições sexuais e de gênero dominantes da diferença racial que *operam* sobre a sexualidade dos negros (HALL, 2016, p. 219, grifos do autor).

Essa contraestratégia joga com o olhar e as formas com as quais as populações negras já foram representadas, procura tornar a representação estranha a si mesma, desfamiliarizando e tornando evidente o que estava oculto. A produção de representações contra-estratégicas das populações negras no cinema perpassa, sobretudo, o poder de autorepresentar-se, de possuir os meios para a produção cinematográfica e de construção de narrativas–outras sobre si mesmo. Como escreve Rodrigues (2011, p. 132), haverá “[...] sempre uma coisa que faltará eternamente ao diretor não negro: a vivência”. Epistemologicamente, poderíamos traduzir o que Rodrigues (2011) chama de “vivência” por posição–sujeito, ou seja, o resultado da

relação entre o sujeito do discurso e a forma-sujeito (modo pelo qual o sujeito do discurso se identifica com a formação discursiva que o constitui). A posição-sujeito não é apenas uma determinação física, mas um objeto imaginário que representa nos processos discursivos, os lugares ocupados pelos sujeitos nas estruturas de uma formação social (FERREIRA, 2005).

Ainda poderíamos traduzir a “vivência”, neste caso, como “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017), um conceito que confronta o conhecimento produzido pelas epistemologias hegemônicas e que não se refere propriamente a fala de alguns sujeitos, mas as posições discursivas assimétricas que diferentes sujeitos assumem no mundo. O lugar de fala diz respeito a uma localização específica (de um sujeito e/ou de um grupo) em estruturas de poder que levam em conta marcadores sociais como raça, gênero, classe, sexualidade, idade, etc. Pensar em lugar de fala é conceber uma postura ética que oferece subsídios para reflexões sobre os modos de se produzirem conhecimentos e sobre os poderes de quem diz algo sobre alguém.

Como sublinha Monteiro (2017), intentar o campo cinematográfico brasileiro por meio de uma perspectiva de realizadores negros é considerar estes como agentes sociais inseridos em profundas disputas pelo poder de uma representação justa na dimensão da produção cultural como, também, ocupantes de espaços ou posições de dominação nos territórios políticos e simbólicos, de outro modo, é possibilitar a afirmação das potências negras. Não se trata de uma posição essencialista que demarca a partir de uma raça, todos os produtos culturais de um grupo, muito menos da negação da possibilidade de realizadores não-negros também produzirem filmes cuja temática traga importantes discussões para o campo racial (CARVALHO, 2005b), mas de reconhecer a reivindicação negra por um “cinema negro”, cujo maior interesse é, propriamente, as afirmações das existências negras. Como reconhece o pesquisador e cineasta Joel Zito Araújo em entrevista para Monteiro (2017, p. 58-59), o cinema negro

É uma compreensão de que a realidade social que é racista, e que nega no homem negro e na mulher negra e na criança negra os elementos de valorização identitários enquanto negros, tanto do ponto de vista estético como cultural. A cultura negra está presente na cultura brasileira sempre, mas ela foi sempre apropriada como elemento da cultura brasileira. Nós não falamos que a feijoada é uma coisa negra, feijoada já é uma coisa brasileira, ela foi apropriada. Isso não tem nada de negativo, se apropriado. O negativo é a medida que você apropria, você acaba esquecendo a origem, esquece quem foi o criador, então esse é um elemento típico do cinema negro, essa luta pela reconstrução de uma identidade. Um segundo elemento que é parte do cinema negro, mas necessariamente nem todo filme negro precisa conter isso, é a questão racial, o racismo, o combate ao racismo, a luta contra a discriminação racial. Esse é o segundo componente de um cinema negro. Acho que todos aqueles que estão dentro (do meu ponto de vista) de um cinema negro tem essa característica. E o último elemento que também é importante, é a preocupação natural com a identidade negra, com a reconstrução disso, o fortalecimento disso, com a valorização disso venha de pessoas que são afrodescendentes. O cinema negro é feito majoritariamente por cineastas afrodescendentes.

Joel Zito Araújo esclarece que este cinema não é somente caracterizado por produções que tragam como tema principal o combate ao racismo, o que poderia ser confundido como um cinema temático. Trata-se, contudo, em reconhecer as subjetividades negras no centro das discussões, abrindo possibilidades para diversas outras questões a serem exploradas no cinema e que desmontam todo tipo de estereótipo que caracterizou as populações negras no ocidente (MONTEIRO, 2017).

Existe uma certa dificuldade no campo histórico do cinema brasileiro sobre a quem é dada a paternidade de primeiro diretor negro de um filme. Alguns especialistas apontam a obra "Paz e Amor" (1910) como a primeira realização negra no cinema, afirmando ter sido erroneamente atribuída sua responsabilidade a José do Patrocínio Filho, a película, na verdade, pertenceria a Alberto Moreira. Distante

dessa incerteza, as pesquisas, como salienta Rodrigues (2011), apontam Cajado Filho como o primeiro cineasta brasileiro negro. Formado na Escola de Belas Artes, colaborou com os principais diretores dos filmes do gênero chanchada (Moacir Fenelon, José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Manga). Cajado Filho também trabalhou como cenógrafo (“Poeira das Estrelas”, “Amei um Bicheiro”, “Boca de Ouro”, “Matar ou Correr”) e roteirista (“O Petróleo é Nosso”, “De vento em popa”, “Garotas e Samba” e “O Homem do Sputnik”).

Além de pioneiro, Cajado Filho é um dos diretores negros com filmografia mais extensa; o cineasta realizou cinco longas-metragens: “Estou Ai?” (1948), “Todos por Um” (1950) e “Falso Detetive” (1951) são comédias musicais que consagraram atores como Colé Santana, Blecaute e Celeste Aída. Contratado pela Atlântica, realizou mais dois filmes, “E o Espetáculo Continua” (1958) uma comédia chanchada genérica com os principais atores da produtora (Cyl Farney, Eliana Macedo, Dóris Monteiro, John Herbert) e “Aí vem Alegria” (1959), uma produção também do gênero, mas um tanto mais modesta. Este foi o último trabalho de Cajado Filho como diretor, que faleceu em 1966.

Com exceção de sua primeira produção, todos os outros filmes de Cajado Filho encontram-se desaparecidos, o que impossibilita uma análise mais completa de sua obra e a viabilidade de se verificar, por exemplo, a presença de temáticas raciais e/ou as formas com que um diretor negro pode ter abordado essa questão em um período de sátira e estereotipagem dos negros.

Os diretores negros que surgiram a seguir, em sua maioria, são cineastas com uma filmografia bem menor e quase todos exerceram outras profissões além de realizadores de filmes. Haroldo da Costa, que foi protagonista de “Orfeu da Conceição”, dirigiu em 1958 “Pista de Grama/Um desconhecido bate a porta”, uma comédia, mas não chanchada, com protagonistas brancos e alguns coadjuvantes negros, com Elizeth Cardoso cantando com João Gilberto (RODRIGUES, 2011).

Waldyr Onofre, antes de se tornar diretor, trabalhou como ator, serralheiro, ferreiro e técnico eletrônico. Começou a carreira estudando radioteatro com Berliet Junior e na década de 1960, como

.....

muitos atores de sua geração, ingressou no Centro Popular de Cultura, atuando no filme “Cinco Vezes Favela” (1962). Em 1976, dirige a comédia “As Aventuras Amorosas de um Padeiro”, sobre uma professora, que depois de casar virgem, não se sente satisfeita com o marido sempre preocupado em ganhar dinheiro. Torna-se, então, amante de um padeiro e de um malandro de praia; enciumado, o padeiro tenta armar um flagrante de adultério da própria amante que se torna uma Pombajira (CARVALHO, 2005b). Onofre ofereceu o roteiro de “As Aventuras Amoras de um Padeiro” para Nelson Pereira dos Santos que recusou, acreditando no trabalho inicial de diretor do amigo e o auxiliando como produtor no filme.

Antônio Pitanga, fruto da *avant gard* baiana, trabalhou em “Bahia de Todos os Santos” (1960), de Trigueirinho Neto e “Barravento” (1962), de Glauber Rocha. Em 1977, dirige seu primeiro (e até o momento único) filme, “Na Boca do Mundo”. Com argumento de Carlos Diegues, como já mencionamos, o filme aborda metaforicamente, por meio de um triângulo amoroso, questões sobre sexo, raça e classe no Brasil. Odilon Lopes, outro diretor desse período, dirigiu em 1970, no Rio Grande do Sul, “Um é Pouco, Dois é Bom”, com roteiro de Luiz Fernando. Odilon começou sua carreira como ator e assistente de direção nas chanchadas. Seu filme é uma comédia urbana dividida em dois episódios. O primeiro narra desventuras de um casal branco que compra um apartamento financiado e não consegue pagar e o segundo, aborda a paixão impossível de um negro batedor de carteiras e uma loira ricaça (RODRIGUES, 2011).

Agenor Alves iniciou sua carreira como fotógrafo e seus primeiros trabalhos foram comerciais filmados em super-8 e 16 mm. Como diretor, realizou seus principais filmes na Boca do Lixo, em São Paulo, - as pornochanchadas. Seu primeiro longa-metragem foi “Tráfico de Fêmeas” (1979), protagonizado por Tony Tornado. Com o sucesso comercial e retorno financeiro de seu trabalho, dirige nos próximos anos: “Noite de Orgia” (1980), “As prisioneiras da Ilha do Diabo” (1980), “A Volta de Jerônimo no Sertão dos Homens sem Lei”

(1981), “Cafetina de Mulheres Virgens” (1981), “Lídia e seu Primeiro Amante” (1984) e “Eu Matei o Rei da Boca” (1987) (CARVALHO, 2005b).

No final da década de 1990, cineastas e atores negros, principalmente de São Paulo e Rio de Janeiro, começaram a se mobilizar para reivindicarem novas formas de representação racial no cinema e na televisão. A primeira dessas manifestações aconteceu em São Paulo, a partir de cineastas iniciantes. Desde 1998, cineastas e documentaristas, vinham mantendo contatos informais e tomando conhecimento das produções realizadas entre eles. Billy Castilho, por exemplo, teve em 1998, seu curta-metragem “Ordinária” exibido no 9º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. No ano seguinte, Jeferson De e Noel Carvalho, participaram do mesmo festival com os filmes “Gênesis 22” e “O Catedrático do Samba” (CARVALHO, 2005b).

Em 1999, Jeferson De e Daniel Santiago, organizam dentro do festival de curtas, um encontro no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, com a presença de outros diretores, como Celso Prudente, Agenor Alves e Ari Cândido. No próximo ano, dentro do mesmo festival, é aberta uma mostra de diretores negros, onde o cineasta Jeferson De, apresenta seu manifesto “Dogma Feijoada”, que apregoava sete mandamentos fundamentais:

- 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro;
- 2) O protagonista deve ser negro;
- 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira;
- 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes;
- 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos;
- 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum [...] brasileiro;
- 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (CARVALHO, 2005b, p. 96).

O manifesto foi rapidamente absorvido na imprensa e pelo meio cinematográfico, gerando certas polêmicas: alguns achavam-no meramente uma imitação do movimento Dogma de realizadores europeus, outros uma versão invertida do racismo contra brancos (CARVALHO, 2005b). “O conceito de dogma incomodava os adeptos

do mito da liberdade de criação e os mais maquiavélicos viam nele apenas um golpe de marketing [...]” (CARVALHO, 2005b, p. 96). Entretanto, o Dogma Feijoada, propunha uma canibalização estilo tropicalista do Dogma europeu, abrindo discussões sobre as possibilidades de um cinema brasileiro feito por negros.

Nos anos que se seguiram, esses mesmos realizadores passam a manter encontros regulares, criando o grupo de Cinema Feijoada. Esses cineastas procuravam promover mostras e debates sobre a representação das populações negras no cinema e o impacto das discussões geradas pelo manifesto contribuíram para a visibilidade e desenvolvimento profissional de seus membros. O Cinema Feijoada foi a primeira afirmação pública de diretores negros no Brasil; o manifesto se dirigia para o interior das questões raciais que envolvem a representação e o poder “[...] de discutir quem detém o monopólio de construir representações de si, do seu grupo social, e de outros” (CARVALHO, 2005b, p. 98).

Na mesma linha do Dogma Feijoada, em 2001, foi lançado durante o 5º Festival de Cinema de Recife, o Manifesto do Recife, assinado por atores e realizadores negros/as que reivindicavam:

- 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afros-descentes; 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira (CARVALHO, 2005b, p. 98-99).

O manifesto foi assinado por Zózimo Bulbul, Thalma de Freitas, Ruth de Souza, Norton Nascimento, Milton Gonçalves, Maurício Gonçalves, Maria Ceíça, Luiz Antônio Pillar, Joel Zito Araújo, Antônio Pompêo e Antônio Pitanga (CARVALHO, 2005b). Na mesma edição do festival, foi exibido o documentário de Joel Zito Araújo, “A Negação do

Brasil” (2000), que analisa as formas estereotipadas com que o negro foi apresentado no audiovisual brasileiro.

Os dois manifestos vão ao encontro de reivindicações mais antigas do movimento negro, que desde meados da década de 1940, luta contra as representações racistas na cultura brasileira; como foi o caso do Teatro Experimental do Negro, fundado em 1945 e dos grupos que compuseram o Movimento Negro Unificado no final de década de 1970. Em todos esses momentos, a questão da autorepresentação esteve no cerne das articulações políticas e culturais. A partir da década de 1990, ela se renova com as reivindicações de políticas de ações afirmativas levadas a cabo pela militância negra, com a construção de cursinhos pré-vestibulares para a população negra de baixa renda e as organizações de mulheres negras e universitários negros que conseguem se destacar nas principais universidades públicas do país.

7. ALMA NO OLHO

Zózimo Bulbul trabalhou como diretor, cenógrafo, roteirista, produtor e assistente de montagem, mas ficou mais conhecido por suas atuações no cinema e no teatro. Como diretor, Zózimo realizou seis filmes: “Alma no Olho” (1973), “Artesanato do Samba” (1974 – em conjunto com Vera de Figueiredo), “Músicos Brasileiros em Paris” (1976), “Dia de Alforria?” (1980), “Abolição” (1988) e “Pequena África” (2001). “Alma no Olho” é sua única produção não-documental, “Abolição” é seu único longa metragem e “Músicos Brasileiros em Paris” o único média-metragem (realizado para a televisão francesa). Todos os outros são curtas-metragens documentais.

Nascido no Rio de Janeiro em 21 de setembro de 1937, seu nome de batismo é Jorge da Silva. Zózimo foi um apelido recebido durante a infância e Bulbul é uma palavra africana que foi acrescentada ao seu pseudônimo em 1960, após um encontro com o embaixador da Etiópia em Washington que estava de passagem pelo Brasil. Bulbul é uma palavra em swahili que significa rouxinol. A adoção do sobrenome africano pode ser vista como uma reinvenção de si e de subversão a um condicionamento identitário racializado e colonizado pela norma branca (CARVALHO, 2005a).

