Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Educação

Bárbara Maia Cerqueira

Escrevivências em audiovisualidades: a potência das imagensnarrativas para a negritude

Rio de Janeiro
2024

Bárbara Maia Cerqueira

Escrevivências em audiovisualidades: a potência das imagensnarrativas para a negritude

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.ª Dra. Mailsa Carla Pinto Passos

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

C416 Cerqueira, Bárbara Maia
Escrevivências em audiovisualidades: a potência das imagensnarrativas para a negritude / Bárbara Maia Cerqueira. – 2024.
109 f.

Orientadora: Mailsa Carla Pinto Passos.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação.

1. Educação – Teses. 2. Negros no cinema – Teses. 3. Decolonialidade – Teses. I. Passos, Mailsa Carla Pinto. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.

br CDU 37

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____
Assinatura Data

Bárbara Maia Cerqueira

Escrevivências em audiovisualidades: a potência das imagensnarrativas para a negritude

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 19 de junho de 2024.

Banca Examinadora:

_____

Prof.ª Drª. Mailsa Carla Pinto Passos (Orientadora)

Faculdade de Educação - UERJ

_____

Prof. Dr. Alexandre Silva Guerreiro

Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo - UERJ

_____

Prof. Dr. Carlos Roberto De Carvalho

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

_____

Prof.ª Drª. Janaína Damaceno Gomes

Faculdade de Educação – UERJ

_____

Prof. Dr. José Valter Pereira

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2024

Muitas mulheres negras pavimentaram o caminho para que eu chegasse até aqui. Nesse momento, sinto-me parte desse tempo espiralar, pois enquanto caminho, preparo a estrada para as próximas mulheres negras conquistarem mais espaço. Assim, dedico essa tese às mulheres negras do porvir!

AGRADECIMENTOS

Agradeço à espiritualidade que me amparou quando me senti sozinha durante esses quatro anos de muitas (e intensas) mudanças em minha vida.

Agradeço à minha mãe Maria Emília, por sempre investir em mim e me permitir sonhar. Estendo a todas as pessoas da minha família que sempre acreditaram em meu potencial.

Agradeço ao meu filho Joaquim por ser testemunha gentil do meu processo.

Agradeço à minha orientadora Profª Drª Mailsa Carla Pinto Passos pelas conversas.

Agradeço aos colegas do Grupo de Pesquisa Identidades e Cotidiano Aline, Chaua, Danielle, Fabbi, Irani, Jorge, Luis Gustavo, Maíra, Mazé, Mestre Lindi (*in memorian*) e Tati, "sou porque somos, Ubuntu".

Agradecimento especial à Juliana Ribeiro, a irmã que a UERJ me deu, eu não sei como seria essa caminhada sem você.

Agradeço à minha amiga Eliana Mara que me deu um lar no Rio de Janeiro.

Agradeço aos muitos professores com quem pude fazer parcerias valiosas e trocar boas ideias que compuseram essa tese.

Agradeço à Universidade do Estado Rio de Janeiro/UERJ, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES e Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro/FAPERJ pela bolsa que me permitiu concluir o curso.

RESUMO

CERQUEIRA, Bárbara Maia. *Escrevivências em audiovisualidades: a potência das imagensnarrativas para a negritude*. 2025. 190 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

O trabalho de pesquisa se insere no coletivo de trabalhos acadêmicos que questionam a colonialidade do ser, do saber e do poder (QUIJANO, 2005) por produzir epistemicídios do povo negro e dos povos indígenas, deslegitimando seus conhecimentos, sua história e sua contribuição na construção da nação brasileira. Nesse sentido, nosso diálogo tem sido estabelecido com autores que falam a partir do lugar de enunciação da experiência do corpo negro, afrodiaspórico, ameríndio, latino-americano, ou seja, corpos que carregam marcas e produções com localização geo-política do Sul Global (SANTOS, 2007). Assim, assume-se a decolonialidade como um projeto inacabado de cunho acadêmico, político e artístico que nos mobiliza a atuar na realidade transformando-a (COSTA, MALDONADO-TORRES E GROSFOGUEL, 2019). Compreende-se que o Cinema Negro brasileiro como parte do projeto decolonial na medida em que é feito a partir da experiência de corpo racializado de realizadoras negras e realizadores negros, caracterizando-se como *escrevivências em audiovisualidades* usando o aparato da tecnologia ancestral do quilombo-cinema. Essa tese se dedica a compreender as negociações que os espectadores fazem a partir do encontro com as escrevivências em audiovisualidade. A pesquisa revelou que o Cinema Negro brasileiro produz novas *imagensnarrativas* sobre negritude emancipadora e "vinga" as imagens historicamente produzidas para a negritude revelando a beleza, a subjetividade e conferindo a dignidade à comunidade negra.

Palavras-chave: decolonialidade; cinema negro; escrevivências; cotidiano.

ABSTRACT

CERQUEIRA, Bárbara Maia. *Escrevivências in audiovisualities*: the power of narrative images for blackness. 2025. 190 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

This work is part of a collective body of academic research that questions the coloniality of being, power and knowledge (Quijano, 2005), because it employs an epistemicide of black and indigenous people, whose knowledge, histories and contributions to the construction of the Brazilian nation have been systematically delegitimized. In this sense, we have dialogued with authors who speak from the place of enunciation based on the experiences of Black, Afro-diasporic, Amerindian, Latin-American, that is, bodies that bear marks and produce knowledge, situated within the geopolitical location of the Global South (Santos, 2007). Thus, decoloniality is assumed as an unfinished academic, political and artistic project, that compels us to engage with reality in order to transform it (Costa, Maldonato-Torres e Grosfoguel, 2019). Brazilian Black Cinema is understood as part of the decolonial project, so far it is created from the embodied experiences of Black filmmakers, characterizing it as *escrevivências* [writing-living] *in audiovisualities,* through the ancestral technological apparatus of the *quilombo-cinema.* This thesis is dedicated to understanding the negotiations that spectators make when experiencing *escrevivências in audiovisualities.* The research reveals that the Brazilian Black Cinema produces new images-narratives of emancipatory *negritude,* thus vindicating the historically constructed images imposed on black people, by instead showing its beauty, its subjectivity, and restoring dignity to the black communities.

key-words: decoloniality; black cinema; *escrevivências*; everyday.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

1 **CONVERSAS ENTRE PESQUISAS** 17

1.1 **A experiência com o cinema** 18

1.2 **Cinema negro** 20

1.3 **Experiência do jovem negro universitário** 22

2 **UMA CONVERSA ENTRE O PROJETO DECOLONIAL E O CINEMA NEGRO** ... 27

2.1 **Projeto decolonial** 27

2.2 **Cinema-quilombo: histórico do cinema negro brasileiro** 36

2.2.1 **Quilombo-Cinema: linguagem e experiência** 47

3 **QUANDO COMEÇA A PESQUISA PARA A TESE?** 62

3.1 **Primeiras conversas** 66

3.2 **Segunda etapa de produção de dados da pesquisa** 70

3.3 **Conversas com interlocutores da pesquisa** 86

3.4 **Nossas *imagensnarrativas* nos espelhos** 94

4 **ÚLTIMAS PALAVRAS** 97

REFERÊNCIAS 103

INTRODUÇÃO

Minha[1] história com o cinema começou, como a de muitas pessoas, como espectadora. Eu ainda me lembro de detalhes da minha primeira vez numa sala de cinema, do moletom que ganhei para usar no dia, de dormir no escurinho gelado da sala e de acordar assustada com a gargalhada do público que assistia a *Esqueceram de mim*. O cinema em que entrei pela primeira vez fechou e deu espaço para ampliação da praça de alimentação do shopping center. Ir ao cinema, para mim, era uma atividade comum de lazer. O audiovisual como arte sempre me fascinou, mas nunca foi apresentado a mim como uma possiblidade de trabalho. Eu precisava de um trabalho com "cara de trabalho". Por isso, estudei Pedagogia, fiz concurso público e sou Pedagoga na rede estadual de ensino do Espírito Santo.

Durante o curso de Mestrado em Educação, buscando cartografar as produções curriculares de uma escola da rede estadual, encontrei-me com o cineclube (Cazé, 2016). A experiência do mestrado foi fundamental para compreensão do que era ser uma mulher negra trabalhadora almejando ocupar o lugar de intelectual. Um corpo político, marcado por gênero e raça que devia estar ali para pesquisar educação para relação étnico-raciais, e qualquer outro assunto era motivo de estranhamento. A luta diária de existir sendo mulher negra complexa na vida e na academia é cansativa. De posse do meu título de mestra e com conhecimento sobre cinema e educação que a pesquisa me possibilitou, decido por usar o meu potencial criativo para contribuir na luta política, coletiva e histórica de mulheres negras pelo bem viver. Assim, me uni a algumas amigas negras e juntas criamos o Cineclube Afoxé.

O Cineclube Afoxé é um cineclube itinerante — aprovado em edital de cultura do estado, no ano de 2017 — formado por mulheres negras, para pensarmos o lugar da mulher negra na vida e no cinema, . Em nossa itinerância, paramos em espaços públicos e culturais na cidade de Vitória, capital do Espírito Santo, exibindo filmes de cineastas negras e negros com o

[1] Durante a escrita, revezarei a primeira pessoa do singular e primeira pessoa do plural. Com isso, deixo marcada a minha autoria e a autoria coletiva, resultado das conversas que estabeleço com as autoras e os autores que compõem o texto. Entendo que, mesmo quando uso a primeira pessoa, escrevo atravessada pelas leituras dos autores, pelas conversas com pessoas anônimas, pelos filmes que assisto, pelas abas abertas no navegador do meu notebook, enfim, "pelas tantas redes educativas que formamos e que nos formam, permanentemente, nos cotidianos" (Andrade, Caldas, Alves, 2019, p. 24)

protagonismo de mulheres negras. Organizamos as sessões seguindo o clássico do cineclubismo com exibição seguida de debate entre convidados e público, maioria absoluta de mulheres. Nas rodas de conversa, após a exibição dos curta-metragem selecionados pela equipe de curadoria, podemos conversar sobre as questões que atravessam o nosso corpo subalternizado, marcado pela articulação do gênero e da raça. Em todas as sessões, essas conversas eram mediadas por mulheres negras artistas, ativistas, militantes, intelectuais, conhecedoras de saberes em suas áreas. Algumas dessas sessões-conversas deram origem à publicação "Mulheres negras na tela do cinema" (Cazé, 2020).

No processo formativo de pesquisa para curadoria do Cineclube Afoxé, me debrucei sobre cinema negro, conheci os clássicos, os jovens realizadores e as jovens realizadoras, conheci o cinema feminista. Fui convidada a compor a equipe de seleção da Mostra de Mulheres, do Festival de Cinema de Vitória (2019, 2020 e 2021), no qual também atuei como júri. Também idealizei e realizei o Festival Cinema também é Quilombo, o primeiro festival online com foco no Cinema Negro do Espírito Santo, exibindo filmes de realizadores negros e realizadoras negras do Brasil, que contou com apoio financeiro da Lei Aldir Blanc, no ano de 2021.

Nas caminhadas pela cidade com o Cineclube Afoxé, a convite da Biblioteca Pública Municipal de Vitória, nos deparamos com a demanda real de pesquisar filmes de realizadores negras e negros com o protagonismo de crianças negras para atendimento ao público de crianças da rede pública de ensino. Assim, passamos a realizar sessões periódicas nesse espaço. Essa experiência me possibilitou criar o minicurso sobre Cinema Negro e educação, que foi incluído na programação do curso de formação de professores "Educação para as Relações Étnico-raciais na Rede Municipal de Ensino da Serra: promovendo a diversidade na escola", nos anos de 2019, 2020 e 2021.

Essa movimentação com o Cineclube Afoxé, na medida em que atravessava os *praticantespensantes* que frequentavam as sessões cineclubistas, também me afetava, tendo contribuído de modo fundamental para a minha autodefinição e autoavaliação (Collins, 2016). A partir do encontro com o cinema, pude ir desenvolvendo uma língua própria (Anzaldúa, 2009), que abarcasse o meu sotaque de baiana, no meu modo professoral de me colocar em terras onde eu era considerada estrangeira. Aprendi e vi no coletivo de mulheres negras capixabas que "os nossos passos vêm de longe...". Foi nesse encontro com mulheres negras que tive a oportunidade de compreender que é preciso amar a negritude para resistir à colonialidade que nos subalterniza cotidianamente, nos fazendo crer que nunca somos o suficiente.

Amar a negritude, como me ensinou bell hooks (2019), “é perigoso” (p. 46), pois, numa cultura patriarcal de supremacia branca — a autora se refere à cultura estadunidense, mas entendemos que a realidade é comum em países ocidentais com histórico de colonização, como o Brasil — somos ensinados a odiar a imagem do espelho, ao auto ódio. Em contrapartida, cabe a nós mesmas tomar uma posição política de amar a negritude, o que significa descolonizar as nossas mentes e romper com os pensamentos ensinados de inferiorização.

Imagino que tenha sido o amor à negritude que fez Lélia Gonzalez criar *quizumba*. Indignada com o contexto brasileiro da década de 70 — mas que segue sendo atual — no qual a articulação do racismo e do sexismo causa danos violentos às mulheres negras, Gonzalez falou e, com a sua fala, autorizou a todas as mulheres negras, como ela, a falarem também. É por isso que assumo a autoria desse texto em primeira pessoa

> E o risco que assumimos aqui é o ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados [...], que nesse trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa (Gonzalez, 2018, p. 193).

Até porque o silêncio não nos protege, como pontua Audre Lorde (2019). Quando a autora escreveu o ensaio “A transformação do silêncio em linguagem e em ação”, estava encerrando um doloroso processo de cura do câncer de mama no qual em muitos momentos tomou consciência da própria mortalidade. A proximidade com a morte a fez também tomar consciência do medo que havia dentro dela, conforme relata: “por mais desejável que seja não ter medo, aprender a vê-lo de maneira objetiva me deu uma força enorme”. Ter vivido a pandemia do vírus da COVID-19, pela primeira vez, pude tomar consciência da minha mortalidade e, tal qual Lorde, o medo cresceu me sufocando, mas também me deu uma força extraordinária.

Embebida de muita ingenuidade, cumpri todos os passos socialmente recomendadas às mulheres: me comportei, estudei, trabalhei, casei, tive um filho, falei baixinho (na busca dessa imagem de mulher “feminina”, de mulher respeitável), e por, muitas vezes, fiquei em silêncio. Mas o silêncio não me protegeu.

Como mulher negra nascida e criada numa família da classe trabalhadora, a expectativa de ascensão social veio com os estudos e, como pontua Neusa Santos Sousa (1983), implicou um processo de embranquecimento. Os movimentos que fiz para me tornar uma mulher negra se deram a partir do encontro com outras mulheres que, tendo vivido “a experiência de ter[em] sido massacrada[s] em sua identidade, confundida[s] em suas perspectivas, submetida[s] a

exigências, compelida[s] a expectativas alienadas" (1983, p. 17-18), tomaram a decisão de "comprometer-se a resgatar a sua história e recriar-se em suas potencialidades" (1983, p. 18). Nessa caminhada, aprendi a exercer a autonomia construindo um discurso sobre mim mesma. Assim, venho descobrindo o poder da autodefinição e da autoavaliação (Collins, 2016).

Então, quando estava feliz com minhas andanças com outras mulheres negras e com o cinema pela cidade, o Cineclube Afoxé foi convidado a integrar a programação cultural da 5ª Conferência Mundial de Combate às Desigualdades Econômicas Raciais e Étnicas, no ano de 2018, na Universidade Federal do Espírito Santo. Durante o evento, fui convocada pelas professoras negras Kiusam de Oliveira e Patrícia Rufino a retornar à universidade para me tornar doutora. Eu tinha esquecido, ou melhor, o racismo me fez esquecer que eu sou "o sonho dos meus ancestrais", que eu sou a que acumula as melhores condições para ser a primeira doutora da família. Minha avó se formou em magistério e criou nove filhos como professora, minha mãe chegou até a especialização, eu cheguei ao mestrado e precisava seguir em frente com elas e por todas elas.

VOZES-MULHERES NEGRAS NO CINEMA

Vozes-mulheres

A voz de minha bisavó

ecoou criança nos
porões do navio. ecoou
lamentos
de uma infância perdida. A voz de
minha avó ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo. A voz de
minha mãe ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias

debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos pelo
caminho empoeirado
rumo à favela. A
minha voz ainda ecoa versos
perplexos com rimas de
sangue
e
fome.
A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes

recolhe em si as
vozes mudas caladas engasgadas
nas gargantas. A voz de minha filha
recolhe em si a fala
e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.

Na voz de minha filha se
fará ouvir a ressonância o eco da
vida-liberdade.

Conceição Evaristo (2008)

Começo a seção com o poema "Vozes-mulheres", de Conceição Evaristo, hoje consagrada pelo público e pela crítica, doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, para refletir sobre como as nossas vozes-mulheres ecoam nessa linearidade ancestral. A escolha desse poema não é aleatória. Como escritora, Conceição Evaristo, escreve poesia e prosa, sua literatura ficcional é encharcada de vida vivida por ela e por muitas mulheres negras e homens negros, pobres de toda sorte, subalternizados, despossuídos de tudo. Como explicou no prefácio do romance Becos da Memória, a sua escrita

> é uma criação que pode ser lida como ficções da memória. [...] As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção [...] Ali busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade (Evaristo, 2017)

E nesse movimento de escrever sobre a sua vivência e a dos seus, a escritora cunha o conceito de Escrevivência para definir a sua literatura, como um "texto ficcional com(fundindo) escrita e vida, ou melhor dizendo, escrita e vivência" (Evaristo, 2017, p. 3). Para a autora, "escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto inscrição no interior do mundo" (Evaristo, 2007, p. 21). Isso indica que quando mulheres negras escrevem, enunciam a partir de um lugar específico, do corpo que carrega uma dupla condição de mulher e negra e, por isso, apresentam uma estética e um posicionamento político de eu-lírico peculiar, cujo objetivo é auto inscrever no *corpus* literário brasileiro um movimento que abrigue toda as suas lutas.

Outro aspecto estético da escrevivência é a escolha por produzir uma literatura escrita com registro linguístico próximo à linguagem oral. Nas palavras da autora: "quero a dinâmica das palavras pronunciadas no cotidiano, as que movimentam a vida e não as que dormem no

dicionário" (Evaristo, 2020, s/p). Uma linguagem escrita nucleada pela oralidade, ou seja, uma linguagem que abarque a dinâmica da linguagem falada.

Usar a vida cotidiana como experiência de base para a arte é tema pungente na filosofia da linguagem de Bakhtin. Para o autor, apesar de arte e vida não serem a mesma coisa, estão implicadas uma na outra. O artista assume a responsabilidade ética, política e estética com a arte e a vida, ambas devem "torna[r]-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade" (Bakhtin, 2011, p. 34). Com Bakhtin, aprendemos também que o dialogismo, essência da linguagem ou o funcionamento real da linguagem, é um princípio constitutivo do enunciado, o "dialogismo são as relações de sentidos que se instauram entre os enunciados" (Fiorin, 2008, P. 24). Um trabalho acadêmico é um texto dialógico na medida em que enuncia e se conecta a outros enunciados, seja do autor com o leitor, do autor com outros autores, produzindo uma rede de conversações que estruturam a linguagem.

A partir da compreensão da escrevivência (Evaristo, 2007) e da responsabilidade do artista com a arte e com a vida e no dialogismo (Bakhtin, 2011), eu escrevo como se estivesse numa conversa com interlocutores, uma opção estética e política. Assim, passo a apresentar alguns dos filmes que conheci em minha caminhada com o cinema, que me tocaram e que me acompanham movimentando o meu pensamento. A partir desses encontros com os filmes, vou compreendendo o papel político dos trabalhos de realizadoras negras e realizadores negros no cinema. Um desafio que coloco a mim na elaboração desse texto é escrevê-lo sem usar como recurso para o leitor *frames* com imagem dos filmes. Isso porque eu penso com as imagens, eu penso e movimento o meu pensamento a partir das imagens. Ao grafar *imagensnarrativas*, assumo que as imagens produzem narrativas e narrativas produzem imagens. Então, convido o leitor a compreender e movimentar o pensamento a partir das *imagensnarrativas* como são, sem os *frames* dos filmes.

O curta-metragem *Travessia*[2] (2017), dirigido e roteirizado por Safira Moreira, que fez parte da programação do Cineclube Afoxé, inicia com recortes de uma fotografia de mulher negra carregando uma criança branca e, em *off*, Inaê Moreira, irmã da diretora, recita o poema "Vozes-mulheres", de Conceição Evaristo (2008). Na medida em que a poesia avança, a fotografia vai se formando por completo. Há um registro na parte de trás da fotografia no qual é possível ler "Tarcizinho e sua babá. Dias D'Ávila, 15-11-63". Sabemos de Tarcizinho. E o que sabemos

[2] Disponível em: https://vimeo.com/236284204

sobre a mulher negra que o carrega? Nada. A quem se destina o texto atrás da imagem? Por que a identidade da babá é reduzida à sua condição de trabalhadora, somente? São algumas das questões para as quais não encontramos respostas. A fotografia foi encontrada pela diretora enquanto garimpava fotografias de mulheres negras em feiras de antiguidades nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Profundamente impactada com a fotografia, Safira decide que é "preciso fundar outra possibilidade de existência para aquele registro" (Moreira, 2021, p. 140).

Na segunda parte do curta-metragem aparecem famílias negras de variados formatos para serem fotografadas, tendo como trilha sonora a música "Juána", de Mayra Andrade, cantada na língua Lingala, que diz assim: "Joana, tu também podes falar/ Te abre um pouquinho comigo/ Reúne tua coragem e resiste/ Como um galho de bimbirim[3]". Sobre o trabalho com cinema que lida com a memória, Safira Moreira afirma "Olhar para os arquivos é pensar essa memória-encruzilhada, onde passado e presente se encontram para, por fim, projetarem outras possibilidades de futuro" (Moreira, 2021, p. 141).

Outro curta-metragem que fez parte da curadoria do Cineclube Afoxé foi *Tia Ciata*[4] (2017), roteirizado e dirigido por Mariana Campos e Raquel Beatriz. O curta-metragem é um documentário que apresenta a história de Tia Ciata, importante mãe de santo, que usou do seu poder para ajudar muitas pessoas a se estabelecerem no Rio de Janeiro, e que usou a sua casa para levar o samba de roda da Bahia e fortalecer a região da Pequena África na cidade. Mariana Campos (2021) revela como nessa produção conseguiu montar uma equipe composta majoritariamente por mulheres negras e assim constatar a possiblidade de fazer cinema negro e feminino. O mesmo ocorreu com *Minha história é outra* (2019), que fez parte da curadoria do Festival Cinema também é Quilombo. O curta-metragem documental de linguagem híbrida trata da história de mulheres negras, lésbicas e periféricas, e suas possiblidades de viver o amor. Com esse trabalho, a diretora pode consolidar o entendimento da importância e da possiblidade real de compor equipes com mulheres negras em diferentes funções. Ao falar sobre o próprio trabalho, afirma que

> Creio que todas nós estamos criando e produzindo narrativas contra-hegemônicas, desconstruindo os imaginários negativos, que foram produzidos ao longo de décadas pela branquitude, no qual sempre houve uma sub-representação da população negra, carregada de estereótipos racistas (Campos, 2021, p. 202).

---

[3] No original: "Juána bu podi papia també/ Dizabri um bokádu ku mi/ Fitcha koráji du finka pé/Sima sóka bimbirim"

[4] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2-5-_6w8EBQ

Se a produção de novas imagens sobre pessoas negras é importante para adultos, para crianças o cinema tem muito mais o que fazer. Na pesquisa de curadoria para crianças, encontrei-me com o curta-metragem *Fábula de vó Ita* (2016), dirigido por Joyce Prado, em parceria com Thallita Oshiro Meirelles. O filme apresenta a história da menina negra Gisa que, após sofrer racismo na escola, encontra conforto nas histórias das rainhas vindas de África contadas pela sua vó Ita. Joyce Prado nos conta sobre o desafio que foi o trabalho com crianças negras,

> [...] experiência fundamental para minha compreensão das nossas ausências de imaginário como pessoas pretas. Fato marcante do processo: poucas crianças pretas carregavam em seus imaginários filmes/ desenhos/ livros com protagonistas negras (Prado, 2021, p. 208).

A sessão infantil do Cineclube Afoxé, na qual foi apresentado o curta-metragem supracitado, deu origem ao trabalho apresentado em evento. "Do silêncio do lar ao silêncio escolar" (Cavalleiro, 2012) segue se atualizando, o que foi possível perceber a partir das reflexões sobre o racismo na infância, apresentadas pelas crianças durante o debate da sessão. Ao mesmo tempo, as crianças maiores (8 anos) têm tido mais acesso a conhecimentos sobre racismo e se posicionado de modo mais reativo sinalizando que os campos da educação e do audiovisual são campos em disputa para a formação política para a questão da raça e da negritude, por isso que não podemos abrir mão (Cazé e Rosa, 2022).

Certa disso, a cineasta Renata Martins, além de dirigir e roteirizar filmes premiados, tem se comprometido com a organização coletiva de mulheres negras que fazem cinema. Idealizadora do projeto Empoderadas, segue no trabalho de organizar mostras de mulheres, promover formação em audiovisual para mulheres negras (fui selecionada para consultoria de roteiro, na edição Empoderadas 2020, com o projeto autoral de documentário *Carolinas*, ainda em fase de elaboração). Além disso, é responsável pela organização do livro "Empoderadas narrativas incontidas de mulheres negras" (Martins, 2021), em que constam textos de cineastas negras sobre sua formação e seus processos criativos na produção audiovisual, muitos dos quais foram citados aqui.

O trabalho de Renata Martins carrega a marca da humanização de pessoas negras em suas personagens, bem como a marca da importância de equipes de produção com pessoas negras. A cineasta afirma

> De tudo, continuo negra, a cada dia que passa mais escura, sensível e consciente da importância de continuar produzindo, refletindo e tensionando o mercado, não apenas sobre a presença, mas sobre a qualidade dessa presença negra no mercado audiovisual nacional. Diante, mas principalmente atrás das câmeras (Martins, 2021, p. 170).

Safira Moreira, Mariana Campos, Joyce Prado e Renata Martins são algumas das muitas mulheres negras que tem produzido o Cinema Negro brasileiro com *espaçotempo* de *imagensnarrativas* plurais sobre a negritude. Tal investida marcada pela experiência de gênero e de raça, denomino no texto de "Escrevivências em Audiovisualidades". Preocupadas com quem conta suas histórias, são mulheres que tem montado equipes tendo como premissa a inclusão, ou seja, incluindo mulheres negras, homens negros, pessoas trans, LGBTQIA+, etc., inventando um modo de fazer cinema usando o aparato da tecnologia ancestral do "Quilombo-Cinema".

Incluímos o Cinema Negro brasileiro como parte do projeto decolonial. Assumimos a decolonialidade como um projeto inacabado de cunho acadêmico, político e artístico que nos mobiliza a atuar na realidade transformando-a (Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel, 2019). A tese objetiva compreender as negociações que os espectadores fazem a partir do encontro com as Escrevivências em Audiovisualidades. A minha experiência como pedagoga, cineclubista, curadora de cinema, me leva a acreditar na potência das *imagensnarrativas* fílmicas, que permitem ao espectador produzir novas *imagensnarrativas* sobre a negritude, ampliando o repertório político e promovendo possibilidades para as subjetividades. Algumas das questões que buscamos responder nesse trabalho são: quais as premissas da decolonialidade enquanto perspectiva teórica? De que maneira as produções de cineastas que utilizam a sua experiência de corpos racializados educam sobre a negritude outros corpos racializados?

Diante das questões de pesquisa apresentadas, a tese está dividida em capítulos. No primeiro capítulo, intitulado "Conversa entre pesquisas", apresento a revisão de literatura realizada a partir do banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), utilizando os seguintes descritores: "cinema negro" e "identidade". Foram selecionadas teses publicadas no período de 2015 a 2021, o que compôs acervo de várias áreas das ciências humanas. No segundo capítulo, "Uma conversa entre o projeto decolonial e o Cinema Negro brasileiro", apresento a pesquisa bibliográfica que fundamenta este trabalho acadêmico; dividido em duas seções, na primeira, discorro sobre o projeto Decolonial na perspectiva Negra, e na segunda, desenvolvo o conceito de Cinema-Quilombo. "Quando começa a pesquisa para a tese?" é o terceiro capítulo, no qual apresento como se deu o desenvolvimento da pesquisa com o cotidiano universitário remoto emergencial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no primeiro momento, e presencial da Universidade Estadual de Feira de Santana, no segundo momento.

1 CONVERSAS ENTRE PESQUISAS

Diante das questões colocadas como objetivo desse trabalho de pesquisa, a saber, compreender as negociações que os espectadores, jovens universitários, fazem a partir do encontro com as "Escrevivências em Audiovisualidades", realizamos uma revisão de literatura cuja finalidade é identificar outras pesquisas com temática correlata de modo a contribuir com o campo de produção.

A base de consulta para pesquisa foi o banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), utilizando nas buscas os seguintes descritores "cinema negro" e "identidade". Foram selecionadas teses publicadas no período de 2015 a 2021, o que compôs acervo de várias áreas das Ciências Humanas.

A triagem foi realizada através da leitura do título e do resumo da tese, e num segundo momento foi realizada uma leitura flutuante do texto em buscas de pistas que indicassem um diálogo com a nossa proposta de pesquisa. Diante disso, as teses que trabalham com o cinema, mas não estabelecem um diálogo direto com a nossa proposta, como: (a) a que trata das salas de cinema universitárias (Araujo, 2020); (b) as que tratam de representação de determinados seguimentos no cinema (Silva, 2017; Genova, 2020; Lessa, 2015; Barquete, 2018); (c) as que tratam especificamente do trabalho de um diretor (Silva Junior, 2015; Figueiredo, 2019; Coimbra, 2019); (d) as que tratam de gênero dissociado da questão racial (Moraes, 2016; Silva, 2016; Marchesan, 2016; Soares, 2017), não foram pontuadas aqui com maior destaque.

Selecionamos treze pesquisas para uma análise mais minuciosa, a fim de capturar elementos complementares e elementos antagônicos, visando trazer questões para qualificar o trabalho à nossa proposta de pesquisa.

Agrupamos os trabalhos considerando o diálogo entre si da seguinte maneira: "Experiência com o cinema", grupo com teses que refletem sobre o cinema de modo mais geral e a ênfase está na experiência; "Cinema Negro", grupo organizado com teses que tratam especificamente do cinema negro; e, por fim, "Experiência de negritude na universidade", grupo com trabalhos que tratam da experiência de ser jovem negro/a universitário/a.

1.1 A EXPERIÊNCIA COM O CINEMA

Nesse ponto são apresentadas teses relacionadas ao cinema, em geral, não só ao cinema negro, e sim ao cinema como experiência estética na interseção com a educação.

A primeira é de autoria de Heitor Benjamim Campos, intitulada "Cinema como experiência", apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, estado do Rio de Janeiro, cujo objetivo, como o próprio título sugere, é uma investigação a respeito da experiência do homem com o cinema. Para tanto, o autor utiliza como interlocutores teóricos o conceito de experiência estética em John Dewey e o conceito de Arte de Gabriel Tarde. Para a pesquisa, o autor utilizou como metodologia a análise qualitativa do cinema como acontecimento, realizou entrevistas com cinéfilos e observações das repercussões dos acontecimentos na mídia tradicional e nas redes sociais. Campos (2020) identificou que os acontecimentos que envolvem o cinema do *mainstream* repercutem nas redes sociais pela interação entre cinéfilos funcionando como um braço na publicidade para a grande indústria.