Em 1959, Bulbul ingressou na Faculdade de Belas Artes do Rio de Janeiro, estudando entre 1960 e 1962 desenho, pintura e cenografia. A partir de 1961, passa a militar no Partido Comunista do Brasil (PCB) e a frequentar o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC – UNE). No CPC, Zózimo começa a produzir e a participar de produções artísticas politicamente engajadas e alinhadas a esquerda revolucionária que orientava a atuação dos CPCs. Os CPCs, como ponderamos, eram instituições formadas por intelectuais de uma classe média de esquerda e mantidas pelo Ministério da Educação e Cultura, antes do golpe militar de 1964, que procuravam

estabelecer relações com as massas por meio de propostas culturais em bairros periféricos.

Vale observar que o CPC congregou a elite dos artistas de esquerda. Muitos dos seus participantes orientaram o campo artístico, principalmente o teatro e o cinema. Havia uma identidade ideológica entre a direção do CPC e o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Muitos dos artistas e ativistas gravitavam entre essas duas posições muito fortes na produção cultural do período. Elas funcionaram como canais para a entrada na atividade artística e foram legitimadoras de uma concepção de arte e de artista (CARVALHO, 2005a, p. 4).

No CPC, Zózimo aproximou-se de jovens cineastas que compunham o movimento do Cinema Novo; seu primeiro trabalho como ator foi no curta-metragem “Pedreira de São Diogo” um dos cinco episódios que compõe o longa-metragem “Cinco Vezes Favela” (1962), produzido e exibido pelos CPCs. Sua participação abriu portas para outros trabalhos em filmes de diretores do Cinema Novo: Em 1965 atuou nos filmes “Ganga Zumba” (Carlos Diegues) e “Grande Sertão” (Geraldo e Renato Santos Pereira); em 1967 trabalhou em “El Justicero” (Nelson Pereira Santos), “Terra em Transe” (Glauber Rocha) e “Garoto da Ipanema” (Leon Hirszman); em 1968 atuou nos filmes “O Homem Nu” (Roberto Santos), “Prozas do Satanás na Terra do Leva-e-Traz” (Paulo Gil Soares) e “O Engano” (Mário Fiorani) (CARVALHO, 2012).

A censura e a repressão da ditadura militar a partir de 1968 se tornou culminante com o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que suspendia os direitos políticos e proibia todas as manifestações públicas que pudessem colocar em risco a “ordem institucional” do país. Lideranças políticas e artísticas foram desmobilizadas e perseguidas, temendo por suas vidas, muitos deixaram o país. Diversos artistas que acreditavam na política nacionalista de esquerda barrada pela ditadura militar, em um curto espaço de tempo, tiveram de redefinir suas trajetórias pessoais e profissionais. Artistas e intelectuais passaram de um otimismo utópico para uma perplexidade das novas

condições de censura, perseguição policial, prisão, tortura e exílio (CARVALHO, 2005a).

Após 1968, o regime militar estreitou laços com os Estados Unidos. Além da abertura econômica e política, houve uma aproximação da cultura brasileira com os aspectos morais (conservadores anticomunistas) e culturais (*mass media*) norte-americanos. Contudo, como destaca Carvalho (2012), além desses valores estadunidenses, ecos de protestos jovens contra-culturais e pelos direitos civis, alcançaram os jovens pobres e os(as) artistas negros(as) brasileiros(as). Embora proibidas e, portanto, sem muito destaque, é possível verificar, por exemplo, a presença dos temas das lutas raciais nos Estados Unidos em algumas publicações brasileiras. Em setembro de 1968, a revista Realidade estampou em sua capa uma fotomontagem da Estátua da Liberdade com um rosto negro, a chamada da revista trazia os dizeres, “Estados Unidos – os negros querem esta liberdade”. Na matéria, dividida em duas partes, era possível ler “Poder para o povo preto – três repórteres de Realidade viram, por dentro, as maiores organizações Black Power preparar-se para a violência” e “Eu vivi o racismo nos Estados Unidos” (CARVALHO, 2012).

A forma mais visível de influência do movimento negro norte-americano entre os grupos de negros pobres das grandes capitais do Brasil, contudo, era por meio da esfera cultural/comportamental. Esses jovens reuniam-se em finais de semana, em bailes que agrupavam entre três a dez mil pessoas, para dançar ao som de músicas negras norte-americanas. Essas músicas traziam, em suas letras e no estilo visual de seus artistas, as ideias do movimento *Black Power* (CARVALHO, 2012).

Em 1969, afastando-se para trabalho e da situação cada vez mais repressiva no Rio de Janeiro, Bulbul se muda para São Paulo. Contratado para atuar na novela “Vidas em Conflito” da TV Excelsior, Bulbul protagonizava um casal interracial junto com Leila Diniz. A novela, apesar de ser um sucesso de público, teve de ser finalizada às pressas, pois a censura proibiu a trama de mostrar o casamento

.....

dos personagens na Igreja da Consolação e o nascimento do filho interracial do casal que estava previsto no roteiro.

O sucesso da novela levou parte da imprensa a associar a imagem de Zózimo com a do ator negro Sidney Poitiers (primeiro negro a ganhar um Oscar de melhor ator em 1964 pela atuação no filme “Uma Voz nas Sombras”, de 1963) exaltando a beleza de ambos. A relação entre os atores, entretanto, era uma tentativa midiática de mascarar o racismo enraizado tanto na sociedade brasileira quanto norte-americana.

Zózimo acha que a insistência com que a imprensa e o público têm-no elogiado é uma forma de tirar o corpo de um fato que a maioria dos brasileiros hesita em reconhecer – o de que há racismo em nosso país: – “Reconhecer a beleza em um negro ator não seria a mesma coisa que reconhecê-la no bancário que trabalha ao lado ou no rapaz que entrega compras. É, mais ou menos, o que os americanos fazem com Sidney Poitiers – o supernegro, superculto e superbom das fitas de *Hollywood*” (*O Cruzeiro*, Nº 42, 1969 *apud* CARVALHO, 2005a, p.10).

Na década de 1960, os(as) principais intelectuais, ativistas e artistas brasileiros(as) do movimento negro constituíram sua agenda política centrada em dois principais eixos: 1) a crítica a noção de democracia racial e a sua forma de ocultar o racismo e a discriminação; 2) a afirmação política da identidade negra (CARVALHO, 2005a). No decorrer dos anos de 1970 e 1980, essa agenda foi potencializada e acompanhada por uma pedagogia racial expressa entre as artes e as culturas negras. É nesse contexto que “Alma no Olho” foi realizado em 1973. O curta nos apresenta formulações estéticas afro-diaspóricas de contraestratégias ao regime racista de representação das populações negras na cultura – e no cinema – brasileiro. A produção é investida de uma potência negra assumida como uma política de transfiguração – um *quebranto* – que revela fissuras ocultas da modernidade e da história afro-diaspórica que acompanham as populações negras mesmo após a libertação da sua condição de

escravizadas. A produção, como salienta Carvalho (2005; 2012), foi inspirado no livro “Alma no Exílio” [*Soul on Ice*], escrito pelo militante negro dos Panteras Negras, Eldridge Cleaver, onde é possível reconhecer influências do escritor Frantz Fanon e do pan-africanismo que animava diversos movimentos negros.

Zózimo Bulbul dirigiu, roteirizou, atuou e custeou a produção de “Alma de Olho”. O curta metragem de aproximadamente 11 minutos foi realizado com sobras de negativo do longa “Compasso de Espera” e possui uma *mise-en-scène* muito simples: um fundo branco e o próprio Bulbul sendo gravado por uma câmera fixa comandada por José Ventura. Com esse minimalismo de elementos e simplicidade cênica, Bulbul apresenta pantomimas da trajetória diaspórica dos(as) negros(as) na América, desde a África até os movimentos contemporâneos.

O contexto cinematográfico brasileiro da década de 1970 é um campo muito fértil de articulações e contradições formais e contedistas. De um lado, cineastas já conhecidos em crise existencial e política, do outro, uma geração que aderiu a *pop art*, a *mass media* e as experimentações vanguardistas e performáticas que produzia um cinema de subversão, de radicalismo experimental. Zózimo, que havia sido estudante de artes plásticas, era movido por um forte apelo as experimentações e aos imbricamentos de linguagens artísticas e políticas. Encontramos muito dessa sua postura em “Alma no Olho”, com influências estéticas e políticas da própria videoarte e de videoartistas com Letícia Parente e Vito Acconci.

Alma no olho não é um filme de cinema ou para a televisão, mas uma peça de arte, como um quadro ou uma instalação. Sua narrativa circular permite que seja projetado em *looping*, exposto em um museu ou *outdoor*. A narrativa expõe um discurso político, articulado em mito fundador: a história do negro na América vista da perspectiva da negritude (CARVALHO, 2012, p. 13).

.....

A trilha sonora que acompanha as imagens do curta-metragem traz uma mistura de jazz com ritmos africanos – a música “Kulu Se Mama”, de Julian Lewis, executada por John Coltrane (a produção foi dedicada a vida e a arte do músico e compositor), acompanhou toda a narrativa de “Alma no Olho”. O curta-metragem ficou retido na censura do regime militar e Zózimo foi chamado para depor na polícia federal. Sentindo-se psicologicamente pressionado, viaja para Nova Iorque em 1974, como é impedido de fixar residência nos Estados Unidos, viaja, em seguida, para a Europa, passando um tempo em Portugal e na França. Da temporalidade cinematográfica de “Alma no Olho”, podemos pinçar cinco momentos da narrativa afro-diaspórica apresentada por Bulbul a partir de regularidades significantes da sua performance.

“Alma no Olho” tem início com a exposição do corpo negro nu, exprime um momento anterior aos contatos babélicos com a diferença branca. O estar (presença) negra evidencia seu ser, suas formas e contornos singulares. O corpo é a marca de uma potência de existência livre, risível. O riso performado por Zózimo é um gerador de um não-lugar, um espaço onde a razão sistematizada não pode operar e onde a casualidade da linguagem não é um imperativo. O riso desmoraliza as certezas de nosso pensamento – Zózimo sorri oferecendo uma interrupção, uma suspensão de saberes e poderes já constituídos. “O riso insinua-se como desequilíbrio de uma força ou como a impropriedade de um poder. O riso não só como gesto de diversão, mas como desafio ao saber sério do mundo oficial, tido como verdade absoluta” (RIBETTO, 2014, p. 86).

Figura 03: Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973.



Frames: 1min:42seg; 1min:52seg; 2min:19seg; 2min:31seg; 3min:04seg e 3min:12seg.
Fonte: Porta Curtas. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=alma_no_olho. Acesso em: 15 fev. 2020.

O corpo em sua existência negra passa a ser coberto por tecidos que pronunciam a presença africana. O corpo nomeia-se, designa-se como um corpo africano atravessado por marcas culturais. O corpo adquire novas expressões, novos comportamentos e estranhamentos. Reconhecido como portador de uma marca, uma identidade cultural partilhada que o conforta, o corpo encontra a diferença (branca). Ainda que os enquadramentos não visualizem a presença dessa outridade branca, o corpo de Zózimo interage com uma presença-ausência do outro, existe algo invisível que o confronta com a diferença, que causa curiosidade, estranhamento e, por fim, choque e dominação.

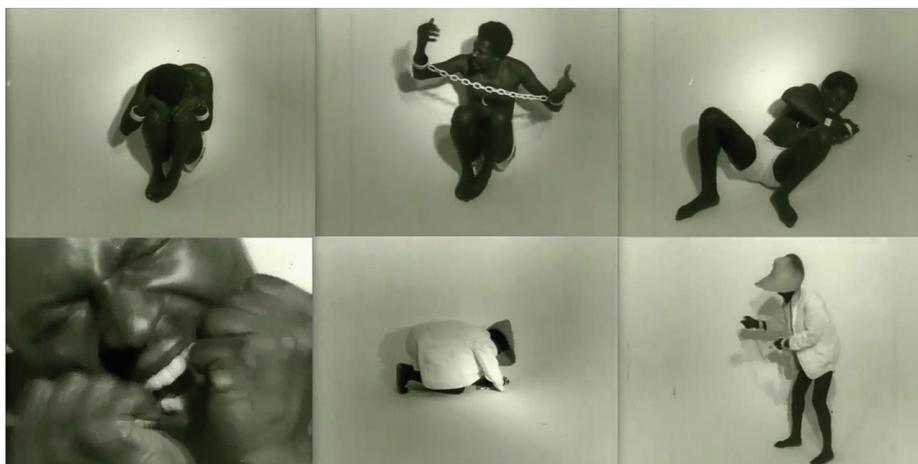
Figura 04: Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973.



Frames: 3min:35seg; 3min:44seg; 3min:55seg; 5min:03seg; 5min:43seg; 6min:03seg.
Fonte: Porta Curtas. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=alma_no_olho. Acesso em: 15 fev. 2020.

O corpo de Zózimo é atravessado, acorrentado, preso pela força colonial (branca). A imagem performada marca seus pulsos atados a correntes (brancas). Ele sofre, padece e se revolta sem conseguir livrar-se dos grilhões. A africanidade é expulsa do seu corpo que passa a vestir roupas de trabalho (brancas) ocidentais. A sua pele (negritude) deve ser ocultada, travestida, destruída, uma vez que não basta ao colonialismo encerrar os povos dominados em suas malhas e esvaziar a consciência do colonizado, é necessário colocar em funcionamento “[...] uma espécie de perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido, deforma-o, desfigura-o, aniquila-o” (FANON, 1968, p. 175). É um corpo violentado pois espelha a violência da dominação colonial em suas dimensões materiais, econômicas – que ceifam as possibilidades de organização política dos dominados – e em suas dimensões simbólicas, pela epidermização da hierarquia e superioridade do colonizador e sua cultura.

Figura 05: Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973.



Frames: 6min:07seg; 6min:17seg; 6min:43seg 6min:50seg; 8min:01seg; 8min:10seg.
Fonte: Porta Curtas. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=alma_no_olho. Acesso em: 15 fev. 2020.

O corpo revela os efeitos da violência colonial e da escravização. É um corpo sob o domínio do poder colonial. Um corpo fragmentado, pois foi desarticulado de sua identidade cultural, subjugado socialmente, negado juridicamente, lançado a periferia, as margens dos costumes e das instituições do colonizador. É um corpo que revela os processos de subjetivação e as condições de existência do negro mesmo após a abolição da escravização: é o corpo que dorme encolhido na rua; o corpo negro explorado pelos esportes, sobretudo o futebol; o corpo que procura ocultar as correntes da dominação ao aproximar-se do jogo da cultura branca; o corpo pedinte, esfomeado, sempre em falta, sempre em carência; o corpo do malandro, esper-talhão, o corpo do negro perigoso. Zózimo fragmenta-se dentro do próprio jogo da representação (racista) para colocar em prática uma crítica dos estereótipos das populações negras e uma denúncia da sua condição na sociedade brasileira.

Figura 06: Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973.



Frames: 8min:27seg; 8min:42seg; 9min:00seg; 9min:09seg; 9min:19seg; 9min:53seg.
 Fonte: Porta Curtas. Disponível em: < http://portacurtas.org.br/filme/?name=alma_no_olho >. Acesso em: 15 fev. 2020.

O corpo expõe uma política estética capaz de produzir saberes. O corpo é um potencial de ensinamentos e aprendizagens atravessado pelas marcas da resistência e da transgressão. Ao colocar-se diante do livro, Zózimo torna-se consciente de suas algemas brancas, da roupa (pele) branca que reveste seu corpo. Ele desnuda-se ao apegar-se a sua negritude, cuja potência é capaz de romper, quebrar as correntes da branquitude colonial. “A reação e a resistência do corpo negro no contexto do racismo produzem saberes” (GOMES, 2018, p. 79). Os saberes estéticos-corpóreos produzidos pelas populações negras extrapolam as dimensões da arte para atingir a estética como uma forma de sentir o mundo, uma corporeidade, uma forma de viver o corpo no mundo (GOMES, 2018). O corpo afirma a presença da ancestralidade negra e africana como potência, o corpo, o ser, não é regido por uma realidade pré-existente como retrata a metafísica cristã, mas por uma força inseparável da noção de ser, como é descrito pelos bantos (SO-DRÉ, 2017). Os bantos não separam a noção transcendental do “ser” de seu atributo dinâmico “força” – sem força não há o ser, sem ser não há força. A corporalidade da *Arkhé* africana entendida como *axé*, dá conta da força e da ação como potencial de realização.

Figura 07: Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973.



Frames: 10min:06seg; 10min:12seg; 10min:25seg; 10min:32seg; 10min:41seg; 10min:55seg. Fonte: Porta Curtas. Disponível em: < http://portacurtas.org.br/filme/?name=alma_no_olho >. Acesso em: 15 fev. 2020.

“Alma no Olho” é parte expressiva de uma arte afro-diaspórica, cuja formação artística encontra-se entremeada a vida política e a um culto de autonomia às narrativas modernas que apresentaram as populações negras e a negritude em condições de subordinação. Transcultural e ligada a uma política da transfiguração, “Alma no Olho” é uma resposta negra a modernidade e as suas formas de racismo, – já que a questão do terror racial sempre esteve em pauta nas discussões e nas experiências imaginativas inaugurais do modernismo (GILROY, 2017).

As manifestações artísticas provenientes da diáspora afro-atlântica (o que inclui os/as escravizados/as que aqui chegaram e seus/suas descendentes) são, ao mesmo tempo, marcadas por suas origens híbridas e africanas (e, conseqüentemente, pela fuga da localização de mercadoria ocidental) e pela posição de reconhecimento da individualidade que aponta para as formas coletivas e raciais de pertencer a uma ancestralidade negra de seus artistas. A antimodernidade dessas formas contraculturais (contraestratégicas) manifesta-se sob a forma de uma (más) cara pré-moderna que é ativamente

reimaginada no presente e transmitida intermitentemente em pulsos oriundos do passado. Como destaca Gilroy (2017, p. 160):

Ela busca não apenas mudar a relação dessas formas culturais com a filosofia e a ciência recentemente autônomas, mas, também, rejeitar as categorias sobre as quais se baseia a avaliação relativa desses domínios separados e, com isso, transformar a relação entre a produção e o uso da arte, o mundo cotidiano e o projeto de emancipação racial.

Os sentidos produzidos pela pantomima narrativa da diáspora afro-atlântica em “Alma no Olho” enunciam uma performance filosófica além do caminho histórico (linear) de tradução da existência negra. A diáspora africana nos revela uma filosofia não hegemônica que articula o corpo com a história a partir da interpretação do tempo como uma convergência de círculos orientada por uma imprevisibilidade histórica que se encarna no próprio corpo (DANTAS, 2018). A construção desse campo filosófico afro-diaspórico, remete a uma imprescindível articulação territorial que não é delimitada por um estudo espacial cartográfico, como propôs a filosofia moderna. O espaço filosófico moderno é um espaço abstrato, não experienciado, que opera por meio de uma dominação universal que supõe ser todos os lugares, lugares para criação de mapas. Essa pretensão totalitária permitiu que diversos pensadores europeus construíssem versões igualmente universalistas sobre lugares e povos sem ao menos terem saído de seus gabinetes. A noção de território proveniente de uma filosofia afro-diaspórica, explicita uma impossibilidade de um sujeito epistêmico neutro, afirmando uma posição geopolítica de produção do conhecimento.

O nomadismo e o movimento inerentes ao território que configura a filosofia afro-diaspórica independem de conceitos essencialistas a respeito daquilo que já seria próprio (ou não) a uma construção conceitual da filosofia africana. A territorialização pressupõe a interação conceitual (mesmo que ocorram modificações

estruturais) e propicia a existência de marcadores filosóficos através de marcadores de vivências. É “[...] entre tais conceitos [que] emerge em primeiro grau a tradição, que assinala a importância do lugar para o reconhecimento do fazer filosófico” (DANTAS, 2018, p. 186). O apagamento estético de um lugar específico em “Alma no Olho”, nos diz exatamente sobre a produção de sentidos a partir do território do corpo. Como define Sodré (2002, p. 39 *apud* DANTAS, 2018, p. 187), o território do corpo está

[...] relacionado com o espaço pessoal, como o próprio corpo e o espaço adjacente – esta é uma delimitação invisível do espaço que acompanha o indivíduo, sendo capaz de se expandir ou contrair-se de acordo com a situação e caracterizando-se, portanto, pela flexibilidade.

Em “Alma no Olho”, Bulbul requisita o território corporal negro para o afirmar como conhecimento legítimo. O retorno pan-africano narrado no curta-metragem funciona como uma interligação internacional da geografia corpórea negra que se manifesta como um território filosófico através da rearticulação da ancestralidade no presente. “[...] a prevalência do corpo como lugar histórico-existencial das interrogações filosóficas africanas envolve a terra como base daquilo que é possível se manifestar” (DANTAS, 2018, p. 188). Tal prevalência é o que impossibilita o enquadramento do corpo negro (epistemológico) no princípio moderno de razão, uma vez que ele se constitui nos e pelos fluxos e eventos que o interpelam (DANTAS, 2018).

A produção cinematográfica, assim como as demais linguagens artísticas, opera no plano simbólico, na construção de um imaginário não oposicional ao real, mas produtor de sentidos e mediador de potenciais realidades emergentes entre obra e espectador. Como uma manifestação intrinsecamente artística, o cinema articula a criação [*poiesis*], a contemplação, o devaneio, a ficção, o acaso, a desordem. Nem ciência (mas potencialmente uma), nem lógica (mas potencialmente uma), nem tecnologia (mas potencialmente uma), o cinema é um exercício de significação, de produção de sentidos que

.....

evoca e provoca das instâncias mais banais da vida cotidiana, até as formas mais metafóricas de existência da fantasia. Transterritorializada, a arte cinematográfica requisita um processo de tradução que se coloca na mediação entre o mundo, o sujeito que a produz e o sujeito que a experiencia.

A possibilidade pedagógica de tradução do real pelas contínuas operações da linguagem cinematográfica, nos aproxima de uma práxis de explicação fenomenológica contrária a uma filosofia que busca essencialmente a verdade. Nessas aproximações de tradução – e formação – pedagógica a partir de “Alma no Olho”, encontramos uma das possibilidades de contestação do *ethos* racial (racista) moderno. O *ethos* é esse espaço de existência cotidiana, disposto para a realização humana e organizado em suas instâncias ordinárias (SODRÉ, 2002). Proveniente do grego antigo, o *ethos* como um objeto da episteme da Ética [*Ethiké*], pode ser compreendido como uma consciência atuante e objetivada de um grupo social que manifesta a compreensão histórica do sentido da existência; é o lugar das interpretações simbólicas e, portanto, da regulação das identidades coletivas e individuais (SÓDRE, 2002).

Essa regulação é determinada pelo fenômeno da branquitude [*whiteness*]: uma forma de consciência silenciada, normatizada e normalizante, incapaz de admitir sua participação nos conflitos raciais e que resiste em reconhecer-se como parte integrante de uma raça. O *ethos* racial moderno manifesta e dá sentido a existência social do branco como norma, como uma noção hegemonicamente estabelecida e legitimada em seus próprios sistemas interpretativos. A branquitude [*whiteness*], inserida hierarquicamente em posições de poder, desacredita na presença da austeridade de sua posição e é incapaz de reconhecer a experiência de si como sendo também um Outro. “Essa branquitude como geradora de conflitos raciais demarca concepções ideológicas, práticas sociais e formação cultural, que são identificadas com e para brancos como de ordem ‘branca’ [...]” (ROSSATO; GESSER, 2001, p. 11). Trata-se de um apagamento social de

certos modos de subjetividade que fazem – e acreditam – ser percebidos como origem e regra. Nesse raciocínio, são desacreditadas as experiências da diferença não-branca; os sujeitos são descaracterizados como seres humanos e, portanto, indicadores de desajustes no contexto da humanidade.

A capacidade de produzir imaginários – a partir do real – que apontam para possibilidades-outras de existência do real no cinema, encontra-se potencializado na política de realização [*politics of fulfilment*] – que projeta para o futuro aquilo que o presente não foi capaz de realizar – das expressões estéticas afro-diaspóricas. A tela do cinema torna-se a máxima materialização das possibilidades de deslizamentos de sentido e de transfigurações, transcodificações (*quebranto*). Na dimensão educacional, isso implica a possibilidade de ultrapassar o *ethos* racista moderno da branquitude [*whiteness*] e alcançar a *hexis* “[...] a possibilidade de instalação da diferença na imposição estaticamente identitária do *ethos*” (SODRÉ, 2002, p. 84). Proveniente do grego, a *hexis* (o radical vem do verbo *echo*, que significa “ter”, mas traduzido em latim por *habeo*, de onde deriva “hábito”), afirma-se como uma prática sem automatismo, uma ação que exprime a transformação. “Educar implica ir além da repetição contingente de um costume pela aceitação dos impulsos de liberdade que transformam *ethos* em *hexis*” (SODRÉ, 2002, p. 85).

Uma pedagogia antirracista requer uma transformação das formas brancas de educar. As formulações estéticas afro-diaspóricas de contraestratégias ao regime racista de representação das populações negras no cinema – compreendendo a importância da dimensão pedagógica dos/nos filmes – é uma das possíveis revisões para se alcançar esse objetivo. O estudo das manifestações estéticas diaspóricas da cultura afro-brasileira é capaz de revelar a singularidade da existência racista em nossa sociedade e sua expressão como negação. O racismo no Brasil é “[...] negado de forma veemente, mas mantém-se presente no sistema de valores que regem o comportamento de nossa sociedade” (GOMES, 2001, p. 92). Uma formação

.....

antirracista deve estruturar-se, dessa forma, como uma negação da negação, duplamente articulada com a desconstrução da branquitude (e a denúncia e combate das suas formas de controle) e a tarefa política, cultural e pedagógica de afirmação do processo de construção da identidade negra por sujeitos negros.

Ao nos ater ao funcionamento da arte, como defende Canclini (2012), também como uma experiência epistemológica, tomamos o cinema como um dispositivo que renova as formas de perguntar e de traduzir em pesquisa e manobramos os sentidos produzidos pela narrativa afro-diaspórica de “Alma no Olho” para nosso constructo teórico. O ato de ver um filme, ainda que aponte para um efeito de passividade inerente a conduta da própria linguagem para-onírica cinematográfica, ou então, à naturalização dos efeitos estéticos que a imagem-movimento provoca na formação subjetiva humana pela sua incorporação cotidiana, em nada tem de passivo – porque requisita um conhecimento específico e uma complementação simbólica do espectador para produzir seus sentidos – e, proporcionalmente, nada tem de natural – aprendemos a olhar para essas imagens e a nos acostumar a sua materialidade e a lacuna que ela requisita em nossas posições de interpretes.

Em suas primeiras projeções, o cinema não dispunha de legendas, muito menos de som; para explicar essas imagens silenciosas, ao lado da tela, posicionava-se um explicador que apontava os personagens com um bastão, descrevendo as cenas (FABRIS, 2008). Eram apenas imagens em movimento que contavam histórias para uma plateia confusa, curiosa, por vezes amedrontada diante dessa nova arte – e nova forma de conhecimento. O desenvolvimento técnico-tecnológico e histórico dessa inquietante linguagem converge, na contemporaneidade, imersa em uma cultura visual que estabiliza nossas surpresas pela presença, desde tenra idade, em nossas vidas. Essa presença quase sempre s/cem surpresas, não significa uma menor potencialidade de aprendizagem; somos interpelados pela linguagem cinematográfica – e pelos sistemas de significação

próprios a cada produção fílmica – e apresentados a uma outra realidade – imaginária – que particulariza o real e produz formas próprias de subjetividades.

O ato de ver um filme requisita uma simbiose do corpo do espectador com a realidade da tela; a cinestesia transforma-se em cenestesia e o tempo e o espaço confluem-se para a ficção apresentada na película. Como sistemas abertos de significação, eles não apenas são instrumentos de lazer e contemplação, mas, também propositores de uma pedagogia, de modos de vida. Como expressões de uma cultura, são um *corpus* de/para “[...] produção de sentidos particulares, gestados nesse lugar de compartilhamento e [de] lutas por imposição de significados que é a [própria] cultura” (FABRIS, 2008, p. 119). Os filmes são formas próprias de uma cultura apresentar, substituir, limitar, incluir, excluir, criar, etc. realidades e sentidos que alimentam, ampliam, suprimem e/ou transformam significados.

Tomados como tecnologias culturais que significam e, portanto, ensinam, os filmes nos auxiliam a olhar para a cultura e compreender as produções de significados e de subjetividades por ela requerida e/ou priorizada. O cinema, desde seus primórdios com o cinematógrafo, possui uma vocação intrinsecamente pedagógica – tanto no que diz respeito à difusão cultural, quanto à formação do espectador. Não é surpreendente que as produções cinematográficas em diversos países, inclusive no Brasil, foram utilizadas para alavancar uma ideia moderna de um processo civilizador e moral dos povos sem instrução.

Entre os anos de 1920 e 1930, a ideia de tomar o cinema como meio para a difusão de conhecimentos e para a formação de hábitos e de comportamentos de milhões de analfabetos, espalhados pelas diferentes regiões do País, começou a conquistar adeptos. A proposta, formulada originalmente por educadores e gestores da educação pública, teve eco entre produtores de cinema nacional, que viam a participação dos filmes na educação das massas incultas como um caminho para a consolidação

.....

da indústria cinematográfica no País (DUARTE; ALEGRIA, 2008, p. 61).

Essa instrumentalização pedagógica do cinema, entre outras consequências e objetivos, procura fazer uso de filmes na educação exclusivamente com o propósito ilustrativo para certos conteúdos curriculares. Os valores estéticos, históricos, culturais e intrinsecamente formativos (não ilustrativos), são ignorados para dar lugar a práticas que buscam olhar através dos filmes e não para os filmes. O cinema torna-se apenas um meio a partir do qual deseja-se ensinar algo, uma forma luminosa – mais atrativa, mais acessível, por vezes mais dinâmica – de trabalhar com conteúdos escolares. Não faltam propostas e pesquisas que demonstram a ausência de limites da criatividade pedagógica em utilizar o cinema na educação estritamente em sua função didática-metodológica como uma transposição de ideias e conceitos e um facilitador do ensino-aprendizagem. A potência moralizante e formadora de subjetividades do cinema é pouco problematizada: oculta ou simplesmente ignora a capacidade reguladora das imagens cinematográficas – um dos meios mais importantes e mais utilizados, por exemplo, para pregar e construir a moral nazista no Terceiro Reich (FREITAS; COUTINHO, 2013).