A segunda tese é intitulada "CINEDUC: relações fenomenológicas entre Corpo, Cinema e Educação", de autoria de Raphael Ramos de Oliveira Lopes, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, cujo objetivo era compreender o cinema como um fenômeno capaz de ampliar os horizontes da compreensão educacional, por meio de uma educação fenomenológica, a partir dos olhares dos jovens protagonistas, estudantes do Ensino Médio da rede pública estadual potiguar, participantes do Projeto Cineduc: Corpo, Fenomenologia e Educação. Amparado nos estudos da fenomenologia, para realizar a pesquisa, o autor, juntamente com os adolescentes protagonistas, selecionou filmes com temática do universo juvenil, como gravidez na adolescência, uso de drogas, violência, sexualidade, estética, ética. Fizeram parte da seleção: *Juno*, *Preciosa*, *Diário de Um Adolescente*, *Her*, *As vantagens de Ser Invisível* e *Minding The Gap* — todos são filmes internacionais, com produção norte-americana.

A análise dos dados no primeiro momento foi feita por meio de um roteiro de pesquisa previamente elaborado com os temas a Experiência vivida, a Intencionalidade da consciência e a Educação Fenomenológica; no segundo momento, há um relato por escrito após a participação no I Festival CINEDUC assistindo a *Meu nome é Ray*, *Ferrugem* e o *Mínimo para viver*. Os

resultados apontaram que a experiência do cinema, ao compartilhar o sensível, abre novos percursos para que possam reaprender a ver o mundo. Esse aspecto identificado por Lopes (2020) faz parte de nossa aposta enquanto pesquisadora, professora e cineclubista, que tem atuado apresentando filmes nos diversos espaços por onde passamos.

A terceira tese intitulada "Liberdade da interface Educação e Cinema: um resgate metodológico da proposta de Paulo Freire", de autoria de Aguinaldo Ricciotti Pettinati Filho (2020), apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Nove de Julho, em São Paulo, investiga em que medida o cinema pode ser um meio de formação para liberdade diante da realidade social de estudantes universitários. Amparado na base teórico-metodológico freiriana, a pesquisa desenvolve uma metodologia para que os docentes trabalhem com filmes nas disciplinas da graduação tal qual Freire propôs os temas geradores. Para tanto, o autor elenca filmes de diferentes nacionalidades do *mainstream*.

A quarta e última tese desse grupo, intitulada "Fogo nos racistas!: Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiaspórica", de autoria de Rafael Pinto Ferreira de Queiroz (2020), apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, visa analisar obras de artistas negres na diáspora, sua narrativa autoconsciente, performando um devir negro no mundo contemporâneo. Articulando elementos da cultura pop como música, videoclipes e cinema, a pesquisa parte do processo de tornar-se negro do autor.

Com uma escrita em primeira pessoa marcada pela consciência política de produzir conhecimento sobre cultura negra por um pesquisador negro usando epistemologias negras no programa de pós-graduação em Comunicação, que historicamente é branco, tanto em Recife quanto em outras capitais do Brasil, essa tese antirracista também chamada de ebó epistemológico, concluiu que a partir do encontro com as artes negras, ocorre o movimento de produção de novas subjetividades para aqueles que usufruem — principalmente para pessoas negras. O trabalho de Queiroz (2020) nos presenteou com novo fôlego durante o processo de escrita e pesquisa, além de inspiração dado modo de produzir conhecimento racialmente referenciado.

Nesse subcapítulo, apresentamos 4 teses publicadas em cursos de Pós-graduação de Sociologia Política, Educação e Comunicação; produzidas nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Norte e Pernambuco. A diversidade de programas e estados onde essas pesquisas foram realizadas e publicadas evidencia a plasticidade do cinema enquanto ferramenta

metodológica para educação, inclusive para identificar o que nos propomos em nossa pesquisa sobre formação política sobre raça e sobre negritude.

1.2 CINEMA NEGRO

Nesse subcapítulo, são apresentadas teses que se dedicam a pesquisar o Cinema Negro como tema central. A tese intitulada "O Cinema Negro brasileiro: funções, práticas e (re)presentações", de autoria de Celia Cristina Torres (2019), foi publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, pela Universidade Anhembi Morumbi, no estado de São Paulo, com o objetivo de discutir e propor uma reflexão sobre as bases ideológicas que estruturam a concepção do cinema negro brasileiro, realizando a análise fílmica de longa metragens de ficção lançados no Brasil, no período de 1950 a 2000. A autora se debruça sobre os filmes *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos e *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, para apresentar a estética do cinema negro; para discutir personalidades negras que, ao mesmo tempo, foram personagens fílmicas e personalidades históricas, foram selecionados os filmes *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, e *Madame Satã*, de Karim Aïnouz; e, por fim, para discutir o primeiro Cristo negro no cinema brasileiro, o filme *O auto da Compadecida dos Trapalhões*, dirigido por Roberto de Farias e Ariano Suassuna, que é também o autor da peça.

Torres (2019) toma o conceito de Cinema Negro, que abrange: (1) filmes dirigidos por diretores/as negros/as, (2) filmes sobre personagem negro e (3) filmes de temática negra. A partir desse conceito amplo de Cinema Negro e com a opção metodológica da autora de trabalhar somente com filmes de longa-metragem, a pesquisa se restringiu a filmes dirigidos e roteirizados exclusivamente por pessoas brancas. A autora concluiu que o cinema negro é um ato político e identificou, a partir dos filmes analisados, que as produções apresentadas podem conter problemas em sua construção narrativa. Tal problema pode ser explicado pela composição uniforme das equipes de produção (majoritariamente brancas), com ausência de diversidade de gênero, racial e de orientação sexual, de modo a qualificar a narrativa, limpando vícios racistas, como a inclusão de personagens estereotipados.

A tese escrita por Leticia Maria de Souza Pereira, com o título "Ressignificando memórias: identidades e culturas afrodiaspóricas em filmes do Cinema Negro brasileiro", foi publicada no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia, com o objetivo de examinar como as memórias sobre a história e as culturas negras representadas pelo Cinema Negro brasileiro podem limitar, definir e/ou redefinir os diferenciados lugares socioculturais ocupados pelos afro-brasileiros. A pesquisadora realizou análise fílmica de quatro produções brasileiras de diretores negros *Alma no Olho*, de Zózimo Bulbul, *Carolina*, de Jeferson De, *Filhas do Vento*, de Joel Zito Araújo e *O dia de Jerusa*, de Viviane Ferreira.

O trabalho apresenta um panorama histórico importante sobre o Cinema Negro brasileiro, apresentando listagem de festivais dedicados a essa temática, bem como filmes produzidos por diretores/as negros/as. Em diálogo com Michel de Certeau, Pereira identifica as ações práticas realizadas por atores e cineastas negros do cinema nacional como pequenos movimentos de ruptura do modelo pré-estabelecido, constituindo dessa maneira espaços de resistência negra. A autora conclui que o Cinema Negro favorece a promoção e valorização da memória cultural e da tradição oral, além de funcionar como um instrumento formativo e pedagógico para a população negra.

A tese "O ativismo negro por meio do cinema: Ações e representações dentro e fora das telas", de autoria de Joao Gabriel do Nascimento Nganga, apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia, no estado de Minas Gerais, tem como objetivo compreender as formas e caminhos percorridos por cineastas negros/as, que resultaram em práticas de um ativismo político que aparece contemporaneamente exercido "dentro" e "fora" das telas de cinema. Para tanto, o autor faz uma incursão sobre a história do cinema negro no Brasil e nos Estados Unidos da América, buscando compreender semelhanças, aproximações e distanciamentos. Essa incursão é necessária na medida em que, ao estabelecer um paralelo temporal, o autor identifica a influência do cinema negro americano na organização e constituição do cinema negro brasileiro, evidenciando a rede da afrodiáspora.

A partir do levantamento histórico, Nganga (2019) seleciona 4 cineastas para terem as suas produções analisadas e problematizadas, bem como a suas trajetórias, são elas as brasileiras Juliana Vicente, com o curta-metragem "Cores e botas", e, Viviane Ferreira, com o curta-metragem "O dia de Jerusa"; e dois norte-americanos Halima Lucas, com o curta-metragem Amélia's Closet e Jacolby Percy, com o curta-metragem Colour Me Pretty. Todos os filmes selecionados pelo pesquisador têm a questão racial e as consequências do racismo na sociedade

como temática. Esse trabalho foi particularmente especial pois, tal qual identificado pelo autor, temos apostado no cinema negro como um exercício de ativismo político que mexe com o imaginário social do espectador.

A quarta e última tese desse bloco é intitulada "Biopolítica, cinema e a construção do devir-afro-pindorâmico'", escrita por Cardes Monção Amâncio (2019), apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, do CEFET-MG, propõe uma análise de produções cinematográficas contemporâneas, enfatizando o cinema dos quilombos e o cinema das ocupações urbanas, a partir da biopolítica afirmativa, ou seja, compreendendo que o cinema negro toma para a população negra o controle sobre sua representação imagética. O autor faz primeiramente uma análise da representação fotográfica da população brasileira durante o período escravagista, especificamente das imagens produzidas sobre os negros, e observa que o cinema nacional instrumentalizado pelas teorias racistas do branqueamento populacional e da democracia racial reproduz essas imagens de sujeição de corpos negros.

Em diálogo com camaronês Achille Mbembe e com o quilombola Antonio Bispo dos Santos, Amâncio (2019) propõem um "devir-afro-pindorâmico" como um caminho para se criar alternativas ao neoliberalismo, enquanto sistema econômico e existencial. Nesse sentido, a produção de um cinema ligado ao território é um desses vetores de liberdade para desconstrução do racismo.

Nesse subcapítulo dedicado ao Cinema Negro apresentamos 4 teses publicadas em cursos de Pós-graduação de Comunicação, História, Estudos da Linguagem e Literatura e Cultura; produzidas nos estados de São Paulo, Bahia e Minas Gerais. Tais pesquisas apontaram que cinema com recorte racial é necessariamente político e há questões importantes a serem exploradas no que diz respeito à constituição do Cinema Negro brasileiro, bem como no potencial imagético desse cinema na produção de subjetividades.

1.3 EXPERIÊNCIA DO JOVEM NEGRO UNIVERSITÁRIO

Todas as teses apresentadas nesse grupo são escritas por pesquisadores negros que se posicionam racialmente no texto, evidenciando que a caminhada para chegar ao problema de

pesquisa está intimamente conectado a sua própria jornada de vida, exceto por Teixeira (2020) que mesmo sendo uma mulher negra não pontua isso no texto. São pesquisadores negros e pesquisadoras negras que viveram suas trajetórias de vida marcada por negociações raciais e que produzem a partir do lugar de *outsider within* (Collins, 2016).

A primeira tese desse grupo é intitulada "Do movimento negro às cotas raciais na educação superior: a (re)construção da identidade negra na perspectiva educativa e inclusiva", de autoria de Izaque Pereira Souza (2020a), apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Maringá, no Paraná, tem como objetivo compreender em que medida a participação do movimento negro nas bancas de validação de autodeclaração de pessoas pretas e pardas têm contribuído para uma educação inclusiva e emancipatória da e para a população negra. O autor parte de sua experiência como homem negro, advogado, membro de bancas de validação de autoidentificação de universidade públicas e privadas para fazer um levantamento das pesquisas que tratam do tema a fim de identificar as nuances dessas bancas. A pesquisa indica que a participação de pessoas negras nas comissões e bancas da validação de autoidentificação é necessária no que diz respeito à eficiência dessas bancas e à representatividade para suas composições. Portanto, tais questões tornam o processo de acesso ao nível superior transparente, justo e equânime.

A segunda tese desse grupo, escrita por Bruno de Oliveira Ribeiro (2020), e intitulada "Quem é Negro no Brasil? As ações afirmativas e o governo das diferenças", foi publicada no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, *campus* Marília, e tem como objetivo avaliar os impactos das políticas afirmativas sobre a forma como se dão o conceito e as categorias raciais que compõem o discurso racial brasileiro contemporâneo. Para tanto, o autor faz o mapeamento da construção do discurso da heteroidentificação como solução para os problemas de fraude e falta de segurança jurídica nos processos seletivos com Ações Afirmativas a partir da documentação publicada sobre o tema.

Ribeiro (2020) demonstra como a instabilidade política brasileira no período que antecede o impeachment da presidenta Dilma Roussef e o governo pós-golpe de Michel Temer foi o momento estratégico para afirmação do fenótipo como elemento definidor da identidade racial, promovendo um esvaziamento do conteúdo político da autoidentificação racial. Isso ocorre através de todo aparato legal burocrático publicado no período, como: Orientação Normativa nº 03 e Portaria conjunta nº 1, ambas publicadas em 2016, regulamentando a Lei 12.990/2014 (lei de cotas no serviço público) e servem de base para as bancas de heteroidentificação, além

de Relatório do Seminário Jurídico sobre a política de cotas no serviço público: avanços e desafios, o Relatório final do Grupo de Trabalho Interministerial Cotas Raciais e as Orientações Comentadas da Portaria nº 4, de 2018, e uma produção acadêmica do IPEA "As políticas de ações afirmativas e as fraudes: uma reflexão sobre as iniciativas do estado e sua eficácia inclusiva".

O autor conclui que a partir desses documentos há uma judicialização da identidade racial transformando o poder judiciário num dos pilares na produção do sujeito negro no Brasil. As bancas de heteroidentificação, que fundamentam a sua atuação a partir da documentação supracitada, servem tanto a essencialização do sujeito negro a partir do fenótipo (aspectos biológicos) quanto cumprem o papel fiscalizador e garantidor de que as vagas reservadas são destinadas aos sujeitos de direito da política pública, resguardando a população brasileira e o erário público.

As duas teses apresentadas até o momento evidenciam a importância das ações afirmativas para o ingresso de estudantes negros nas universidades públicas. As teses seguintes se debruçam sobre o que esses estudantes negros realizam quando matriculados nas universidades, seus modos de negociar sua permanência e sua identidade racial.

A tese a seguir também foi apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, *campus* Marília, com o título "Políticas de ação afirmativa e as construções identitárias exigidas, manipuladas e disputadas por seus beneficiários", por Alexsandro Eleoterio Pereira de Souza (2020b). Como o próprio título sugere, o autor faz uma análise sobre as experiências identitárias de estudante negros, sujeito de direitos de ações afirmativas, conhecidos popularmente como cotistas. Na pesquisa etnográfica dialógica, dialética e colaborativa, o autor acompanha três coletivos de estudantes negros — Coletivos Pró-Cotas, com estudantes de vários cursos de graduação; NegreX, exclusivo para estudantes de medicina; e, Quilombo Neuza Souza, exclusivo para estudantes negros do curso de Psicologia — nas reuniões, discussões, descobertas, relatos e conflitos, a fim de identificar os processos que envolvem o nascimento de um sujeito político e as implicações para a sociabilidade acadêmica e comunidade em geral a qual pertencem.

Souza (2020) identifica um fenômeno importante no que tange ao empoderamento intelectual e político dos estudantes negros cotistas, uma vez que o movimento de essencialização racial

imposto pela política afirmativa é negociada e manipulada por eles, se convertendo num elemento de potência e autoestima.

A tese "Tensões subjetivas e culturais na experiência identitária de ser um/a estudante universitário/a negro/a: a emergência de um Self Decolonial", de autoria de Adrielle de Matos Borges Teixeira (2020), publicada pelo Programa de pós-graduação em Psicologia, da Universidade Federal da Bahia, tem como objetivo geral analisar como estudantes negros negociam significações na construção do *self* nas suas trajetórias universitárias. A pesquisadora realizou estudo de caso com três estudantes autodeclaradas negras cotistas de universidades públicas da Bahia. As entrevistadas revelam nuances de suas trajetórias de construção de identidades racial, a partir do contato com os movimentos políticos na vida universitária e como isso impacta nas negociações para construção do *self*. Questões que passam por assumir os cabelos crespos, sentimento de não pertencimento ao ambiente da universidade, inserção em movimentos sociais universitários ou não e também pelo entendimento da dimensão política que é ocupar determinados espaços.

Teixeira (2020) questiona as teorias euro-ocidentais predominantes na Psicologia que, ao adotarem a concepção de ser humano universal (homem, branco, heterossexual), ignoram especificidades de desenvolvimento da pessoa negra. Escrito por uma pesquisadora negra, de quem tive a alegria de ser colega no curso de especialização em Coordenação Pedagógica, o texto é fluido e corajoso. A emergência de um *Self* Decolonial é necessária para que estudantes negros consigam negociar as idiossincrasia da identidade racial com os espaços onde transitam e se constituem.

A teses intitulada "'A gente não é só negro!': interseccionalidade, experiência e afetos na ação política de negros universitários", de autoria de Stephanie Lima, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências sociais, da Universidade Estadual de Campinas, dedica-se a pensar sobre a emergência do sujeito político negro universitário, a partir do acompanhamento de estudantes negros envolvidos em organizações políticas na universidade, de uma maneira mais ampla, em diferentes coletivos referente à diversidade de gênero, sexual e negro, com objetivo de compreender a produção subjetiva destes sujeitos e, por conseguinte, de seus enquadramentos políticos.

A pesquisa utilizou como metodologia uma etnografia multissituada, com múltiplas frentes, como os coletivos Frente Negra/UERJ; Kiu!/UFBA e o Núcleo de Consciência Negra

(NCN/UNICAMP), no primeiro momento; e no segundo momento, a partir duma demanda da própria pesquisa, foram inseridos também os coletivos Denegrir/UERJ; Colorir/UERJ; Pontes/UFRRJ; NENU/UFBA; Enegrecer/UFBA; Quilombo/UFBA e Frente Pró-Cotas/UNICAMP. As entrevistas foram realizadas nos encontros Encontro Nacional Universitário de Diversidade Sexual/ENUDS, o Encontro Nacional de Negros, Negras e Cotistas da UNE/ENUNE e Encontro de Estudantes e Coletivos Universitários Negros/EECUN dos quais foram analisados os materiais de divulgação. A pesquisa indica a importância desses coletivos na conformação política desses estudantes negros, bem como na constituição de si, nos diversos aspectos da vida cotidiana. Conclui também que nesses coletivos o corpo é que dá a marca das pautas e que são os afetos que mobilizam a política dessas organizações.

Nesse subcapítulo foram apresentadas pesquisas que tratam da experiência do jovem negro universitário do processo de ingresso às múltiplas negociações necessárias durante a trajetória acadêmica. Foram teses distribuídas nos programas de pós-graduação em Psicologia, Educação e em Ciências Sociais; nos estados de Bahia, Paraná e São Paulo; tal ocorrência evidência quanto essa temática tem destaque no cenário nacional.

Escrever o capítulo da revisão de literatura foi especialmente importante por identificar que a pesquisa em curso não está sozinha, ao contrário, está em diálogo com outras pesquisas de diferentes áreas do conhecimento, conectando o cinema e o percurso para construção da identidade racial de jovens negros universitários nesses tempos em que enfrentamos o levante conservador no Brasil e a necessidade de garantir a ocupação das universidades públicas pela comunidade negra.

2 UMA CONVERSA ENTRE O PROJETO DECOLONIAL E O CINEMA NEGRO

2.1 PROJETO DECOLONIAL

> Os patriarcas brancos nos disseram: "Penso, logo existo". Mas a mãe negra dentro de nós – a poeta – nos sussurram em sonhos: "Sinto, logo posso ser livre"
>
> Audre Lorde

Nessa primeira seção do primeiro capítulo, apresentaremos algumas questões sobre a nossa base teórica, epistemológica e metodológica, usando a definição ampla de Decolonialidade e compreendo-a como um projeto inacabado de cunho acadêmico, político e artístico que, ao questionar a colonialidade do ser, do saber e do poder, nos mobiliza a atuar na realidade, transformando-a. Tomamos por base os trabalhos desenvolvido por Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2019), Aníbal Quijano (2005) e outro autores que, ainda que não sejam classificados como decoloniais, produzem ou produziram reflexão intelectual nessas bases.

Nesse sentido, nosso diálogo tem sido estabelecido com autores que falam a partir do lugar de enunciação da experiência do corpo negro, afrodiaspórico, ameríndio, latino-americano, ou seja, corpos que carregam marcas e produções com localização geo-política do Sul Global (Santos, 2007). Em outras palavras, o lugar de enunciação não é somente um lugar social, mas também, um lugar epistemológico, o que implica uma conexão entre lugar e pensamento, o que significa formulação de "conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos" (Bernardino-Costa e Grosfoguel, 2019, p. 19).

Tais reflexões nascem do esforço de produção a partir de epistemologias negras sem, contudo, ignorar teóricos de outras matrizes étnico-raciais que produzem a partir de suas implicações no mundo e suas interpretações sobre os fenômenos sociais e da linguagem.

Segundo Bernardino-Costa e Grosfoguel (2019, p. 17), a decolonialidade enquanto projeto acadêmico se inicia quando "o primeiro sujeito colonial do sistema mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais" marcando uma prática de oposição e intervenção notadamente nos escritos da tradição do pensamento negro. Uma data possível para esse

nascimento é justamente o início do “sistema-mundo capitalista/ patriarcal/ cristão/ moderno/ colonial/ europeu”, por volta de 1849, com a Idade Moderna europeia e o nascimento da ideia de América.

A invenção da América nasce com a articulação entre a ideia de raça enquanto identidade e o controle social do trabalho, dos recursos e dos produtos. Segundo Quijano (2005, p. 117), “a idéia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América”. Até aquele momento, as diferenças entre os sujeitos eram indicadas apenas por sua procedência geográfica ou país de origem. Entretanto, com a conquista das Américas, os povos ibéricos se autointitularam “conquistadores” e os povos nativos foram nomeados “conquistados”, como os indígenas das Américas e os povos negros de África, criando assim, novas identidades genéricas “índio” e “negro”. Uma nomeação com demarcação notadamente hierárquica que produziu uma relação entre identidades raciais e lugares/ papeis sociais.

Os traços fenotípicos que marcam somente diferenças biológicas, a partir da América e da produção da dominação colonial europeia, criam uma categoria racial que dá legitimidade às relações de dominação e exploração do trabalho.

A articulação entre raça e controle do trabalho colonial é fundamento do “novo padrão global de controle do trabalho, por sua vez um novo elemento fundamental de um novo padrão de poder, do qual eram conjunta e individualmente dependentes histórico- estruturalmente” (Quijano, 2005, p. 118).

A sistemática divisão racial do trabalho criada no período colonial — e que se mantém ainda hoje na forma de racismo — é o que Quijano (2005) chama de nova tecnologia de dominação/exploração. De acordo com essa divisão, a Europa, e os europeus brancos, tornam-se o centro do mundo capitalista determinando assim uma geografia do sistema capitalista no quais os demais países do mundo, e seus sujeitos, ficam à margem do sistema. Assim, o capitalismo, desde o seu nascimento, é colonial/moderno e eurocentrado, portanto fundamentado na divisão racial do trabalho. Para exemplificar tal afirmação, o autor retoma as formas históricas das relações de trabalho que são estabelecidas dentro da Europa e da Europa com o resto do mundo. Na Europa, entre os europeus, as relações de trabalho eram estabelecidas a partir da relação capital-salário; enquanto na América Latina, as relações eram estabelecidas a partir do controle do trabalho não-salariais, como no período da escravização de pessoas

africanas traficadas como mão-de-obra pelo mundo, ou seja, como mercadoria, para produzir outras mercadorias para o mercado mundial.

A desigualdade nos modos de relações de trabalho na América Latina é uma evidência do colonialismo ao qual os países desse continente foram (e ainda são) submetidos. Ocorre que, na medida em que as colônias foram se emancipando e se estabelecendo como Estado-nação, usaram o espelho da Europa, ou seja, "não foi um processo em direção ao desenvolvimento dos Estados-nação modernos, mas uma rearticulação da colonialidade sobre novas bases institucionais" (Quijano, p. 137). A ausência do processo de descolonização nas bases fez com que os Estados-nação organizassem o poder ao redor do eixo colonial e assim segue no tempo presente. Desse processo, advém o conceito de colonialidade do poder.

Quijano (2005, p. 121) nos chama atenção para o fato de que o sistema-mundo colonial/moderno, capitalista e eurocentrado não está ocupado somente com as relações econômicas, mas também com "todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento". Donde decorre a colonialidade do ser (subjetividade) e do saber (conhecimento).

A esse respeito, Grosfoguel (2016) afirma que homens ocidentais possuem privilégio na produção de conhecimentos sobre tudo e sobre todos, sobre o que é ciência e sobre o que é verdade. Algumas das consequências desse privilégio é a inferiorização dos conhecimentos produzidos por homens e mulheres do resto do planeta terra, injustiça cognitiva, *apartheid* epistêmico e epistemicídio[5]. Tais situações estão relacionadas diretamente à conquista das Américas e também a outros processos históricos de uso combinado de genocídios e epistemicídios sobre os quais apresentaremos aqui: a conquista de Al-Andalus, os indígenas nas Américas, a escravização de africanos nas Américas e o assassinato de milhões de mulheres queimadas vivas na Europa, acusadas de feitiçaria.

Toda a base teórica das Ciências Humanas nas universidades ocidentais foi produzida por homens de cinco países ocidentais (França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos e Itália), a despeito das suas visões particulares, dadas as condições objetivas que cada autor possuía para sua elaboração, tais teorias são apresentadas sob o discurso de "universalidade". Ou seja, o conhecimento produzido na Europa serve de base conceitual de compreensão sobre o que é ciência em todo o mundo, daí o conceito de colonialidade do saber.

[5] Epistemicídio é a destruição de conhecimentos ligada à destruição de sereshumanos (Santos, 2010).

O principal expoente dessa universalidade é o fundador da filosofia moderna René Descartes. Segundo Grosfoguel (2016), ao postular "penso, logo existo", Descartes desafia a autoridade da Igreja cristã ao passo que invoca para os homens — "Eu" —, a possibilidade de produzir conhecimento tal qual a visão de Deus, "visão do olho de Deus", ou seja, neutra. Desse modo, fica estabelecido que para se fazer ciência há uma separação entre "sujeito-objeto" e "objetividade/neutralidade".

Esse pensamento filosófico que irá justificar *a posteriori* a "descoberta" das Américas, a exploração de suas riquezas e escravização de pessoas africanas. Conforme apresentado por Grosfoguel (2005), o pensamento cartesiano está conectado ao novo fundamento do conhecimento do mundo moderno e colonial desde nascença do seguinte modo: "O que conecta o "conquisto, logo existo" (*Ego conquiro*) com o idolátrico "penso, logo existo" (*Ego cogito*) é o racismo/sexismo epistêmico produzido pelo "extermino, logo existo" (*Ego extermino*)" (Grosfoguel, 2005, p. 31).

O *Ego extermino* não foi uma lógica que operou de modo pontual. Grosfoguel (2016) resgata outros embates ao longo da história da Europa para evidenciar que genocídio e epistemicídio foram usados de forma recorrente. O primeiro exemplo é o caso da limpeza étnica operada contra os povos mulçumano e judeu no então chamado território de Al-Andalus (atualmente conhecida como Península Ibérica), no final do século XV. Primeiramente, mulçumanos e judeus foram expulsos do território Al-Andalus — esse mesmo território foi repovoado por povos cristãos; em sequência, poderiam ficar aqueles que aceitassem conversão ao cristianismo, muçulmanos em mouriscos (muçulmanos convertidos) e os judeus em marranos (judeus convertidos). Desse modo, o discurso estatal sobre a "pureza do sague" de convertidos e de seus descendentes operou fazendo sumir rastro culturais e religiosos desses povos massacrados. O autor assevera que nesse momento a discriminação era religiosa e não colocava em dúvida a humanidade daqueles povos.

A coroa espanhola, que era cristã, desejava a unificação da região, por isso não polpou esforços e uso combinado de genocídio e epistemicídio, ou seja, primeiramente conflito, expulsão e morte, em seguida conversão, apagamento de memórias, símbolos religiosos e culturais, o que inclui queima de bibliotecas e aniquilação de todo e qualquer conhecimento produzido pelos povos considerados inimigos, nesse momento os mouriscos e marranos. Grosfoguel (2016, p. 35) ainda irá afirmar que "métodos de conquista militares e evangelizadores empregados em

Al-Andalus" foram transplantados com os índios nas Américas, com um agravante, que foi o questionamento da humanidade dos indígenas. Isso porque,

> A categoria "índio" constituiu uma nova invenção da identidade moderna e colonial, homogeneizante das identidades heterogêneas que existiam nas Américas antes da chegada dos europeus. Além disso, é importante recordar que Colombo pensou ter chegado às Índias e, por isso, chamou de "índios" os povos que encontrou. Deste engano geográfico eurocêntrico, o "índio" emerge como nova identidade. Mas questionar se os "índios" possuíam ou não almas já era uma questão racista com referência direta à humanidade (Grosfoguel, 2016, p. 37).

Se os índios tinham alma ou não foi um debate importante para aquele momento, que culminou no julgamento de Valladolid, em 1552. Grosfoguel nos apresenta as duas linhas de argumentação que atestavam a falta de alma dos índios: a primeira de Gines Sepúlveda que "consistia no argumento capitalista moderno de que os 'índios' não teriam qualquer senso de propriedade privada ou de mercado, pois se baseavam na coleta e na distribuição recíproca das riquezas" (2016, p. 38); e a segunda de Bartolomé de las Casas que afirmava que "os 'índios' possuíam uma alma, em estado bárbaro, necessitando de cristianização" (2016, p. 38). O resultado desse julgamento foi o discurso racista biológico e cultural que autorizou conversão forçada, escravização, genocídio e epistemicídio de qualquer povo não-europeu, portanto, racializado.

Os índios foram considerados seres com alma, mas primitivos, o que lhes garantiu a conversão forçada ao cristianismo através da evangelização e o trabalho forçado por *encomienda*. Os negros africanos foram imediatamente considerados sem alma, mesmo sem julgamento, o que autorizou o sequestro em massa de África para serem escravizados nas Américas. O racismo contra povos racializados nasce como fundamento e constituição da modernidade/colonialidade.

Grosfoguel (2016) também argumenta sobre como a tecnologia combinada de genocídio e epistemicídio foi usada contra mulheres na Europa. O objetivo era interromper a transmissão de conhecimentos ancestrais que essas mulheres possuíam, além de cercear a autonomia e a liderança que exerciam em suas comunidades, a fim de estabelecer o poder da aristocracia. Queimar corpos de mulheres vivas era o correspondente a queimar bibliotecas inteiras, acrescido do efeito moral do entendimento da mulher como inferior, e do conhecimento como sendo de uso exclusivo da Igreja.

Assim, Grosfoguel nos apresenta como a modernidade/colonialidade se fundamenta no uso combinado de genocídio e epistemicídio a partir do século XV, que atingiram os povos

mulçumano e judeu no território de Al-Andalus, os indígenas nas Américas, os negros em África e nas mulheres na Europa, para instalar estruturas epistêmicas racistas e sexistas do saber, do poder e do ser.

Mas como o conhecimento produzido no mundo está nas mãos de homens brancos de países como França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos e Itália e não dos homens da Península Ibérica já que essa região era considerada o centro do mundo e colonizou diversas regiões do planeta? Para responder esse questionamento, Grosfoguel explica que a partir do século XVII, com a derrota da Guerra dos Trinta Anos para os holandeses, a Península Ibérica perde o privilégio epistêmico e poder sistêmico deixando de ser o centro do mundo para os países do norte da Europa Ocidental, isso porque os Pirineus foram usados como linha divisora da Europa. Tal fato foi combinado com a transformação das universidades em instituições seculares, não mais cristãs e teológicas, fundamentadas na estrutura kantiana. Como a Península Ibérica fica ao sul dos Pirineus, foi associada à irracionalidade dos povos colonizados, ou seja, portugueses e espanhóis foram vítimas da atualização da estrutura racista, colonial e moderna que construíram, por esse motivo estão fora da estrutura canônica do conhecimento. Ultrapassar a colonialidade do poder, do saber e do ser é um movimento necessário para decolonialidade. A fim de montar uma arquitetura conceitual básica para avançar a decolonialidade, Maldonado-Torres (2019) nos apresenta dez teses que reportamos a seguir. Algumas delas se repetem, no entanto, entendemos a necessidade didática desse movimento.

Para iniciar a apresentação da primeira tese, o autor informa que questionar alguns desses conceitos fundacionais da modernidade/colonialidade provoca ansiedade e perturba a tranquilidade do sujeito-cidadão moderno, do Estado-nação moderno e de outras instituições modernas. E que questionar esses conceitos fundacionais, explicá-los sob nova perspectiva e ainda, renomear alguns fenômenos, são ações necessárias para iniciar a conversa.

A modernidade é projeto que nasce com a “descoberta” das Américas e que tem a colonialidade em seu cerne. Ou seja, grafa-se modernidade/colonialidade, modernidade barra colonialidade sempre juntas, pois são projetos inseparáveis desde o nascimento. Na perspectiva da “descoberta”, ou seja, na perspectiva da modernidade/colonialidade, a chegada de europeus às América trouxe o progresso, um modo de ajudar os “primitivos dóceis” que aqui viviam sem história ou cultura — aqui colonização é sinônimo de progresso; enquanto, na perspectiva da decolonialidade, a compreensão sobre o ocorrido foi de que houve “a apropriação de terras e recursos e [vivemos com] suas implicações até hoje” (Maldonado-Torres, 2019, p. 33), além de

colocar o colonizado como “um questionador e potencial agente” (Maldonado-Torres, 2019, p. 33). Essa mudança de chave de compreensão de processos históricos é fundamental.

A segunda tese apresentada pelo autor, segue o exercício de refletir e questionar os conceitos modernidade/colonialidade. A colonialidade, que nasce junto com a modernidade, é diferente de colonialismo. Segundo o autor, o colonialismo pode ser entendido como “a formação histórica dos territórios coloniais” (Maldonado-Torres, 2019, p. 35), como as Américas, e a colonialidade “como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência das colônias formais” (Maldonado-Torres, 2019, p. 36). Desse modo, descolonização refere-se a processos históricos de insurgência do povo colonizado em busca de emancipação política de antigas colônias nas Américas; enquanto a decolonialidade “refere-se à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos” (Maldonado-Torres, 2019, p. 36). Descolonização e decolonialidade são algumas vezes usadas como sinônimos, de modo equivocado, levando a simplificações excessivas, mas é importante destacar que são processos distintos que abarcam distintas perspectivas epistemológicas.

A modernidade/colonialidade traz em seu pacote uma série de rupturas iniciadas após o entendimento de que nem todos os seres estavam conectados aos Divino. O questionamento sobre a humanidade dos indígenas das Américas deu-se pela aparente falta da crença num Deus, ou melhor, no mesmo Deus dos colonizadores, como dito acima. Nas palavras do autor, “a principal diferenciação entre sujeitos será menos uma questão de crença e mais uma essência nessa nova ordem mundial” (Maldonado-Torres, 2019, p. 37). A ausência de divindade justifica o domínio sobre o Outro e violências, como as ocorridas no sequestro de populações inteiras de África, a escravização dessas populações nas Américas e o consequente extermínio das populações nativas que aqui se encontravam. Maldonado-Torres chama esse processo de “catástrofe metafísica” pois,

> [...] a “descoberta” das Américas envolveu um colapso de edifício da intersubjetividade e da alteridade e uma distorção do significado de humanidade. Essa catástrofe metafísica está no cerne da transformação da “epistemologia, ontologia e ética”, que é parte da fundação da modernidade/colonialidade e das ciências europeias modernas (2019, p. 37).

Assim, a terceira tese sobre a decolonialidade trata da catástrofe metafísica. Algumas das suas características são o desencantamento do mundo, a concepção utilitária do planeta Terra, a produção da diferença subontológica, o maniqueísmo, a diferenciação antagônica (no qual o colonizador é bom e o colonizado é mal) e hierárquica (o colonizador como ser superior e os colonizados como inferiores e primitivos), etc. Daí decorre a naturalização de todas as formas

de violência transformando as condições coloniais na modernidade em zonas de guerras perpétuas.

A diferenciação antagônica e hierárquica tem desdobramentos nas relações entre os gêneros e sexualidades também nas colônias. Maldonado-Torres nos alerta para como nas guerras Ocidentais os corpos masculinos e femininos são interpretados diferentemente, a saber:

> Inimigos masculinos tendem a ser percebidos como guerreiros que representam uma ameaça imediata, enquanto os inimigos femininos, que podem ser tão ou mais ameaçados que qualquer homem, são vistos como aqueles que permitem que os inimigos se reproduzam e, em alguns casos, carreguem a tradição e a memória do grupo. Nesse cenário é comum que os homens sejam frequentemente mais torturados e mutilados do que mortos; enquanto as mulheres são igualmente mutiladas, torturadas, estupradas e/ou mortas (Maldonado-Torres, 2019, p. 39).

De acordo com as necessidades sádicas do colonizador, a partir das características da catástrofe metafísica supracitada, em relação ao gênero e a sexualidade, a colonialidade operou sobre os colonizados uma combinação complexa e múltipla nas formas de desgenerificar e regenerificar (Maldonado-Torres, 2019, p. 41) seus corpos.

A quarta tese sobre decolonialidade aparece como desdobramento das três primeiras, ou seja, a partir da catástrofe metafísica, "extermínio, expropriação, dominação, exploração, morte prematura e condições que são piores que a morte, tais como a tortura e o estupro" (Maldonado-Torres, 2019, p. 41) são ações tomadas como legalmente legítimas em resposta aos conflitos nas zonas de guerras coloniais na relação colonizador-colonizado. Das coisas da natureza aos corpos das pessoas, tudo pode ser convertido em mercadoria a ser negociada.

A quinta tese sobre a decolonialidade se dedica a pensar nos modos pelos quais a colonialidade/modernidade opera as múltiplas camadas de desumanização a partir da subjetividade, ou seja, localização no tempo e no espaço, sua posição da estrutura de poder e na cultura, e nos modos como se posiciona em relação à produção do saber (Maldonado-Torres, 2019, p. 43). assim, a colonialidade/modernidade produziu lógicas coloniais, práticas e modos que parecem naturais com formas particulares do saber (sujeito, objeto, método), do ser (tempo, espaço, subjetividade) e do poder (estrutura, cultura, sujeito).

O que unifica a colonialidade do ser, do saber e do poder é o sujeito colonizado, fazendo dele um "condenado", em referência de Maldonado-Torres ao trabalho de Franz Fanon no livro "Os Condenados da Terra". A colonialidade do ser, do saber e do poder opera de modo a manter o condenado em seus lugares fixos de subjugação. O condenado não é sujeito, sua emancipação

é condição para tornar-se sujeito, um agente. A sexta tese sobre a decolonialidade diz respeito à atitude decolonial, através da qual os condenados se tornam sujeitos críticos contra a colonialidade do poder, do ser e do saber e assim se engajam na luta pelo projeto decolonial. É atitude decolonial, e não o método, que é fundamental para a emergência do condenado como pensador, criador/artista e ativista no projeto decolonial.

Importante registrar que a decolonialidade é um projeto inacabado tal qual a luta pela descolonização. Nesse sentido, conforme nos chama atenção Maldonado-Torres sobre a sétima tese, a emergência da atitude decolonial deve envolver um giro epistêmico, ou seja, o conhecimento passa a ser produzido a partir da experiência do corpo. O corpo que é zona de contato com o mundo, corpo que é ponte, corpo que é fronteira, que tem raça, que tem gênero e tem localização geográfica, "a crítica decolonial encontra sua âncora no corpo aberto" (Maldonado-Torres, 2019, p. 47). E o autor continua "Quando o condenado comunica as questões críticas que estão fundamentadas na experiência vivida do corpo aberto, temos a emergência de um outro discurso e de uma outra forma de pensar" (Maldonado-Torres, 2019, p. 47).

O corpo aberto produz um novo discurso, uma nova forma de pensar e um outro modo de se comunicar através do texto escrito.

A oitava tese a que Maldonado-Torres se refere envolve o giro decolonial estético, ou seja, um afastamento da colonialidade nos modos de ver e sentir, uma dimensão da colonialidade do ser. O corpo aberto atravessado pela experiência é criativo e produz artisticamente em busca de se reestabelecer da catástrofe metafísica, que busca reconexão. A modernidade/colonialidade criou muros, impôs separações entre o ser, o saber e o poder — e o giro decolonial estético visa superar as cisões, reestabelecendo a conexão. Não há muita diferença entre o artista e o ativista, já que no giro decolonial ambos atuam articulando pensamento e criação.

A nona tese sobre decolonialidade envolve o giro decolonial ativista, ou seja, a emergência do condenado como um agente de mudança, um ativista implicado no compromisso de articulação entre pensamento e ação, apartado da colonialidade.

A décima tese da decolonialidade implica o reconhecimento da necessidade de um projeto coletivo. Sujeitos individuais não dão conta de um projeto questionador da colonialidade do ser, do saber e do poder, estando sob o risco de cooptação, decadência e consequente enfraquecimento do projeto em si, que é superior aos indivíduos isoladamente. O giro

decolonial é um projeto inacabado e coletivo, que implica a formulação e a comunicação de posições críticas pelo condenado em busca de uma constituição de comunidades dispostas a enfrentar o desafio de criar esteticamente modos de intervir na sociedade em que se está inserido. Pensamento, criação e ação agindo articuladamente, tendo em vista a produção de novos mundos existenciais.

Uma das importantes contribuições do projeto decolonial é "a restituição da fala e da produção teórica e política de sujeitos que até então foram vistos como destituídos da condição de fala e da habilidade de produção de teorias e projetos políticos" (Bernardino-Costa e Grosfoguel, 2019, p. 21). Nesse sentido, a produção do cinema negro contemporâneo toma para si o direito à fala, à fabulação, à produção de imagens, que aqui entendemos como produção de *imagensnarrativas* sobre nós mesmo e sobre a nossa história de povo em diáspora, a partir da experiência de corpo subalternizado, que me leva a denominá-lo de "escrevivência em audiovisualidades".

2.2 CINEMA-QUILOMBO: HISTÓRICO DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO

As ideias que compartilho nesse capítulo têm sido gestadas desde antes do início do curso de doutoramento e segue sendo ampliada de modo qualificado durante o período de formação dentro da universidade e em outros espaços não-formais de educação. Isso porque o conceito de Quilombo, da intelectual negra brasileira Beatriz Nascimento, sobre o qual trataremos aqui, tem servido de argumentação teórica para os trabalhos que desenvolvemos junto ao Cineclube Afoxé, cineclube itinerante criado em 2017, voltado à fruição coletiva de filmes de diretoras negras e diretores negros, com o protagonismo de personagens mulheres negras, e no Festival Cinema Também é Quilombo, festival de cinema negro online realizado em março de 2021. Ambas iniciativas foram aprovadas em edital público de seleção de projetos na Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo e contaram com financiamento.

A formação complementar em espaços não-formais aconteceu no Grupo de Estudo "Visibilidades negras, novos imaginários e a descolonização do olhar", com a professora e pesquisadora Rosane Borges, organizado pela Casa Pau Brasil, em setembro de 2021, e no

minicurso “QuilomboCinema”, com a professora e pesquisadora Tatiana Carvalho Costa, organizada pelo Fórum Itinerante de Cinema Negro (FICINE), em fevereiro de 2022.

A partir da conceituação de Quilombo apresentada por Beatriz Nascimento, nos propomos a pensar como o Cinema Negro brasileiro se constitui e como opera a partir da lógica do quilombo na medida em que funciona em paralelo ao Cinema brasileiro, em disputa para ocupar espaços e também em sua efetiva operacionalização para criação filmes. Para tanto, usaremos o trabalho teórico de Beatriz Nascimento e outros autores que pesquisam cinema negro.

Maria Beatriz Nascimento é uma intelectual brasileira que nasceu em Aracaju-SE e viveu na cidade do Rio de Janeiro, onde cursou graduação (1968- 1972) e especialização em História (1979-1981), na Universidade Federal do Rio de Janeiro, iniciou um primeiro mestrado em História, na Universidade Federal Fluminense (1979-1984), tendo posteriormente, cursado outro, em Comunicação (1995), na Universidade Federal do Rio de Janeiro, o qual foi interrompido pela ocasião do seu assassinato, em 1995, vítima de feminicídio, aos 52 anos de idade. Segundo Ratt (2021, p. 9), pesquisador que tem trabalhado na organização e divulgação de sua obra, o trabalho desenvolvimento por Beatriz Nascimento reflete um “conhecimento elaborado por alguém ‘de dentro’, aliando o fazer científico à subjetividade elegendo a formação social dos quilombos como base de uma interpretação de nação e de mundo”.

Ao chegar à universidade, Beatriz Nascimento ficou bastante incomodada com o olhar colonizador sobre o sujeito negro brasileiro na história através das pesquisas sobre “escravos”, pois era “como se nós só tivéssemos existido dentro da nação como mão de obra escrava, como mão de obra para fazenda e para mineração” (Orí, 1989) como a própria autora narra em filme. Aliando a sua sensibilidade perspicaz ao trabalho de pesquisa em arquivos, Nascimento tem publicações destacadas com pesquisa sobre negros e quilombos no Brasil, relacionados ao projeto de pesquisa “Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros: Dos quilombos às favelas”, realizado no período de 1978 a 1981 (Ratts, 2021).

No relatório supracitado, publicado originalmente em 1981, Nascimento afirmava que

> A importância dos “quilombos” para os negros na atualidade pode ser compreendida pelo fato de esse evento histórico fazer parte de um **universo simbólico em que seu caráter libertário é considerado um impulsionador ideológico na tentativa de afirmação racial** e cultural do grupo (Nascimento, 2021, p. 109, grifo nosso).

Retomamos a importância dos “quilombos” para afirmar juntamente com Beatriz Nascimento o caráter libertário (subjetivo) e impulsionador ideológico para a afirmação racial de negros brasileiros, na atualidade de 2022.

Em seu trabalho, Beatriz Nascimento realiza um revisionismo da história do Brasil, abandonando a tradição metodológica de fazer estudos sobre “os descendentes de ex-escravos” pelo “estudo do negro brasileiro que possui também uma herança baseada na liberdade” (Nascimento, 2021, p. 121). Nascimento produz conhecimento a partir de um corpo de mulher, negra, brasileira, sobre negros brasileiros que aspiraram e lutaram por liberdade, portanto, produção alinhada com os pressupostos decoloniais.

Importante registrar que o revisionismo a que se dedica Nascimento questiona o método de análise descritivo de fazer pesquisas sobre quilombo correntes à época, que apontava Palmares como referência para entender outros quilombos, pois as generalizações não respondem o porquê da constância dos quilombos no período de duração do regime escravista e a sua ocorrência em várias regiões do país, mesmo aquelas em que o regime escravista não é tão significativo. As pesquisas da época também apontam como causa da criação dos quilombos a fuga da escravidão, a tentativa de retornar à situação tribal original de África e a tentativa frustrada de tomada de poder. Nascimento discorda de tais justificativas alegando serem insuficientes para explicar o fenômeno dos quilombos.

Para Nascimento, os quilombos se constituíram como sistema social alternativo e paralelo ao funcionamento do Brasil colônia, “baseado na autodefesa e na resistência como forma política” (2021, p. 116), que possuíam “estrutura social interna, autônoma e articulada com o mundo externo (2021, p. 133) e, dada sua continuidade durante o regime escravista, “representou na história do nosso povo um marco na sua capacidade de resistência e organização” (2021, p. 153). A autora apresenta os quilombos de Comarca do Rio das Mortes, em Minas Gerais, e o Quilombo dos Palmares, em Alagoas, como dois exemplos de quilombos que se organizaram como Estados paralelos com condições estruturais próprias, vivendo sob regime de ciclos econômicos e negociando com o que poderíamos chamar de Estado brasileiro.

No relatório da pesquisa “Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros: Dos quilombos às favelas”, a autora buscou comprovar a hipóteses de uma continuidade histórica entre os quilombos e as favelas. Um dos seus argumentos é que “no Rio de Janeiro, as áreas geográficas de antigos quilombos, como os do Catumbi (um dos maiores), Leblon, Corcovado

e outros, transformaram-se em favelas e sobrevivem, embora transmudados fisicamente, até os dias de hoje" (2021, p. 136). Para nós, o trabalho de Nascimento é fundamental para pensarmos como essa continuidade histórica pode ser observada na atualidade em diferentes campos sociais, pois, como bem chamou atenção a autora

> Queremos dizer que oficialmente o quilombo termina com a abolição. Mas que permanece enquanto recurso de resistência e enfrentamento da sociedade oficial que se instaura, embora não mais com aquele nome nem sofrendo o mesmo tipo de repressão. Se sabemos que o negro e outros oprimidos permanecem, por exemplo, nas favelas e áreas periféricas da cidade, obrigados por fatores não só decorrentes da marginalização do trabalho como também pela marginalização racial, podemos dizer que o quilombo, embora transformado, perdura (Nascimento, 2021, p. 136).

No filme *Orí*, Beatriz Nascimento usa de linguagem poética para documentar uma parte dos seus estudos sobre os quilombos. Ao contrário dos estudos da época que atrelavam os quilombos a palavras-imagens de insurgência e falta de perspectiva, Nascimento refuta e elabora novas palavras-imagens aos quilombos como poder, liberdade e paz. Tal como é possível verificar nesse trecho:

> A investigação sobre quilombo se baseia e parte da questão do poder. Por mais que um sistema social domine, é possível que se crie aí dentro um sistema diferencial e é isso que o quilombo é. Só que não é um Estado de poder no sentido que entendemos (poder político, poder de dominação), porque ele não tem essa perspectiva. Cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo (Orí, 1989).

Em outro trecho do filme, Nascimento fala do prazer de estar num Quilombo, não somente no território geográfico, mas num território existencial, ou seja, "num nível de uma simbologia": "Quilombo é aquele espaço geográfico onde o homem tem a sensação de oceano [...] toda a energia cósmica entre em meu corpo. Eu fico grande numa serra [fazendo referência à localização geográfica ao Quilombo dos Palmares]". Essa é a imagem da paz quilombola que a autora nos apresenta, a liberdade de ser grande como um oceano, o oceano que separa o Brasil dos países africanos.

Apresentado o conceito de Quilombo a partir do trabalho de Beatriz Nascimento, empreendemos agora uma incursão sobre o cinema negro brasileiro a partir de uma questão mobilizadora: "quando o cinema negro brasileiro nasce e quando ele se fundamenta em pressupostos pensados por e para negros?". Em geral, os trabalhos sobre o cinema negro brasileiro se esforçam para localizar o negro ao longo da história do cinema e pontuam a sua ausência em vários momentos da história (Rodrigues, 1988; Carvalho, 2005; Candido *et al*, 2014 e 2016). O nosso interesse aqui é pensar na presença do corpo negro político que pensa e se apresenta como tal.

Então, comecemos pelo começo. O ano é 1973 e Zózimo Bulbul escreve o roteiro, dirige e atua o curta-metragem *Alma no Olho*[6], inspirado no livro Alma no exílio (*Soul on ice*), escrito pelo militante dos Panteras Negras, o americano Eldridge Cleaver. Acompanhado somente do diretor de fotografia José Ventura, Bulbul encena, através de pantomimas, em 11 minutos, a história do negro vindo de África para o Brasil, a sua condição de opressão no Brasil (ainda atual) e um possível futuro de libertação livre do racismo. O filme está disponível no *Youtube* para quem se interessar em assistir.

Sem pretensões de fazer uma leitura fílmica à rigor, trazemos para o texto frames do curta-metragem que justificam a sua importância histórica e a sua atualidade. O cenário é um fundo branco que contrasta com a pele preta de Babul, que aparece focada em determinadas partes do corpo, como se o homem negro fosse sendo construído aos poucos, como um quebra-cabeças — essa cena se repete em outras produções, como no curta Travessia, citado na introdução, por exemplo. Primeiro a câmera fechada filma olhos, sorriso, dentes alvos e alinhados, mãos, axilas, ombros, peito — parece um produto à venda, mas as gotas de suor que escorrem pelo peitoral reforçam que se trata de um homem, vivo, inteiro, mesmo que só seja possível ver partes; bunda, pés, pernas ágeis, um corpo inteiro vai se delineando na tela. Não há dúvida: é um homem vivo, cheio de vida que pula com os braços para cima. O corpo negro sequestrado de África chega vivo ao Brasil. Em seguida Babul aparece vestido com um tecido africano e adereços com búzios — é um corpo que guarda memória de além-mar, um corpo que carrega em si a ancestralidade, um corpo que reivindica a humanidade outrora negada, humanidade que dança, sorri, come, se emociona.

A condição do homem negro no Brasil é contada por Babul através da imagem do corpo negro encolhido que parece nu num fundo branco amarrado pelos pulsos com uma algema branca. Não há close, a câmera está aberta e o corpo parece diminuto na imensidão do contraste branco do fundo do cenário. A cor do fundo e das algemas não é aleatória: é o mundo branco, o sujeito branco que imputa tal realidade aos negros. Bulbul se mexe como angustiado sem entender o que está acontecendo, onde ele pode estar, como ele parou ali naquela situação? Câmera fechada na algema branca e a pulseira de búzios. Ainda que limitado, o corpo-memória-ancestralidade, ou usando as palavras de Nascimento, o corpo-quilombo resiste vivo. O corpo luta, enlouquece, chora, grita, não desiste.

---

[6] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IbCa5ufiV3s

Até que Bulbul aparece vestido com uma sequência de figurinos que remetem a roupas de trabalhadores. Um detalhe inconveniente persiste: as algemas brancas. Um trabalhador rural com chapéu de palha e a simulação do uso de enxada, um atleta jogador de futebol, um atleta do boxe, um artista da percussão. O negro se mexe mesmo que algemado, o negro não fica quieto, o negro tenta esconder as algemas no bolso do terno branco, em vão. O trabalhador agora é um pedinte espichando o braço no limite das correntes e das algemas.

Na cena seguinte, Bulbul fuma e, ao tragar, parece experimentar um transe ao se contorcer de muitos modos, girar e por fim, escorregar e cair. Não é possível definir ao certo se é um transe comum nas celebrações das religiões de matrizes africanas ou é um transe ocasionado pelo uso de drogas ilícitas. Fato é que na próxima cena Bulbul parece receber algo de alguém e guarda no bolso do paletó desconfiado, olhando para os lados até que aparece parado primeiro de frente e depois de lado como nas fotos tiradas pela polícia. O suspeito padrão agora é um presidiário como na profecia autorrealizada. O enquadramento que simula uma foto 3x4 esconde as algemas. O olhar fixo diante da câmera nos encara e parece carregar muita revolta.

A sequência de contrates é latente: agora Bulbul aparece simulando um artista que toca violino, um professor com terno, camisa social, gravata, todos brancos, e óculos preto, segurando um livro, parece dar aula. Mas enquanto fala e gesticula, se dá conta de que as algemas brancas permanecem. As algemas brancas sempre marcando presença como para lembrá-lo do cotidiano ao qual é submetido. A medida em que se mexe tentando escapar das algemas, as roupas vão desaparecendo, até que sobra somente um corpo negro angustiado, se batendo preso às algemas brancas, um corpo negro diminuto na imensidão branca do cenário.

Então, aquele corpo negro que se debate na imensidão do cenário branco segura as correntes das algemas brancas e, como se estivesse ciente da própria força e do absurdo que é estar preso, num ímpeto, quebra as algemas. Olha para câmera sorrindo e exibindo as correntes quebradas. A memória da liberdade segue pulsante no corpo-quilombo do personagem de Bulbul e de todos nós sujeitos racializados.

A partir da leitura de *Alma no olho*, podemos inferir que Bulbul, tal qual Nascimento, revisita a história do negro do Brasil e desloca o negro para o centro do debate, não somente como assujeitado mas como sujeito, que resiste e reage. Podemos inferir também que a narrativa de Bulbul está em diálogo com a produção do martinicano Franz Fanon, em *Peles negras, máscaras brancas*, uma vez que ambos falam a partir de si, do corpo de homem preto, sobre a

experiência de ser um negro, cada qual em sua linguagem. Uma terceira inferência é que Bulbul experimenta em seu corpo o que Bakhtin chama de cronotopo autêntico sobre o qual trataremos conceitualmente na próxima seção.

Outros autores que realizam uma leitura fílmica mais ampla sobre o curta-metragem *Alma no olho* é Rosa e Fresquet (2017), que escreveram sobre a potencialidade do curta-metragem para a educação etnorracial na formação de professores, amparada no tripê cinema, currículo e negritudes.

Segundo Carvalho (2012), Zózimo Bulbul é o inventor do cinema negro brasileiro e a sua estreia na direção não se resume ao "filme", já que, para o autor, *Alma no olho* pode ser considerado algo mais, como uma peça de arte para ser exibida em looping. Bulbul mostra o seu tamanho ao se desafiar fazer diferente ao que era comum na sua época, contribuindo para qualidade da linguagem cinematográfica, bem como para a tematização da questão racial no Brasil, em suas palavras:

> Seu maior desvio geracional foi o de enveredar para a autoria de filmes, uma opção inédita, quase proibida para um negro da sua origem social. Fez poucos filmes, mas abriu uma perspectiva nova na tematização da questão racial. [...] A segunda foi experimentar e inventar novas formas de representação do negro e sua história em correspondência com o que muitos artistas negros no mundo todo estavam produzindo (Carvalho, 2012, p. 20).

Apesar de inaugurar um modo de tratar a questão racial, alinhado com as reivindicações do movimento negro, e ganhando prêmios no Brasil e no exterior com o curta-metragem, Bulbul não conseguiu mobilizar o público, mesmo o público negro. Para Carvalho (2012, p. 20), as obras de Zózimo Bulbul tiveram "o mesmo destino do cinema político, sua quase invisibilidade para o grande público". Ainda hoje, a circulação de curtas-metragens para o grande público é um desafio pois, em geral, são produções que ficam restritas a festivais, cineclubes e algumas plataformas de *streaming*, sobre as quais falaremos mais à frente.

É importante pontuar aqui a presença feminina de Adélia Sampaio, primeira cineasta negra a dirigir um longa de ficção, *Amor maldito* (1984), feito que só foi repetido por Viviane Ferreira, em 2021, sobre a qual falaremos mais adiante; hoje, a cineasta pioneira é reconhecida por ter dirigido o primeiro filme sobre relacionamento lésbico da América Latina.

É na década de 70, mesmo tempo histórico de Zózimo Bulbul, que Adélia Sampaio iniciava os seus trabalhos no cinema, com o curta-metragem *Denúncia vazia*[7] (1979). Adélia trabalhou como telefonista na Difilm, reduto do cinema novo, ou seja, com a vanguarda da classe artística da época, e consequentemente teve uma formação política e contato com a sétima arte. Embora a questão racial não seja tema de seu trabalho, num cenário majoritariamente masculino e branco, Adélia Sampaio tinha noção do desafio que seria ser reconhecida como profissional. Para que não houvesse possiblidade de não darem o seu devido crédito, teve muito rigor ao montar a sua equipe de trabalho só com estreantes, conforme afirma

> Eu fui me arriscar a fazer o meu primeiro curta-metragem, com a preocupação de ter uma equipe totalmente nova. Várias pessoas se juntando em uma ideia, até porque, depois de pronto, ou sairia uma bosta, ou seria um filme que foi muito bem aceito e falado na época. Se não, poderia ir eu chamar um fotógrafo experiente. Eu tinha vários amigos, mas depois iriam dizer que o filme ficou bom porque esses meus amigos estavam nele. Todas essas coisas eu me precavi mesmo (Sampaio, 2021, p. 176).

Adélia Sampaio, já anunciando para as cineastas negras pistas sobre os caminhos para se fazer cinema autoral, e receber o reconhecimento, conclui "É importante fazermos cinema do nosso ponto de vista, ou seja, das nossas angústias pessoais e políticas" (2021, p. 191). Para a pesquisadora e cineasta Edileuza Penha de Souza (2021), a produção de Adélia Sampaio se fundamenta em problemas sociais reais que lhe servem de inspiração ao retratar "temas sensíveis [...]. Trazendo para as telas temáticas como afeto, amor e violência. [...] edifica um cinema brasileiro como espaço de pertencimento e referência da história" (2021, p. 196). A cineasta segue em atividade e sua filmografia está disponível em seu canal no *YouTube*.

Se o cinema negro brasileiro nasce com Zózimo Bulbul, ele se consolida enquanto nicho de mercado a partir do Manifesto Dogma Feijoada. Isso porque Bulbul produziu praticamente sozinho na década de 70, período da história em que o Brasil vivia a ditadura militar, que durou 21 anos. Com o movimento de redemocratização, os coletivos de todas as artes passaram a ter mais liberdade e esperanças para produzir e ver o seu trabalho circular sem as restrições da censura. É nessa efervescência que um grupo de jovens negros produtores e diretores negros de São Paulo, sendo Jeferson De, Rogerio de Moura, Ari Candido, Noel Carvalho, Billy Castilho, Daniel Santiago, Lilian Solá Santiago e Luiz Paulo Lima assinam o "Dogma Feijoada – Gênese do Cinema Negro Brasileiro" e publicam no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, no ano 2000, logo após a sessão Dogma Feijoada, na qual foram exibidos os trabalhos dos seus autores.

---

[7] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PmqAygsLkyA

A sessão, copatrocinado pelo jornal Folha de São Paulo, ganha destaque na imprensa sendo motivo de matérias tanto nesse periódico, quanto em outros, por dias seguidos, fazendo reverberar as reivindicações do grupo. Quais sejam:

> (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de 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 e Domingues, 2018, p. 4).

O manifesto faz parte das pesquisas de Jeferson De, que na época era estudante de graduação em cinema da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, com bolsa de iniciação científica e editor na Cinematográfica Superfilmes, a produtora de cinema responsável pelo Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, onde o manifesto foi publicizado. O registro da movimentação causada pelo manifesto "Dogma Feijoada – Gênese do Cinema Negro Brasileiro" está na publicação conjunta de Carvalho e Domingues (2018). Cabe destacar que Noel dos Santos Carvalho foi um dos assinantes do manifesto, é diretor, pesquisador, professor universitário e uma das referências no que diz respeito às publicações sobre a história do cinema negro no Brasil.

O nome do manifesto tem origem no Dogma 95, um manifesto publicado pelos cineastas dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg, no ano de 1995, cuja reivindicação era de um cinema mais realista e menos comercial, fora dos moldes de Hollywood. O "Dogma" remete ao cinema e, acrescido do "feijoada", um prato típico afro-brasileiro, pontua o perfil racial dos seus assinantes, no "melhor sentido tropicalista, [...] procurava canibalizar o Dogma europeu" (Carvalho e Domingues, 2018, p. 5).

Ainda que o manifesto "Dogma Feijoada – Gênese do Cinema Negro Brasileiro" não tenha sido um movimento de articulação nacional, estando geograficamente localizado no eixo Rio-São Paulo, abriu o debate entre os brancos que dominavam a indústria cinematográfica brasileira sobre a questão racial no cinema brasileiro. Destaco que isso tenha ocorrido entre brancos porque o Movimento Negro Brasileiro já denunciava a ausência de negros nas artes e nos espaços de poder desde sempre.

Um ano depois, em 2001, no V Festival de Cinema do Recife, foi publicado o Manifesto de Recife, por cineastas e atores negros atuantes na televisão e no cinema. Foram Milton Gonçalves, Antonio Pitanga, Ruth de Souza, Léa Garcia, Maria Ceiça, Maurício Gonçalves,

Norton Nascimento, Antônio Pompêo, Thalma de Freitas, Luiz Antonio Pilar, Joel Zito Araújo e Zózimo Bulbul. As reivindicações do Manifesto de Recife eram:

> (1) a criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; (2) a ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; e (3) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira (Carvalho e Domingues, 2018, p. 7).

O Manifesto de Recife é resultado do trabalho de pesquisa de Joelzito Araújo, autor do livro e diretor do filme *A negação do Brasil*. Carvalho e Domingues (2018) asseveram que o Manifesto de Recife "reclamava a inserção do negro em toda a cadeia audiovisual", além de ter conseguido uma articulação maior no que diz respeito ao aspecto geográfico, ao deslocamento do eixo Rio-São Paulo para o Nordeste do Brasil.