Em parte, essa instrumentalização pedagógica acaba situando-se em uma dimensão mais complexa dos mecanismos ideológicos e científicos promulgados como objetivos da formação humana pela Educação. Resumida em algumas formas pré-estabelecidas de adesão do sujeito a um conjunto de valores e morais ou a aquisição e domínio de determinados conteúdos, o projeto educacional moderno foi alicerçado nas ideias iluministas de progresso infinito e totalitário que tornou os caminhos formativos lineares, seriados, homogêneos, rentáveis e úteis. Do ponto de vista da formação de professores, o século XX investiu na massificação e na especificação, resguardando, nesse processo, o predomínio da técnica racionalista (mais fácil de massificar, de simplificar, de quantificar, de cientificar), como um princípio basilar da ação docente (ALMEIDA, 2013). Não é surpresa

que a expansão pedagógica desse ideal para os demais níveis de instrução seja revestida por uma instrumentalização empobrecida pelos seus próprios limites e insistência na negação de suas deficiências.

É por isso que procuramos construir um texto reflexionado e direcionado pelos efeitos de sentido que o curta-metragem “Alma no Olho” fazem emergir, como um território corporal negro (e uma filosofia) que se afirma como um conhecimento legítimo (re)articulado como um lugar histórico-existencial consciente das implicações coloniais e das formas de sujeição e subjetivação da alteridade negra. Nesse sentido, os apontamentos territoriais (teóricos) provenientes da diáspora pressupõem uma interação conceitual marcada pelas apropriações e modificações estruturais (teóricas) que nos lembra os dizeres de Fanon (1968, p. 275, grifo nosso): *“Pela Europa, por nós mesmos e pela humanidade [...] temos de mudar de procedimento, desenvolver um pensamento novo, tentar colocar em pé um homem novo”*. Trata-se de (re)começar, desenvolver uma história humana contra-hegemônica, que leve em consideração as teses por vezes prodigiosas do ocidentalismo europeu, sem se esquecer dos crimes sustentados e cometidos pelo mesmo (FANON, 1968).

A proposta de uma formação antirracista no âmbito educacional brasileiro tem sido objeto de ação e investigação pelo Movimento Negro desde meados da década de 1980. Essas experiências práticas e teóricas iniciais abordaram, sobretudo, os livros didáticos e os currículos escolares. O primeiro caso abrange as denúncias da sedimentação dos papéis sociais subalternos e das formas estereotipadas e racistas protagonizadas pelos personagens negros nos livros. Esses estudos apontam, principalmente, em que medida essas práticas (e presenças) afetam os sujeitos negros e brancos em sua formação, “[...] destruindo a auto-estima do primeiro grupo e cristalizando, no segundo, imagens negativas e inferiorizadas da pessoa negra, empobrecendo em ambos o relacionamento humano [...]” (SILVA, 2001, p. 66).

No que diz respeito aos estudos envolvendo os currículos escolares, chamou-se a atenção para a ausência de conteúdos

ligados à cultura afro-brasileira e a história dos povos africanos. Inúmeras iniciativas de inclusão destes temas nos currículos formais foram estruturadas e implementadas, entretanto, como salienta Silva (2001), essas políticas curriculares acabaram esbarrando no problema da falta de formação do(a) professor(a) para tratar dessas questões em sala de aula. Esse problema levou a uma segunda – e mais atual – linha de pesquisa e de ação, amparada na formação de educadores(as) para o combate ao racismo. “Sabe-se que um/a profissional capacitado/a estará apto/a a reverter de maneira positiva um material didático eventualmente ruim [...]” (SILVA, 2001, p. 66) e a ampliar as pistas que os currículos apresentam sobre a história e a cultura africana e afro-brasileira.

A transformação das formas brancas de educar – que apontam para uma formação antirracista – deve, *a priori*, opor-se ao projeto moderno de escola que buscou fazer da racionalização iluminista o único princípio organizador da vida pessoal e coletiva. Nessa perspectiva, a educação seria uma espécie de disciplina que redime o sujeito da visão limitada e irracional que impõe sua família e sua comunidade (POURTOIS; DESMET, 1999). Não é difícil constatar a ausência e a desvalorização dos saberes ou das formas expressivas das culturas negras na gênese dessa escola. Sua versão contemporânea, gestada na polis urbana e liberal, cujos círculos de marginalizados rodeiam os centros de bem-estar, apenas acentua uma perspectiva de flexibilidade e mobilidade que leva a exclusão social mascarada por uma roupagem multiculturalista. Uma educação baseada na busca por vencedores (os que dominam, os que sabem, os que se destacam) gerou muito mais perdedores. Essa exclusão é, para além de um desafio econômico, um desafio psicológico e social, no qual a dimensão simbólica atua de modo central para consolidação de identidades negativas, abjetas e, conseqüentemente, enfraquecidas politicamente (POURTOIS; DESMET, 1999).

Essa redenção do sujeito pela escola (local de habitação da verdade e do conhecimento puro e legítimo) cega-se por esquecer

que todo conhecimento é portador do erro e da ilusão. “O maior erro seria subestimar o problema do erro; a maior ilusão seria subestimar o problema da ilusão” (MORIN, 2011, p. 19). O reconhecimento de ambos se torna ainda mais difícil, pois o erro e a ilusão não se assumem como tais. Por princípio, uma educação (*hexis*) que se opõe as formas da branquitude educar, deve revelar que não há conhecimento que não esteja em algum grau ameaçado pelo erro e pela ilusão.

O conhecimento não é uma forma pré-existente e espelho das coisas do mundo externo, pois todas as percepções sob o conhecido são, ao mesmo tempo, traduções e reconstruções cerebrais com base em estímulos captados e codificados pelos sentidos. Dessa formulação perceptível, resultam os inúmeros erros da própria percepção que podem ser acrescentados aos erros intelectuais. “O conhecimento, sob forma de palavra, de ideia, de teoria, é o fruto de uma tradução/reconstrução por meio da linguagem e do pensamento e, por conseguinte, está sujeito ao erro” (MORIN, 2011, p.20). Este conhecimento – que é ao mesmo tempo tradução e reconstrução – comporta a interpretação, o que introduz o risco do erro interpelado pelas formações ideológicas do(a) conhecedor(a) ou da teoria.

Não há um estágio superior de racionalidade isenta de qualquer contágio afetivo ou imaginário no sujeito. Jamais haverá um controle totalizador sobre o dispositivo mental – aquilo que pensamos, que sonhamos, fantasiemos ou que retornam para nós sob o aspecto regenerado da memória do já vivido. Os próprios sistemas de ideias (teorias, doutrinas, ideologias) que construímos não apenas estão inscritos nos erros, como também os protegem. “Está na lógica organizadora de qualquer sistema de ideias resistir à informação que não lhe convém ou que não pode assimilar” (MORIN, 2011, p. 21). A operação do conhecimento ocidental materializa os fundamentos de inteligibilidade do controle de modo corretivo: controle do ambiente (resistência física do meio ao desejo e imaginário), controle de prática (atividade verificadora), controle da cultura (referência ao saber comum), controle do próximo (quem é o outro?), controle cortical (memória, operações lógicas), etc. (MORIN, 2011).

.....

O paradigma da racionalidade ocidental delegou a todas as outras formas e estruturas de pensar o caráter de irracionalidade. Desempenhando um papel ao mesmo tempo subterrâneo e soberano o paradigma ocidental evoca a separação entre sujeito/objeto, sentimento/razão, existência/essência, alma/corpo, cada qual em sua própria esfera. O desenvolvimento do conhecimento científico nos percalços modernos, procurou fornecer os segredos da natureza à cognição humana por meio da busca de uma lei universal válida para além da experiência sensorial humana, isto é, pautada em leis e condições localizadas fora da própria natureza humana. Esse paradigma constituiu-se como modelo para a revolução científica do século XVI desenvolvendo-se, principalmente, no domínio das ciências naturais.

Com prenúncios já no século XVIII esse modelo de racionalidade se estenderá as ciências sociais emergentes,

a partir de então pode falar-se de um modelo global de racionalidade científica que admite variedade interna mas que se distingue e defende, por via de fronteiras ostensivas e ostensivamente policiadas, de duas formas de conhecimento não-científico (e, portanto, irracional) potencialmente perturbadoras e intrusas: o senso comum e as chamadas humanidades ou estudos humanísticos [...] (SANTOS, 1988, p. 48).

Como um modelo hegemônico, o desenvolvimento da racionalidade moderna negará o caráter racional e intelectual nas culturas e sociedades não-europeias. Esta ruptura com todos os demais conhecimentos não pautados no seu paradigma epistemológico e em suas regras metodológicas, será a marca intransigível da ciência ocidental. Esse determinismo paradigmático e explicativo ligado a um poder colonial associou-se e difundiu-se como convicções e crenças absolutas que impuseram a toda fuga-de-rega, a força da norma, do mito, do dogma, da proibição e do tabu. "As doutrinas e as ideologias dominantes dispõem, igualmente, da força imperativa que traz a evidência aos convencidos e da força coercitiva que suscita o

medo inibidor nos outros” (MORIN, 2011, p. 26). Esse poder imperativo e proibitivo manifesta-se, atualmente, sob a forma de estereótipos cognitivos, ideias recebidas que não podem ou simplesmente não são contestadas, pois já se tornaram naturalizadas ou hierarquizadas em relação a outras formas de conhecimento.

Tomados como um conhecimento que expressa única e exclusivamente a verdade, esses saberes subjugarão todas as outras formas de conhecer para reinarem como incontestáveis caminhos ao progresso e a libertação humana. Esse poder imperativo e proibitivo se manifesta como saberes requeridos ou essenciais para a formação humana. Dificilmente, ao longo de nossa formação básica, tivemos contato com estátuas songye¹³, mas muito provavelmente conhecemos alguma escultura da cultura europeia.

Os songye vivem a muito tempo na região sudoeste da República Democrática do Congo, país que surgiu somente na década de 1960, após muitas lutas contra o regime colonial na África central. Foi nesse período de guerra colonial que grande parte da produção estatutuária songye foi destruída ou saqueada e levada para museus na Europa. A estatutuária songye se caracteriza pelo uso de diferentes materiais acumulados e esculpido. Contudo, esses materiais não eram organizados e escolhidos aleatoriamente, os songye conheciam as propriedades medicinais dos elementos da natureza empregados em suas estátuas (minerais, vegetais, animais), havia um saber e um motivo para o uso de determinada madeira ou concha, por exemplo, em um objeto. Além do conhecimento medicinal, alguns materiais eram escolhidos pelo seu valor simbólico, como a pena de um pássaro por sua raridade ou a pele de um mamífero pela sua rapidez. As estátuas ainda exerciam um papel importante na organização social e econômica do povo songye: observando o movimento dos astros e da lua, eles estabeleciam um cronograma agrícola produtivo. Depois

13 Estátua Songye, República Democrática do Congo. Madeira, metal, cabaça, penas e pele animal. 56,5x39,8x42,6 cm. Fonte: BAVILACQUA; SILVA, 2015. Disponível em: http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publica%C3%A7%C3%B5es/africa_em_artes.pdf. Acesso em: 10 maio 2020.

.....

da lua crescente, cheia e minguante, durante a escuridão da lua nova, os songye se reuniam em torno de suas estátuas para comemorar a fecundidade das mulheres, uma boa colheita e o sucesso na caça (BEVILACQUA; SILVA, 2015).

Qual critério pedagógico torna relevante conhecermos as estátuas renascentistas, mas não sabermos nada (ou quase nada) sobre as estátuas songye? A complexidade argumentativa dessa questão nos impulsiona a aproximações teóricas – não totalizantes, não únicas – mas plenamente capazes de nos direcionar a um caminho (des)construtivo. Entre tantas heranças da modernidade e da colonização, um princípio atua hegemonicamente por meio da regulação de conhecimentos organizados categoricamente – ao qual tantos autores chamam de colonialismo epistemológico.

No campo institucionalizado da Educação, a sistematização (organização e escolha) do que deve ser ensinado e aprendido, encontra-se materializado nos currículos escolares. Mais do que uma ferramenta (e um campo) meramente técnico, voltado para os procedimentos, conteúdos e métodos, o currículo é um artefato social e cultural. Isso significa que sua estrutura e construção são amparadas por determinações sociais, culturais e históricas sendo, portanto, sempre um elemento contextual não inocente – muito menos neutro – de transmissão de conhecimento.

O currículo está implicado em relações de poder, o currículo transmite visões sociais particulares e interessadas, o currículo produz identidades individuais e sociais particulares. O currículo não é um elemento transcendente e atemporal – ele tem uma história, vinculada a formas específicas e contingentes de organização da sociedade e da educação (MOREIRA; SILVA, 1994, p. 8).

A ligação dos conceitos de formações ideológicas e relações de poder nos possibilita contestar a noção de conhecimento como representação da realidade implícita na perspectiva epistemológica que se afirma nos currículos. A linguagem que expressa o conheci-

mento não é um meio transparente e neutro de representação da realidade existente e independe de si mesma, mas um dispositivo ativamente implicado na definição e construção da realidade. “Consequentemente, nessa perspectiva, a ideologia é um dos modos pelos quais a linguagem constitui, produz, o mundo social de uma certa forma” (MOREIRA; SILVA, 1994, p. 24). Por outro lado, uma noção central à teorização educacional é a implicação das relações de poder no currículo que fazem desse campo uma existência fundamentalmente política. O poder se manifesta em relações de poder, ou seja, em relações sociais em que certos sujeitos ou grupos estão submetidos à vontade e ao arbítrio de outros.

É nessa perspectiva que o currículo está centralmente envolvido em relações de poder [...]. Por um lado, o currículo, enquanto definição “oficial” daquilo que se conta como conhecimento válido e importante, expressa os interesses dos grupos e classes colocados em vantagem em relações de poder. Desta forma, o currículo é expressão das relações sociais de poder. Por outro lado, apesar de seu aspecto contestado, o currículo, ao expressar essas relações de poder, ao se apresentar, no seu aspecto “oficial”, como representação dos interesses do poder, constitui identidades individuais e sociais que ajudam a reforçar as relações de poder existentes, fazendo com que os grupos subjugados continuem subjugados (MOREIRA; SILVA, 1994, p. 29).

O currículo está no centro das relações de poder e seu aspecto contestado não significa propriamente a ausência de poder, mas apenas que o poder não se realiza exatamente conforme suas intenções. A distância entre a finalidade e a produção (efeito) de sentidos, própria da incompletude polissêmica das formações discursivas no currículo e sua existência como um campo simbólico, abre espaço para as possibilidades de deslizamentos de significação (e formação) por meio de formulações contraestratégicas. Nesse território, ações políticas em duas frentes potencialmente articuladas representam parte expressiva da atuação de desconstrução das formas brancas de educar.