Para Oliveira (2016), tanto o Dogma Feijoada quanto o Manifesto de Recife são marcadores importantes para pensarmos o percurso para o cinema negro brasileiro. Entretanto, cada um possui peculiaridades quanto ao alcance e desdobramento. Nesse sentido, para a autora

> [...] é possível afirmar que, diferentemente do Dogma Feijoada, se tratava mesmo de um manifesto, um chamado de atenção às demandas para transformação nos modos de representar o negro no cinema. Já o Manifesto de Recife pode ser considerado o primeiro movimento que almeja, na história do cinema negro, a elaboração de políticas públicas de ação afirmativas para o audiovisual. Em comum, além das demandas, ambos se desdobraram na produção de reflexões sobre o negro no audiovisual brasileiro pelos próprios cineastas [...] (Oliveira, 2016, p. 4).

O novo momento importante para o Cinema Negro brasileiro acontece em 2007, com o Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe, e o Centro Afro Carioca de Cinema, ambos criados por Zózimo Bulbul. Diferentemente dos festivais tradicionais, Bulbul não queria organizar um festival para que os filmes disputassem lugar, o seu objetivo com o encontro era funcionar "como catalisador e ponto de reunião para jovens cineastas, público e pesquisadores (as) das cinematografias negras" (Oliveira, 2016, p. 5). Outro aspecto importante destacado pela autora é que,

> os Encontros representam um marco na história do Cinema Negro no Brasil, pois não só possibilitam retomar uma discussão sobre a consolidação do campo das cinematografias negras no mundo, como também significam um posicionamento político a respeito destas produções. Pois na perspectiva de Bulbul não havia dúvida: para ter filme exibido em seus Encontros, o/a realizador/a tinha de ser negro/a. Cinema Negro, tal como ele concebia, era o fruto de subjetividades negras projetadas na tela (Oliveira, 2016, p. 5).

No ano de 2022, o Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe celebrou quinze anos de re-existência apesar das inúmeras dificuldades, sobretudo na recente história do Brasil pós-golpe de 2016, com a perseguição às artes e aos artistas, e as tentativas de silenciamento de

diferentes segmentos da sociedade brasileira. O Centro Afro Carioca de Cinema ainda hoje reside num casarão no bairro da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro.

Na esteira das ações que visam agrupar reflexões sobre o cinema negro tendo o trabalho, a obra e a vida de Zózimo Bulbul como agente mobilizador, temos o Fórum Itinerante de Cinema Negro-FICINE. O FICINE nasce em novembro de 2013, como desdobramento do projeto "Cinegritude: reflexões sobre a invisibilidade das produções cinematográficas afro-brasileiras e africanas na contemporaneidade", coordenado por Oliveira (2016). Atualmente, o FICINE se apresenta como

> um espaço de formação e reflexão sobre a produção mundial de cinema, fotografia e audiovisual que tem pessoas negras como realizadoras e as culturas e as experiências negras como tema principal. Composto por mulheres negras interessadas na produção, crítica, formação acadêmica e qualificação de público para o debate acerca de tais cinematografias, tentando compreendê-las em seus sentidos fílmicos mais completos e não apenas como meras ilustrações ou alegorias sobre as histórias e as culturas negras, africanas e diaspóricas, no mundo.

Coordenado atualmente por Janaína Damaceno, Janaína Oliveira, Kênia Freitas e Tatiana Carvalho Costa, o FICINE conta com um site no qual estão disponíveis gratuitamente material para pesquisa como publicações de artigos, trabalhos acadêmicos, catálogos e umas listagem de cineastas e seus trabalhos. O cenário para o cinema negro ganha novo fôlego com os jovens cineastas negros egressos dos cursos de cinema nas universidades públicas (através das políticas de ações afirmativas para ingresso de pessoas negras) ou das universidades particulares com bolsa do ProUNI, ambas iniciativas históricas do Movimento Negro brasileiro, o qual ganhou eco no governo de Luiz Inácio Lula da Silva, a partir do ano de 2003. É desse novo cenário que, segundo Oliveira (2016) emergem as narrativas das jovens cineastas negras. Espalhadas pelo Brasil, as cineastas estão fazendo audiovisual racialmente engajado, produzindo novas narrativas sobre negritude e sobre a condição da mulher negra em especial e "com embasamento histórico, cinematográfico e conhecimento de políticas públicas" (Oliveira, 2016, p. 8).

Um dado interessante para termos conhecimento do movimento engendrado por esses jovens cineastas na atualidade é o crescimento da quantidade de curtas-metragens pleiteando lugares de exibição nos festivais (Costa e Rocha, 2019), a criação das mostras de cinema negros dentro dos grandes festivais de cinema brasileiro e a criação de pequenos festivais/ mostras de cinema negro, em diversas cidades do Brasil.

A entrada desses jovens negros cineastas na disputa por espaço nos festivais tradicionais trouxe também um modo singular de fazer cinema sem verbas de editais (muitos projetos contando

com baixo orçamento e financiamento coletivo), bem como um jeito de fazer e distribuir diferentes. Assim, podemos concordar com Reis *et al* (2020), que o cinema atravessa uma complexa transição nas dimensões econômica, técnica e estética, situação agravada pela pandemia. Segundo os autores, vivemos um acelerado processo de difusão de filmes através das plataformas de *streaming*, o que tem impacto para organização de festivais e para as salas de cinema.

Nas plataformas de *streaming*, temos opções por assinatura das mais populares como Netflix, HBO, Prime Video, como também para nichos específicos como o MUBI ou Belas Artes à La Carte (filmes de arte), Spcine Play (filmes brasileiros), LGBTFlix (filmes com temática LGBT), Darkflix (filmes de terror) e, não menos importante, *streamings* racialmente engajados como o Afroflix, Todesplay e WoloTv. O Afroflix foi criado no ano de 2016 por um coletivo de artistas e pessoas ligadas a arte como Yasmin Thayná, Silvana Bahia, Steffania Paola, Bruna Souza, Monique Rocco, Erika Candido, Bruno F. Duarte. Atualmente, a plataforma está fora do ar, mesmo assim, julgamos importante destacá-la por ter sido umas das primeiras iniciativas com esse formato. A Todesplay é a plataforma de *streaming* gerida pela Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro/APAN. Além de exibição de filmes de realizadores negros de modo gratuito, é possível fazer a assinatura e colaborar com a manutenção dessa janela de difusão dos curtas, longas e séries. Seu objetivo, conforme consta no site, é "contribuir com a equidade de gênero e raça para a consolidação de audiovisual mais diversos e representativo". A WoloTv foi criada em dezembro de 2020, pelo angolano Licínio Januário, para abrigar conteúdo de protagonismo negro, filmes e séries. Atualmente, a WoloTV é também um aplicativo que pode ser baixado em celulares para acesso aos filmes disponíveis.

Esse trabalho de reflexão se soma a tantos outros que compreendem o cinema negro como um gênero cinematográfico (Carvalho, 2006; Souza, 2013; Oliveira, 2016) que está alinhado com as pautas na luta antirracistas no Brasil.

2.2.1 Quilombo-Cinema: linguagem e experiência

Na primeira seção, apresento aspectos da história do cinema negro brasileiro e uso o filme *Alma no olho*, de Zózimo Bulbul, para exemplificar o que denomino Cinema Quilombo, amparada

nos trabalhos de Beatriz Nascimento. Nesta seção, a reflexão sobre o Cinema Quilombo continua, desta vez trazendo novos elementos para compreendê-lo enquanto linguagem e experiência. Para acompanhar essas reflexões, faço a análise do curta-metragem *Um dia de Jerusa*[8], de Viviane Ferreira, importante representante da nova geração de mulheres negras realizadoras. Viviane Ferreira é, atualmente, a presidenta da Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo/SPCine e presidenta do Comitê de Seleção do Oscar 2021, da Academia Brasileira de Cinema e Artes Visuais, também sócia-fundadora da Odun Filmes e fundadora juntamente com outros profissionais da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro/APAN.

O curta-metragem *Um dia com Jerusa*, dirigido e roteirizado por Viviane Araújo, lançado no ano de 2017, ganhou vários prêmios pelo mundo e fez parte da curadoria do Cineclube Afoxé. Penso que essa é uma boa escolha para compreendermos os conceitos bakhtinianos de relação dialógica, cronotopia e exotopia para o cinema. Os trabalhos de Camargo Junior (2019) foram fundamentais para a compreensão da linguagem cinematográfica com os conceitos da filosofia da linguagem, pensados originalmente para o texto escrito.

O curta-metragem trata da história do encontro de Jerusa, uma mulher negra idosa e solitária, moradora do bairro do Bexiga, na cidade de São Paulo, interpretada por Léa Garcia, com Silvia, mulher negra jovem, interpretada por Débora Marçal. O encontro entre as duas mulheres ocorre, pois, Silvia é agente de pesquisa, trabalho que consiste em ir de casa em casa fazendo pesquisa de produtos — a rua onde mora Jerusa está em sua rota. O dia da visita não é um dia qualquer, é data de aniversário de 77 anos de Jerusa e dia em que é publicizado o resultado do vestibular que Silvia prestou. Desse encontro aparentemente aleatório, as duas mulheres irão experimentar a relação dialógica no sentido bakhtianiano.

Não vou descrever linearmente cada cena do filme. Dedicarei atenção a dois aspectos do curta-metragem porque eles revelam as nuances do trabalho responsivo e autoral de Viviane Araújo. O primeiro aspecto é o fato de todo o elenco ser composto por pessoas negras: esse é um modo de apresentação da posição ética, estética e política da diretora, prontamente identificado logo nos primeiros minutos do curta-metragem. É nesse sentido que partimos para análise do que temos compreendido: o cinema-quilombo produz escrevivências em audiovisualidades.

Nos primeiros minutos do filme, Jerusa aparece caminhando pelo bairro a caminho de casa, logo em seguida, vemos a movimentação de seu entorno, um trabalhador catador de reciclados

[8] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0RY3pkRcPiQ&t=36s

passa com o seu carrinho por um homem agitado, possivelmente um morador de rua, que recita um trecho do poema "Minha mãe[9]", de Luiz Gama. Silvia anda apressada e se esbarra com o catador de reciclados. A câmera dá um close num casal de moradores de rua que se enamoram sob a luz do sol. O dia segue. Todo o elenco aparece, são todos negros.

Agora vou escrever mais detalhadamente o encontro entre Jerusa e Silvia, pois, é a partir dessa relação dialógica experimentada pelas personagens, que os "outros" bahktinianos irão emergir. Jerusa arruma a casa, prepara comida para convidados que não chegarão. Silvia está ansiosa pelo resultado do vestibular a que não conseguiu ter acesso ainda. O primeiro olhar entre as personagens é pela portinhola da entrada principal da casa de Jerusa. Após uma apresentação breve, Jerusa abre a porta para a Silvia. As mulheres se instalam na antesala de estar e passam a conversar sobre a pesquisa de sabão em pó que Silvia precisa realizar. Jerusa não se concentra na pesquisa que precisa ser realizada, ao contrário, recebe Silvia como quem recebe uma visita há muito aguardada, lhe informa que aguarda filhos e netos, pois é o seu aniversário. Silvia lhe dá um abraço — o único abraço que Jerusa receberá no dia do seu aniversário.

Como espectadores, temos o "excedente de visão" que os personagens não têm. Com isso, nós conseguimos ver que Jerusa e Silvia estão lidando com as próprias questões que envolvem o sentimento de solidão. São duas mulheres negras sozinhas, ninguém chegará para comemorar o aniversário de Jerusa, ninguém chegará para comemorar o resultado do vestibular de Silvia. Ambas sofrem. Será que sabem porque sofrem?

O excedente de visão é o que confere ao espectador a exotopia. Ou seja, somente o espectador consegue ver a cena de fora, como uma categoria do eu-para-mim ou ainda do outro-para-mim, e o faz a partir de um lugar, ou seja, o olhar do espectador é "[...] é condicionado pela singularidade e pela insubstituibilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim" (Bakhtin, 2011, p. 21).

Somente o espectador pode contar a história à sua maneira, a partir de sua vivência. Quem está dentro (os personagens) pode contar o que lhe é possível a partir do lugar em que se está, do seu vivenciamento único e determinado. Exotopia é um conceito de Bahktin que nos é caro

[9] "Ela a palmeira singela,/ Na fulva areia nascida./ Nos roliços braços de ébano,/ De amor ofruto apertava,/ E à nossa boca juntava/ Um beijo seu, que era vida//Quando o prazer entreabria/ Seus lábios de roxo lírio,/ Ela fingia o martírio/ Nas trevas da solidão./ Os alvos dentes nevados/ Da liberdade eram mito,/ No rosto a dor do aflito,/ Negra a cor da escravidão."

justamente porque a sua operação diz da distância concreta entre "eu-outro". Dessa relação entre o excedente de visão e do eu-outro, o autor ainda nos informa:

> O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. Eu devo aqui entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (Bakhtin, 2011, p. 23).

Retornando ao curta-metragem, Jerusa parece ignorar que Silvia é uma desconhecida que tem o objetivo explícito de fazer a pesquisa de sabão em pó com brevidade e passa a lhe contar sobre a vida, sobre o tempo em que a sua mãe lavava roupa, sobre o seu finado esposo Raduan, sobre a origem do seu nome, sobre as histórias contadas sobre os negros escravizados. Jerusa fala enquanto anda pela casa, vai na cozinha e rememora com saudosismo, gostando de ter alguém que possa lhe ouvir. Silvia a segue, ouve com atenção, se encanta, mas tem um trabalho a cumprir. Jerusa e Silvia têm demandas individuais, têm o encontro delas com suas demandas que lhes são próprias (individuais) e tem o encontro entre elas (relação dialógica). A conversa se equilibra nessa polifonia.

Um vento forte derruba o jarro de flores que enfeita a sala de jantar. A mesa está posta, mas ninguém aparece. Jerusa conta a Silvia sobre o seu marido, que não era turco, era um sírio-libanês, um viciado em jogo que perdeu tudo no carteado, menos a casa; conta do quanto trabalhou e viu o seu marido perdendo até mesmo o seu honorário no carteado. Jerusa fala sobre os seus filhos Carlos Alberto e Ana Rita. Tantas lembranças difíceis emergem acompanhadas de uma trilha sonora que expressa melancolia e dor. Do meu "excedente de visão", vejo Silvia e entendo que a personagem conhece a dor da solidão, cumprir a entrevista à risca seria um modo de não ter contato e evitar a dor. Ao mesmo tempo, como não amparar a outra mulher que sofre quando ela reconhece a si mesma. Silvia se reconhece em Jerusa como uma imagem refletida no espelho. A isso nós chamamos alteridade. Silvia está inquieta, com o olhar perdido na folha do questionário, quando pede licença para ir ao banheiro. Uma pausa para respirar e dar acabamento ao desconforto causado pela relação dialógica com Jerusa.

Quando estão na mesma casa, cada uma num cômodo, é possível sentir como o elemento da solidão une essas duas mulheres com histórias tão distintas. Trancada no banheiro, Silvia demonstra estar angustiada, até que percebe ali o jornal do dia, com o resultado do vestibular.

Nesse mesmo instante, em paralelo, ao ficar sozinha aguardando a agente de pesquisa na cozinha, Jerusa se sente abandonada, e abandono também é um sentimento sobre o qual ela tem muito conhecimento. O modo de esquivar-se é concluir o questionário.

Portanto, exercitando um gesto exotópico, compreendo que para as duas personagens, concluir o questionário é uma questão fundamental, pois se tudo inicia nele, é nele também que se finda. Será mesmo? Concluir o questionário significa a interrupção do desconforto, mas também do encontro. Novamente, exercitando um gesto exotópico, questiono: quem sai o mesmo depois de um encontro?

No banheiro, Silvia encontra o jornal do dia e vê o seu nome entre os aprovados. Ao retornar à cozinha, mobilizada pela alegria da aprovação, depara-se com Jerusa com o questionário preenchido. Silvia poderia pegar o questionário e sair, mas Silvia toma outra decisão. Desligando-se de uma resposta mecânica, Silvia reage com um ato responsivo a partir da singularidade que lhe compõe.

Jerusa e Silvia se olham, reconhecem as dores que ligam as suas histórias, acolhem o sentimento (de solidão e abandono) e efetivamente se encontram. Não há para onde escapar. Interessante que essa cena acontece quando estão num entrecruzamento dos cômodos da casa. Não estão num cômodo único, estão numa encruzilhada. Laroyê!

São duas mulheres negras numa casa, em busca do conforto de um abraço, de uma escuta atenta, de ser pessoa em contato com outra pessoa. Jerusa e Silvia se olham nos olhos e se acolhem. Jerusa e Silvia continuam na mesma casa, mas já não são mais as mesmas pessoas. Ao passarem na encruzilhada respondem com um ato responsivo, tomam partido e escolhem um caminho.

A decisão é por aceitar ser pessoa com as singularidades que lhes são próprias diante de outra pessoa com as singularidades que lhes são próprias, assumindo os riscos e potencialidades que podem surgir a partir daí. Jerusa e Silvia enfeitam a casa com balões coloridos, enrolam doces, cantam parabéns, comem o bolo, dançam, sorriem. Jerusa tem a festa de aniversário que desejou ter. Silvia comemora a aprovação do vestibular. Nem Jerusa nem Silvia teriam com quem comemorar. Mas naquela tarde, Jerusa e Silvia celebram a vida uma com a outra. A entrevista que duraria 15 minutos faz parte de um encontro que dura muitas horas, já que, quando Silvia vai embora da casa, já é noite.

Foi necessário o detalhamento do encontro entre Jerusa e Silvia pois ele ocupa 13 minutos do curta-metragem, que tem duração total de 20 minutos. Jerusa e Silvia eram duas mulheres no início do curta-metragem e são outras mulheres ao final. As personagens vivenciam a experiência do encontro, da relação dialógica e mudam durante a "viagem". O cenário é o mesmo (a casa), as personagens são mesmas (Jerusa e Silvia), no entanto, já não são as mesmas que iniciaram a jornada. Desse encontro podemos compreender o conceito bakhtiniano de cronotopo.

Como num romance de formação do herói, as personagens Jerusa e Silvia vivenciam o tempo e mudam ao longo dessa experiência. Conforme nos explica Bakhtin (2011, p. 220), "o tempo se interioriza [...], passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida". Essa experiência do tempo efetuando-se no corpo diz respeito a uma experiência singular no presente, ao mesmo tempo que revolve um passado e o atualiza possibilitando uma leitura plural do ocorrido, conforme o mesmo autor defende

> Compreende-se que nesse romance de formação surjam em toda envergadura os problemas da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, os problemas da iniciativa criadora. Aqui a imagem do homem em formação começa a superar o seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca em outra esfera vasta e em tudo diferente da existência histórica (Bakhtin, 2011, p. 222).

Inspirada na incursão sobre a natureza cronotópica excepcional da visão e do pensamento das personagens de Goethe realizada por Bakthin, fiz o mesmo com as personagens criadas por Viviane Araújo, apresentando os pontos nas quais as experiências das personagens se passam no tempo e no espaço de modo associado numa convicção sensorial-ultra-sensorial. A casa onde as personagens vivenciam a experiência do tempo-espaço não é um cenário abstrato qualquer, é a casa de Jerusa, a casa onde viveu a vida que narra enquanto caminha pelos cômodos, cômodos que registram essas memórias, o vento que passa traz consigo a imagem das crianças correndo, a vida passando, tudo é concreto, corpóreo e material. Para Bakhtin (2011), no espaço

> [...] não há lugares morto, imóveis, paralisados, não existe fundo imutável, não existe decoração nem ambiente que não participe da ação e da formação (nos acontecimentos). [...] não há acontecimentos, enredos, motivos temporais que sejam indiferentes a um determinado lugar no espaço de realização, que possam realizar-se em toda a parte e em lugar algum (os "eternos" enredos e motivos). Tudo nesse mundo é *tempo-espaço*, *cronótopo* autêntico (Bakhtin, 2011, p. 245, grifos do autor).

Segundo Amorim (2008), exotopia e cronotopo são conceitos que tratam da relação tempo-espaço, são modos distintos de experimentar o tempo; embora elaborados em momentos diferentes da trajetória intelectual de Bakhtin, um não substitui o outro. Como apresentamos

acima, exotopia diz respeito ao olhar de quem está de fora (espectador) e cronotopo diz respeito às transformações em quem vive o tempo (personagens).

Pensando sobre a relação dialógica (Bakhtin, 2003) que se estabelece entre o filme e o espectador, busquei outras referências para aprofundar o entendimento sobre o que faz com que espectadores se conectem aos filmes, ou seja, vivenciem essa relação dialógica numa experiência estética. O conceito de modo de endereçamento do cinema tem colaborado nesse entendimento.

Segundo Ellsworth (2001), modo de endereçamento é um termo dos estudos do cinema, desenvolvido a partir da década de 70, para responder questões que dizem respeito ao evento que ocorre *entre* o social e o individual. Em suas palavras, "o evento do endereçamento ocorre num espaço que é social, psíquico, ou ambos, entre o texto do filme e os usos que o espectador faz dele" (2001, p. 13).

Os filmes, assim como outros artefatos culturais, são pensados e projetados tendo determinados públicos específicos em seu escopo. Diretores, roteiristas e outros profissionais que atuam na indústria cinematográfica criam um perfil sobre os grupos a que se destinam aquelas imagens em movimento. O que se deseja com isso é que o filme "funcione" para aquele público.

Assim, o endereçamento se estrutura visando atingir determinado público, convocando esse espectador a entrar numa relação com o filme, ou seja, entrar em relação com os desejos, as expectativas, a trama narrativa que compõem o cinema. Mas nem sempre o endereçamento acerta, isso porque "o espectador ou a espectadora *nunca* é, apenas ou totalmente, quem o filme pensa que ele ou ela é" (Ellsworth, 2001, p. 20, grifos do autor). Quando o modo de endereçamento acerta, dissemos que o espectador "entrou" no filme; mesmo quando o modo de endereçamento "erra" o seu público-alvo, é possível "entrar" no filme (ou estabelecer uma relação com o filme) a partir de outros lugares.

Isso ocorre porque, segundo Ellsworth, o modo de endereçamento não é visível, ou seja, "não é um momento visual ou falado, mas uma estruturação — o que se desenvolve ao longo do tempo — da relação entre o filme e seus espectadores" (2001, p. 17). Acertar ou errar o modo de endereçamento influencia no modo em que o espectador irá negociar a sua entrada na relação com o filme. Desse modo, acertar ou errar o modo de endereçamento, conclui a autora,

> [...] tem a ver com o desejo de controlar, tanto quanto possível, como e a partir de onde o espectador ou a espectadora lê o filme. Tem a ver com atrair o espectador ou

> a espectadora a uma posição particular de conhecimento para com o texto, uma posição de coerência, a partir da qual o filme funcione, adquire sentido, dá prazer, agrada dramática e esteticamente, vende a si próprio e vende os produtos relacionados ao filme (Ellsworth, 2001, p. 24).

No entanto, o controle almejado não é possível. O filme pensa sobre determinado público que deseja atingir, mas há muitos modos de entrar no filme, conforme dito acima. Tendo em vista a questão comercial que envolve a indústria cinematográfica, há múltiplos modos de endereçamento no mesmo filme, funcionando simultaneamente e permitindo que uma variedade de públicos possa negociar sua entrada na relação com o filme.

O cinema produzido em larga escala na grande indústria hollywoodiana tende a usar modos de endereçamento mais "fixados", oferecendo "sedutores estímulos e recompensas para que se assumam aquelas posições de gênero, status social, raça, nacionalidade, atitude, gosto, estilo às quais um determinado filme se interessa" (Ellsworth, 2001, p. 25). Os filmes parecem mais fáceis e palatáveis para que os espectadores entrem em relação. Já os filmes que se negam a utilizar os modos de endereçamentos típicos parecem mais difíceis aos espectadores.

Fáceis ou difíceis, o fato é que os espectadores entram em relação com os filmes, portanto, nos interessa, tanto a mim quanto à Ellsworth (2001), investigar as respostas que os espectadores dão ao negociar a sua entrada nos filmes. Em outras palavras,

> Não importa quanto o modo de endereçamento do filme tente construir uma posição fixa e coerente no interior do conhecimento, do gênero, da raça, da sexualidade, a partir da qual o filme "deve" ser lido: os espectadores reais sempre leram os filmes em direção contrária a seus modos de endereçamento, "respondendo" aos filmes a partir de lugares que são diferentes daqueles dos quais o filme fala ao espectador (Ellsworth, 2001, p. 31).

Continuando em diálogo com Ellsworth (2001), a investigação que nos interessa localiza-se na distância entre o modo de endereçamento utilizado pelo filme e a resposta do espectador, sendo este um entre-espaço volátil, um evento poderoso, mas paradoxal. Isso ocorre porque, segundo a autora,

> Em primeiro lugar, o espaço da diferença entre o endereçamento e a resposta é um espaço social, formado e informado por conjunturas históricas de poder e de diferença social e cultural. [...] Em segundo lugar, o espaço da diferença entre o endereçamento e resposta é um espaço que carrega os traços e as imprevisíveis atividades do inconsciente, tornando-o assim, capaz de escapar à vigilância e ao controle [...] Em terceiro lugar, o espaço da diferença entre o endereçamento e resposta está à disposição [...] como um recurso poderoso e surpreendente. Entretanto, e de forma paradoxal, [...] não podem controlar o modo de endereçamento [...] (Ellsworth, 2001, p. 43).

Autores como Rezende (2021) trabalham a partir das formulações de Elizabeth Ellsworth, e tem usado o conceito de modo de endereçamento em suas pesquisas que envolvem cinema e educação. A importância de usar o conceito em pesquisas dessa natureza está na compreensão de que qualquer vídeo ou filme, mesmo que não tenha um caráter educativo, pode ser fonte importante de questões que envolvem o processo educativo, na medida em que os endereçamentos funcionam ou não.

Confirmando os postulados de Ellsworth, para Rezende, os modos de endereçamento estão fora do filme, quando a produção considera e investe para atingir determinado público e dentro do filme na medida em que as intencionalidades são traduzidas na trama narrativa, na escolha de atores, na interpretação dos personagens, no cenário, na linguagem dos personagens, nos valores que eles carregam etc. Os modos de endereçamento podem acertar ou errar. Quando o modo de endereçamento acerta, temos a tendência de "naturalizar seu pertencimento a nós mesmos" (Rezende, 2021, p. 385). Quando o modo de endereçamento erra "não nos reconhecemos, quando vemos que uma dada representação não nos diz respeito ou não fala sobre/"para nós" (Rezende, 2021, p. 385).

Em suas pesquisas, tendo como foco o modo de endereçamento audiovisual para educação, Rezende (2021) usou 14 vídeos educativos de educação em saúde produzidos nas décadas de 1970 e 1990. Como resultado da pesquisa, o autor identificou três categorias de vídeos a partir do público a que o vídeo foi endereçado. A primeira categoria era de vídeos técnicos ou médicos, que são restritos aos estudantes e profissionais da área médica, assim identificados principalmente pelo uso da linguagem técnica utilizada, e a outra era de vídeos de sensibilização endereçados a um público amplo, que tratam de temas relacionados a saúde.

Outra pesquisa desenvolvida por Rezende (2021) e que contribuiu para pensarmos neste trabalho, diz respeito ao modo de reendereçamento que professores promovem ao selecionarem um filme específico de entretenimento e o utilizam como material didático na sala de aula. Os professores de Biologia pegaram trechos do filme *X-men Primeira Classe* para ensinar os conteúdos de genética e mutação. O novo uso do filme realizado pelos professores fez com os alunos espectadores também tivessem que se deslocar: se antes a busca era por entretenimento, agora havia a intencionalidade pedagógica, cujo objetivo era que eles se apropriassem dos conhecimentos científicos sobre genética e mutação disponíveis no trecho do filme selecionado.

Então, apostando que os professores podem conferir reendereçamento às obras audiovisuais (para além daquelas já dadas pelo filme), em suas palavras,

> [...] se o endereçamento se refere a como o produtor constrói um lugar preferido para o espectador ver o filme de uma certa forma, o reendereçamento se refere a como o professor constrói, a partir de uma obra cujas características já estão dadas, um lugar preferido para o aluno ver o filme e dar-lhe um sentido educativo determinado. (Rezende, 2021, p. 393)

É interessante pensarmos sobre os modos de endereçamento na perspectiva dos autores supracitados, porque nada está dado. Os filmes operam a partir do que pensam seus diretores, roteiristas, produtores, sobre o seu público, mas o público nunca é exatamente como essa equipe de profissionais planeja, o público nem sempre responde do modo que o filme planeja e, principalmente, o público pensa sobre si mesmo enquanto recebe aquelas *imagensnarrativas*. A resposta do público envolve uma série de negociações intensas que envolvem o seu conhecimento sobre si, sobre a vida, as experiências que têm e como negocia esses aspectos no cotidiano.

Se tomarmos o cinema produzido em Hollywood como o cinema hegemônico, por exemplo, perceberemos que são filmes realizados e endereçados a pessoas brancas. A experiência de assistir a esses filmes nem sempre é uma experiência positiva para pessoas negras. É assim ainda hoje. Publicado originalmente no ano de 1992, o texto "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators", de bel hooks, ganhou tradução para o português e se popularizou primeiramente na internet e, atualmente, compõe a coletânea "Olhares negros: raça e representação", sob o título "O olhar opositivo: mulheres negras espectadoras". Nele, hooks (2019) afirma que para muitas mulheres afro-americanas, a experiência de ir ao cinema não era confortável. Dentre os motivos apontados por elas, estavam o apagamento violento das mulheres negras na tela e a falta de representações convincentes sobre a feminilidade negra. Para sentirem prazer nessa experiência, continua a autora, as mulheres negras precisavam "não olhar com profundidade", evitar o exercício de criticidade, ignorar o machismo e o racismo e, por vezes, desviar o olhar ou mesmo parar de olhar como um marcador de protesto e resistência.

Como modo de resistência às sucessivas violências ocasionadas pelas imagens cinematográficas, hooks (2019) afirma que as mulheres negras desenvolveram um olhar opositor. Ou seja, um modo de olhar que resiste e questiona o que está sendo posto. Mulheres negras conseguem desenvolver um olhar opositor na medida em que observam os filmes (e também o mundo) a partir de um lugar disruptivo, através do entendimento e consciência das políticas raciais e do racismo.

As mulheres negras que desenvolvem o olhar opositor se tornam espectadoras críticas, substituindo o olhar do não-desejo pelo olhar politizado de resistência. Na experiência com o cinema não é mais necessário desviar olhar, ao contrário, é necessário olhar e encontrar o prazer visual em questionar as imagens produzidas. Desse modo, hooks argumenta que "no processo de questionamento, surge uma narrativa que convida a espectadora negra a se envolver com o texto sem uma ameaça de violação" (2019, p. 233). bell hooks chama atenção para o fato de que não basta ser uma mulher negra para ter olhar opositor, o olhar opositor não é algo dado *a priori,* é algo a ser desenvolvido criticamente, caso contrário, correríamos o risco de essencializar ou ainda abstrair o lugar da "mulher negra". Assim, em suas palavras,

> A habilidade crítica da espectadora negra surge de um lugar de resistência apenas quando as mulheres negras individualmente resistem de modo ativo à imposição de formas dominantes de ver e saber. Ainda que todas as mulheres negras com quem falei estivessem conscientes do racismo, essa consciência não correspondia automaticamente à politização, ao desenvolvimento de um olhar opositor (hooks, 2019, p. 236).

Para concluir, a autora destaca ainda que, ao desenvolver o olhar opositor, as mulheres negras como espectadoras críticas não apenas resistem, fazem mais, ou seja, as mulheres negras criam "[...] textos alternativos que não são apenas reações. Como espectadoras críticas, mulheres negras participam de um amplo espectro de relações de olhar, contestação, resistência, revisão, questionamento e invenção em múltiplos níveis" (hooks, 2019, p. 236).

Interessante observar que nesse texto, hooks escreve sobre a experiência da espectadora negra ao assistir filmes hegemônicos, mas não se isenta de analisar o impacto em espectadores brancos de filmes afro-americanos, cuja presença de personagens protagonistas negras interagem, se olham, se cuidam e performam uma feminilidade negra mais realista. Segundo a autora, o racismo e o machismo são tão determinantes para a experiência de qualquer espectador que os espectadores brancos têm dificuldade em desenvolver empatia pelas personagens negras e sentem desconforto ao não encontrarem personagens brancos nas telas. Nesse sentido, tais filmes cumprem um importante papel político à sociedade americana, na medida em que rompem

> [...] com as representações convencionais dos corpos negros, racistas e machistas, essas cenas convidam o público a olhar de um jeito diferente. Agem como uma intervenção crítica e transformam as práticas cinematográficas, alterando noções sobre a experiência do espectador (hooks, 2019, p. 239).

Diante dos trabalhos de Ellsworth (2001) e hooks (2019), entendo que o Cinema Negro, aqui representado pelos filmes *Alma no olho*, de Zózimo Bulbul, e *Um dia de Jerusa*, de Viviane Ferreira, cumprem o compromisso do giro decolonial. Ambos os trabalhos são resultado da

movimentação política gerada pela articulação intensa e constante do Movimento Negro brasileiro, bem como o compõem no movimento de retroalimentação e atualização.

Gomes (2018) define o Movimento Negro brasileiro como sendo "um ator coletivo e político", constituído por variadas organizações e entidades políticas e culturais, que possui ambiguidades e constrói consensos. Com atuação ao longo da história e em diferentes regiões do país, o Movimento Negro conseguiu trazer a questão do racismo para o debate público promovendo uma ressignificação e politização afirmativa do conceito de raça. Revela a autora,

> Ao politizar a raça, o Movimento Negro desvela a sua construção no contexto das relações de poder, rompendo com visões distorcidas, negativas e naturalizadas sobre os negros, sua história, cultura, práticas e conhecimentos; retira a população negra do lugar da suposta inferioridade racial pregada pelo racismo e interpreta afirmativamente a raça como construção social; coloca em xeque o mito da democracia racial (Gomes, 2018, p. 22).

O Movimento Negro brasileiro produz saberes emancipatórios e sistematiza conhecimentos sobre a questão racial a partir da experiência do corpo racializado vivendo num país no qual a raça definiu os espaços sociais e econômicos dos povos desde a sua formação. Tais saberes emancipatórios e conhecimentos acumulados e sistematizados tem se convertido em diferentes políticas de Estado, especialmente após os anos de 2000, a saber:

> Em 2003 foi sancionada a Lei 10.639/03, incluindo os artigos 226-A e 79-B da LDB e tornando obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas públicas e privadas dos ensinos Fundamental e Médio. Regulamentada pelo Parecer CNE/CP 03/04 e pela Resolução CNE/CP 01/04, essa lei foi novamente alterada pela Lei 11.645/08, com a inclusão da temática indígena. [...] o Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (2009); a inserção da questão étnico-racial, entre as outras expressões da diversidade, no documento final da Conferência Nacional da Educação Básica (Coneb), em 2008, e da Conferência Nacional da Educação (Conae), em 2010 e 2014; a inserção, mesmo que de forma transversal e dispersa, da questão étnico-racial e quilombola nas estratégias do projeto do Plano Nacional de Educação (PNE); Lei Federal 12.288 de 2010, que institui o Estatuto da Igualdade Racial; a aprovação do princípio constitucional da ação afirmativa pelo Supremo Tribunal Federal, no dia 26 de abril de 2012; a sanção pela então presidenta Dilma Roussef, da Lei 12.711, de 29 de agosto de 2012, que dispõe sobre cotas sociais e raciais para ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de Nível Médio; a aprovação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola – Parecer CNE/CEB 16/12 e Resolução CNE/CEB 08/12 pelo Conselho Nacional de Educação (CNE); e a sanção da Lei 12.990, de 9 de junho de 2014, que reserva aos negros 20% das vagas oferecidas nos concursos públicos para provimento de cargos efetivos e empregos públicos no âmbito da administração pública federal, das autarquias, das fundações públicas, das empresas públicas e das sociedades de economia mista controladas pelas União (Gomes, 2018, p. 35-37).

Embora a citação seja longa, entendo que seja fundamental registrar, pois as políticas públicas acima mencionadas não beneficiam somente a população negra, mas beneficiam e educam toda

a sociedade brasileira. A autora se detém às políticas educacionais por ser o seu foco de atuação, bem como por ter sido um direito social negado e uma reivindicação histórica dos primeiros negros livres no Brasil. Cabe registrar que a professora e pesquisadora Nilma Lino Gomes foi Ministra-chefe da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial/SEPPIR, que tornou-se o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos, que uniu as secretarias de Políticas para Mulheres, Igualdade Racial, Direitos Humanos e parte das atribuições da Secretaria-Geral, no período de 2015, até o *Impeachment* da presidenta Dilma Roussef, em 31 de agosto de 2016, e a primeira mulher negra a assumir a reitoria de uma universidade federal, a Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira/UNILAB, com sede em Redenção (CE), no período de 2013 a 2015. Como integrante no Movimento Negro brasileiro, Nilma Lino Gomes, idealizou junto e foi responsável por implementar muitas dessas conquistas.

A pauta do Movimento Negro Brasileiro é histórica e ainda segue atual tendo como foco a luta pela superação do racismo e pela construção da emancipação social no Brasil e na diáspora africana. Destaco que o Movimento Negro Brasileiro produziu e produz saberes e conhecimentos que não se restringem aos limites geográficos do país, ao contrário, estão conectados às questões que envolvem a diáspora negra no mundo. Nas palavras da autora,

> [...] a produção engajada da intelectualidade negra como integrantes do pensamento que se coloca contra os processos de colonização incrustrados na América Latina e no mundo; movimento e intelectualidade negra que indagam a primazia da interpretação e da produção eurocentrada de mundo e do conhecimento científico. Questionam os processos de colonização do poder, do ser e do saber presentes na estrutura, no imaginário social e pedagógico latino-americanos e de outras regiões do mundo. (Gomes, 2018, p. 15-16)

Assim, compreendemos que o Movimento Negro é e produz na perspectiva da decolonidade do ser, do saber e do poder.

Para a Gomes (2018), o Movimento Negro produz saberes identitários, saberes políticos e saberes estético-corpóreos. Os saberes identitários dizem respeito a aproximações dos brasileiros sobre as discussões sobre raça, a importância da autodeclaração racial e institucionalização das categorias de raça-cor no Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE. Se dentro do movimento social a discussão política sobre raça era pauta recorrente, é o Movimento Negro que coloca tal discussão no cotidiano dos brasileiros. Como o tempo, há o amadurecimento sobre a importância do elemento racial como um posicionamento político e identitário.

Os saberes políticos dizem respeito ao lugar que a raça passa a ocupar no debate político nacional. Diferentes áreas do conhecimento passam a interpretar as desigualdades a partir da categoria raça em busca da superação de discursos científico racistas. Ocorre também a adoção de políticas públicas já citadas, que repercutem na organização das universidades públicas e nos currículos dos cursos de graduação; a criação de entidades de intelectuais negros; e o fortalecimento do Movimento de Mulheres Negras, simbolizado pela Marcha Nacional das Mulheres Negras contra o racismo e pelo Bem Viver, ocorrida no ano de 2015, em Brasília.

Os saberes estético-corpóreos dizem respeito aos saberes da corporeidade e da estética negras. Para Gomes (2019, p. 77), tais saberes são os mais visíveis no que se refere "a relação do sujeito negro no mundo". O corpo negro como "expressão identitária, de transgressão e de emancipação" (2019, p. 78). Tal leitura é possível pois, a partir dos anos 2000, há um movimento de politização estética da negritude, que emerge com a presença do corpo negro em diferentes contextos, principalmente em espaços de poder acadêmicos e políticos, o que fortaleceu a juventude periférica que ingressava pela primeira vez nas universidades públicas — muitos sendo os primeiros de sua família a terem um diploma de nível superior.

A violência do racismo produz corpos negros como não-existência através da estratégia que os coloca em lugares da negatividade e da negação. Ou seja, a folclorização, o exotismo, a fetichização, a animalização, a hiperssexualização ou qualquer representação carregada de estereótipo racista produzem uma presença redutora e pouco realista — essa é a estratégia de regulação do corpo negro. A reação e a resistência do corpo negro aparecem em resposta afirmativa através da ação política emancipatória; ações que traduzem em seu corpo "a presença da ancestralidade negra e africana inscrita nos corpos negros como motivo de orgulho, como empoderamento ancestral. Recolocam a negra e o negro no lugar da estética e da beleza" (Gomes, 2019, p. 80).

A relação entre regulação e emancipação do corpo negro é tensa, conflitiva e dialética. A escravidão estaria numa ponta de máxima regulação, enquanto, na outra ponta, de máxima emancipação, está a utopia, na qual somos todos sujeitos (resgatando a humanidade de outrora). Os saberes emancipatórios fazem com que o corpo negro ganhe "uma leitura política, afirmativa e identitária" (Gomes, 2019, p. 99). Nesse trabalho, me interessa aqui pensar que o Cinema Negro, ao produzir o corpo negro como presença, tem usado esses saberes para a promoção de formação política sobre raça e sobre negritude de seus espectadores. Se, como vimos, filmes são endereçados a públicos determinados, os filmes dirigidos, roteirizados e produzidos por

mulheres negras brasileiras, na medida em que politizam as variáveis de raça e gênero, reeducam o olhar para essas análises.

3 QUANDO COMEÇA A PESQUISA PARA A TESE?

Quando começa a pesquisa para tese? Enquanto escrevo, me faço a mesma pergunta que sacudiu a minha cabeça nos primeiros meses de 2020. Após as férias de janeiro, arrumei a vida para encaixar em minha rotina as viagens semanais para as aulas no Rio de Janeiro: pedi licença sem vencimento à Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo, onde sou concursada desde o ano de 2010 como pedagoga atuando em escolas estaduais da educação básica, comprei passagens de avião na promoção para o semestre e aceitei a acolhida na casa de uma amiga moradora da Tijuca com a seguinte lembrete "ficando aqui você pode ir andando para UERJ". Agradeci a gentileza com o coração ciente de que esse gesto que partiu dela fazia parte de algo maior, da ordem do inexplicável como que assentindo a minha decisão de voltar a estudar.

Estudar significava retornar à vida fora de casa, à vida para além da imersão na maternidade (o meu filho estava com dois anos), das tarefas domésticas diárias e intermináveis, além do trabalho na escola. Retornar à vida de estudante, uma dimensão da existência única e exclusivamente minha. Em paralelo às obrigações já citadas, eu coordenava o Cineclube Afoxé e tínhamos planejado algumas atividades para o ano.

Lembro de muitos detalhes da única viagem que fiz para assistir a primeira semana de aulas. Perdi o voo que saía de Vitória às 6:30 e precisei completar para comprar da passagem do voo seguinte, às 7:30. Fui do aeroporto para a universidade usando VLT e metrô com a mochila nas costas. Assisti às aulas de quarta-feira, fui para casa andando, quase não dormi de ansiedade por estar vivendo tudo aquilo que eu havia sonhado. Na quinta-feira à tarde, a caminho da sala de aula, fui presenteada com o livro "Crônica infâncias" pelas mãos da organizadora, a professora Rita Ribes, com um abraço de boas-vindas à UERJ e ao PROPED. Era o dia do primeiro encontro com o grupo de Pesquisa Culturas e Identidades no Cotidiano, coordenado pela minha orientadora. Eu nunca tinha entrado numa sala de aula da universidade só com estudantes negros, homens e mulheres, todos pretos, uns com muita tinta outros como pouco tinta, como diria Nei Lopes, mas todos negros. Aquela cena foi bastante impactante e eu tive certeza de ter feito a escolha mais acertada. "A UERJ tem um *ethos* diferente, você vai gostar" — foi o que eu ouvi quando contei sobre a aprovação no processo seletivo. As palavras não dão conta de traduzir a emoção desses dois dias em que pude sentir esse *ethos*, a UERJ era a minha nova casa.

Mas o mês de março de 2020 ficou marcado também com as notícias dos primeiros casos de contaminação e óbito por COVID-19 no país. Num país tão desigual como o Brasil, o primeiro óbito a ganhar ampla repercussão da mídia, ocorrido no dia 16/03/2020, foi o de uma mulher negra de 63 anos, empregada doméstica, contaminada pelos patrões enfermos, que contraíram o vírus numa viagem ao exterior. Posteriormente, com a revisão dos dados produzidos, o Ministério da Saúde anunciou que o primeiro óbito por COVID-19 teria ocorrido no dia 12/03/2020. Na segunda semana do mês de março, a Universidade suspendeu as aulas presenciais, municípios e estados foram decretando o isolamento social necessário para interromper a transmissão do vírus enquanto o Poder Executivo liderava uma guerra de desinformação a respeito da nova doença. Tudo que parecia ser um caos se confirmou. A quarentena se estendeu por longos dois anos, nos quais a vida estudantil foi exclusivamente mediada pela internet.

Ao contrário das minhas expectativas, os meses que se seguiram foram de "ficar em casa", uma decisão necessária para garantir a saúde e a redução de circulação do vírus. Uma decisão que poucas trabalhadoras puderam tomar, mas que diante das ambivalências que é viver num país tão desigual, eu pude e fiz.

Como alguém que faz pesquisa com os cotidianos "fica em casa"? Como fazer a minha pesquisa? Por vezes, minhas questões pareciam mesquinhas diante do cenário que todos acompanhavam pela televisão com o crescente número de óbitos diários, somente reduzido com o início da vacinação contra a Covid-19. Ao mesmo tempo, como bolsista[10], exigências de produtividade e de cumprimento de prazos foram pontos nevrálgicos no percurso do curso de doutoramento. Assim, assisti aulas, escrevi artigos, apresentei trabalhos em congressos sentada na sala de casa com o notebook na mesa de jantar e, na maioria absoluta das vezes, essas atividades eram acompanhadas pela trilha sonora do desenho animado que passava na televisão ao lado; a mesma televisão cujo consumo eu outrora controlava, e se converteu na única companhia possível para o meu filho, enquanto eu trabalhava. Enfim, produzi enquanto cuidava dele e de mim. Sobrevivemos. Em muitos encontros do grupo de pesquisa, compartilhei um pensamento sobre uma situação recorrente ao longo do curso que é a realidade de mulheres que são mães, "a gente faz ciência com o filho no colo", e nós sabemos que essa frase de efeito não tem uso de figura de linguagem. Esse um ponto nevrálgico da vida materna, que teve seu efeito

[10] Em 2020, fui contemplada com a bolsa da CAPES e, em 2022, fui contemplada com a bolsa FAPERJ Nota 10.

potencializado por causa da diminuta rede de apoio em decorrência da suspensão das atividades presenciais.

Com a pandemia, a universidade teve que se adaptar rapidamente aos Ambientes Virtuais de Aprendizagem/AVA, projetados para os cursos a distância/EAD, para a realidade que se colocava do ensino emergencial remoto. Assim, migramos do cotidiano de ensino presencial para o cotidiano do ensino emergencial remoto em questão de poucas semanas. Mesmo tendo experiência com EAD como estudante durante o curso de especialização *lato sensu*, e também como tutora à distância, desde 2011, em diversos cursos de formação de professores no Instituto Federal do Espírito Santo/IFES e na Fundação Getúlio Vargas/FGV, viver o curso de doutorado nesse contexto foi surpreendente, foi necessário mobilizar saberes para o exercício da pesquisa no cotidiano do ensino remoto emergencial.

Ambientes Virtuais de Aprendizagem/AVA se tornaram nossas salas de aula; montar um AVA era uma habilidade que poucos tinham e tiveram que passar a dominar. Conforme nos conta Santos (2019),

> Os ambientes virtuais agregam uma das características fundantes da internet: a convergência de mídias, ou seja, a capacidade de hibridizar e permutar em um mesmo ambiente várias mídias. Mídia é todo o suporte que veicula a mensagem expressada por uma multiplicidade de linguagens (sons, imagens, gráficos, textos em geral). Em alguns casos, suporte e linguagem se hibridizam. Em outras palavras, é a união das tecnologias da informática e suas aplicações com as tecnologias das telecomunicações e com as diversas formas de expressão, linguagens (Santos, 2019, p. 69-70).

No primeiro momento, imaginei que o uso combinado das Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação/NTIC, a Internet 2.0 e a experiência da universidade com os AVA's para EAD configurariam um contexto necessário para uma educação *online*. Continuamos no diálogo com Santos (2019) compreendemos que educação *online* não é sinônimo de educação à distância, a educação *online* pode ser vivida inclusive em contexto de educação presencial para potencializar situações de aprendizagem mediadas por tecnologia temática, ou seja, a educação *online* pode ser compreendida como "[...] o conjunto de ações de ensino-aprendizagem, ou atos de currículo mediados por interfaces digitais que potencializam práticas comunicacionais interativas, hipertextuais e em mobilidade" (Santos, 2019, p. 69). A educação é *online* é, portanto, um fenômeno da cibercultura.

O planejamento inicial era realizar a pesquisa com estudantes matriculados em cursos de licenciatura na Universidade Federal do Espírito Santo, na qual havia o planejamento de desenvolvermos atividades do Cineclube Afoxé como Curso de extensão universitária. No

entanto, dadas as incertezas que surgiram em decorrência da pandemia de Covid-19, em comum acordo com a orientadora, decidimos recalcular a rota tornando a pesquisa viável.

Francilene Brito da Silva, em seu doutoramento em 2017, de tese intitulada “Imagens de mulheres e crianças afrodiaspóricas: narrativas piauienses para além do museu brasileiro”, desenvolveu a produção de dados de sua pesquisa em dois momentos. Inspirada no trabalho da colega do Grupo de Pesquisa e em função das impossibilidades instauradas à pesquisa pela pandemia de Covid-19, no primeiro momento, decidimos iniciar uma conversa (Larrosa, 2003) mediada pelo AVA, com estudantes do cursos de licenciatura da UERJ, durante o Estágio em Docência. No segundo momento, houve a possibilidade de continuá-la presencialmente com os mesmos estudantes de modo a produzir mais dados de pesquisa com o cotidiano, uma vez que, à medida que a vacinação avançava, as atividades presenciais retornavam.

A primeira etapa da pesquisa aconteceu como planejado na disciplina “Criação do Currículo no Cotidiano da Escola”, cuja docente regente era a minha orientadora Profª Mailsa Passos. A segunda etapa passou por uma adaptação em decorrência das mudanças que afetaram a minha vida, como a mudança de residência, de Vitória, no Espírito Santo, para Salvador, na Bahia e o divórcio. Mulher negra, mãe solo, vivendo a nova configuração familiar num contexto de adaptação do mundo pós-pandemia... às vezes o doutorado parecia “só” mais um desafio. Com quem deixar meu filho pequeno para ir para o UERJ fazer a pesquisa? Como reagrupar os estudantes do AVA num único encontro na UERJ? Como ficar mais que dois dias no Rio de Janeiro? E o meu filho? Eram algumas das questões, a última especialmente, que ecoavam em minha cabeça e me desestabilizavam. Nesse contexto, realizar a segunda etapa da pesquisa na Bahia parecia uma alternativa. Assim, conseguimos um momento na disciplina “Relações étnico-raciais”, disciplina curricular obrigatória em todos os cursos de licenciatura da Universidade Estadual de Feira de Santana, cujo professor regente, Otto Vinícius Agra, havia sido meu colega durante a graduação. Retornar à universidade onde eu fiz a graduação através de um amigo afetuoso foi um presente em meio a tudo que estava ocorrendo. Foi um modo do invisível me dizer que ainda era possível. Como realizei em outro momento (Cazé, 2016), organizamos uma aula-sessão no formato de cineclube para assistirmos a dois curtas-metragens, e para, em seguida, abrirmos uma roda para conversarmos sobre os filmes exibidos com jovens universitários.

Nesta seção, apresentarei o desenvolvimento da pesquisa, no primeiro momento da pesquisa mediado pelo AVA, no segundo momento, na aula-sessão presencial, e os diálogos com autores

que contribuíram para a compreensão de como os afetos se produzem a partir dos encontros com os filmes.

3.1 PRIMEIRAS CONVERSAS

As primeiras conversas com os estudantes universitários para a produção de dados da pesquisa aconteceram no contexto do cotidiano universitário vivido de modo remoto emergencial. No semestre 2021.1, durante o Estágio Docente II, pude apresentar, no AVA, o projeto aprovado no processo seletivo para estudantes do curso de graduação em Pedagogia como atividade do programa da disciplina "Criação do Currículo no Cotidiano da Escola", cuja professora regente era minha orientadora Professora Mailsa Passos. Na época, o projeto foi apresentado com um texto curto e se chamava "'Como você se vê': a recepção de jovens negros universitários de obras audiovisuais afrodiaspórica". Eles foram convidados a assistirem ao curta-metragem *Alma no olho*, de Zózimo Bulbul. Como leitura complementar, indiquei o artigo de Fresquet e Rosa (2017). Não retomarei a análise do curta-metragem porque ela já está disponível no capítulo anterior.

Para o primeiro contato com os estudantes sobre o projeto, elaborei duas questões pensadas para promover o diálogo entre a pesquisa e disciplina, disponibilizadas na atividade de "Fórum", a saber: (1) Quais elementos da narrativa fílmica evocam afirmação e fortalecimento da identidade negra? (2) Como tais elementos se desdobram nos currículos *praticadosvividos* nos cotidianos escolares? No recurso "Fórum", é possível que os estudantes matriculados no AVA apresentem reflexões com texto escritos ou outras linguagens e também comentem nas postagens dos outros colegas criando conversas e compartilhamento de ideias em várias linguagens.

No AVA, cada estudante se apresenta com o nome completo registrado no ato da matrícula na universidade e usado para fins de certificação (que pode ser o nome social) e cada qual pode se apresentar com uma foto pequena. A partir desses dados, podemos inferir sobre o gênero e raça de cada estudante matriculado. Diante do universo dos 42 estudantes que participaram da atividade e dos dados apresentados no nome no perfil, podemos inferir que a maioria era

composta por mulheres sendo, somente 3 pessoas usando nome masculino. Num movimento de heteroidentificação racial, usando como critério o fenótipo das fotos de perfil, podemos inferir também que a maioria é branca, sendo identificadas 5 pessoas negras.

As respostas foram variadas, algumas mais diretas a fim de cumprimento da atividade da disciplina e outras que indicam um esforço maior de reflexão. Não houve interação entre os estudantes, o que nos leva à reflexão sobre a qualidade das questões colocadas para provocar diálogo. Ou ainda, será mesmo que estamos usando o AVA e seus recursos de modo a favorecer a educação online ou como um repositório de material, a que os matriculados têm acesso, para cumprirem as tarefas e receberem a pontuação necessária para avançar durante o curso? Essas questões me acompanham quando estou na posição de tutora e retornaram com essa experiência no estágio em docência. Apesar da baixa interação, todas as respostas colocadas foram fundamentais para mobilizar o nosso pensamento com pistas para entender com quem iniciamos uma conversa para produção de dados de pesquisa com o cotidiano do ensino remoto emergencial. Assim, compartilhamos abaixo alguns trechos de respostas agrupadas por temáticas comuns.

Primeiramente, destacamos trechos da leitura do curta-metragem a partir de elementos para o fortalecimento da autoestima de pessoas negras elencados pelos interlocutores da pesquisa e como tais elementos refletem nos currículos.

> *No filme a todo momento é possível perceber o reconhecimento e identidade da cultura negra e da ancestralidade africana. O corpo negro e forte sempre em destaque ao longo do filme e a consciência de uma vestimenta branca, da culta branca, demonstra esse fortalecimento, remontando um trajeto histórico a partir da imagem do homem negro. Um filme rico em simbolismos e metáforas, tendo também a trilha sonora remetendo a cultura negra. Enfim, o destaque e o remonte histórico, juntamente ao uso de trajes característicos africanos e de forma mais direta e simbolicamente, a quebra das algemas brancas, assumindo, afirmando e fortalecendo a identidade que lhe foi tomada pela diáspora.*
>
> *Infelizmente, ao longo da história, a escola não abordou a identidade negra de forma a valorizar sua cultura e seus personagens, apresentando-os como escravos, depois como ex-escravos e nada mais. Os elementos da cultura negra jamais foram apresentados como padrão de beleza e isso se reflete muito na autoestima dos alunos. É preciso trabalhar a autoestima dos alunos e mostrar a eles a grandeza e a beleza da estética afrobrasileira.*

Algo recorrente foi a associação entre o curta-metragem *Alma no olho* e a exigência do efetivo cumprimento da Lei 10.639/2003[11] e os problemas em decorrência da ausência da temática afro-brasileira no currículo. A esse respeito, tem-se:

> *No filme proposto intitulado "Alma no olho" na direção do Zózimo Bulbul, fica nítido o reconhecimento da cultura e identidade negra nas danças, vestimentas, músicas e acessórios tipicamente africanos. O filme é retratado numa perspectiva multidisciplinar, a partir de três eixos: corpo, carne e escritura; tempo e espaço; e olhares negros.*
>
> *A produção de currículos está cada vez mais fundamentada nas diferenças, pois isto tem sido uma prática e uma exigência nas legislações atualmente. A promulgação da Lei 10.639/2003 a partir da obrigatoriedade do ensino de Cultura e História afro-brasileira e africana nos currículos da educação básica, posteriormente reatualizada pela Lei 11.645/2008 ao incluir as histórias e culturas das populações indígenas. Eu acho tudo tão lindo e prefeito na teoria queria que na prática também fosse assim né. É de suma importância abordagens como essa do filme a fim de gerar debates e conhecimentos a cerca desta cultura.*
>
> *Vale ressaltar que assim como no filme, que foi com direção e atuação de um homem negro, o currículo na escola deve pensar e trazer a identidade e cultura dos negros através de suas perspectivas. A maior parte da história contada nas escolas está limitada a escravidão. Pouco se fala da cultura e de suas lutas. O currículo precisa romper com história únicas no geral.*
>
> *No currículo, tais elementos não são utilizados de maneira que faça com que os alunos conheçam a diversidade dessa cultura, pois na escola esse conhecimento é passado a partir da visão dos brancos europeus e não dos negros africanos, o que fere no processo de aprendizagem do alunos sobre a realidade cultural desse povo. Dessa forma, o estudante é levado a acreditar que essa é uma cultura ruim e não cria um pensamento próprio acerca dela, o que contribui para a existência de práticas racistas e preconceituosas.*

Algumas respostas nos chamaram atenção por se colocarem como agentes implicados no processo de mudança curricular já que são estudantes de um curso de licenciatura e assim que formados irão atuar em sala de aula.

> *Estes elementos nos mostram a importância* ***de nós como docentes*** *reconhecermos a necessidade de trabalhar as questões étnicas e raciais em sala de aula, de forma a questionar e problematizar a diversidade do conhecimento, considerando as trajetórias que não devem ser esquecidas, logo, não apenas reproduzir um conteúdo eurocêntrico, que infelizmente é o que ocorre nas escolas.*

Neste último bloco destacamos respostas na íntegra de se autodeclaram no que diz respeito a questão racial.

---

[11] Registra-se que, em 2008, essa legislação foi atualizada para a Lei 11.645, desse modo, ampliou-se, abarcando além da questão negra/afro-brasileira, a questão indígena, assim ficando: Lei nº11.645, de 10 março de 2008 "Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática 'Históriae Cultura Afro-Brasileira e Indígena'" (Brasil, 2008).

Eu, sinceramente, não me sinto confortável para falar nada sobre identidade negra. Nasci em uma cidade colonizada por brancos europeus. Tudo que me lembro da minha formação escolar sobre "identidade dos negros" foi ter lido "Menina bonita do laço de fita". Tive poucos colegas e nenhum professor negro. Mas me pergunto se existe uma identidade negra, da mesma forma que falamos sobre identidade nacional, ou seja, podemos definir o que é ser negro ou brasileiro? Reafirmo que estou falando como ignorante que sou no assunto, mas quantos negros evangélicos existem? Mesmo assim insistimos, nas obras audiovisuais, em colocá-los em terreiros, como foi o caso de "M8 – quando a morte socorre a vida".

"Você é negra e não sabe sambar?" foi uma frase que já ouvi muitas vezes. Por que todo negro deveria saber sambar, jogar futebol, ser bom boxeador?

Eu gostei mais da história do diretor do que da obra em si para pensar o currículo e fiz uma leitura outra daquela que está no artigo que acompanha o vídeo, dentre elas: O corpo à mostra não teria a ver com a objetificação dos corpos negros? Será que o branco escolhido como fundo não teria sido simplesmente uma escolha estética para dar destaque ao personagem? Talvez para se ter mais contraste ou mesmo para fazer mesmo uma dicotomia branco-negro?

Chamou-me a atenção os personagens de terno e o leitor como possíveis exemplos de pessoas bem-sucedidas, mas que continuam presas. Mas presas a que? Será que já foram livres de fato algum dia?

Realmente as políticas públicas são essenciais para garantir o acesso de mais negros á universidade e posso dizer que nunca estudei tanto sobre cultura(s) afro-brasileira. Esse assunto atravessou todo meu currículo desde o primeiro período. Ao menos na UERJ este é um assunto recorrente e fico feliz de pela primeira vez ter vários professores negros contribuindo para minha formação.

Mas aproveitando o filme para pensar nesta presença nos espaços universitários, será que isso é suficiente para "libertá-los" de sua condição socioeconômica e do racismo? Eu, que estudei em ambos os turnos, percebi que pela manhã há mais brancos, isso porque a maioria é de jovens que não precisam trabalhar e por isso podem estar ali naquele horário. À noite, o cenário muda de figura, ou de cor, se posso dizer assim. Pessoas mais velhas, trabalhadores, gente que sofre ainda para comprar um livro, para dar conta de tantas atividades, para se manter acordada nas aulas. É uma alegria poder compartilhar esse espaço com elas, por vê-las cada vez mais como protagonistas, seja pelo conteúdos selecionados pelos professores, seja pelo respeito que estes mostram à história de cada um que está ali.

Creio que o caminho seja esse: que cada vez mais essa parcela invisibilizada - que Zózimo nos convida a encarar- ocupe esses espaços, conte suas próprias histórias, construa e nos conte mais sobre suas tantas identidades. ***Que nós, brancos-privilegiados*** *ouçamos mais, pois não somos ninguém para dar voz aos negros. Fechamos nossos olhos e ouvidos por muito tempo, mas suas vozes sempre estiveram lá. Agora é parar para ver, ouvir e construirmos juntos um currículo capaz de celebrar a diversidade que existe, inclusive, entre eles mesmos.*

O curta metragem traz o corpo de um homem negro para dar conta da narrativa metafórica da trajetória dos negros, desde a vida na África até os dias mais atuais. Com gestos, movimentos e alguns elementos externos (além do corpo), o vídeo passa e desdobra o mesmo ator em vários personagens ao longo da história.

Durante esses 11 minutos de vídeo, é possível ver roupas e acessórios passando uma visão de fartura e riqueza, além do espírito de liberdade. Depois a coisa muda de figura, para trazer as memórias da escravidão o ator traz correntes em suas mãos. Ao final do vídeo, podemos ver uma clara referência daquilo que ***nós negros*** *sentimos até hoje, presos, de mãos atadas, fazendo uma analogia ao racismo que se perpetua até a atualidade.*

> *No cotidiano escolar é curioso vermos como o negro, a cultura negra e o racismo é trazido para sala de aula e como ele se desdobra dentro do currículo. Em grande parte da minha trajetória na escola, só se falava do negro na história quando se falava em escravidão, não se discutia racismo e muito menos era trazida para sala sua riqueza cultural. Não se falava geograficamente do continente africano, não era trazida a grandiosidade da fauna e flora, desconhecíamos o quão vasto e próspera é a África.*
>
> *O currículo conta a história do negro por uma visão eurocêntrica, o que faz com que o olhar sobre essa história seja marcado somente pelas mazelas deste povo, uma única história contada por vezes e que acaba se tornando a verdade absoluta.*

As primeiras conversas com os *praticantespensantes* da pesquisa nos indicam que a performance de Zózimo Bulbul, ao evidenciar a corporeidade negra, a pele preta, seus traços, a história da diáspora contada por seu corpo afetam a todos, negros e não-negros, pode variar a intensidade, mas ninguém sai o mesmo dessa experiência. Como não houve trocas, usamos esse primeiro momento para indicar pistas e direções para a segundo momento de conversas para produção de dados da pesquisa.