Proporcionalmente oposta e contestatória das posições de poder e aos princípios hierárquicos do conhecimento, novas dimensões epistemológicas estruturadas a partir das margens do sistema branco-colonial-moderno afirmam-se como uma epistemologia da diferença colonial. Essas propostas situadas nas margens, descentralizam o sentimento de integralidade e centralidade do pensamento moderno e atuam no que Mignolo (2008) concebe como desobediência epistêmica. O axioma da desobediência parte da noção de colonialidade do poder enunciada por Quijano (1997), que denuncia a hegemonia do eurocentrismo (estruturado na organização geoeconômica planetária que interliga economia, política e cultura) como perspectiva de conhecimento.

En el contexto de la colonialidad del poder, las poblaciones dominadas de todas las nuevas identidades fueron también sometidas a la hegemonía del eurocentrismo como manera de conocer, sobre todo en la medida que algunos de sus sectores pudieron aprender la letra de los dominadores (QUIJANO, 1997, p. 177 *apud* MIGNOLO, 2003, p. 85)¹⁴.

Conforme Mignolo (2008), distantes do desprendimento da racionalidade moderna-colonial, não seria possível iniciarmos um movimento de desencadeamento epistêmico e, portanto, permaneceríamos no domínio da oposição interna aos conceitos modernos e eurocentrados. O conhecimento necessário continuaria sendo exclusivamente aquele produzido nas instâncias de dominação, apenas convenientemente questionado e, dessa forma, fracamente problematizador. A emergência e o potencial de um “pensamento liminar”, como propõe Mignolo (2003), pode ser articulado a mobilização epistemológica das imagens do Valongo como esse espaço projetivo do entre-meio, do encontro e da habitação da diferença, das trocas

14 No contexto da colonialidade do poder, as populações dominadas de todas as novas identidades também foram submetidas à hegemonia do eurocentrismo como uma maneira de conhecer, especialmente na medida em que alguns de seus setores pudessem aprender a letra dos dominadores (Tradução nossa).

babélicas e tradutórias, como expressão dessa cultura-viajante, constituída trans-territorialmente. O pensamento liminar locuciona as condições históricas ao mesmo tempo planetárias e locais, apontando tanto para as histórias locais dentro do sistema mundial moderno, quanto para as margens e fronteiras entre os mesmos.

Mignolo (2003) constrói sua epistemologia liminar considerando, prioritariamente, as ideias do filósofo marroquino Abdelkebir Khatibi e do ensaísta caribenho Edouard Glissant. Seu objetivo não é o de produzir um conceito único, fechado e tomado como uma verdade que captura toda a teoria, pois se assim fosse, estaria caindo em uma visão moderna e universal do conhecimento e da epistemologia onde os conceitos não estão ligados as histórias locais, mas aos projetos globais. O pensamento liminar encadeia uma dupla crítica para a formulação de “um outro pensamento” a partir de uma estrutura de oposição não dialética do Outro, mas localizada na fronteira da colonialidade do poder. A dialética hegeliana, por exemplo, “[...] pressupõe uma concepção linear do desenvolvimento histórico, enquanto ‘um outro pensamento’ se baseia nas confrontações espaciais entre diferentes conceitos de história” (MIGNOLO, 2003, p. 103).

A emergência de “um outro pensamento” é possível apenas quando levadas em consideração as diferentes histórias locais e suas particulares relações de poder, nesse sentido, o progresso e as progressões lineares não cabem na dupla crítica do pensamento liminar. “Um outro pensamento” tem a possibilidade de superar as limitações do pensamento territorial moderno, cuja vitória foi possibilitada pelo seu poder de subalternizar o conhecimento localizado fora de seus parâmetros. “Uma dupla crítica libera conhecimentos que foram subalternizados, e a liberação desses conhecimentos possibilita ‘um outro pensamento’” (MIGNOLO, 2003, p. 103). Como uma maneira de pensar que não se pretende dominar nem subjugar, ao mesmo tempo que é uma maneira de pensar marginal, fragmentária e aberta, seu potencial não é apenas epistemológico (construídos sobre a crítica às limitações teóricas) mas também ético, pois se nega a ser etnocida.

O conhecimento proveniente das histórias locais é produzido nas intersecções das línguas silenciadas e silenciadoras; entrincheirado na linguagem, ele requisita um importante papel da tradução tanto para a dupla crítica quanto para “um outro pensamento”. Há uma distância entre os intelectuais afro-diaspóricos e aqueles cuja produção teórica se situa no topo da pirâmide dominante – incluindo as formas de se dizer e as línguas delegadas a filosofia e/ou a produção científica (do grego antigo ao inglês pós-moderno). O cânone e a tradição silenciaram a produção do conhecimento não-europeu; essas sociedades silenciadas são sociedades em que há fala e escrita, mas que não são ouvidas na produção planetária de conhecimento. É nesse sentido que “um outro pensamento” é uma afirmação universal a partir da intersecção de histórias locais entrelaçadas pela diferença e pela colonialidade do poder.

[...] “um outro pensamento” é uma história universal do sistema mundial colonial/moderno que implica a complementaridade da modernidade e da colonialidade, do colonialismo moderno (desde 1500 e seus conflitos internos) e das modernidades coloniais, em seus diversos ritmos, temporalidades, com nações e religiões entrando em conflito em diferentes períodos e diferentes ordens mundiais (MIGNOLO, 2003, p. 111).

O entrelaçamento (ou entre-lugar) da diferença no pensamento liminar rejeita o monolinguísmo das ciências coloniais, a pureza da linguagem e a transparência do sujeito conhecedor. “Um outro conhecimento” é uma forma de pensar em línguas, da tradução de diferentes códigos e sistemas de signos que viajam internacionalmente. Nessa perspectiva, o pensamento (conhecimento) liminar torna-se um dispositivo de tradução que é, ao mesmo tempo, uma forma de pensar em línguas e de articulação entre histórias locais “[...] que opera traduzindo códigos e sistemas de signos, circulando no, sobre e sob o mundo” (MIGNOLO, 2003, p. 123). Entramos na temporalidade da negociação e da tradução que fazem a pesquisa e o conhecimento

emergirem de um entre-lugar re-historicizado capaz de apontar para um outro lugar da educação, daquilo que é aprendido (ensinado) e construído como verdade. O conhecimento “oficializado” pode então ser outro e somos capazes de avançar na tarefa política, cultural e pedagógica de afirmar o processo de construção das identidades (e existências) negras distantes de uma autorização da branquitude, ainda que a desconstrução das formas brancas de educar seja um caminho distante mas, felizmente, sem voltas.

Nesse caminho, como nos lembra Nilma Lino Gomes (2018), um dos mais importantes atores é o Movimento Negro. Os movimentos sociais são produtores e articuladores de saberes construídos por grupos não-hegemônicos e contra-hegemônicos e muito dos conhecimentos que emergem nas ciências humanas provém das indagações e provocações desses movimentos. No caso do Movimento Negro Brasileiro, muitas das estratégias de conhecimento desenvolvidas pela população negra sobre as relações raciais e as questões da diáspora africana que fazem parte das preocupações atuais de diversas disciplinas no campo das humanidades, só passaram a ter a devida atenção por conta da forte atuação do Movimento (GOMES, 2018).

O Movimento Negro Brasileiro também é o principal protagonista nas lutas políticas contra o racismo, para a transformação das ações afirmativas em questões de interesse social, acadêmico, político, econômico e jurídico. Se não fosse o Movimento Negro em suas mais diversas formas de expressão e organização, muito do que se conhece no Brasil, atualmente, sobre a questão racial e africana não existiria. A inclusão do racismo como crime inafiançável na Constituição Federal e a obrigatoriedade do estudo da história e cultura afro-brasileira e africana na educação básica, são conquistas – e reflexos – da atuação e transformação social pelo Movimento Negro.

A inserção em um território educacional nos impulsiona a uma maior profundidade quanto a obrigatoriedade do estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena incluída no currículo oficial da rede de ensino nacional sob a forma de Lei nº 11.645 de 10 de março de

2008, que altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. O parágrafo primeiro do Art. 26-A em vigor, institui que:

O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil (BRASIL, 2008, p. 1)

A Lei deve ser reconhecida como uma importante conquista para a formação antirracista, uma vez que ela institucionaliza a participação da cultura africana, afro-brasileira e indígena nas escolas, cuja tradição remonta as práticas ocidentais, iluministas e coloniais. Entretanto, é necessário que apontemos algumas contradições e façamos algumas elucidações para que o direito conquistado em Lei se transforme em práticas efetivas – o que nem sempre acontece na tradição legalista e fé legislativa brasileira. A herança lusitana e cartográfica delegou ao Brasil uma tradição legalista, cultivada e propagada pelos *doutores*. Do início da colonização até a proclamação da República, o imaginário social, familiar e educacional brasileiro, era amparado por uma cisão hierárquica na formação dos membros da família: o primeiro filho deveria sempre ser um *doutor* (entendido como advogado), o segundo um soldado e, sucessivamente, filhos com ocupações liberais ou funcionários públicos até se chegar ao caçula, que deveria ser padre, “[...] atendendo, dessa forma, às determinações patriarcais das leis, da economia, do Estado e da religião” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2014, p. 209).

A apologia legalista, nesse espaço essencialmente positivista e permeado por conflitos sociais dos quais o Estado procurava ser o moderador, manifestou-se na articulação de controle, previsão,

prescrição, normatização, fiscalização dos/pelos aparatos legais. A tradição legalista nos deixou uma infinidade de números de leis e decretos que se sobrepõem no tempo e que se consomem em uma democracia representativa insuficiente e estéril politicamente. Essa tradição legalista prometeica, previdente e excludente foi a principal responsável pela fé legislativa, ou seja, a crença ingênua de que para se ter garantido direitos e conquistar reivindicações, basta a institucionalização legal.

Nessa doce ilusão representativa foram consumidos anos e anos de discussão e energia, tráficos de influência, *lobbys* e troca de favores e cargos, aprovando-se leis ou decretos que, no dia seguinte à sua publicação em Diário Oficial, já eram *letra morta* no cemitério legislativo das nossas consolidações. Labirintos de páginas e páginas de artigos, incisos e parágrafos em cujo centro se encontra o minotauro estatal a devorar Perseus desavisados (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2014, p. 209-210, grifos dos autores).

Isso não significa a negação da relevância das leis, muito menos que elas sejam ineficazes e inúteis ou que não sejam formas de atuação política e de conquistas importantes de/para movimentos sociais. Pelo modo em que nossa sociedade se estrutura, as conquistas destas leis são essenciais para a garantia de Direitos inquestionáveis, devemos apenas inquirir que esse mesmo reconhecimento não pode se transformar em nós, numa ingênua felicidade. A lei, ainda que proclame discursivamente sua imparcialidade, ela não é igual, muito menos justa e aplicada para todos.

Em um horizonte processual e simbólico da cultura (branca-ocidental), Ferreira-Santos e Almeida (2014, p. 210-211, grifos dos autores) nos apresentam uma síntese de patentes a qual se assenta a sociedade brasileira:

Oligárquica – estruturada na posse histórica de grandes extensões de terra ou de riquezas por parte de uma

pequena parcela da sociedade não necessariamente esclarecida;

Patriarcal – estruturada sob o domínio masculino patrilinear em que a figura do pai, do coronel, do Estado e do bispo (ou padre) são equivalentes simbólicos e cujas características básicas são: separação e distinção, mando, posse, vigilância, o castigo e a impunidade da arbitrariedade (senso de onipotência); seu atributo básico é a razão;

Individualista – estruturada sob a herança iluminista-burguesa da apologia do indivíduo sobre a comunidade ou sociedade, da defesa da liberdade individual e da livre iniciativa;

Contratualista – estruturada no formalismo do *contrato social* iluminista (*Aufklärung*), em que as relações sociais são pretensamente originadas de um contrato estabelecido entre os indivíduos de forma livre, autônoma e responsável, em busca da liberdade, igualdade e fraternidade.

Essa cosmovisão torna-se o terreno simbólico sob o qual são edificados os equipamentos civilizacionais como a escola, o Estado, os meios de comunicação, etc. que regem a vida cotidiana a partir de valores e tradições que instituem os modos de ser, de falar, de agir, de pensar, de relacionar-se. “Curiosamente, é no seio dessa estrutura que se pretende garantir que a cosmovisão afro-brasileira adentre o sistema educacional [...]” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2014, p. 211), uma cosmovisão inversa a estrutura da sociedade branco-ocidental, que propõe um novo olhar sobre a concepção do universo, do tempo, do sujeito, da comunicação (com ênfase à oralidade), do poder, da produção e estrutura familiar, da socialização, da história... uma cosmovisão que pode dar origem a um outro conhecimento na educação.

A cosmovisão afro-diaspórica é *comunitária* (não oligárquica), baseada na partilha, nas trocas de bens e na preponderância do bem-estar comunitário e, posteriormente, no bem-estar do sujeito (entendido como resultado do batimento entre pulsões subjetivas e comunitárias); é *matrial* (não patriarcal), alicerçando-se em formas

mais anímicas de sensibilidade onde as figuras da grande mãe [*mater*], da sábia [*sophia*] e da amante [*anima*] tornam-se equivalentes simbólicos para afirmação da mediação, religação, partilha, cuidado, reciprocidade, senso de pertença e razão sensível; é *coletiva* (não individualista), estruturada sobre a herança da terra e da comunidade, das relações com a natureza e o sentimento fraterno de sobrevivência; é *afetual-naturalista* (não contratualista), assentada no afetualismo das relações entre os sujeitos e, nesse sentido, as relações sociais são geradas pela necessidade de sobrevivência e pela produção do afeto pelas relações parentais e amigas (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2014).

Adentramos em um processo contraditório da própria história e estrutura educacional brasileira, aberta as massas apenas em 1940, a escola ainda se constitui como equipamento civilizacional de uma elite oligárquica estatal e/ou burguesa. Resulta daí a impossibilidade de adequação de um projeto cuja cosmovisão se opõe ao próprio alicerce da escola – que pareceu esquecer-se de quem são seus alunos até pouco tempo, quando as discussões em torno do acesso e permanência negra em seus espaços institucionais, além das problematizações dos conteúdos escolares (o que deve ser ensinado, o que deve ser aprendido) passaram a ter um maior destaque acadêmico, social e midiático.

Um segundo aspecto para lidarmos com a possibilidade de uma reconciliação dessas cosmovisões no interior da escola é, justamente, a potencialidade daquilo que lhe escapa, daquilo que se encontra em seu exterior, do lado de fora de seus muros. Ao fixar-se como uma instituição branca-ocidental, a escola, como destacam Ferreira-Santos e Almeida (2014), com seu propósito de formação integral da personalidade, só pode se manifestar de forma fascista e totalitária.

No âmbito da escola e das práticas escolares formais se impõem *goela abaixo* os valores branco-ocidentais como *valores universais* a serem incorporados, assimi-

.....

lados, cumpridos e não questionados. Os outros valores são apresentados, no mínimo, como pertencentes a alguma pré-história da *evolução branco-ocidental*, portanto *exóticos e primitivos*. Assim se dá a dinâmica perversa que inculca o preconceito naquele que é vítima do próprio preconceito (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2014, p. 214).

Na emergência de um outro conhecimento pela cosmovisão afro-diaspórica, o devir de nossa subjetividade depende, em último grau, do futuro demarcado no passado. O tempo passado, dessa forma, apresenta-se com um caráter libertário insuspeito, entendido como nossa ancestralidade – como bem sintoniza a pantomima de “Alma no Olho”. Um aforismo nagô diz precisamente sobre a emergência de uma outra temporalidade: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”. Em certa dimensão, o enunciado poderia ser interpretado como um axioma moral que busca no presente a chave das ações realizadas no passado, uma contradição direta da lei de causa e efeito ou progressividade ocidental (SODRÉ, 2017). Mas Exu é um princípio dinâmico, gênese da existência diferenciada, cada criatura viva tem seu próprio Exu, um corpo sem Exu não pode existir, pois o ser não saberia que está vivo. Exu é o que proporciona o desenvolvimento, o movimento, a transformação, a comunicação. “Exu é primordial. Sua potência nos concede a condição de existência, como também é o poder que opera dando o tom do acabamento em tudo” (RUFINO, 2018, p. 74).

Exu transita em uma outra dimensão do tempo, problematizando o próprio conceito de tempo compreendido como movimento e/ou progresso em direção a um *continuum*, a uma duração. O *continuum*, infinito, pontual, quantificado representa uma síntese da compreensão do tempo ocidental desde Santo Agostinho até suas incorporações na filosofia moderna. A apreensão ocidental cognoscível, intelectual do tempo, depende em última instância, da parada, da acomodação em pontos fixos, é “[...] a fixidez que nossa inteligência procura; ela se pergunta onde o móvel está, onde o móvel

estará, onde o móvel passa” (BERGSON, 2006, p. 8). Nosso intelecto busca no consumo infundável daquilo que se vive, as imobilidades reais ou possíveis. Daí sua captura, sua imagem estática objetiva, que se decompõe em momentos, posições, a duração de um movimento.

Os momentos do tempo, as posições móveis que identificamos e construímos “[...] não são mais que instantâneos que nosso entendimento toma da continuidade do movimento e da duração” (BERGSON, 2006, p. 9). E, aqui, poderíamos dizer o mesmo da mudança, decomposta em estados, sucessivos e distintos. Incessantemente mudamos, com efeito, creditamos o caráter transformativo ao estabelecimento de estados fixos, enquanto na verdade, a mudança reside na passagem. Em separado, tomamos como verdade a constância de um estado até sua passagem para o outro, no entanto, um leve esforço de atenção nos demonstra que não há afecção, representação, que não se modifique a todo instante.

A essência da duração, observando mais de perto esses estados, percebendo que eles variam, é, portanto, o fluir. O estável, amparado na fixidez, nunca resultará em algo que dura. O que é real não são as posições recortadas, os estados que tomamos de seus instantes, mas a mudança, o fluxo, a continuidade de transição que é a própria mudança. “Aqui, há apenas um ímpeto ininterrupto de mudança – de uma mudança sempre aderente a si mesma numa duração que se alonga sem fim” (BERGSON, 2006, p. 10). O tempo presente torna-se uma invenção impossível (ainda que o mesmo se ocupe dos saberes comuns) pois situa-se em um constante “[...] *vir a ser e ter sido*: o que aconteceu aqui e agora era antes um *vir a ser* que, enquanto é, deixa de ser para transformar-se em *ter sido*” (SODRÉ, 2017, p. 184, grifos do autor).

Algo acontece sempre dentro do tempo, mas para que se torne um fenômeno é preciso que o tempo se temporalize. Neste campo, o acontecimento não é entendido como um evento, um conteúdo localizado no tempo, mas como uma experiência (originária) que inaugura um presente. Na emergência da experiência

.....

podemos localizar o *acontecer* sem ser um efeito do que já se passou, como o resultado de um mundo precedente. “O *acontecimento* originário não é a mesma coisa que um evento ou uma peripécia no interior de uma história e sim um corte no fluxo contínuo das coisas, logo, uma *gênese* [...]” (SODRÉ, 2017, p. 186) que opera como uma invenção possível do tempo. É um passado que não passa e origem como potência de um começo, não como um horizonte temporal. No acontecimento, a origem *naô* não é a marcação de um tempo, não é um passado que se possa datar e sim o princípio, como uma linha inaugural que pauta a existência.

Quando o aforismo *naô* enuncia que Exu matou um pássaro no passado com uma pedra que atirou no presente “[...] está no dizendo inicialmente que ele começou matar ontem com a pedra de hoje, ou seja, a pedra atirada *está no meio* de uma ação que faz o presente transitar para o passado” (SODRÉ, 2017, p. 187). Exu é ao mesmo tempo ancestral e descendente e por isso é capaz de mobilizar o poente e o nascente para se inserir em cada momento do processo de existência individual. Não há começo nem fim com Exu, tudo é processo. Aquilo que sinaliza o aforismo, ante o todo, é a ideia de que Exu abriu uma possibilidade que não preexistia, mas foi tornada possível pelo acontecimento. “Isso quer dizer que o acontecimento manifesta-se inaugurando algo novo no presente, mas numa dinâmica de retrospectão (o passado que se modifica) e de prospecção, que se dá no ‘tornar possível’” (SODRÉ, 2017, p. 187). Exu é uma potência que nos diz que é possível tornar possível. Exu é uma potência que nos diz que é possível transformar a educação.

Buscaremos nas ancestralidades atualizadas ao contexto afro-diaspórico os agenciamentos necessários para uma construção teórica (política) da desconstrução das formas brancas de educar que torna possível emergir uma outra educação. As narrativas ancestrais ou míticas não são apenas ilusões que fantasiam a realidade com possibilidades de explicações inferiores do mundo e do Ser – que desconhece a ciência, as leis filosóficas – manifestando-se como

resultado de uma má conduta ou ideologicamente manipuladora e manipulada. As narrativas ancestrais e mitológicas pertencem a uma dinâmica de símbolos que articulam diferentes tempos – nossa vivência presente e o passado ancestral [*Arkhé*] – em direção ao devir [*télos*] (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2014).

Igbá Keta é um dos títulos atribuídos a Exu como o Senhor da terceira cabaça ou Senhor da encruzilhada de três caminhos. Conta-se que em tempos imemoráveis, Exu recebeu a opção de escolher entre duas cabaças: uma conteria um pó mágico com elementos que positivavam a vida no universo, enquanto a outra, estava cheia de um pó com elementos que negativavam a vida no universo (RUFINO, 2018). Diante deste empasse de escolha, Exu surpreendeu a todos escolhendo uma terceira cabaça vazia. Com a terceira cabaça em seu domínio, retirou o pó com os elementos que positivavam a vida e despejou na outra cabaça. Em seguida, despejou o pó com os elementos que negativavam a vida na mesma cabaça. Exu misturou os dois elementos dentro da cabaça soprando-os, imediatamente, no universo. “A mistura rapidamente se espalhou por todos os cantos sendo impossível se dizer o que era parte de um pó ou do outro, mas, agora, um único, um terceiro elemento” (RUFINO, 2018, p. 77).

À passagem de *Igbá Keta* também é atribuída o sentido de Exu como +1 (número que rompe a imobilidade dos pares e permite a multiplicação) e com o número três, que não é primeiro mas primordial, uma vez que a dinâmica da reunião do terceiro constitui um e dois (SODRÉ, 2017). O três configura a simbiose da diferença, o resultado do encontro da outridade que configura um uno singular. Exu prefere tomar uma terceira cabaça ao se colocar diante de elementos contraditórios; Exu cria um outro elemento, que compartilha das duas origens, mas que não é a síntese ou a junção de nenhuma das duas, o que surge não é algo dividido em duas metades, mas um terceiro elemento.

Exu é ao mesmo tempo masculino e feminino, sua dualidade é a marca da criação, da primogenitura, é o pai-ancestral que corres-

.....

ponde também a sua outra representação como *Exu Bara*, aquele que rege o interior do corpo. Como *Exu Bara*, ele assegura a circulação nas vias internas assim como a dejeção, a função da purificação, filtro das impurezas, possível de ser ligado etimologicamente ao seu próprio nome – Exu é uma aglutinação do prefixo “è” com raiz verbal “xu” que significa literalmente “defecar” (SODRÉ, 2017), ao mesmo tempo, liga-se semioticamente, ao primeiro significado grego de *Arkhé* que é “ânus”, ou seja, a boca última do corpo (SODRÉ, 2017). Exu externa a possibilidade de profanação das narrativas históricas e filosóficas ocidentais, entendendo profanar como uma restituição das coisas “divinas”, “superiores” para a ordem humana, como a devolução de seu uso e propriedade ao material humano (AGAMBEN, 2007). A operação de uma profanação não se limita a abolir a forma de separação, para encontrar além dela um uso não contaminado, ela funciona na esfera do jogo. A criação de um novo uso só é possível à medida que o anterior é tornado totalmente inoperante. As fezes, em nossa sociedade, aparecem como um símbolo do que foi separado do corpo, do seu uso, mas que pode ser restituído ao comum.

A separação dá-se também e sobretudo na esfera do corpo, como repressão e separação de determinadas funções fisiológicas. Uma delas é a defecação, que, em nossa sociedade, é isolada e escondida através de uma série de dispositivos e de proibições (que têm a ver tanto com os comportamentos quanto com a linguagem). O que poderia querer dizer: profanar a defecação? Certamente não encontrar nisso uma pretensa naturalidade, nem simplesmente desfrutá-lo como forma de transgressão perversa (o que, aliás, é melhor do que nada). Trata-se, sim, de alcançar arqueologicamente a defecação como campo de tensões polares entre natureza e cultura, privado e público, singular e comum. Ou melhor, trata-se de aprender um novo uso das fezes [...] (AGAMBEN, 2007, p. 75).

As fezes fazem parte da produção humana assim como tantas outras coisas, mas delas nunca se fez história e, por esse motivo,

qualquer tentativa de profaná-las na ordem individual será entendido como paródia. As formas de profanação, desse novo uso, só poderão ser inventadas coletivamente (AGAMBEN, 2007). Exu é Uno e Outro ao mesmo tempo, é coletivo e singular. Exu é potência de profanação, de construção de novos usos, novas histórias, de fazer-se entender de outros modos. A cultura cristã e colonial temia as profanações de Exu, não sem motivo associou sua imagem ao Diabo, aos demônios do inferno. Diabo é uma tradução grega do *satanás* hebraico, significando opositor, adversário, inimigo – Exu é o que se opõe aos domínios da Igreja, o que desafia, o que não abaixa a cabeça – mas enquanto demônio, do grego *daimon* é gênio, espírito, inteligência (CORAZZA, 2002). Quantos filósofos ocidentais não tiveram um *daimon* com quem dialogavam?

A palavra *daimon*, proveniente do verbo *daomai*, também significa divisão ou partilha. O caráter originário de Exu está na partilha entre o princípio masculino e o princípio feminino, associando-se, diretamente, a produção e a reprodução da vida (SODRÉ, 2017). Na obra *O Banquete*, Platão atribui ao erotismo uma dimensão cósmica capaz de afetar os astros e os humanos. “Erótico significa, assim, força afirmativa da vida por dinamismo afetivo e orgânico, que pode comportar ambivalências em seu percurso de realização” (SODRÉ, 2017, p. 179-180). A *Arkhé* africana destina ao erótico uma ambivalência mais profunda do que a implicação sexual, conotando a totalidade que garante a continuidade entre ancestralidade e descendência. “Exu é tanto ancestral quanto descendente – a protoforma da progeneratura por excelência” (SODRÉ, 2017, p. 180). Exu também encontra-se ligado ao *daimon* por um caminho que espelha o ato de reprodução, geração fundamentada no/pelo *genius*.

Sócrates pergunta para Diotima, em *O Banquete*, o que é o Amor e ela responde: “Um grande gênio, ó Sócrates; e com efeito, tudo o que é gênio está entre um deus e um mortal” (PLATÃO, 1987, p. 34). A etimologia latina aproxima gênio de *generare* [gerar] e, não sem razão, o objeto romano por excelência “genial” era a cama, uma

.....

vez que nela se realiza o ato de geração [*genialis lectus*]. O dia do nascimento era para *genius* um dia sagrado, os presentes e banquetes com os quais festejamos o aniversário são uma lembrança dos rituais e oferendas que as famílias romanas ofereciam ao *genius* no dia do aniversário de um de seus membros (AGAMBEN, 2007). Mas o *genius* não é apenas uma energia sexual, ele é uma potência maior. Como responde Diotima, ao ser inquirida por Sócrates sobre o que é o Amor, o *genius* se encontra entre o divino e o humano, o *genius*, de certo modo, é uma divinização da pessoa, um princípio que rege e exprime a sua existência, “[...] *genialis* – genial – é a vida que distancia da morte o olhar e responde sem hesitação ao impulso do gênio que o gerou” (AGAMBEN, 2007, p. 16). O *genius* é uma força íntima e pessoal (humana), mas também é o que há de mais impessoal em nós (divino), é a nossa vida, enquanto vida não originada por nós, mas que nos deu origem. Compreender o sujeito em *genius* equivale dizer que o sujeito não é apenas Eu e consciência individual, mas, desde o nascimento, um sujeito que convive com um elemento impessoal.

O *genius* é uma presença inaproximável que impede o fechamento de nossa identidade substancial, rompendo com a pretensão do Eu bastar-se a si mesmo. Essa consciência nos direciona ao entendimento que o ser identificado não está totalmente identificado, mas que ainda contém uma carga de realidade não-identificada. Todo impessoal em nós é genial, como descreve Agamben (2007, p. 17), “[...] genial é, sobretudo, a força que move o sangue em nossas veias ou nos faz cair em sono profundo, a desconhecida potência que, em nosso corpo, regula e distribui tão suavemente a tibieza e dissolve ou contrai as fibras dos nossos músculos”. Viver em *genius* é manter-se constantemente vinculado a uma zona de não-conhecimento, Exu enquanto *daimon* espelha o *genius* como uma potência impessoal no corpo, uma potência que habita o corpo-Eu, mas não apenas ele. Essa é a potência ancestral afro-diaspórica, uma força herdada pelo sujeito, mas que vai além do sujeito. A ancestralidade é uma força que consegue atravessar gerações e que habita tanto no Eu quanto

**CULTURAS E ESTÉTICAS AFRO-DIASPÓRICAS:
ESTRATÉGIAS PARA UMA PEDAGOGIA ANTIRRACISTA**

no Outro, são traços impessoais que configuram o elemento pessoal, mas que encaminha para fora, para uma outra temporalidade, para a possibilidade de coexistências em corpos múltiplos. Exu, força motora do corpo e da existência, contém e aponta para a potência negra como a força vital de luta, resistência e transformação.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

DAR A LER A PESQUISA

A escrita é, ao mesmo tempo, um processo de doação e recebimento. Por um lado, ela se encontra atravessada pelos signos de uma temporalidade amparada na linguagem; por outro, é levada por um impulso existencial que requisita sempre uma presença que interliga escritor e leitor. A escrita existe no meio de um caminho entre a mesmidade e a diferença, entre a duração e perpetuação das palavras e das línguas e o devir de algo que está para ser lido e interpretado, entre as possibilidades múltiplas de um texto. É preciso – e possível – que essa engrenagem de entremeio anuncie um novo recomeço para a escrita a partir da leitura e seu deslocamento para além do legível; quando lemos, o efeito que se produz, a crença que se presentifica, reproduz um significado anterior a própria leitura, então só lemos o que já sabemos ler (LARROSA, 2014). Se não interrompermos os mecanismos – de uma mesma língua – somente entenderemos aquilo que já se adapta aos nossos esquemas prévios de compreensão.