3.2 SEGUNDA ETAPA DE PRODUÇÃO DE DADOS DA PESQUISA

Para a segunda etapa de produção de dados da pesquisa, marcamos um encontro com uma turma de universitários, garantindo o público-alvo da proposta inicial. Realizamos a pesquisa na Universidade Estadual de Feira de Santana, no Estado da Bahia, com uma turma de licenciatura plena com estudantes dos cursos de Pedagogia e Letras, esses são os interlocutores da segunda etapa da pesquisa. Em acordo com o professor Otto Vinícius Agra, regente da disciplina Relações étnico-raciais, disciplina curricular obrigatória em todos os cursos de licenciatura da universidade, o encontro foi incluído como uma atividade complementar, já que a conversa está em consonância com a ementa da disciplina. A proposta metodológica foi montar uma sessão cineclubista tal qual o Cineclube Afoxé, dentro da disciplina, com exibição de curtas-metragens, momento de fruição e, em seguida, uma roda de conversa livre a partir dos afetos produzidos pelo encontro com os filmes.

O encontro aconteceu no dia dois de maio do ano de 2023, na sala de aula da disciplina, no horário das 7:30 às 10 horas. Participaram do encontro 34 universitários com idade entre 18 a 51 anos, desse universo, a maioria, 28 pessoas (82%), têm idade entre 18 e 23 anos, as demais

8%, tem mais de 24 anos de idade. A maioria absoluta dos universitários (97%) estavam cursando a primeira graduação. Somente uma pessoa afirmou estar cursando a segunda graduação. Em relação ao gênero, 32 universitárias se autodeclaram como mulheres cisgênero 32 (94%), e 2 (6%) se autodeclararam homens cisgênero. No que diz respeito à orientação sexual, 29 universitários se autodeclararam heterossexuais (85%), 4 universitários se declararam bissexuais (12%), e um universitário (3%) se autodeclarou homossexual. Por fim, e não menos importante, no questionário com os dados dos voluntários, os universitários se autodeclararam quanto a sua identidade étnico-racial. A categoria negro, formada por autodeclarados pretos e pardos, totalizou 25 respostas (73%), seguidos de 8 universitários autodeclarados brancos (23%) e um que se autodeclarou amarelo (4%). Nenhum universitário se autodeclarou indígena.

Assim, nosso encontro cineclubista na Universidade Estadual de Feira de Santana teve um público participante majoritariamente feminino, negro, jovem, heterossexual que está cursando a primeira graduação. Um público muito próximo ao que encontrávamos nos encontros do Cineclube Afoxé, em Vitória, no Espírito Santo, e que encontramos na disciplina da graduação em 2021, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Esse universo muito próximo ao meu cotidiano como cineclubista-pesquisadora colaborou no planejamento da programação. Considerando que o encontro seria com grupo de universitários cursando licenciatura, o meu trabalho como curadora-cineclubista-pesquisadora consistiu na busca de tema dentro da negritude, em diálogo com a formação universitária, assim foi montada a sessão Infâncias negras. Para a ocasião, apresentamos dois curtas-metragens, *5 fitas,* dirigido e roteirizado por Heraldo de Deus e Vilma Carla Martins, e *Sem asas,* dirigido e roteirizado por Renata Martins. Ambas as produções apresentam a produção de narrativas de pessoas negras com protagonismo negro na frente e atrás das câmeras em todas as etapas. Os curtas-metragens contam momentos de aventuras de seus protagonistas, crianças negras, meninos negros para ser mais exata, meninos negros que são amados, bem cuidados, que têm família e vivem num lar amoroso e acolhedor — uma imagem pouco comum quando relacionada a crianças negras no cinema.

Compreendemos que nesses trabalhos as *imagensnarrativas* destroem os regimes de visibilidades hegemônicos fazendo emergir a enunciação de outra possibilidade de experiência do corpo negro, numa narrativa decolonial. A escolha da pesquisadora-curadora se deu pelo conjunto de características apresentadas. Como fiz em outros momentos da pesquisa, vou escrever sobre os filmes a partir das negociações que eu faço para entrar nos filmes.

O curta-metragem *5 fitas* é dirigido e roteirizado por Vilma Carla Martins e Heraldo de Deus, os quais, juntamente com Djalma Calmon, formam o Coletivo Sujeito Filmes, uma produtora de pessoas negras da cidade de Salvador, capital da Bahia, estado onde a pesquisa foi realizada. O curta-metragem, lançado no ano de 2020, teve uma trajetória significativa em festivais de cinema no Brasil e em outros países, recebendo muitos prêmios e visibilidade para produtora. Além de ser uma bonita homenagem à cidade de Salvador, cidade com uma forte energia e religiosidade, que se misturam à cultura popular, conformando aquilo chamado de "baianidade". Há um calendário religioso cristão e, devido ao histórico de sincretismo com as religiões de matriz africana, notadamente o candomblé, sempre acontecem as festas de santo (que geralmente são pela manhã), seguidas pelas festas de largo, como são conhecidas (que seguem o resto do dia pelas ruas da cidade). Essa terra onde sagrado e profano se complementam, terra onde eu nasci e escolhi viver.

O filme se inicia com uma família na sala de casa comemorando o gol do Bahia no final do clássico BaVi, uma acirrada disputa entre os dois maiores times do futebol baiano, Bahia e Vitória. Na cena estão dois adultos que são irmãos Maria (interpretada pela atriz Clara Paixão) e Mário (interpretado pelo ator Wesley Guimarães) e duas crianças que são os filhos de Maria, Pedro (interpretado pelo ator Adili Pita) e Gabriel (interpretado pelo ator João Pedro Costa). Mário, Pedro e Gabriel estão devidamente vestidos com a camisa do time do coração e carregam a bandeira da maior e mais apaixonada torcida do estado. Aproveitando o clima, os três começam a brincar de chutinho na sala de casa e são recriminados por Maria. Pedro observa o comportamento da mãe em relação ao futebol e questiona "por que vocês não deixaram o tio Mário ser jogador?". Uma pergunta que remete a uma história anterior não contada na trama, mas que merece destaque no texto, já que o futebol é uma paixão nacional e a possibilidade de enriquecimento de atletas negros. Tornar-se jogador de futebol é um sonho comum a crianças com idade de Pedro. Maria responde bruscamente "Jogador de futebol? O negócio é trabalhar, ter o seu dinheiro… esse negócio de ficar jogando bola… Pelo amor de Deus!". O trabalho ocupa papel central na vida de pessoas negras e pobres num contexto capitalista supremacista branco, como destaca hooks ao falar da sociedade estadunidense — mas que se adequa à realidade brasileira. Quer seja pela própria sobrevivência, o dinheiro que garante a compra de alimentação, moradia etc., quer seja pela possibilidade de sobrevivência em decorrência da violência do estado, para homens negros que vivem nas áreas periféricas nas cidades do Brasil, carregar uma carteira de trabalho assinada pode lhes garantir tratamento menos hostil por parte da polícia. Nessa situação distópica, a que homens negros são submetidos diariamente, investir

num sonho parece uma trivialidade a que negros não têm direito. Retornaremos a essa discussão mais a frente. A cena acaba quando Dona Paulina (interpretada por Rejane Maia), matriarca da família (mãe de Maria e Mário e avó de Pedro e Gabriel), acorda com a zoada provocada pela euforia da torcida na sala da família e procura saber quem ganhou o jogo. O modelo de constituição familiar com uma mãe solo e seus descendentes (filhos e netos) vivendo sob o mesmo teto é muito comum entre famílias negras.

O dia seguinte começa cedo com a dona Paulina na cozinha cuidando dos afazeres e tendo como companhia o rádio de pilha, que anuncia as notícias da Lavagem do Bonfim. Em seus rituais matutinos, há também o momento de oração em frente à imagem de Nossa Senhora Aparecida, a padroeira e protetora do Brasil. Enquanto, na cozinha, Dona Paulina se organiza para iniciar o dia, no quarto, as crianças fazem o mesmo. Gabriel acorda Pedro e relembra o plano com o cúmplice nas peraltices: aproveitar o tempo em que a mãe está trabalhando fora de casa e a avó está ocupada com seus afazeres na cozinha. E alerta "Se vó percebe aí a gente não consegue ir, nada de pedido ao Senhor do Bonfim, nada de bola nova. *Tô* com o plano todinho na cabeça". Nesse dia especial, todo mundo tem um plano. Durante o café da manhã, a avó alerta sobre o seu: "Hoje eu não quero barulho porque hoje eu vou ouvir a lavagem do Bonfim pelo rádio, eu não quero zoada, não quero bagunça". Com o saudosismo de quem viveu a experiência, Dona Paulina conta aos netos: "É hoje o dia da lavagem, o dia que fazemos a caminhada, chegava na Colina Sagrada e amarrava a fitinha naquelas grades e fazia os seus pedidos. Oh meu Deus, que coisa linda. Mas era com fé mesmo". As crianças fingem prestar atenção na história enquanto criam uma situação para pegar a chave do portão da cintura da avó. Com o portão aberto, agora é possível ganhar a cidade. Devidamente trajados de branco como todos na procissão, Pedro e Gabriel seguem rumo à Colina Sagrada misturados à multidão.

Na tela, vemos muitas imagens feitas com drones das ruas da Cidade Baixa, milhares de pessoas de branco caminhando produzem imagens que embelezam nossos olhos e a trilha sonora dos atabaques de terreiro aquecem o coração. Encantados com tudo que acontece ao redor, dois meninos negros se aventuram pela cidade cuidando um do outro. Não há nada que indique tensão, só o prazer da liberdade. Muitas horas depois, Dona Paulina estranha o silêncio da casa e procura pelas crianças, primeiro dentro de casa, depois pela vizinhança, sem sucesso. A casa da família fica localizada no bairro de São Caetano, na parte alta de uma escada de onde é possível ver um mar de casas típicas de regiões periféricas das cidades.

Pedro e Gabriel estão animados e encantados com a procissão, mas ainda falta um elemento do ritual, as fitinhas do Senhor do Bonfim para amarrar nas grades da Colina Sagrada, o único modo de fazer um pedido ao Senhor do Bonfim e ser atendido. As fitas são vendidas durante todo o percurso por vendedores informais, porém mesmo juntando as moedinhas dos dois meninos, o valor total não cobre os custos para compra. As crianças reconhecem alguns conhecidos no trajeto e desviam para que não sejam entregues à avó. Talvez, as personagens guardem a ingenuidade das crianças que podem viver as infâncias porque têm família, são amados e isso os coloca numa rede de proteção e garantia de direitos básicos. Os meninos vivem a sua aventura como se estivessem invisíveis — ou talvez até estivessem considerando que a partir do filtro da colonialidade e do racismo, duas crianças negras andando sozinhas na rua sejam mesmo invisibilizados, como são os corpos negros que a cidade prefere não ver — a todo mal, sob os cuidados espirituais e clamor de dona Paulina, que está em casa aflita pedindo ao Senhor do Bonfim e a Nossa Senhora Aparecida para protegerem seus netos de qualquer adversidade.

De algum modo, o clamor de dona Paulina é atendido na medida em que os meninos são abordados por um comerciante, o Seu Firmino, interessado em saber o que duas crianças fazem sozinhas na Lavagem do Bonfim. Pedro toma a frente e explica que saíram de São Caetano e precisam de 5 fitas — referência para o título do curta-metragem, 5 fitas para uma família negra de 5 pessoas —, uma para amarrar nas grades da Colina Sagrada e outras quatro para levar para casa. O gesto das crianças revela que não se trata de qualquer família, mas de uma família que se ama, se cuida, que se quer bem e, no contexto capitalista supremacista branco e patriarcal, a imagem de família negra amorosa liderada por uma mulher sendo exibida é de fato algo simbólico e revolucionário. Vendo que famílias negras amorosas existem, podemos fabular, podemos nutrir nossa subjetividade.

Seu Firmino não se restringe a saber do fato e seguir a vida, ele inicia uma conversa com Pedro e Gabriel contando histórias sobre a festa:

> *A devoção do Senhor do Bonfim não é de agora não, viu! Há muito tempo atrás. E outra: nossos antepassados foram arrancados de África pra cá e aqui eles foram forçados a cultuar os santos católicos. Imagine? É aí que começa o sincretismo religioso. Só que para o nosso do candomblé, meus filhos, sabe quem é Senhor do Bonfim? É Oxalá.*

E prossegue:

> *Eu sempre achei a festa do Senhor do Bonfim a prova maior de amor e carinho do povo da Bahia, sabia? Agora vocês querem só 5 fitas, é? Leva aqui para vocês, não precisa pagar não. Vá e faça o seu pedido. Epa babá!*

Na data de 1745, é construída pela irmandade de portugueses chamada Devoção de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim, a Capela de Senhor do Bonfim, na Colina de Monte Serrat, que posteriormente passa a ser chamada Colina do Bonfim. A festa, que acontece sempre na quinta-feira após o dia de Reis, se firma enquanto celebração da cidade e não somente da irmandade, a partir do início do século XIX (IPHAN, 2018). A festa se inicia com um Culto Ecumênico em frente à Igreja da Conceição da Praia, no bairro do Comércio, conta com um trajeto de 8 km por toda a península de Itapagipe até a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim. O ponto alto da festa é quando as baianas, vestidas com trajes típicos estilo africano, lavam as escadas e o adro da igreja com água de cheiro (água perfumada com flores e plantas aromáticas), que carregam em cântaros durante a procissão; com a qual também benzem os fiéis. A lavagem do Bonfim é a maior festa religiosa da Bahia em número de devotos e, com mais de duzentos anos de tradição, só não foi realizada nos dois anos da pandemia de Covid-19. No sincretismo religioso, Senhor do Bonfim, santo católico, é Oxalá, o orixá do tempo no candomblé.

Com as fitinhas em mãos, Pedro e Gabriel conseguem cumprir uma parte do plano. Quando tudo estava aparentemente calmo, os meninos se desentendem e se separam em meio a multidão. Agora é cada um por si. Como se estivesse pressentindo que algo mais sério pudesse acontecer, Dona Paulina telefona para os dois filhos informando sobre o sumiço das crianças e uma rede de amor e apoio começa a se espalhar. Pedro retorna à loja de Seu Firmino, informa que se perdeu do irmão Gabriel e pede um conselho ao idoso fazendo a ressalva de que não pode pedir ao Senhor do Bonfim, pois já gastou o seu pedido a esse santo; Seu Firmino orienta Pedro a pedir aos orixás, também com uma ressalva: se Pedro pedir com fé, ele será atendido, afinal "só é possível encontrar quem quer ser encontrado. Oxalá é rei, Xangô é justo e Exu vai te guiar pelos caminhos que você precisa". Assim, acompanhado pelos orixás do tempo, da justiça e dos caminhos, Pedro pede com fé. Na imagem, vemos a câmera focada em Pedro, que está dentro da loja de Seu Firmino, de pé, em frente a uma estante com várias imagens de santos e orixás. O fundo está desfocado enquanto Pedro aparece de olhos fechados como se estivesse em transe de fé. Ideia reforçada pela trilha sonora com toque de atabaques. Ali está o corpo-negro em transe, corpo-negro-performance, alma no olho.

Como o orixá não abandona quem pede com fé, Gabriel, que caminha sozinho e perdido, é reconhecido por um adulto amigo da família. Julião, como é conhecido, imediatamente lhe pergunta sobre a sua mãe e sobre a sua avó. Gabriel e Pedro se encontram como que por acaso nos caminhos arquitetados por Exu e são deixados na casa de Dona Paulina por Julião. Os

meninos são recepcionados por Dona Paulina e por Marina. Quando questionados sobre o motivo da fuga, Pedro toma a frente e responde à avó:

> *A gente queria fazer um pedido ao Senhor do Bonfim. A gente ia pedir uma bola, mas depois de conhecer a história de Oxalá decidimos do nosso coração pedir para a Senhora viver por muito tempo para poder voltar ao Bonfim com a gente.*

A aventura de Pedro e Gabriel termina com a alegria do encontro com a família no aconchego do lar, tal qual acabou a história real que inspirou o argumento do curta-metragem, uma história de família negra que ainda hoje reside no bairro do Bonfim, o tio de Heraldo de Deus, um dos roteiristas do curta.

Na sequência da aula-sessão, foi exibido o curta-metragem *Sem asas*, dirigido e roteirizado por Renata Martins. A diretora paulistana estudou na Fundação Armando Álvares Penteado/FAAP e foi da segunda turma com políticas afirmativas da instituição. O próprio curta-metragem *Sem asas* contou com financiamento da linha curta afirmativo na Agência Nacional do Cinema/ANCINE. Tais informações reforçam o já defendido nesse texto sobre a importância das políticas públicas de cunho afirmativo para educação e para o cinema e para explicar o momento de emergência do Cinema Negro brasileiro — uma vez que esses dados são interligados.

O curta-metragem se inicia com um prólogo, uma cena aparentemente simples, mas que prepara o espectador para densidade que o espera. A cena acontece numa sala de aula, no dia da foto para formatura de conclusão da educação infantil, com crianças vestidas com becas brancas, com detalhes vermelhos; nas imagens, vemos crianças correndo, brincando de pega-pega, fazendo o canudo de espada, muitos sorrisos. Ao fundo, ouvimos um diálogo entre crianças, em que nosso protagonista, Zuri, é interpelado:

> *— O que você quer ser, Zu?*
>
> *— Eu quero ser um colete à prova de balas. Não, não, eu quero ser um super-herói à prova de balas!"*

Ainda que tenhamos propositalmente omitido o adjetivo "negras" para qualificar o substantivo "crianças" no parágrafo anterior, a partir dos diálogos, é possível inferir que se tratam de crianças negras moradoras das periferias da cidades, que conhecem a tragédia a qual crianças, adolescentes e pessoas negras em qualquer idade estão submetidos, sobretudo os do gênero masculino. Meninos e jovens negros sofrem o que o movimento negro vem há anos

denunciando como “genocídio” da juventude negra nas periferias da cidade pelo Estado brasileiro, através do uso letal da força pelas polícias no Brasil.

Segundo dados apresentados no Atlas da Violência de 2023, produzido anualmente pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada/IPEA,

> a violência contra pessoas negras no Brasil é um fenômeno histórico e isto se aplica à maioria de suas dimensões, como a simbólica, a psicológica, a moral e a física. Esse quadro se constitui a partir da formação histórico-social e cultural do país, que nos deixou como legado o racismo estrutural” (IPEA, 2023, p. 23).

Destacamos essa citação, pois consta registrado nos documentos oficiais produzidos pelo Estado brasileiro teses como o racismo estrutural, denunciada pelo movimento negro e formulada por intelectuais negros acadêmicos. Ou seja, a questão da violência contra a população negra é uma questão de Estado e como tal, o Estado tem como dever formular políticas públicas e outras iniciativas para mitigar os efeitos da desigualdade racial. Do total de 47.847 homicídios ocorridos no ano de 2021, 36.922 vítimas eram pessoas negras (soma de pretos e pardos), correspondendo a 77,1% dos mortos; isso significa que a taxa de homicídios entre pessoas negras é 31,0 homicídios para cada 100 mil habitantes, enquanto no que tange à população não-negra (soma de amarelos, brancos e indígenas), esse índice cai para 10,8 a cada 100 mil habitantes (IPEA, 2023). Se você é uma pessoa negra no Brasil: cuidado! Uma pessoa negra tem três vezes mais chance de morrer por homicídio.

Quando analisadas as taxas de homicídio por recorte por faixa etária, tem-se que homens adolescentes e jovens adultos na faixa etária de 15 a 29 anos são os que mais apresentam risco de serem vítimas de homicídios; essa é uma realidade global comum e as principais causas da mortalidade violenta “são os conflitos frutos da ação do crime organizado e das mortes decorrentes do uso de armas de fogo” (IPEA, 2023, p. 21). O jovens brasileiros em especial não estão em condições mais confortáveis, ao contrário, conforme consta no mesmo documento

> [...] no Brasil a violência é a principal causa de morte dos jovens. Em 2021, de cada cem jovens entre 15 e 29 anos que morreram no país por qualquer causa, 49 foram vítimas da violência letal. Dos 47.847 homicídios ocorridos no Brasil em 2021, 50,6% vitimaram jovens entre 15 e 29 anos. São 24.217 jovens que tiveram suas vidas ceifadas prematuramente, com uma média de 66 jovens assassinados por dia no país. (IPEA, 2023, p.22)

Mais uma vez, a sinalização se faz necessária. Se você é um jovem no Brasil: cuidado! Entre os anos de 2011 e 2021, foram 326.532 jovens vítimas da violência letal no Brasil, segundo o Mapa da Violência de 2023. Esse dado por si comprova a denúncia sobre o genocídio da

juventude negra realizados por várias entidades do movimento negro brasileiro, desde a década de 70.

Como os dados do Censo Demográfico de 2022 foram divulgados sem recorte por sexo, idade e raça/cor, não foi possível para o IPEA divulgar os dados do Atlas com os respectivos cruzamentos. Assim, não temos informações desse quantitativo de jovens que são negros. Mas podemos inferir a partir dos dados das edições anteriores que a maioria dos jovens vítimas de homicídio são negros.

O nível de vulnerabilidade a que jovens negros estão expostos no Brasil em decorrência do racismo e do genocídio é chamado de Pedagogia da Crueldade (Gomes e Laborne, 2018). A partir da premissa de que "violência é a negação de direito à vida" (2018, p. 2), as autoras desenvolvem a ideia de que ao interromper as possibilidades de uma parcela significativa da população, estamos também condenando o futuro do país[12]. A violência é fenômeno multicausal, podendo ser agrupado em causas sociais, educacionais, culturais, institucionais, de desigualdade e pobreza, sendo que há uma macrocausa, que reforça e alimenta as demais, que é o racismo.

Como já dito no capítulo 1, compreendemos a partir do Quijano (2005) que o racismo é uma tecnologia de dominação/exploração criada juntamente com a modernidade/colonialismo e o capitalismo. Ou seja, racismo, modernidade/colonialismo e capitalismo nascem juntos e articulados. Ao definir os lugares laborais a partir das diferenças raciais, colonizadores estabeleceram nas Américas uma hierarquização das raças, sendo que os negros vindos de África foram considerados produtos com valor de mercado e também produtores de mercadorias para abastecer o mercado mundial. Como não houve reparação histórica com a emancipação da colônia, ainda hoje vivemos efeitos desta história colonial escravagista.

Conforme escreve Florestan Fernandes, no prefácio do livro "Genocídio da população negra: Processo de um racismo mascarado",

> A abolição, por si mesma, não pôs fim, mas agravou o genocídio; ela própria agravou o genocídio; ela própria intensificou-o nas áreas de vitalidade econômica, onde a mão-de-obra escrava ainda possuía utilidade. E, posteriormente, o negro foi condenado à periferia da sociedade de classes, como se não pertencesse à ordem legal. O que o expôs a um extermínio moral e cultural, que teve sequelas econômicas e demográficas (2016, p. 19-20).

[12] Nesse momento, em que o Brasil passa pela maior transição demográfica de sua história, rumo ao envelhecimento da população, o descompromisso com a juventude está comprometendo o futuro da nação (IPEA, 2023, p. 24)

A publicação de Abdias do Nascimento (2016) revela tentativas de extermínio de que trata citação. Nascimento redigiu um ensaio intitulado "'Democracia Racial' no Brasil: mito ou realidade?" e enviou para ser publicado no Segundo Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas/Festac, realizado em Lagos, Nigéria, entre os meses de janeiro e fevereiro do ano de 1977. O ensaio foi rejeitado pela organização do festival e a participação do autor em vários momentos durante o festival foi questionada, sendo lembrado pelos representantes brasileiros que ele não era um delegado oficial de seu país. A rejeição do ensaio pela organização sem justificativa teve repercussão na imprensa africana e posteriormente portuguesa, já que os negros da diáspora tinham interesse em conhecer mais sobre a realidade das relações raciais brasileiras. O *Daily Sketch*, jornal da Nigéria, publicou "*The Nascimento Paper*" dividido em 5 capítulos, de modo que algumas das denúncias realizadas pelo brasileiro reverberaram nos registros do Festac de 1977. O ensaio inicial teve algumas poucas alterações que deu origem à publicação brasileira do clássico prefaciado por Fernandes. Desse modo, a denúncia do genocídio da população negra brasileira data de 1977, e segue em atividade. Conforme dados produzidos pelo Atlas da Violência: "temos evidência de que há um grupo racialmente identificado sendo vitimizado de forma sistemática" (IPEA, 2023, p. 53).

Pela primeira vez, no Atlas da Violência de 2023, há no capítulo sobre violência contra jovens uma subdivisão em 2 categorias: a violência contra crianças e adolescentes; e a violência contra estudantes e no ambiente escolar. O motivo para essa subdivisão é a realidade dos últimos anos no Brasil, no qual houve chacinas em ambientes escolares — segundo levantamento produzido pelo Instituto Sou da Paz[13], entre os anos de 2013 e 2023 foram realizados 11 ataques com 34 mortes e 59 vítimas não fatais.

Zuri, protagonista do curta sobre o qual estamos tratando no texto, depara-se pela primeira vez com a violência policial em consequência do racismo citado nos parágrafos anteriores, num dia comum, numa localidade próxima de sua residência. Como vimos nos dados, não importa se tem família, se tem um lar amoroso, se nunca se meteu em ilegalidade, o pior dos crimes que as pessoas negras cometem é ter o perfil azeviche como tom da pele. Zuri (interpretado pelo ator Kaik Pereira) é o único filho de um casal negro, vive com sua família nuclear formada pelo pai Akins (interpretado pelo ator Melvin Santhana) e pela mãe Jussara (interpretada pela atriz Grace Passô), numa casa localizada na periferia da cidade de São Paulo. Na segunda cena, logo

[13] Disponível em: https://soudapaz.org/noticias/ataques-armados-a-escolas-vitimaram-93-pessoas-nos-ultimos-20-anos-veja-levantamento-do-sou-da-paz/

vemos a família junta em seu lar, é uma casa pequena e decorada com zelo, com fotos espalhadas em porta-retratos, a cozinha aberta permite trânsito livre com o ambiente da sala de jantar. Num dia de semana comum, Jussara está trabalhando na produção de coxinhas de sua pequena empresa, enquanto o filho pré-adolescente estuda matemática com o acompanhamento do pai, ambos sentados à mesa da sala de jantar.

Zuri reclama dos exercícios de matemática, tem alguma dificuldade, tenta se esquivar e a família tem o seguinte diálogo:

> — *Essa matéria eu já sei, pai.* — resmunga Zuri.
>
> — *Não é isso que o seu boletim diz, Zu. Parece o seu pai! Na faculdade ele fazia a mesma coisa, não estudava, aí no dia da prova, sentava ao meu lado com os zóio desse tamanho.* — conta Jussara. Todos riem descontraídos.
>
> — *A sua mãe é a rainha dos números. Bora terminar! Se Kendu correu 400 metros em 20 segundos, quantos metros ele correrá em 2 minutos?* — fala o pai retornando aos exercícios.

Zuri permanece em silêncio e faz cara de dúvidas, ao que o pai afirma:

> — *Para quem quer ser astronauta, você já tinha que estar com essa resposta na ponta da língua, hein?!*
>
> — *Astronauta não, pai, super-herói. Super-herói não precisa saber matemática.* — responde Zuri, rindo.

Pai, mãe e filho se amam, não há dúvida pela maneira amorosa com que se tratam e brincam entre si. Também demonstram preocupação um com o outro:

> — *Olha a hora, Akins!* — alerta Jussara ao marido.
>
> — *Temos 40 minutos ainda aqui.* — afirma Akins.
>
> — *Começa hoje o trabalho novo?* — pergunta Zuri ao pai.

Akins afirma com o olhar. Pai e filho se cumprimentam com as mãos exibindo a intimidade amorosa construída nessa relação. A mãe sai da cozinha para explicar o exercício a Zuri. Olha o caderno do filho e comenta:

> — *Isso aqui está certinho. Agora é só calcular a segunda parte, gente.* — encoraja Jussara.
>
> — *Como?* — pergunta Zuri.

> — *Você já descobriu quantos segundos tem em 2 minutos, certo? [...] Agora é só multiplicar esses segundos pela distância. [...] É isso aí. É uma regrinha de três* — conclui Jussara.

Enquanto mãe e filho estão na sala, Akins fica na cozinha observando a fritura da coxinha no fogão. À medida que Zuri avança na compreensão do exercício de matemática, mãe e pai trocam olhares de admiração e cumplicidade.

> — *2400 metros!* — responde Zuri efusivo.
>
> — *Meu amor, a sua mãe ainda é a rainha dos números.* — Jussara reafirma o seu lugar na família e continua. — *Escuta. Corre lá na mercearia do Seu Zé e compra um quilo de farinha de trigo.*

Zuri vai atender ao pedido da mãe e vemos os detalhes de sua roupa: uma camisa laranja com o desenho de um super-herói negro no peito. Antes que ele cruze a porta de saída, o pai lhe chama e discursa, olhando nos olhos do filho de maneira muito amorosa:

> — *Filho, eu quero que você saiba que para homens como nós estudo é o passaporte para um futuro melhor. Eu não quero nunca mais ouvir que você não sabe, que você não consegue, combinado?*

Assim, Akins e Jussara ficam em casa juntos e emendam uma conversa:

> — *Engraçado, quando eu era pequeno, meu pai olhava no fundo de meu olho e dizia que a gente tinha que ser três vezes melhor que os outros, pra gente não existe esse negócio de não posso ou não consigo.*
>
> — *Dona Rosália também não era mole, não. Era um tal de 'penteia esse cabelo, menina./ não dá pra mole para ninguém na rua não'.*
>
> — *O nosso menino cresceu.*
>
> — *A gente está fazendo um bom trabalho* — concluem.

A partir do diálogo estabelecido não temos dúvida que se trata de uma família negra vivendo num contexto do capitalismo supremacista branco e patriarcal. O estudo é um dos códigos de que pessoas negras precisam se apropriar numa tentativa que vai desde manter-se vivo (em contextos de periferia e violência, o uniforme pode garantir a proteção da escola) a conseguir um emprego tão bom quanto o de qualquer branco mediano. Podemos afirmar que as exigências com estudo e a estética do cabelo crespo são modos de letramento racial, ou seja, as famílias não dizem "você é negro/a", as famílias dizem "estude porque você precisar ser o melhor" ou "penteie os cabelos". Tais questões serão melhor desenvolvidas em outro momento.

Zuri é um menino negro que não corta cabelo curtinho na máquina. Ele mantém o black altinho com o pezinho cortado "na régua", como dizem no popular. No universo comum a pré-adolescentes, ir à mercearia do bairro é algo corriqueiro, mas a um pré-adolescente negro de pele escura como Zuri, caminhar pela periferia é um risco. Esse é o mote para a roteirista sair do contexto de lar amoroso para dar conta de um tema de difícil digestão que é a violência policial da qual jovens negros são vítimas.

As cenas se alternam entre Zuri e Jussara e, gradativamente, a tensão da trama vai aumentando. Zuri está voltando para casa com um saco de farinha de trigo nas mãos e Jussara está tratando uma galinha na cozinha de casa. Jussara é habilidosa na faca, tal qual Zuri o é ao caminhar pelas vielas da comunidade. Como um pré-adolescente qualquer, Zuri se distrai de seu caminho e entra na disputa por uma pipa vermelha que voava livre quando é cortada por outra verde e amarela ainda no céu. Enquanto isso, uma viatura policial passa pela comunidade. Para conseguir pegar a pipa em disputa, Zuri corre pelas vielas, corta caminho e entra num quintal que tem um cachorro da raça pastor alemão — a tensão se instala através da trilha sonora: sirene de carro de polícia, som de panela de pressão, passos abafados, ora longe, ora perto, som de trem passando. Jussara parece ter um pressentimento, se preocupa com a demora do filho, mas segue a sua rotina. Zuri fica escondido no quintal enquanto dois policiais passam na viela onde o pré-adolescente está escondido. Após um tempo em silêncio, o pré-adolescente decide retomar o plano de voltar para casa, quando é abordado pelos policiais.