Dar a ler requisita um processo de devolução – não é doação, nem recebimento – dar às palavras a ilegibilidade que perderam e que lhes é própria ao se inserirem – atravessadas, cortadas, domadas – comodamente em nossa cultura. “Para dar a ler é preciso esse gesto às vezes violento de problematizar o evidente, de converter em desconhecido o demasiado conhecido [...]” (LARROSA, 2014, p. 16). Dar a ler exige, ainda, ir além do que foi construído como incontestável, indiscutível, irrefutável; dar a ler requisita olhar além do que está à vista. Dar a ler a pesquisa é abrir um caminho entre o saber e o pensar,

entre o que já sabemos e o que se há de pensar depois da escrita. As palavras devolvidas – depois de lidas – podem dar a pensar o que ainda não pensamos. Dar a ler funciona com as impossibilidades e não ditos da escrita, das práticas e intercâmbios da comunicação. “Ler é obscuro quando se lê o que não se sabe ler, mas só assim a leitura é experiência: a experiência da leitura: ler sem saber ler” (LARROSA, 2014, p. 19). Dar a ler a pesquisa requisita a experiência em sua plena acepção etimológica: experiência do latim *experientia* sendo formada por três partículas – *ex* (fora), *peri* (perímetro, limite) e *entia* (ação de conhecer) (ECO, 2016). Dar a ler a pesquisa é permitir-se viver plenamente a experiência de conhecer além das fronteiras, além dos limites. É ler além das palavras. Dar a ler é o que propomos como experiência de pausa, experiência de suspensão dos juízos (e certezas) para deixar-se imergir em um plano de dúvidas, para produzir novas problemáticas de investigação.

A essa necessidade de leitura e reflexão da pesquisa, revelam-se algumas ameaças: primeiro a possibilidade de o escritor ser leitor de seu próprio texto (pesquisa) e ser capaz de estranhar suas próprias palavras e teorias; segundo a realidade do próprio leitor e seu impulso de seguir sendo ele mesmo frente ao que se lê; terceiro, a inevitável transformação que atravessa o corpo leitor-escritor no processo de escrever-ler. Desestabilizando o núcleo dessas ameaças, dar a ler a pesquisa só pode funcionar interrompendo todas as convenções do que sabemos sobre nós e sobre o texto, sobre o que foi escrito e sobre o que ainda podemos escrever, sobre o que lemos e também sobre o que nos leu. Escrever dando a ler o texto já escrito (lido) não representa uma síntese, uma retomada ou fechamento das experiências (em devir) da pesquisa. Um outro texto só pode surgir dessa leitura (que se desdobra em escrita) a medida em que inventamos e produzimos novas subjetividades e “[...] pensar a produção de modos inventivos de subjetivação é experimentar e propor outras maneiras de ser e estar no mundo” (STUBS, 2019, p. 26). É ler escrevendo-se a partir de novos modos de existir, inventando novos

posicionamentos que não podem ser reproduções, mas resistências, uma vez que práticas de vida inventivas tendem a ser mais difíceis de serem capturadas (STUBS, 2019). É ler (enquanto experiência) um texto que se escreve refletindo com e a partir de outros textos.

A resistência – colonial, racial, social, cultural, etc. – nessas linhas escritas foi marcada pelas práticas e estéticas afro-diaspóricas interligadas por uma potência existencial (negra) ancestral. Ao investigarmos as formulações da cultura e da estética afro-diaspórica no Brasil, sobretudo a partir de representações cinematográficas, fomos direcionados as possibilidades de emergir uma pedagogia antirracista fundamentada na ancestralidade. Contra toda forma de subalternização e estratégia de domínio, controle e captura presente na sociedade brasileira e em suas tecnologias culturais, a ancestralidade constituiu-se como um processo identitário, herdado pelos sujeitos negros da diáspora, que é capaz de apontar para além da individualidade, além das marcas filosóficas, científicas modernas e ocidentais.

O que torna característico e demarca a singularidade negra por meio da ancestralidade é, justamente, a relação que o corpo (existência) estabelece entre os traços herdados e os processos formativos do presente (continuamente tornando-se passado). “O corpo é a superfície encarnada da subjetividade, um território profícuo para estabelecermos relações desejantes com o mundo via práticas de liberdade” (STUBS, 2015, p. 106), mas por ser mais potência que matéria, o corpo também é o alvo direto das estratégias de controle. Alinhado à invenção como resistência, o corpo negro, como marcadamente foi performado por Zózimo, e que também se faz presente em outras produções estéticas e culturais negras, afirma-se como um corpo político que habita espaços de disputa, um corpo capaz de produzir contraestratégias ao regime racista de representação das populações negras na cultura e no cinema brasileiro e apontar para ressignificações das nossas relações com o mundo, de produzir novos conhecimentos, de combater as hierarquias raciais e produzir uma pedagogia antirracista.

.....

O corpo é fonte de movimento e ação, é acontecimento que inaugura a existência. O corpo é uma forma cultural que forma o corpo; o corpo é simbólico; o corpo é uma anterioridade; o corpo é possibilidade, potência, política; o corpo é filosofia, resistência, conhecimento (OLIVEIRA, 2005). O corpo em sua presença ou atravessado pela ausência e os efeitos de presença da representação, liga-se diretamente a uma atitude pedagógica. Pedagogia encontra sua raiz no grego entre as palavras *paidos* [criança] e *agoge* [condução], na Grécia Antiga, a pedagogia estava relacionada a atividade laboral exercida por escravizados¹⁵ de levar e trazer crianças para sua instrução pessoal (MERCADO, 2008). Nesse ponto, a pedagogia amarra-se diretamente a uma atitude de condução ao conhecimento, ainda que quem os conduzia, neste ato físico, não era propriamente seus mentores. Essa dimensão de condução e educação nos conecta, rigorosamente, aos aspectos institucionais da instrução (antes o filósofo, agora o professor na escola) e aquilo que acompanha, conduz o sujeito em seu caminho até a instrução institucional, ou seja, todos os atravessamentos sociais e culturais que o sujeito carrega entre o ir e vir de uma educação formal e que são ignorados ou diminuídos em suas dimensões formadoras.

Quando pensamos na emergência de uma pedagogia antirracista amparada pelos saberes ancestrais reivindicados no/pelo corpo negro e suas manifestações estéticas e culturais afro-diaspóricas – como a mandinga, o quebranto – estamos considerando os processos de subjetivação e formação além dos aparatos institucionais. Uma pedagogia antirracista precisa estar ligada a uma cultura antirracista que promova outras formas de ser/estar no mundo em todas as suas dimensões significantes, isso implica uma atuação constante na criação de contraestratégias às representações raciais racistas que constituem a formação de nosso imaginário social. O cinema, neste caminho, é uma das tecnologias culturais mais eficientes na

15 Destacamos que as condições e situações para/de escravização na Grécia Antiga partem de outros princípios, origens e motivações da escravização moderna africana e que ocorreu no Brasil. A menção deve-se apenas as práticas que originaram a palavra pedagogia.

formação imaginária coletiva e, ao mesmo tempo, por meio dos mecanismos de projeção e identificação, de formação de subjetividades racistas que inferiorizam as populações negras, em detrimento da glorificação e da manutenção do *ethos* racial branco. É urgente que se opere uma transgressão, uma ruptura transformativa nas imagens negras e brancas que habitam o cinema brasileiro e, por conseguinte, em nosso imaginário social.

Do mesmo modo, as práticas escolares que alinham tanto o pedagógico, quanto o político e o cultural podem ser aliadas potentes nesta luta. O primeiro passo é considerar a escola imersa em um campo político, reconhecendo que a escolarização está implicada em uma distribuição diferencial do conhecimento – e o que se entende por ele – de modo que padrões de desigualdade que imperam em uma sociedade e uma cultura são mantidos e reproduzidos. É fundamental que as escolas reconheçam que as formas pedagógicas nelas contidas são locais de produção de sentidos e significados e, por isso, estão inevitavelmente presas na relação entre cultura e poder. As escolas constituem locais de políticas culturais, organizando práticas significativas e recursos materiais que empregam uma variedade de tecnologias culturais – como o cinema – para mediar a relação entre o conhecimento sobre o mundo e sobre nós mesmos.

Esse reconhecimento – e problematização – também precisa alcançar os métodos didáticos e os usos e presenças das tecnologias culturais na educação. A chegada do cinematógrafo no Brasil em 1895 e seu emprego educacional, insere-se em um contexto de considerável valorização da presença da imagem no processo de ensino e aprendizagem, contudo, isso não significou o trabalho com os aspectos formativos da imagem além da ilustração. No final do século XIX, os(as) professores(as) já recebiam uma formação voltada para o uso de métodos educacionais em que a observação – tanto natural, quanto representacional – tornava-se cada vez mais importante para os métodos de aprendizagem. Desde a sua chegada ao Brasil, os filmes e o cinema foram apropriados pedagogicamente como uma

.....

ferramenta eficiente de comunicação, capaz de acessar os cantos mais remotos e menos habitados do extenso território nacional, além de viabilizar o projeto de formação de uma sociedade e uma nação republicana. A cinematografia assume a promessa – e a esperança – de uma solução rápida para a árdua tarefa da educação brasileira, como um caminho fácil que buscava superar a ignorância do povo e sua incapacidade e isolamento com o mundo (DUARTE; ALEGRIA, 2008). No discurso educacional vigente, sobretudo pela atuação de Afrânio Peixoto, o cinema seria capaz de mostrar as massas iletradas e incultas as formas de sociabilidade mais elaboradas, os costumes superiores dos países de primeiro mundo. Essa marca de origem, que fez com que a presença de filmes na educação tivesse um caráter instrumental, parece ainda prevalecer nas práticas pedagógicas. Os filmes são usados como um modo de ilustração ou fixação de determinados conteúdos disciplinares, ignorando valores significantes e intrinsecamente formativos das produções.

É nesse sentido, sem reduzir todas as práticas culturais a práticas educacionais, que as práticas pedagógicas precisam preocupar-se – e muito – com as práticas culturais. A ação educativa precisa trabalhar ativamente em conjunto com a ação cultural e vice-versa. Para que uma pedagogia seja antirracista, ela precisa fortalecer uma cultura antirracista; para que uma cultura seja antirracista, ela precisa fortalecer uma pedagogia antirracista. No centro dessas práticas (pedagógicas e culturais), deve-se direcionar um trabalho contínuo de desconstrução das formas brancas de educar.

Esse trabalho de desconstrução pode ser vislumbrado, ainda que metafóricamente, a partir da encarnação do corpo negro como potencial de resistência ancestral que produz subjetivações potentes, não identidades essencialistas como blocos hegemônicos. O corpo afro-diaspórico é capaz de produzir afirmatividades sem negatividades, é capaz de afirmar identidades sem negar as diferenças e de afirmar as diferenças sem negar identidades. A operação desse pensamento rompe com a concepção do Outro como derivação ne-

gativa do Eu, estratégia política, filosófica e cultural empregada para subordinação e hierarquização das raças no pensamento branco e ocidental. O desafio que nos impõe é, precisamente, reverter o domínio das operações raciais brancas fazendo-se valer de um diálogo intenso dos saberes ancestrais afro-diaspóricos e da afirmação da diferença como diferença.

As expressões da cultura e da estética afro-diaspórica operam como dispositivos de insubordinação capazes de colocar em conflito o funcionamento de mais de cinco mil anos de epistemologia racista (OLIVEIRA, 2012). Elas colocam em evidência a denúncia da branquitude e anunciam, ao mesmo tempo, a potência negra como transgressão, resistência e afirmação. A “[...] Ancestralidade é, então, mais que um conceito ou categoria do pensamento. Ela se traduz numa experiência de forma cultural que, por ser experiência, é já uma ética [...]” (OLIVEIRA, 2012, p. 39) que confere sentido as ações e as práticas que produzem os sujeitos e suas existências históricas. A ancestralidade é, sobretudo, uma categoria de relação, uma vez que não existe ancestralidade sem alteridade; uma categoria de ligação, visto que se configura como um território de trocas de experiências e uma categoria de inclusão, pois o fundamento de sua sociabilidade é a ética como um espaço onde se alojam as diferenças (OLIVEIRA, 2005).

Na cosmovisão iorubá, Obatalá é o orixá maior da criação (filho da divindade suprema Olorun). Certa vez, ele decidiu visitar seu filho, o rei Shangô (orixá do raio e do trovão, representante da justiça, sempre porta seu oxê, um machado de duplo fio). No meio da floresta, a caminho para Oyó, Obatalá encontrou um cavalo muito belo e decidiu levá-lo para o encontro com seu filho que, possivelmente, saberia localizar o verdadeiro dono do animal. Mais à frente, Obatalá deparou-se com soldados de Shangô, que ao avistá-lo com o animal, presumiram que seu rei havia sido roubado e espancaram Obatalá como punição pelo roubo. O rei Shangô, sem saber do acontecido, estranha a estiagem que com o tempo abateu-se sobre seu reino: nada mais crescia, as colheitas estavam definhando e os animais

.....

morrendo. O rei decide, então, chamar Ifá, um adivinho, para revelar o que estava acontecendo. Ifá profere solenemente a Shangô: “veja em seus porões”. O rei interpreta literalmente o que diz o adivinho e percorre pessoalmente seus porões até encontrar, com surpresa, em uma de suas celas, seu próprio pai abatido e machucado. Shangô pede para que as mulheres lhe tragam água pura da fonte para que ele mesmo lavasse seu pai. Depois de lavar Obatalá, Shangô redime-se do erro e convida a todos para a celebração do retorno de seu pai (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2014).