Essa cena é o clímax do curta-metragem. Nesse momento, estamos todos os espectadores muito tensos, estamos suando frio, é como se vivêssemos a ansiedade dos minutos antes que a desgraça aconteça. Nesse momento, a tensão em que a personagem Zuri se encontra é tão próxima que podemos sentir o cheiro das vielas, o calor do momento, as mãos suando, o ritmo da respiração muda. A gente lembra das manchetes das piores tragédias envolvendo crianças e jovens negros. Ninguém viu, mas está sofrendo antecipadamente. Não é possível ver os policiais, somente podemos ouvir as suas vozes em off. A câmera acompanha toda a movimentação de Zuri e nos indica a posição dos interlocutores. A seguir, o diálogo da abordagem truculenta e criminosa que se inicia assim que Zuri sai do quintal:

— *Tá indo pra onde, moleque?* — indaga o primeiro policial.

Ao ouvir, Zuri vira-se lentamente com as mãos afastadas do corpo e fica de frente para a câmera, para o policial que o aborda.

— *Moço…* — Zuri tenta se explicar, ao que é interrompido bruscamente.

— *Moço? Para você é senhor, entendeu? E esse bagulho aí?* — fala o policial.

— *Olha, eu entrei na casa da moça, mas foi só para pegar a pipa. Pode ficar com ela, senhor!* — ao falar, Zuri estica os braços como que para entregar a pipa.

— *Tá me tirando, moleque? Tô falando do bagulho* — o policial refere-se a farinha de trigo que Zuri carrega e está devidamente identificada.

— *Deixa o menino, pow…* — interrompe a tortura outro policial de que também só ouvimos a voz.

— *Isso aqui é farinha, farinha de trigo. É para minha mãe.* — tenta explicar Zuri.

— *Sua mãe? Vai fazer bolinho, é?* — responde o policial, seguido de risos sarcásticos.

— *É que a minha mãe, ela…* — Zuri é interrompido novamente.

— *Cara, para com isso. Vumbora!* — insiste o segundo policial.

— *Vaza, moleque. Pode ir. Está esperando o quê?*

Zuri movimenta-se devagar e se vira para caminhar, mas é interrompido pelo primeiro policial com o seguinte enunciado:

— *Ei, ei! Tá correndo porque, moleque?*

Zuri movimenta-se devagar e se vira de frente para a câmera. Dessa vez, Zuri olha para baixo. Percebemos a movimentação de aproximação do policial pelo posicionamento da câmera, pela expressão aflita de Zuri.

— *Eu não tô correndo, não, senhor!* — apesar do medo, Zuri fala firme.

Ouvimos a movimentação da arma ser destravada.

— *Tá com pressa? Tem certeza que não está me escondendo algo?* - pergunta o policial.

Zuri respira fundo e fecha os olhos.

— *Cara, não precisa disso.* — o segundo policial tenta intervir sem sucesso, como em outras vezes.

Percebemos a movimentação de aproximação do policial pelo posicionamento da câmera, Zuri permanece olhando para baixo e afirma:

— *Pode me revistar.*

Zuri fecha os olhos e deixa a pipa cair da mão. Som de batimentos cardíacos ritmados, vozes de Jussara e Akins, não é possível compreender o que eles falam. A câmera vai fechando o close no rosto de Zuri. Som de tiro! O rosto de Zuri é atingido pelos respingos da farinha de trigo. Zuri abre os olhos, se limpa e questiona:

> — *Por que o senhor atirou em mim?*

Em seguida ouvimos o segundo tiro, e Zuri cai no chão.

A cena é rápida em minutagem, mas a excelência da direção a torna uma experiência angustiante e duradoura. Os dois policiais parecem não concordar com o andamento da situação, mas prevalece a atuação do mais perverso. A última fala, do segundo policial é *"Baixa essa arma. Você tá louco? Você atirou no moleque?".* Nada muda. O dano está feito.

O primeiro tiro atravessa o saco de farinha de trigo, que respinga na cara de Zuri. Na imagem vemos o close na cara de Zuri, o corpo-negro salpicado de branco, corpo-negro-performance, alma no olho. É uma citação direta à performance de Zózimo Bulbul, uma leitura de possível atualização da tentativa da sociedade com histórico escravagista que ou nos mata em vida (através do adoecimento psíquico, enlouquecimento) ou nos extermina (genocídio). O policial não quer matar Zuri, ele poderia fazê-lo se quisesse, estavam próximos, sem testemunhas e estava disposto a usar a arma. No entanto, parece que o objetivo é assustá-lo, de algum modo domesticá-lo, torná-lo cativo do próprio corpo. Remete à cena em que Zózimo está preso com as algemas e correntes brancas sem dar-se conta. Quando começa a abordagem policial, Zuri é retirado da rede de amor e proteção da qual faz parte para tornar-se mais uma vítima da violência policial. Podemos ouvir dois disparos, um que atinge o saco de farinha de trigo e outro que não é possível ver ao certo aonde atinge.

> — "*Por que o senhor atirou em mim?*" — Zuri pergunta antes de cair no chão.

A pergunta de Zuri ecoa reverberando as tantas perguntas levantadas por outras vítimas da letalidade do Estado sem cessar, como:

> — *"Ele não viu que estava com roupa de escola, mãe?"*, que disse o adolescente Marcos Vinícius da Silva, de 14 anos, baleado durante uma operação policial no Complexo da Maré, cidade do Rio de Janeiro, no dia 20/06/2018, à sua mãe Bruna da Silva, enquanto aguardava consciente atendimento médico[14].

[14] Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/antes-de-morrer-jovem-baleado-na-mare-disse-para-mae-que-tiros-partiram-de-caveirao-22807770

> — *"Por que veem um uniforme de escola e atiram? Porque não são policiais. São assassinos. Policiais não agem desse jeito"* — desabafou o pedreiro José Gerson da Silva, de 37 anos, pai do adolescente, em matéria para o jornal O Globo[15].

Akins está tomando banho para ir se apresentar no primeiro dia do novo trabalho. Jussara frita as coxinhas para sua encomenda, cumprindo sua agenda de trabalho quando as vizinhas chegam à casa da família para comunicar o ocorrido. Akins canta no banho, alheio a tudo que acontece dentro e fora de casa "E eu por aí/ Sem te encontrar/ Vou pedir a oxalá/ Oxalá quem guia/ Oxalá quem te mandou" (Música *Banho de folha,* de Luedji Luna). Oxalá, orixá do tempo, pai de todos os orixás, que no sincretismo religioso é Senhor do Bonfim.

As cenas seguintes são igualmente angustiantes e em sequência. Jussara se desespera e sai em busca do filho que está caído no chão. A mãe acolhe o filho no colo, uma referência a *Pietá*, de Michelangelo, em que Jesus, após o sacrifício da crucificação, está no colo da virgem Maria.

Uma mãe com o filho no colo procurando os ferimentos em seu corpo. Sendo uma mulher negra e mãe é difícil passar indiferente a essa cena. Jussara procura os ferimentos em Zuri, que repete "Eu tô bem, mãe. Eu tô bem, mãe". Um dia comum que se tornou um dia de tragédia.

As cenas se alternam entre dentro de casa e fora de casa. Dentro de casa, em câmera lenta, Jussara banha o filho. A medida em que a água do chuveiro cai lava a farinha branca e exibe novamente a sua pele preta do menino. Zuri é abraçado pela mãe ali mesmo debaixo do chuveiro, como se o abraço pudesse retirar dele toda a dor. Podemos sentir a angústia de Jussara e também o seu alívio: Zuri está vivo e ela pode pegar o seu filho nos braços. Fora de casa, Akins é abordado pela polícia. A cena é rápida e de muita carga dramática. Akins aparece em close com as mãos afastadas do corpo em direção à cabeça, movimenta-se lentamente virando de frente para a câmera. A história se repete. Negros, bons em matemática, amados e ainda assim, desumanizados pelo Estado, vivos.

Dentro de casa, no quarto com o filho, Jussara segue em seus cuidados numa cena de pouco e significativo diálogo:

> — *Eu sinto muito, viu! Muito. As coisas irão melhorar. O seu pai está num emprego melhor, a boutique de salgados está crescendo… Deite um pouquinho.* — fala Jussara, garantindo que dentro de sua bolha de amor, Zuri está protegido.
>
> — *Eu tenho aula, mãe.* — afirma Zuri convicto.
>
> — *Não precisa ir para escola hoje.* — reforça Jussara.

[15] Disponível em: http://observatorioseguranca.com.br/ele-nao-me-viu-com-a-roupa-de-escola-mae/

> — *Eu tenho prova, mãe!* — afirma Zuri convicto.
>
> — *Eu falo com eles* — reforça novamente Jussara, mas é inútil, então conforma-se e prossegue.
>
> — *Tá, eu sei [...] Eu vou preparar uma coisa para você comer.*

Jussara sai do quarto e respeita o silêncio do filho. Zuri continua sentado, encostado na parede onde tem o cartaz do super-herói que estava em sua camisa no início do curta-metragem, sua posição está na diagonal em relação à câmera, o olhar vazio se converte, Zuri levanta o queixo e nasce um olhar de fortaleza, enquanto isso, asas gigantes e coloridas nascem de suas costas. Zuri torna-se o que sempre sonhou: um super-herói. Temos aí a experiência do tempo efetuando-se no corpo, performance do corpo negro liberto, corpo-quilombo, "cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo" (Ori,1989).

Após a exibição dos curta metragens *5 fitas* e *Sem asas,* abrimos o momento para conversar com as estudantes de licenciaturas.

3.3 CONVERSAS COM INTERLOCUTORES DA PESQUISA

Nessa seção do texto, vamos nos debruçar sobre as negociações que os espectadores fazem a partir do encontro com os curtas-metragens *5 fitas* e *Sem asas,* e das conversas após o momento da exibição.

Como colocado nos capítulos anteriores, no Brasil, são os Movimentos Negros Brasileiros, assim, no plural, os responsáveis por colocarem na agenda do país a questão racial para compreender as dinâmicas sociais. A partir do trabalho pioneiro de Zózimo Bulbul, o Cinema Negro se institui e passa a produzir *imagensnarrativas* negras escritas e dirigidas por pessoas negras ou, como definimos, Escrevivências em Audiovisualidades. Assim, afirmamos que o Cinema Negro brasileiro faz parte do projeto decolonial estético. *Nada de nós sem nós*, como deve ser. Não há dúvidas que Heraldo de Deus, Vilma Carla Martins e Renata Martins fazem parte desses herdeiros e responsáveis por dar continuidade ao legado de Bulbul.

Em primeiro lugar, destacamos a autoria negra: ambas as produções são roteirizadas e dirigidas por pessoas negras, engajadas na luta pela justiça racial através da arte. Denominamos

Escrevivências em Audiovisualidades porque apresentam características do conceito de escrevivência proposto por Conceição Evaristo, que denomina as narrativas baseadas em experiências de corpos negros ficcionalizadas, partindo de sujeitos racializados e não de outro, que narram histórias coletivas de memórias ancestrais. São narrativas autorais, mas que não se encerram num discurso próprio, fechado em si mesmo; ao contrário, abarcam histórias coletivas da comunidade negra diaspórica. Personagens cheias de complexidade, inteiras, que atuam como protagonistas de suas próprias histórias e que se ligam às histórias dos outros personagens construindo um enredo. Parece óbvio que numa obra de arte as personagens sejam retratadas dessa maneira, mas na história do audiovisual brasileiro, aqui incluídos o cinema e a televisão, personagens negros não ocupavam papéis complexos, eram, em contrapartida, peças decorativas e apareciam sem fazer parte da trama. Os cineastas contam histórias comuns, de famílias comuns, de famílias negras comuns, com a diversidade de formatos possíveis (uma família formada por uma matriarca e seus descendentes e uma família nuclear formada por um casal heterossexual), ainda que nos curtas apresentados haja a predominância da cisheteronormatividade. Uma família se liga pela condição sanguínea ou ainda por outros laços, uma família se constitui enquanto uma comunidade de pessoas que tomaram a decisão de se amarem.

bell hooks, no livro "Tudo sobre o amor: novas perspectivas" afirma que amar é uma decisão, é um verbo de ação que envolve "uma combinação de confiança, compromisso, cuidado, respeito, conhecimento e responsabilidade" (2020, p. 94). Nas histórias apresentadas, é possível observar que as personagens decidiram se amar e esse amor é revelado pelos porta-retratos espalhados na decoração do lar e, principalmente, pela preocupação e cuidado entre si. Uma família se cuida e se protege, é assim também com as famílias negras, e é apresentando famílias negras comuns, que se amam, que cineastas negros estão produzindo outras possibilidades de existência, em paralelo ao regime de visibilidade hegemônica.

Outro aspecto comum aos curtas, é que as personagens principais são crianças, que carregam na corporeidade e estética a positivação da identidade negra. Em várias culturas e grupos étnicos, o cabelo é um elemento corporal de destaque, sendo tratado e manipulado com significados e forte ícone identitário. O corpo e o cabelo são signos de identidade em várias culturas, e não é diferente na cultura negra diaspórica. A cor da pele e a textura dos cabelos são nossos principais signos de identificação. Com isso, o cabelo não pode ser lido como um elemento neutro dentro do conjunto corporal. Para a comunidade negra, o cabelo carrega a marca de pertencimento étnico-racial. Como afirma Gomes (2020, p. 33), "nas múltiplas

possibilidades de análise que o corpo negro nos oferece, o trato do cabelo é aquele que se apresenta como a síntese do complexo e fragmentado processo de construção da identidade negra". Aqui, estética e política são elementos indissociáveis.

Nos anos 70, usar os cabelos crespos em estilo *black power* foi um posicionamento político que fortaleceu a cultura negra nos Estados Unidos e se multiplicou na diáspora africana pelo mundo. Aqui no Brasil não foi diferente, também influenciado pelo movimento estadunidense, militantes e intelectuais negros deixaram os procedimentos estéticos de alisamento e passaram a usar *black power* e turbantes, enegrecendo sua estética. Se o cabelo crespo foi construído como uma marca de inferioridade, a partir do movimento *black power* ele se converte numa marca positiva de empoderamento.

Assim, temos na tela crianças negras de pele escura e que usam o cabelo crespo alto e com detalhes cortados "na régua", no melhor estilo atualizado do *black power*. Para compreender a relação do homem negro de periferia com os cabelos, vale conferir o filme *Deixa na régua*, do cineasta e antropólogo Emílio Domingos.

Outro elemento que aparece nas duas produções é a religiosidade. Na primeira, aparece a questão do sincretismo religioso presente na cultura brasileira, sobretudo na Bahia. O sincretismo vem a ser uma leitura paralela entre a religião católica e as religiões de matriz africana, notadamente o candomblé, uma vez que a umbanda já nasce da mescla de muitas matrizes religiosas que compõem o país. No segundo, ainda que a religiosidade não apareça diretamente, há no filme uma referência breve a Oxalá através da música "Banho de folha", de Luedji Luna. Sabe-se que no Brasil religiões de matriz africana e seus seguidores sofrem diversas práticas de discriminação, intolerância e racismo. Reafirmar o direito à liberdade religiosa dentro de suas obras é uma decisão política.

Um distanciamento importante a registrar aqui é em atenção à curadoria. Venho desenvolvendo curadoria para mostras educativas em cineclubes, eventos acadêmicos e escolas, além de festivais pelo Brasil. Para a sessão com um público adulto, como foi essa aula-sessão, como estão se preparando para lidarem diariamente com crianças negras e adolescentes negros, julgamos serem os curtas-metragens possíveis e importantes, tanto para formação profissional quanto para formação política sobre raça e sobre negritude, tema dessa tese, e, ainda, para a formação cultural mais ampla.

Contudo, cabe uma ressalva quanto à exibição desses filmes para um público infantil. Enquanto *5 fitas* é um curta-metragem leve, com indicação livre, no curta-metragem *Sem asas,* ainda que o enredo tenha uma criança negra como protagonista, há cenas de violência policial e, por isso, não é indicado para o público infantil. Pontuado esse distanciamento, partimos para apresentar a conversa com os interlocutores da pesquisa.

As conversas com os interlocutores da pesquisa, estudantes dos cursos de licenciatura em Pedagogia e Letras, da UFES, foram gravadas em áudio e posteriormente transcritas. Desse modo, não é possível identificá-los, no máximo conseguimos supor o seu gênero pelo tom de voz e quando essa identificação é realizada pelo conteúdo narrado. O mais importante aqui é percebermos como se dá seu encontro com os curtas-metragens e compreender a produção de afetos em decorrência desse encontro. O nosso interesse se concentra em como esses afetos tecem letramentos raciais.

A exibição aconteceu de acordo com sua apresentação no texto: *5 fitas* primeiro, e *Sem asas* na sequência. A conversa foi dominada pelo segundo filme e girou em torno da questão da violência policial. Compreendemos, com Ellsworth (2001), que o espectador tende a negociar seu modo de entrada no filme, a partir do que identificamos, nos relatos, que a violência policial é um tema que afeta com maior intensidade, e por isso foi tomado como entrada possível no filme, negociada pelos interlocutores da pesquisa. Tal situação pode justificar-se pela proximidade, seja no enfrentamento direto diário, por termos de lidar com a violência explícita conosco ou com os nossos, seja pelos programas jornalísticos exibidos na televisão em diferentes horários do dia.

É possível verificar a proximidade da violência policial nos relatos:

> *Porque é uma situação bastante assim constante para população. Quando não passa, sabe de gente que já passou. É como diz a música de Elza Soares 'a carne mais barata do mercado é a carne negra', ou seja, para certas classes uma farinha de trigo pode ser um pó.*
>
> *Isso é uma coisa que está tão presente em nosso cotidiano que tipo eu não sei porquê, mas eu já esperava que isso fosse acontecer em algum momento do filme.*
>
> *Minha mente deu uma volta de 360° porque eu lembrei de meu filho que tem praticamente a mesma idade aí chega eu fiquei... embaçou a visão porque assim como acontece no filme a gente vê a realidade, quem mora na zona rural, na periferia sabe, em locais que tem o crime do criminoso e o crime da polícia [...].*

Essa violência que retorna numa dinâmica geracional, vivida pelo personagem Zuri, mas também por Akins, no presente, e provavelmente também no passado Akins já tenha vivido e,

ainda, quem sabe, Zuri viva novamente. Ser um homem negro é estar vulnerável a essas abordagens violentas em vários momentos ao longo da vida. Como vimos, a partir dos dados da Mapa da Violência no Brasil, homens negros são maioria das vítimas dos homicídios com armas de fogo. As estudantes identificaram esse fenômeno cruel tanto no filme quanto na vida.

> *E no final o mesmo acontece com o pai dele, né? Porque não mostra o que acontece com o pai dele.*
>
> *Eu acho que a diretora fez questão de mostrar o pai [sendo abordado pela polícia] pra mostrar que isso acontece com qualquer um independentemente da idade, que na questão do menino segurando a farinha ou num homem, a questão da classe isso conta…*

Cientes de que os homens são as principais vítimas da violência policial, durante as conversas, os interlocutores da pesquisa falaram sobre como seus irmãos e primos são ensinados pela família a reagirem nestes tipos de situação. Se há em curso uma Pedagogia da Crueldade (Gomes e Laborne, 2018), promovida pelo Estado, em paralelo, há uma Pedagogia da Sobrevivência, conduzida por mães, avós, pais e tios, tecidas nos cotidianos das famílias e comunidades, visando que os seus permaneçam vivos, como se identifica no relato abaixo.

> *Outra coisa que eu gostaria de chamar atenção é que o menino tinha uma forma específica de agir com a polícia, tudo que a polícia falava ele agia de acordo, tipo tentava se explicar, só que os policiais interrompiam ele o tempo todo. E eu percebi que a forma dele se apresentar foi muito parecida com a forma do pai, então eu imagino muito que, é uma coisa que não mostra, mas eu imagino que a família dele ensinou a ele como se comportar naquele contexto para nada acontecer com ele. Isso é uma coisa muito recorrente que* ***eu vejo na minha família mesmo. Na minha família tem muitas pessoas negras e as mães e os pais ensinam como os meninos agir quando eles foram parados pra [polícia] não agir com violência com eles, sempre manter assim um tom calmo, sempre responder as perguntas da forma mais séria e direta possível,*** *porque qualquer coisa, qualquer brecha que a pessoa der, que não é brecha, né? Qualquer coisa que o policial não gostar pode partir para cima.*

Outra relato semelhante:

> *Pegando o gancho no que ela falou sobre o documento... eu tenho alguns amigos que são negros que eles falam que não saem de casa sem documento porque se a polícia parar, eles têm como se identificar. Teve um que me falou que a própria família realmente ensina, prepara o menino meio que conviver na sociedade, para ele permanecer na sociedade, justamente por essas questões do racismo.*

Usar tom calmo, sempre responder perguntas da forma mais séria e direta possível, sair levando documentos, são algumas das aprendizagens que precisamos mobilizar na tentativa de nos proteger de abordagens violentas. Os homens negros precisam performar corpos dóceis, conter a raiva, mesmo em situações explícitas de racismo, conforme podemos conferir abaixo:

> *Sobre isso tem uma história que eu já contei aqui na aula que uma vez eu e meu irmão fomos perseguidos de moto por uma viatura. Meu irmão estava me levando de moto*

> *para cidade para fazer um trabalho e aí a gente parou num sinal e a viatura parou atrás da gente. Aí tudo bem. Aí nós fomos pro estádio para encontrar com a minha colega. Quando a gente parou, a viatura passou, meu irmão falou "eles estão seguindo a gente" e eu "que nada, eles devem estar indo para delegacia porque a delegacia é logo ali", aí meu irmão insistiu "não, eles estão seguindo a gente". Aí o meu irmão me deixou, eu encontrei minha colega e fomos para escola. Aí meu irmão foi para o salão de meu pai. Aí quando foi pela tarde, meu irmão foi me buscar e falou "a viatura passou por mim novamente lá perto da Real". Quando deu umas cinco e meia quando a gente estava indo a viatura encontrou a gente no mesmo sinal que encontrou pela primeira vez e aí parou a gente. Eles começaram a olhar a moto, aí pediram o documento da moto, a habilitação e começou a fazer um monte de pergunta desnecessária como "e essa moto aí é sua?", aí meu irmão tipo "está em meu nome, né?". Aí a policial começou a me questionar o que eu era dele, eu disse que era irmã e ela me pediu meu documento. E eu era aquele tipo de pessoa que não andava com documento nenhum, aí ela continuou fazendo um monte de pergunta e o policial também. E para liberar a gente foi a maior burocracia, nem queriam liberar. Aí meu irmão disse assim "se vocês não quiserem me liberar podem me levar para delegacia que meu pai vai lá me pegar". Aí eles começaram a enrolar, queriam multar, meu irmão falou "pode multar" porque meu irmão é meio,* ***meio ignorante****, né? Aí eles multaram. Eles liberaram, mas a multa chegou lá em casa.*
>
> *Pesquisadora — Mas aí ele é ignorante ou ele estava se protegendo?*
>
> *Eu acho que ele estava sendo ignorante no momento porque eles [os policiais] estavam fazendo um monte de pergunta nada a ver, tipo "você trabalha de quê?", como se o meu irmão não tivesse condição de ter a moto e aí ficaram fazendo um monte de perguntas desnecessárias.* ***Meu irmão se estressou em algum momento, aí meu irmão começou a responder meio que com ignorância. Aí eu comecei a ficar com medo do policial decidir bater nele, fiquei pensando o que eu vou fazer aqui se isso acontecer.***
>
> *Pesquisadora — E o seu irmão tinha razão de estar estressado?*
>
> *Meu irmão tinha razão. Tipo, a moto estava emplacada, ele é habilitado, a gente estava todo certinho, não era para eles ficarem fazendo aquele monte de pergunta desnecessária e não tinha porquê da multa. Eles ficaram procurando um motivo para reter a moto. Isso foi uma grande* ***injustiça****.*

No início da conversa, nos relatos de pessoas que haviam sido vítimas de racismo, esse termo era substituído por "injustiça" ou "isso não é correto" ou, pior, como é muito comum, como no caso acima, a culpa pelo ocorrido retorna para vítima por "não se comportar como deveria". A dinâmica do racismo no Brasil assume características peculiares, conforme escreveu Lélia Gonzalez (2018) no texto "A categoria político-cultural de *Amefricanidade*". Isso ocorre devido à nossa constituição histórica, como colonizados por portugueses e espanhóis, herdamos uma série de ideologias e técnicas jurídico-administrativas, que deram origem a uma sociedade "racialmente estratificada". A sofisticação dessa forma de racismo, que a autora denomina racismo por degeneração, consiste na internalização da condição racial de brancos e negros, de colonizadores e colonizados. Dito de outro modo, o racismo por degeneração tem como efeitos o mito da superioridade branca, na medida em que garante o fortalecimento da superioridade dos brancos e, por conseguinte, a manutenção de negros e indígenas na condição de

subalternizados, ambos realizados através do véu ideológico do embranquecimento. Em contraposição, os países que tiveram origem na colonização anglo-saxônica, germânica ou holandesa, passaram por segregação explícita, como o *apartheid*, da África do Sul, que garantiu a política da não-miscigenação. A identidade racial é forjada a partir de sua história familiar. Os grupos discriminados, não-brancos, criaram estratégias internas para o desenvolvimento da identidade, tendo como referência a si mesmo, sem que tivessem como aprendizagem social o desejo pela brancura do colonizador. Ainda que em situação de subalternidade, comunidades não-brancas se organizaram em escolas segregadas, por exemplo, crescendo em bloco. Aqui não há uma comparação que vise uma qualificação, mas a necessária compreensão de diferenças e como tais diferenças operam produzindo subjetividades. Nesse contexto, Gonzalez (2018) afirma que o racismo se configura como a neurose cultural brasileira, reproduzindo e perpetuando hierarquizações a partir da sua condição racial, provocando adoecimento psíquico em todos.

Uma tradução da neurose cultural brasileira interpretada pelo poeta Cuti

> INCIDENTE NA RAIZ
>
> Jussara pensa que é branca. Nunca lhe disseram o contrário. Nem o cartório. No cabelo crespo deu um jeito. Produto químico e fim! Ficou esvoaçante e submetido diariamente a uma drástica auditoria no couro cabeludo para evitar que as raízes pusessem as manguinhas de fora. Qualquer indício, munia-se de pasta alisante, ferro e outros que tais e...
>
> O nariz, já não havia nenhuma esperança de eficácia no método de prendê-lo com pregador de roupa durante horas por dia. A prática materna não dera certo em sua infância. Pelo contrário, tinha-lhe provocado algumas contusões de vasos sanguíneos. Agora, já moça, suas narinas voavam mais livremente ao impulso da respiração. Detestava tirar fotografias frontais. Preferia de perfil, uma forma paliativa, enquanto sonhava e fazia economias para realizar operação plástica.
>
> E os lábios? Na tentativa de esconder-lhes a carnosidade, adquirira um cacoete – já apontado por amigos e namorados (sempre brancos) – de mantê-los dentro da boca.
>
> Sobre a pele, naturalmente bronzeada, muito creme e pó para clarear. Lá um dia, veio alguém com a notícia de "alisamento permanente". Era passar o produto nos cabelos uma só vez e pronto, livrava-se de ficar de olho nas raízes. Um gringo qualquer inventara a tal fórmula. Cobrava caro, mas garantia o serviço. Segundo diziam, a substância alisava a nascente dos pêlos. Jussara deixou-se influenciar. Fez um sacrifício nas economias, protelou o sonho da plástica e submeteu-se.
>
> Com as queimaduras químicas na cabeça, foi internada às pressas, depois de alguns espasmos e desmaios.
>
> Na manhã seguinte, ao abrir com dificuldade os olhos, no leito de hospital, um enfermeiro crioulo perguntou-lhe:

Tá melhor, nêga? Ela desmaiou de novo.[16]

Como aprendemos com Neusa de Santos Sousa, torna-se negro não é um dado biológico, mas condição política que precisa ser desenvolvida ao longo da vida. Para muitas pessoas negras que nasceram em famílias em cujas casas a condição racial não era motivo de problematização, a formação política dá-se ao longo da vida, como foi em meu caso. Foi no contexto universitário que a condição de mulher negra começou a ser tensionada. Muitas perguntas sobre minha condição racial pairavam em minha cabeça, que na época a minha família não conseguia responder. No máximo, "aqui é todo mundo sarará", numa referência às pessoas negras de pele clara de muitos tons, como é em minha família. Foi preciso muito estudo e muitos amigos para me amparar primeiramente no reconhecimento de minha negritude e da compreensão do que nos une enquanto raça e, posteriormente, no engajamento numa educação antirracista. Os meus passos seguem os muitos passos que vieram de longe. Por experiência própria e por conhecimento do cotidiano de muitos jovens negros, sabemos que muitos dos que ingressaram nas universidades após a implementação da política afirmativas de cotas raciais chegam à universidade com conhecimento muito básico no que diz respeito à formação política sobre negritude.

Portanto, uma parte fundamental da formação universitária desses jovens é a qualificação no que diz respeito à formação política sobre raça e sobre a negritude, principalmente daqueles que estão se preparando para atuarem como professores em escolas públicas e privadas, para lidar com as questões raciais da atualidade. Todos vamos compreendendo a questão racial a partir da relação com o outro, do que temos vivido desde a infância, e essas experiências vão construindo a nossa subjetividade. Como temos afirmado ao longo do texto, a colonialidade impõe modos de existir a partir da hierarquização das raças e, no Brasil, experienciamos o racismo por denegação, política de embranquecimento e o falso mito da democracia racial, que tornaram essa terra em terreno fértil para que a violência racista tivesse capilaridade em toda estrutura da sociedade. Então, é urgente para esse momento que professores tenham o preparo necessário para compreenderem as questões de peculiaridade do racismo no Brasil e que tenham condições de colocarem conteúdos antirracistas nos currículos e programas das diferentes disciplinas que lecionam.

> *Eu tive uma experiência recente no estágio curricular do curso de letras português/ inglês, estágio de português eu e uma colega fizemos um trabalho com os diários de Carolina Maria de Jesus na escola. Aí as crianças da escola são em sua maioria negras e moradoras de bairro periférico da cidade, então a gente pensou que o*

[16] Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/Cuti_conto_Incidente_na_raiz.pdf

> *projeto casaria bem. Mas as situações foram surgindo de um jeito que a gente não sabia mais como lidar. Foi assim, o projeto era para que as crianças escrevessem diários falando sobre a vida deles para trazer essa perspectiva que a vida deles importa, como a de Carolina Maria de Jesus importou e foi publicada por causa dessa autoestima. E aí foi interessante que vários relatos bem pesados também para compartilhar e um deles foi da estudante que contou da micareta, ela é uma estudante negra e ela escreveu como que ela percebeu mesmo que o que aconteceu com ela foi racismo. Ela falou na aula: "ah pró, entendi agora porque eu estava na micareta e me bateram com cacetete, tudo fez sentido agora". Na hora eu até fiquei muito emocionada na aula, porque eu não sei explicar, mas foi muito... a disciplina de Otto me ajudou muito a lidar com aquela situação de sala de aula, de trazer essa discussão, eu e minha colega porque eu não estava sozinha. E aí a gente o quanto é importante a gente vê esses assuntos, vê essas questões e esses conteúdos na escola também para que aquelas crianças e adolescente vejam isso e tenha consciência desse tipo de situação porque senão você não vê, só vê tudo a partir da perspectiva do europeu.*

Atividades como a aula-sessão realizada na disciplina Relações étnico-raciais se soma às iniciativas que tem como objetivo apresentar aos jovens universitários a condição histórica e cultural negra do Brasil. No universo ampliado, o Cinema Negro brasileiro faz parte dessas iniciativas, que colocam em xeque o racismo à moda brasileira na tela, questionando o *status quo*.

3.4 NOSSAS *IMAGENSNARRATIVAS* NOS ESPELHOS

Para a autora Conceição Evaristo (2020), as escrevivências são narrativas ficcionais, de um sujeito racializado, que tratam de uma memória coletiva ancestral. Tais narrativas não são fechadas em si mesmas, não tratam de histórias particulares, ou seja, não se adequam ao espelho Narcísico do autor ocidental. Para compreender o conceito de escrevivência, é preciso a cosmogonia africana, à qual o espelho de Narciso não atende, pois não reconhece beleza em nossa estética, o espelho de Narciso expulsa o nosso rosto. É necessário reconhecer o conceito a partir dos espelhos — ou abedês — de Oxum e de Iemanjá. Sobre Oxum, há um itan que nos conta que "Oxum dança para Ogum na floresta e o traz de volta à forja" (Prandi, 2001). Um certo dia, Ogum cansou do trabalho de ferreiro, largou tudo e foi se refugiar na floresta. Sem o trabalho de ferreiro de Ogum, não havia ferramentas para os trabalhadores, muitas áreas foram atingidas e a agricultura foi cessando. A humanidade passava fome e nada de Ogum decidir voltar para a cidade. Qualquer orixá que ia visitá-lo na floresta era tratado com violência. Os

orixás organizaram uma assembleia e Oxum jovem se voluntariou para trazer Ogum de volta à cidade. Muitos orixás duvidaram da capacidade de Oxum, mas com a permissão de Oxalá, os demais silenciaram. Determinada, Oxum seguiu para a floresta. Ao se aproximar de Ogum, Oxum começou a dançar com os pés descalços e lenços na cintura. Enquanto dançava, Oxum passava mel na boca de Ogum que, hipnotizado pela dança, pelo perfume e pelo mel, foi a seguindo, enquanto ela ia dançando em direção à cidade. Ao dar-se conta de que estava na cidade, Ogum fingiu ter chegado por vontade própria, pois a vaidade não permitia que reconhecesse que havia seguido Oxum por paixão. Ogum voltou à forja, os homens voltaram a trabalhar. Houve plantações e houve colheita.

No espelho de Oxum, reconhecemos a nossa própria beleza e, desse modo, conseguimos contemplar a nossa subjetividade. Além disso, enquanto Oxum dança, seu espelho é também a sua arma de guerra; dançando, ela vê no reflexo a aproximação dos seus inimigos. O espelho que revela a sua potência te prepara para a guerra. Já o espelho de Iemanjá aponta para a comunidade, pois Iemanjá é a dona de todas as cabeças. As escrevivências devem ser marcadas pelo pronome na 2ª pessoa do plural, sempre incorporando a coletividade, sempre comprometidas com outras subjetividades.

Quando afirmamos que o Cinema Negro brasileiro produz *Escrevivências em Audiovisualidades*, compreendemos que as novas *imagensnarrativas* sobre negritude emancipadora "vingam" as imagens historicamente produzidas sobre a negritude, revelando nossa beleza, subjetividade e garantindo a nossa dignidade. Ao longo da pesquisa de doutoramento, identificamos que as *Escrevivências em Audiovisualidades* possibilitam a descolonização das subjetividades dos espectadores, na medida em que garantem a autoria negra encharcada de subjetividade, histórias coletivas da comunidade negra e mais histórias para o presente e para o porvir. É, portanto, uma leitura racializada da dinâmica social indicando emancipação. Tais características possibilitam que o encontro com os filmes sejam também um encontro com a história da comunidade negra, contada a partir de um lugar social, epistemológico e político que questiona a colonialidade do ser, do poder e do saber, conferindo a esses trabalhos artísticos as características do giro decolonial.

As narrativas produzidas pelos interlocutores durante a pesquisa evidenciam que o afeto produzido pelo encontro com as *Escrevivências em Audiovisualidades* despertam questionamentos acerca de temas urgentes para compreender a dinâmica social do Brasil atual, como o racismo, que impõem à população negra lugares de subalternidade. Ao mesmo tempo,

muitas vezes, os interlocutores da pesquisa foram capturados pelas imagens coloniais de violência e dor. Há um antagonismo nessas imagens, como uma luta de forças para saber qual pode prevalecer, qual terá mais força para produzir mais afeto. Durante a pesquisa, essa luta de afetos apareceu nas narrativas dos interlocutores, em que as narrativas coloniais ocupam maior espaço na discussão, levando-me a crer que elas também ocorrem na cabeça dos interlocutores.

A experiência como cineclubista me indica que é necessário trabalhar o exercício de olhar para ver e ser afetado pelas *imagensnarrativas* decoloniais. Trata-se de uma questão de formação e treinamento. Se somos bombardeados por imagens coloniais em vários momentos ao longo da vida, não será um único encontro que irá apagar tudo que foi produzido. Por isso, a emergência do Cinema Negro é tão necessária e causa tanto impacto.

4 ÚLTIMAS PALAVRAS

> Nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.
>
> Conceição Evaristo

Começo a escrever as últimas palavras do trabalho de pesquisa e me vêm à mente a imagem as madrugadas que passei insone depois de amamentar escrevendo projeto de pesquisa e memorial acadêmico para submeter à seleção do Proped. Parece clichê, e talvez seja, mas impossível não passar o filme em minha mente. Na minha viagem para efetivar minha matrícula no Proped, fui questionada se era adequado uma mãe com um filho pequeno ir estudar em outro estado. Eu silenciei. Antes de sair de casa, olhei para o bebê, disse-lhe com o meu coração "eu preciso viver sonhos sonhados antes de você nascer". Nesses quatro anos, vivi situações inimagináveis, como uma pandemia mundial — que hoje parece um evento longínquo, mas a verdade é que só retomamos a vida no espaço público há dois anos —, mudei de estado, de emprego, mudei de estado civil e meu bebê deu lugar a um menino cheio de ideias, com 6 anos. A experiência do tempo nesses quatro anos é diferente.

O projeto inicial também foi mudando, à medida em que as leituras, as orientações e as experiências foram me afetando. Ao retornar para viver em minha cidade natal, Salvador, no ano de 2022, fui admitida na primeira turma presencial da Escola Beatriz Nascimento de formação política para Mulheres Negras, ligada ao Instituto Odara[17]. Na ocasião da seleção, falei sobre a minha atuação na incidência política na educação e na cultura, falei sobre o meu projeto de doutorado, que até aquele momento era intitulo "Letramento racial e Cinema Negro".

Do primeiro encontro, me lembro como se fosse hoje, eu e todas as ativistas nos apresentamos e, então, Valdecir Nascimento, fundadora do Instituto Odara, falou com todas as letras: "agora a gente tem que fazer letramento racial, agora a gente tem que ensinar aos brancos como nos tratar". Aquelas palavras me afetaram. Nos encontros seguintes, a provocação se mantinha, sempre se posicionando criticamente em relação ao letramento racial. Eu era a única no coletivo que assumia publicamente trabalhar com letramento racial, não tinha como fugir, ela falava para mim. Parei para ouvir e entender o sentido daquelas palavras duras e direcionadas. Um dia, decidi ler os conteúdos dos inúmeros cursos sobre letramento racial que são vendidos na

[17] O Instituto Odara foi primeiro fundo brasileiro para mulheres negras, criado em 2010, em Salvador-BA.

internet, cursos ministrados para pessoas negras, geralmente voltados para atender ao público branco. Só então a crítica de Valdecir Nascimento fez todo sentido. A minha mais velha estava me chamando para voltar ao "eixo". Há um nicho de mercado ofertando cursos e manuais de letramento racial, desde programas televisivos a influenciadores, e muito dinheiro em circulação, porque, no capitalismo, qualquer coisa vira mercadoria.

A minha experiência pesquisando o Cinema Negro e atuando como cineclubista e curadora me indicava que as *imagensnarrativas* que estavam sendo produzidas por cineastas negras e negros dizia respeito à produção de subjetividade do sujeito negro para si e para os seus. As produções que eu pesquisava me indicavam que cineastas negras e negros estão se olhando no abedê de Oxum e vendo as suas potencialidades para, em seguida, partir para se olharem no abedê de Iemanjá, para compreender o seu trabalho dentro da produção coletiva. Em nenhum momento o Cinema Negro se propôs a educar brancos, ou dito de outra forma, o Cinema Negro brasileiro não se propõe a produzir *imagensnarrativas* a partir da lógica colonial, para reificar lugares sociais de subalternização do povo negro. Conforme dito e comprovado, são escrevivências em audiovisualidades justamente por promover rasura nas *imagensnarrativas* sobre o negro, produzidas pela colonialidade.

Entretanto, como vimos durante o trabalho de pesquisa com os universitários interlocutores, as *imagensnarrativas* decoloniais não são compreendidas *a priori*. Ao negociar as entradas nos filmes apresentados, identificamos que, muitas vezes, a questão que mais nos afeta também nos captura, turvando todas as outras. No caso do filme usado na pesquisa, o curta-metragem *Sem asas*, a imagem da família negra feliz foi capturada pela violência policial. O policial não aparece, mas foi a violência policial que dominou a conversa após a exibição. Será que alguém viu as asas que crescem nas costas do adolescente Zuri? Se viram, não falaram. Então, não posso afirmar que viram. Ao mesmo tempo, viram uma família negra feliz.

Em se tratando de escrevivências em audiovisualidades, o embate entre essas três *imagensnarrativas* em sequência no mesmo filme tem como objetivo "[...] ficcionalizar a comunidade negra de uma outra forma" (Evaristo, 2020, p. 40). Tanto na literatura quanto no cinema, nenhuma escolha estética é aleatória; a cineasta decidiu por essa sequência para passar uma mensagem para a comunidade negra. Há muitas camadas de denúncia e muitas camadas de emancipação.

Como fiz em outros capítulos, quero apresentar o meu encontro com o longa-metragem *Marte Um*, uma dessas escrevivências em audiovisualidades, porque, nesses quatros anos, foi o filme dirigido por um cineasta negro de maior destaque nacional. Selecionado pela Academia Brasileira de Cinema e Artes Audiovisuais para representar o Brasil na premiação do Oscar[18] no ano de 2023, Gabriel Martins nos presenteia com a família Martins, composta pela mãe Tércia (interpretada pela atriz Rejane Faria), que é faxineira, pelo pai Wellington (interpretado pelo ator Carlos Francisco), que é porteiro, pela filha Eunice (interpretada pela atriz Camilla Damião) e pelo filho Deivinho (interpretado pelo ator Cícero Lucas). A família vive num momento histórico brasileiro bastante peculiar, os meses de transição do governo federal de Michel Temer (que assumiu após o golpe forjado com o *Impeachment* da presidente Dilma Roussef, no ano de 2016) para o governo de extrema direita de Jair Bolsonaro. Todas as personagens são negras, vivem seus próprios dramas individuais e compartilham da angústia em relação ao futuro, com as mudanças políticas que estão a caminho.

O filme fala de um Brasil da "transição" entre a esperança e o medo do que está por vir. O tempo em que famílias negras puderam sonhar, viver e melhorar a qualidade de vida através dos programas de inclusão racial e de diminuição das desigualdades sociais estava se acabando. E o que virá? *Marte Um* é o retrato de um tempo entre passado e futuro, é um tempo espiralar. O presente-passado é representado por Wellington e Tércia, os dois adultos da família que testemunharam outros tempos difíceis da história do país (pobreza, inflação, desemprego, falta de oportunidades, violência, etc.) e tem esse registro na memória do corpo. Wellington é um homem negro com pouca escolaridade, que trabalha como porteiro de um condomínio de luxo e é considerado um homem de confiança pelos moradores. Um incidente no condomínio ocasiona a demissão de Wellington que, desgostoso da vida, procura se consolar no álcool, renunciando a sua medalha de 4 anos de sobriedade dos Alcoólicos Anônimos. Se a demissão foi um gatilho para Wellington, para as mulheres da família, encontrá-lo embriagado em casa foi igualmente terrível. A angústia vivida pela personagem Tércia se materializa em seu corpo com dores, insônia e a percepção tátil de que foi amaldiçoada. A mulher negra adoece silenciosamente enquanto continua a nutrir emocionalmente a todos da família. Tércia sofre da solidão da mulher negra, daquela que cuida, mas quando precisa, não encontra quem a acolha. A família sequer consegue enxergar que Tércia está em sofrimento. A médica que a examina também não identifica o que se passa com a personagem. São somente ela e suas dores.

[18] Nome dado à premiação anual da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos da América, voltado para os profissionais da indústria do cinema.

É possível perceber essa mudança na perspectiva da família, e das pessoas pretas brasileiras, nas figuras de Eunice e Deivinho, que tendem a romper o ciclo de trabalho precarizado ao qual a maioria da população negra está aprisionada, inclusive os seus pais. Eunice é uma mulher cis e lésbica que está vivendo uma história de amor com uma mulher negra de classe média e vive suas questões quanto ao falar com a família sobre a sua sexualidade. É estudante do curso de direito da Universidade Federal de Minas Gerais, faz estágio e quer sair da comunidade para ter novas experiências. Deivinho, diferente de outros garotos da sua idade — e também do seu pai — não sonha em ser jogador de futebol; Deivinho sonha em ser astrofísico, para integrar o programa espacial que dá nome ao filme, cujo objetivo é colonizar o planeta Marte.

Marte Um é um documento histórico escrito a partir da experiência do corpo racializado num país racista. Gabriel Martins, com sua sensibilidade de artista, apresentou uma família negra brasileira comum, e por isso mesmo extraordinária. Pessoas que trabalham diariamente, que tem sonhos e angústias, que se amam, que celebram a vida no churrasquinho de domingo; pessoas negras complexas, plenas de humanidade, como quase não são vistas no cinema brasileiro. A esperança que as personagens miram é que o futuro sonhado se concretize. A esperança de Gabriel Martins e, que também compartilho, é esse Brasil pensado para e com pessoas negras, pobres e periféricas, efetivamente integradas. Gabriel se integra na batalha de enganar a morte e *Marte um* é o seu modo de tocar o tambor. As *imagensnarrativas* sonhadas e produzidas pelo cineasta compõem o giro decolonial.

Gabriel Martins é um cineasta negro, periférico, nascido na cidade de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais, e estudou cinema numa faculdade particular através do Programa Universidade Para Todos/ProUni[19]. Ele escreveu o roteiro e dirigiu seu primeiro longa com recursos do único edital de longa afirmativo de baixo orçamento, publicado no ano de 2015, pela Secretaria do Audiovisual, do Ministério da Cultura. O edital previa a realização de três filmes inéditos de ficção, com temática livre, dirigidos por cineastas negros. Foram contemplados além de Gabriel Martins, o cineasta Déo Cardoso, com o projeto do filme *Cabeça de Nêgo*[20] e a cineasta Viviane Araújo com o projeto do filme *Um dia com Jerusa*[21]. O cineasta é um dos representantes brasileiros que colheram os frutos da incorporação na agenda política nos anos de 2003 a 2011, de uma série de legislações idealizadas e

[19] É um programa do Ministério da Educação, criado pelo governo federal, em 2004, que oferece bolsas de estudo, integrais e parciais (50%), em instituições particulares de educação superior, em cursos de graduação e sequenciais de formação específica, a estudantes brasileiros sem diploma de nível superior.
[20] Disponível para assistir no serviço de *stream* da Globoplay.
[21] Disponível para assistir no serviço de *stream* da Netflix.

sistematizadas dentro do Movimento Negro brasileiro, como a Lei 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas públicas e privadas dos ensinos Fundamental e Médio (Brasil, 2003) e a Lei 12.288 de 2010, que instituiu o Estatuto da Igualdade Racial (Brasil, 2010). Cito essas duas que foram disparadoras para fundamentar outras iniciativas, como a Lei 12.711, de 29 de agosto de 2012, que dispõe sobre cotas sociais e raciais para ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de Nível Médio (Brasil, 2012); a Lei 12.990, de 9 de junho de 2014, que reserva aos negros 20% das vagas oferecidas nos concursos públicos para provimento de cargos efetivos e empregos públicos no âmbito da administração pública federal, das autarquias, das fundações públicas, das empresas públicas e das sociedades de economia mista controladas pelas União (Brasil, 2014); e não menos importante, a Lei Complementar nº 150, em 2015, que regulamentou a Emenda Constitucional nº 72, conhecida como a PEC das Domésticas (Brasil, 2015). Foram nos governos do Partido dos Trabalhadores que, pela primeira vez na história desse país, negros puderam ascender socialmente através do estudo e do trabalho enquanto grupo étnico-racial que somos e não somente em casos particulares.

A atual emergência do Cinema Negro pode ser explicada como resultado da implementação das políticas públicas que antes de se tornarem o que são, foram sonhadas e idealizadas pelos nossos ancestrais. Cineastas negras e negros realizam a tradução artística do conhecimento acumulado pelos Movimentos Negros do Brasil, atingindo um público racialmente diverso de pessoas negras, brancas, amarelas, indígenas, cada qual sendo afetado de diferentes maneiras. Produzir *imagensnarrativas* sobre a negritude garante ao espectador negro a noção de que há outras possibilidades de existência, além da morte em vida.

Há um *itan* que nos conta como os Ibêjis enganaram a Morte (Prandi, 2001). Certa feita, a Morte, ou Icu, colocou armadilhas em todos os caminhos e muitos homens, mulheres, crianças e velhos foram morrendo antes de concluírem o seu tempo na Terra. Vários profissionais no Ayê foram chamados, mas nenhum sacerdote, bruxo, adivinho e curandeiro conseguiu pôr fim aos planos de Icu. Os orixás gêmeos, chamados de Ibêjis, filhos de Oxum e Xangô, incomodados com a situação dos homens, decidiram desafiar Icu. Os Ibêjis pegaram os seus tambores mágicos, que foram presentes de Iemanjá e armaram um plano. Um gêmeo ia na frente tocando seu tambor com maestria, encantando Icu, que passou a segui-lo. O outro gêmeo seguia o irmão logo atrás, escondido sem ser visto por Icu, que dançava entusiasmada. De tão encantada com a música, Icu foi desviando o menino tocador das armadilhas que havia lançado. Quando o irmão que estava tocando se sentia cansado, o outro vinha substituí-lo. Icu dançou

até cansar, mesmo assim não conseguia resistir ao som que saía do tambor mágico tocado pelos Ibêjis. Quando já estava esgotada, Icu implorou para que a criança parasse de tocar. Então, os Ibêjis lhe propuseram um acordo: Icu teria de recolher todas as armadilhas espalhadas, em troca do cessar da música. Icu, já sem condições de continuar a dançar, aceitou o acordo. Assim, brincando de tocar tambor, os Ibêjis venceram a Morte.

Vencer a Morte é o desafio das pessoas pretas desde que chegaram às terras brasileiras. A luta contra a Morte iniciou quando o primeiro subalternizado se insurgiu contra os desmandos colonialistas. Desde então, enquanto um toca, o outro acompanha escondido na mata, quando um cansa, o outro o substitui e, assim, me incluo nessa batalha diária e ancestral. Na impossibilidade de um acordo, seguimos tocando nossos tambores, resistindo, e enganando a Morte de muitos modos. Nessa pesquisa, apresentei algumas "escrevivências em audiovisualidades" e argumentei sobre como atuam produzindo novas e potentes *imagensnarrativas* para a negritude, essa é a contribuição dos cineastas na luta com a Morte, essa é a sua forma de tocar o tambor.

Por fim, caminhar ao lado de mulheres negras qualifica a minha vida e o meu trabalho. Se, "nossos passos vêm de longe…", eles seguem um caminho aberto pelas mais velhas. E devo continuar abrindo caminhos para aquelas que irão chegar. Nesse sentido, aposto nos caminhos trilhados pelas mais velhas no ativismo e na luta pelo bem viver. Por esse motivo, este trabalho de pesquisa teórica é também político, ético e estético. Esta tese não foi escrita para atender demandas de mercado, ela foi escrita e se insere na luta pela emancipação do povo negro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural.** São Paulo: Pólen, 2019. 264 p.

AMANCIO, Cardes Moncao. **Biopolítica, cinema e a construção do devir-afro-pindorâmico**. 2019, 351 f. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagens) - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019 Disponível em <https://sig-arquivos.cefetmg.br/arquivos/2020152076d70c2492599a32277600ff2/Biopoli76 9tica_cinema_e_a_construc807a771o_do_devir-afro-pindora770.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2021

ANZALDÚA, Gloria. Como domar uma língua selvagem. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa**, no 39, p. 297-309, 2009 Disponível em <https://prefcg-repositorio.campogrande.ms.gov.br/wp- cdn/uploads/sites/26/2019/10/15-anzaldua%C2%A6%C3%BC_como-domar- uma-lingua-selvagem.pdf>. Acesso em: 05 mai. 2022

ARAUJO, Cíntia Langie. **Cinescrita das salas universitárias de cinema no Brasil.** 2020. 441 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós- Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020. Disponível em <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/7577> . Acesso em: 20 jun. 2021

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

BARQUETE, Samuel Leal. Cinemas xavantes alteridade e identidade sob o risco do cinema. 2018 332 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018 Disponível em <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16617>. Acesso em: 20 jun. 2021

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CAMARGO JUNIOR, Ivo de. **Mikhail Bakhtin na linguagem cinematográfica**. 2019, 239 f, Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade de São Carlos, São Carlos, 2019.

CAMPOS, Heitor Benjamim. **Cinema como experiência**. 2020 144f. Tese (Doutorado em Sociologia Política) Centro de Ciências do Homem, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, 2020 Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=10939585>. Acesso em: 20 jun. 2021

CANAL Tia Ciata (produtor e/ou responsável pelo canal). *TIA CIATA – Filme | Doc | 25' | 2017 | RJ – Brasil*. YouTube, [S.l.], 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2-5-_6w8EBQ>. Acesso em: 05 mai. 2021

CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto; FERES JÚNIOR, João**. 'A Cara do Cinema Nacional':** gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014). Textos

para discussão GEMAA, n. 13, 2016, pp. 1-20. Disponível em <https://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2018/03/TpD13.pdf>. Acesso em: 20 out. 2020

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. O Dogma Feijoada - A invenção do cinema negro brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 33 N° 96, 2017 Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/F8PqhJ4SqNGnhnjdJhKYpVK/abstract/?lang=p t>. Acesso em: 20 out. 2020

CARVALHO, Noel dos Santos. "Negritude, cinema e edudação, Dogma Feijoada e Manifesto de Recife dez anos depois". In: Souza, Edileuza Penha de. **Negritude, Cinema e Educação.** Caminhos para implementação da Lei 10639/2003. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008.

CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: Jeferson De. (Org.). **Dogma Feijoada o Cinema Negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, v. 1, p. 17-101. Disponível em: < https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.132/12.0.813.132.pdf>. Acesso em: xx mês xxxx.

CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. **Revista Crioula**, v. 12, pp 1-21, 2012. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858>. Acesso em: 20 out. 2020

CAZÉ, Bárbara Maia Cerqueira (Org.). **Mulheres negras da tela do cinema**. Vitória: Pedregulho, 2020

CAZÉ, Bárbara Maia Cerqueira. **Os usos e os atravessamentos do cineclube (e do cinema) na tessitura dos currículos em redes nos cotidianos**. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015. Disponível em <http://repositorio.ufes.br/handle/10/1674>. Acesso em: 20 jun. 2020

COIMBRA, Ana Luisa de Castro. **Rodar filmes, fazer cinema:** Alexandre Robatto Filho e as imagens dos povos. 2019 190 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/31005>. Acesso em: 19 jun. 2021

COLLINS, Patrícia Hill. Aprendendo com a outsider within*:: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado,** [S. l.], v. 31, n. 1, p. 99–127, 2016. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6081. Acesso em: 06 abr. 2021

COSTA, Tatiana; ROCHA, Breno Henrique de Almeida. Negruras e suas encruzilhadas no cinema negro contemporâneo. **Anais digitais da XXIII SOCINE Preservação e Memória hoje**. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2019/18530/tatiana_a_c_costa/negruras_e_suas_encruzilhadas_no_cinema_negro_contemporaneo>. Acesso em: 10/12/2021

ELLSWORTH, Elisabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; outra coisa de educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

EVARISTO, Conceição. “Poemas da recordação e outros movimentos”. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: ALEXANDRE, Marcos A.(org.). **Representações performáticas brasileiras:** teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 16-21. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/10/DA-GRAFIA- DESENHO-DE-MINHA-M%C3%83E-UM-DOS-LUGARES-DE-NASCIMENTO-DE-MINHA-ESCRITA-%E2%80%93-Revista-Z-Cultural.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2020.

FIGUEIREDO, Antonio Marcus Lima**. Lutas que contam histórias:** samurais, violência e o bushido em Akira Kurosawa. 2019 209 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29935>. Acesso em: 23 jun. 2021.

GENOVA, Luciana de. **A Manutenção do romanesco no cinema italiano contemporâneo:** uma abordagem identitária. 2020 215 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020 Disponível <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9470684>. Acesso em: 25 jun. 2021.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras:** Lélia Gonzalez em primeira pessoa… Diáspora Africana: Filhos da África, 2018.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 25–49, 2016. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6078. Acesso em: 30 jun. 2025.

hooks, bell. Amando a negritude como resistência política. In: hooks, bell. **Olhares negros:** raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019. p. 44-63.

hooks, bell. O olhar opositivo: mulheres negras espectadora. IN: HOOKS, Bell. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019. p. 214-241

LARROSA, Jorge. Epílogo: A arte da conversa. In: SKLIAR, Carlos**. Pedagogia (improvavél) da diferença**: e se o outro não estivesse aí? Tradução Giane Lessa. Rio de Janeiro DP&A, 2003, p. 211-224.

LESSA, Rodrigo Oliveira. **Da passividade à luta política:** as imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro. 2015 208 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015 Disponível em <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/19015/1/TESE%20DE%20RODRIGO%20OLIVEIRA%20LESSA.pdf> Acesso em: 25 jun. 2021.

LIMA, Stephanie. “**A gente não é só negro!”:** interseccionalidade, experiência e afetos na ação política de negros universitários. 2020 290 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) -

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020 Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/346919/1/Lima_StephaniePereiraDe_D.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2021.

LOPES, Raphael Ramos de Oliveira. **CINEDUC:** relações fenomenológicas entre corpo, cinema e educação. 2020 262f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal Do Rio Grande Do Norte, Natal, 2020 Disponível em <https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/29685/1/CINEDUCreflexoesfenomenologicas_Lopes_2020.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2021.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e em ação In: LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução Stephanie Borges. -- 1. ed. -- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. IN: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo** Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 27-53.

MARCHESAN, Aline Ariana Alcantara Anacleto. **Entram em cena as tecnologias de subjetivação:** Corpos e Desejos na Cinematografia Brasileira Pela Ótica de Diretoras de Cinema no Período de 2002 a 2012 e suas implicações para (des)construção dos gêneros. 08/04/2016 286 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2016 Disponível em <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/2724>. Acesso em: 21 jun. 2021.

MORAES, Emanuella Leite Rodrigues de. **Femininos possíveis:** gênero e eixos de poder no cinema brasileiro contemporâneo. 18/04/2016 215 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/19697>. Acesso em: 26 jun. 2021..

MOREIRA, Safira (direção). **Travessia**. Vimeo, [S.l.], 2017. Duração: 5 min. Disponível em: <https://vimeo.com/236284204>. Acesso em: 30 jun. 2025.

MOREIRA, Safira. **Travessia**. In: MARTINS, Renata (Org.). Empoderadas narrativas incontidas de mulheres negras. São Paulo: Oralituras, SPCina, Mahin Produções, 2021

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

NGANGA, João Gabriel do Nascimento. **O ativismo negro por meio do cinema:** Ações e representações dentro e fora das telas. 2019. 200 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlância, 2019 Disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/25146/3/AtivismoNegroCinema.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2021.

Odunfp. **O dia de Jerusa (Jerusa's Day english subtitles) - curta completo**. YouTube [S.l.], 25 ago 2017. Curta-metragem, 21 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0RY3pkRcPiQ&t=36s>. Acesso em: 20 jun 2020.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). **Encrespando** (ONU, 2015-2024). Brasília: Brado Negro, 2016, p.175-198.

ORÍ. Direção de Raquel Gelber. Rio de Janeiro: Raquel Gelber, 1989. (91 minutos) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aUWlgzqKD7E>. Acesso em: 01 jun. 2020.

PEREIRA, Letícia Maria de Souza. **Ressignificando memórias:** identidades e culturas afrodiaspóricas em filmes do cinema negro brasileiro. 2017. 248 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017 Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5213867>. Acesso em: 25 jun. 2021.

PETTINATI, Aguinaldo. **Liberdade da interface educação e cinema:** um resgate metodológico da proposta de Paulo Freire. 2020. 244 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Nove de Julho, São Paulo, 2020 Disponível em <http://bibliotecatede.uninove.br/handle/tede/2157>. Acesso em: 27 jun. 2021.

QUEIROZ, Rafael Pinto Ferreira de. Fogo nos racistas!: Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiaspórica. 2020 276f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/40511>. Acesso em: 20 jun. 2021.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. IN: QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005 Disponível em <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-- sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2021.

REZENDE, Luiz Augusto. Trajetória de pesquisa sobre cinema e educação por meio do conceito de endereçamento. IN: LEITE, Cesar; OMELCZUK, Fernanda; REZENDE, Luiz Augusto (Org.). **Cinema-Educação: p**olíticas e poéticas. Macaé: Editora NUPEM, 2021. Disponível em <https://cinead.org/wp- content/uploads/2021/03/Cinema-e-Educacao-a-lei-13.006-1.pdf>. Acesso em: Acesso em: 30 set. 2023.

RIBEIRO, Bruno de Oliveira. **Quem é negro no Brasil?** As ações afirmativas e o governo das diferenças. 2020 189 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Marília, 2020 Disponível em <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9687695>. Acesso em Acesso em: 27 jun. 2021.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Pallas Editora, 1988.

ROSA, Fábio José Paz da; FRESQUET, Adriana Mabel. A estética negra de Zózimo Bulbul em cena: novas possibilidades para pensar cinema, currículo e formação de professores. **ETD-Educação Temática Digital Campinas**, SP, v.19, n.2 p. 418-436 abr./jun. 2017 Disponível em <http://educa.fcc.org.br/pdf/etd/v19n2/1676-2592-etd-19-02-00418.pdf>._Acesso em: 10 ago. 2020.

SAMPAIO, Adélia (direção). *Denúncia Vazia*. YouTube, [S.l.], 1979. Curta-metragem, 14 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PmqAygsLkyA. Acesso em: 30 jun. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes, **Novos estud. – CEBRAP**, n. 79, São Paulo, nov. 2007, <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>. Acesso em: 02 set. 2020.

SILVA JUNIOR, Humberto Alves. **A estética sociológica de Glauber Rocha**. 2015 256 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18823>. Acesso em: 18 jun. 2021.

SILVA, Carolinne Mendes da. **Nem todas as mulheres do mundo:** uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969). 03/09/2020 269 f. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020 Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06112020-171450/pt- br.php>. Acesso em: 20 jun. 2021.

SILVA, Conceição de Maria Ferreira. **Mulheres negras e (in)visibilidade:** imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999- 2009). 2016. 297 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em <https://repositorio.unb.br/handle/10482/21017>. Acesso em: 25 jun. 2021.

SOARES, Alexandre Martins. **A imagem da mulher no cinema da Alemanha Oriental**. 03/07/2017 404 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017 Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/LOMC-BBZPR2>. Acesso em: 26 jun. 2021.

SOUZA, Alexsandro Eleoterio Pereira de. **Políticas de ação afirmativa e as construções identitárias exigidas, manipuladas e disputadas por seus beneficiários.** 2019 183 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Marília, 2020. Disponível <http://hdl.handle.net/11449/182591>. Acesso em: 30 jun. 2021.

SOUZA, Edileuza Penha de. 2013. **Cinema na panela de barro**: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Educação. Disponível em <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17262> . Acesso em: 04 abr. 2020.

SOUZA, Izaque Pereira de. Do movimento negro às cotas raciais na educação superior: a (re) construção da identidade negra na perspectiva educativa e inclusiva. 2020. 178 fls. Tese (Doutorado em Educação) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2020 Disponível em: < http://www.ppe.uem.br/teses/2020/2020%20-%20Izaque.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2021.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

TEIXEIRA, Adrielle de Matos Borges. **Tensões subjetivas e culturais na experiência identitária de ser um/a estudante universitário/a negro/a:** a emergência de um Self Decolonial. 2020 245f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020 Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32442>. Acesso em: 27 jun. 2021.

TORRES, Celia Cristina. **O Cinema Negro Brasileiro:** funções, práticas e (re)presentações. 2019, 103 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019 Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9226946>. Acesso em: 19 jun. 2021.

ZÓZIMO BULBUL (direção e atuação). **Alma no Olho.** YouTube, [S.l.], 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IbCa5ufiV3s>. Acesso em: 14 maio. 2020.