A narrativa mítica de Obatalá e Shangô nos remete a imagem de negligência da ancestralidade – quase sempre trancafiada nos porões, ocultada e esquecida. O obstáculo dessa questão ampara-se no fato de que a ocultação ancestral também é uma negação existencial, uma vez que o corpo é, ao mesmo tempo, constituído e a própria ancestralidade. Desse modo, a celebração da ancestralidade também é uma celebração e afirmação do corpo. A construção de um corpo ancestral, por consequência, é uma máxima pedagógica, visto que a história dos ancestrais africanos permanece inscrita nos corpos negros afrodescendentes. É preciso ler o texto do corpo, codificar a história pelo corpo, pois assim, seremos capazes de vislumbrar além da aparência e da matéria, seremos capazes de encontrar Exu, ou seja, a potência de resistência que é ao mesmo tempo coletiva e individual, capaz de demonstrar que é possível tornar possível uma pedagogia – e uma cultura, uma sociedade – antirracista.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALMEIDA, Rogério de. O imaginário cinematográfico e a formação do homem. In: RODRIGUES, Aurora de Jesus (Org). **Formação de professores**: teoria e pesquisa. São Paulo: Factash, 2013.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- BARROS, Regina Benevides de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). **Psicologia Social do Racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. **África em Artes**: São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2008/lei-11645-10-marco-2008-572787-publicacaooriginal-96087-pl.html>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- BUENO, Clodoaldo. O Barão do Rio Branco no Itamaraty (1902-1912). **Revista Brasileira de Política Internacional**. Brasília, v. 55, n. 2, 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292012000200010. Acesso em: 10 jan. 2020.
- CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade Sem Relato**: antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: EDUSP, 2012.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Orientadora: Roseli Fischmann. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Educação – São

Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 15 dez. 2019.

CARVALHO, Lílian Amorim. Os 15 anos da lei 10.639/2003: temas, conceitos e dilemas. In: FELIPE, Delton Aparecido (org). **Educação para as relações étnico-raciais**: estratégias para o ensino de história e cultura afro-brasileira. Maringá: Mondrian, 2019.

CARVALHO, Maria do Socorro. O Cinema Novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

CARVALHO, Noel dos Santos. O cinema negro de Zózimo Bulbul. In: Encontro Anual da ANPOCS, 29., 2005a, Caxambu. **Anais...** Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-29-encontro/gt-25/gt10-19/3715-ncarvalho-o-cinema/file>. Acesso em: 29 mar. 2019.

CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson. **Dogma Feijoadá: o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005b.

CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. **Revista Crioula**, São Paulo, n.12, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858>. Acesso em: 29 mar. 2019.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

CORAZZA, Sandra Mara. **Para uma filosofia do inferno na Educação**: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DANTAS, Luis Thiago Freire. **Filosofia desde África**: perspectivas descoloniais. Orientador: Marco Antônio Valentim. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Curitiba, 2018. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/54739/R%20-%20T%20-%20LUIS%20THIAGO%20FREIRE%20DANTAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 29 mar. 2019.

DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Editora Vega, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

DUARTE, Rosalia; ALEGRIA, João. Formação Estética Audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6687>. Acesso em: 29 mar. 2019.

DUSCHATZKY, Silvia; SKLIAR, Carlos. O nome dos outros. Narrando a alteridade na cultura e na educação. In: SKLIAR, Carlos; LARROSA, Jorge (Orgs). **Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

FABRIS, Elí Henn. Cinema e Educação: um caminho metodológico. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6690>. Acesso em: 29 mar. 2019.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERRARESI, Carla Miucci. Vera Cruz: a herança de um sonho. **Mnemocine**, 2013. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/192-carla-miucci-ferraresi>. Acesso em: 20 ago. 2019.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: Instituto de Letras UFRGS, 2005.

FERREIRA, Sandra Cristina Novais Ciocci. **Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962**. Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Campinas. Instituto de Artes da UNICAMP. Programa de Pós-Graduação em Música – Campinas, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/283964>. Acesso em: 27 jun. 2019.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Antropolíticas da Educação**. São Paulo: Képos, 2014.

FLORENT, Adriana Coelho. A escrava Isaura, do romantismo abolicionista à fama global. In: OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de et. Al. **Literatura, cinema e multiculturalismo no mundo lusófono**. Braga: Centro de Estudos de Letras, 2008.

FREITAS, Alexander de; COUTINHO, Karyne Dias. Cinema e Educação: o que pode o cinema? **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 27, n. 54, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/14174>. Acesso em: 29 mar. 2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: 34, 2017.

GOMES, Nilma Lino. Educação cidadã, etnia e raça: o trato pedagógico da diversidade. In: CAVALLEIRO, Eliane (Org). **Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola**. São Paulo: Selo Negro, 2001.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Democracia Racial: o ideal, o pacto e o mito. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 25., 2001, Caxambu. **Anais...** Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/25-encontro-anual-da-anpocs/st-4/st20-3/4678-aguimaraes-democracia/file>. Acesso em: 10 jan. 2020.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, 1997. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71361>. Acesso em: 10 dez. 2018.

HALL, Stuart. A Modernidade e os seus Outros: três 'momentos' na História das Artes na Diáspora Negra do Pós-Guerra. **Artáfrica**, Lisboa, 2015. Disponível em: <http://artafrika.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714dfd93b64c.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri/ Editora PUC Rio, 2016.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: SOVIK, Liv (org). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018a.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.). **Histórias afro-atlânticas: antologia**. v. 2. São Paulo: MASP, 2018b.

HALL, Stuart. Significação, representação, ideologia: Althusser e os debates pós-estruturalistas. In: SOVIK, Liv (org). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018c.

HOFBAUER, Andreas. O conceito de 'raça' e o ideário do 'branqueamento' no século XIX – bases ideológicas do racismo brasileiro. **Teoria e Pesquisa**. São Carlos, v. 1, n. 42, 2003. Disponível em: <http://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/view/57/47>. Acesso em: 10 jan. 2020.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica** (1917 – 1993). Orientadora: Lília Katri Moritz Schwarcz (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-14112013-122614/en.php>. Acesso em 27 jun. 2019.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

JOSÉ, Ângela. O cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Alceu**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 2007. Disponível em: http://revista-alceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf. Acesso em: 10 jan. 2020.

KASTRUP, Virgínia; BARROS, Regina Benevides de. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Líliliana (orgs). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **O sujeito da educação**. Petrópolis: Vozes, 1994.

LIMA, Tania Andrade; SENE, Glaucia Malerba; SOUZA, Marcos André Torres de. Em busca do Cais do Valongo, Rio de Janeiro, século XIX. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 24, n.1, jan.- abr. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142016000100299. Acesso em: 07 mar. 2019.

LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. **Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos**. Orientadora: Lília Moritz Schwarcz. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-18122013-134956/pt-br.php>. Acesso em: 20 mar. 2019.

LUCCHESI, Dante. Africanos, crioulos e a língua portuguesa. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do (orgs.). **História social da língua nacional**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008.

LYRA, Bernardette. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. **Conexão – Comunicação e Cultura**. Caxias do Sul, v. 6, n.11, 2007. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/197>. Acesso em: 27 jun. 2019.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 8, n. 15, 2001. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MARIN, Louis. Poder, representación, imagen. **Prismas**. Buenos Aires, v. 13, n. 2, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387036808001>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MERCADO, Jairo Enrique Rojano. Conceptos básicos en pedagogía. **Revista electrónica de Humanidades, Educación y Comunicación Social**, Maracaibo, n. 4, 2008. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2717946>. Acesso em: 20 jan. 2020.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 34, 2008. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 10 abr. 2019.

MIGNOLO, Walter. **Histórias Locais / Projetos Globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensar liminar. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MONTEIRO, Adriano Domingos. **Os territórios simbólicos do Cinema Negro**: racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro. Orientadora: Daniela Zanetti. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) – Universidade Federal do Espírito Santo. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades – Vitória, 2017. Disponível em: http://repositorio.ufes.br/handle/10/6931?locale=pt_BR>. Acesso em 29 mar. 2019.

MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa; SILVA, Tomaz Tadeu da. Sociologia e teoria crítica do currículo: uma introdução. In: MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa; SILVA, Tomaz Tadeu da. (Orgs). **Currículo, cultural e sociedade**. São Paulo: Cortez, 1994.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de Antropologia Sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2011.

**CULTURAS E ESTÉTICAS AFRO-DIASPÓRICAS:
ESTRATÉGIAS PARA UMA PEDAGOGIA ANTIRRACISTA**

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Global, 2007.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é, afinal? In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.). **Histórias afro-atlânticas**: antologia. v.2. São Paulo: MASP, 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.). **Histórias afro-atlânticas**: antologia. v.2. São Paulo: MASP, 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 ago. 2019.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. **Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro**: a pornochanchada em perspectiva histórica. Orientador: Milton Araújo Moura. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em História – Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/23336>. Acesso em: 10 jan. 2020.

NUNES, Luciana Borre. **As imagens que invadem as salas de aula**: reflexões sobre a cultura visual. Aparecida: Ideias e Letras, 2010.

OLIVEIRA, Carly S. Mary de. Arte colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: Irmandades, artífices, anonimato, e modelos europeus na capitania de Minas Gerais e do norte do Estado Brasil. In: PAIVA, Eduardo França.; AMANTINO, Marcia; Ivo, ISNARA Pereira (Org). **Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços**. São Paulo: Annablume, 2011.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, Brasília, n. 18, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4456>. Acesso em: 20 jan. 2020.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira. Orientador: Henrique Antunes Cunha Jr. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) - Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira - Fortaleza, 2005. Disponível em:

.....
http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/36895/1/2005_tese_edoliveira.pdf. Acesso em: 20 jan. 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2012.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2015a.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. Por uma política da narrativa. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2015b.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André do. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. Apresentação. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PERDIGÃO, Thiago Costa. O trágico na estética de Edmund Burke. **Anais dos SEFIM**, v. 4, n. 1, 2019. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/625/532>. Acesso em: 20 jan. 2020.

PETTER, Margarida Maria Taddoni. Línguas africanas no Brasil. **África**, n. 27-28, p. 63-89, 9 dez. 2007. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/96063> >. Acesso em: 10 jan. 2020.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

PLATÃO. **Diálogos**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

POURTOIS, Jean-Pierre; DESMET, Huguette. **A educação pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1999.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais - perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.

REZENDE, Joffre Marcondes de. Afecção, doença, enfermidade, moléstia. **Revista de Patologia Tropical**, Goiás, v. 43, n. 3, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/iptsp/article/view/32221>. Acesso em: 10 jan. 2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBETTO, Anelice. Dos saberes risíveis aos saberes menores na educação. In: RIBETTO, Anelice (Org.). **políticas, poéticas e práticas pedagógicas (com minúscula)**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

RODRIGUES, Jaime. Festa na chegada: o tráfico e o mercado de escravos no Rio de Janeiro. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; REIS, Letícia Vidor de Sousa (Org.). **Negras Imagens**. São Paulo: Edusp, 1996.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ROSSATO, Cesar; GESSER, Verônica. A experiência da branquitude diante de conflitos raciais: estudos de realidades brasileiras e estadunidenses. In: CAVALLEIRO, Eliane (Org.). **Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola**. São Paulo: Selo Negro, 2001.

ROSSI, Mirian Silva. Circulação e mediação da obra de arte na *Belle Époque* paulistana. In: ANAIS DO MUSEU PAULISTA, 2003, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Museu Paulista, 2003, p. 83-119. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v6-7n1/05.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2018.

RUFINO, Luiz. Pedagogias das encruzilhadas. **Periferia**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, 2018. Disponível: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/31504>. Acesso em: 13 jan. 2020.

SANTOS, Vanicléia Silva. **As bolsas de mandinga no espaço Atlântico: Século XVIII**. Orientadora: Marina de Mello e Souza. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em História Social – São Paulo, 2008a. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23042009-095859/pt-br.php>. Acesso em: 15 abr. 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro. **Travessias**, Coimbra, p. 15-36, 2008b. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/43227/1/Do%20pos-moderno%20ao%20pos-colonial.pdf>. Acesso em 15 jul. 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 46-71, ago. 1988. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8489/10040>. Acesso em: 03 jul. 2018.

SANTOS, Gustavo Rocha. Práticas mágicas no Brasil Colonial, um estudo etimológico. **Revista Múltipla**, Brasília, v. 23, n. 30, jun. 2011. Disponível em: https://upis.br/biblioteca/pdf/revistas/revista_multipla/multipla30.pdf. Acesso em: 20 abr. 2019.

SANTOS, Raquel Amorim dos; SILVA, Rosângela Maria de Nazaré Barbosa e. Racismo científico no Brasil: um retrato racial do Brasil pós-escravatura. **Educar em Revista**. Curitiba, v. 34, n. 68, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/er/v34n68/0104-4060-er-34-68-253.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

SCHUMAN, Lia Vainer. **Entre o 'encardido', o 'branco' e o 'branquíssimo':** raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Orientadora: Leny Sato. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Psicologia – São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/pt-br.php>. Acesso em: 22 fev. 2019.

SCHVARZMAN, Sheila. O rádio e o cinema no Brasil dos anos 1930. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 29., 2006, Brasília, **Anais...** Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/41112854763261431972251026393152414828.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2019.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário:** cor e raça na sociedade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, Lília Moritz. Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da escravidão no Brasil. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; REIS, Letícia Vidor de Sousa (Org). **Negras Imagens**. São Paulo: Edusp, 1996.

SILVA, Maria Aparecida. Formação de educadores/as para o combate ao racismo: mais uma tarefa essencial. In: CAVALLEIRO, Eliane (Org). **Racismo e anti-racismo na educação:** repensando nossa escola. São Paulo: Selo Negro, 2001.

SIMON, Roger. A pedagogia como uma tecnologia cultural. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na sala de aula:** uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: Vozes, 2018.

SKLIAR, Carlos. A educação e a pergunta pelos Outros: diferença, alteridade, diversidade e os outros "outros". **Ponto de Vista**, Florianópolis, n. 5, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/pontodevista/article/download/1244/4251>. Acesso em: 15 dez. 2019.

SKLIAR, Carlos. A escrita na escrita: Derrida e educação. In: SKLIAR, Carlos. **Derrida & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SKLIAR, Carlos. **Desobedecer a linguagem:** educar. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SKLIAR, Carlos. **Pedagogia (improvável) da diferença e se o outro não estivesse aí?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003a.

**CULTURAS E ESTÉTICAS AFRO-DIASPÓRICAS:
ESTRATÉGIAS PARA UMA PEDAGOGIA ANTIRRACISTA**
.....

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a educação**: diversidade, descolonização e redes. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

SOUZA, Ana Paula Herrera de; FELIPE, Delton Aparecido. História da África e do povo negro no Brasil: construção de caminhos pedagógicos. In: FELIPE, Delton Aparecido (org). **Educação para as relações étnico-raciais**: estratégias para o ensino de história e cultura afro-brasileira. Maringá: Mondrian, 2019.

SOUZA, Jamerson Murillo Anunciação de. Edmund Burke e o conservadorismo gênese. **Serv. Soc. Soc.**, São Paulo, n. 126, pág. 360-377, junho de 2016. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-66282016000200360&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26 jan. 2020.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Edusp, 2008.

STUBS, Roberta. **A/r/tografia de um corpo-experiência**: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade. Orientador: Fernando Silva Teixeira Filho. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/136107>.

STUBS, Roberta. **Devires de um corpo-experiência**. Curitiba: Appris, 2019.

TEIXEIRA, Ivan Prado. Literatura como imaginário: introdução ao conceito de Poética Cultural. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, v. 1, 2003. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/001362669.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2019.

1ª edição **MAIO 2022**
formato do livro **16X23CM**
tipografia **DM SANS**
papel de miolo **PÓLEN SOFT 80G/M²**
papel de capa **CARTÃO SUPREMO 250G/M²**

@EDITORIALCASA

