



Educação e Pesquisa

ISSN: 1517-9702

ISSN: 1678-4634

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Prudente, Celso Luiz

A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro

Educação e Pesquisa, vol. 47, e237096, 2021

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-4634202147237096>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29866573096>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UABEM
redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro

Celso Luiz Prudente¹

ORCID: 0000-0003-0479-3522

Resumo

O objetivo deste artigo é desenvolver uma reflexão sobre os aspectos concorrentes para a compreensão da imagem de afirmação positiva do afrodescendente como minoria ibero-ásio-afro-ameríndia. Observei na Chanchada uma tentativa de aviltção da imagem do africano, do ameríndio, do asiático e do ibérico, representando-os por meio de estereótipos de inferioridade. Isso foi feito num cinema de indústria, que atendia o colonialismo cultural em proveito do mito da superioridade do branco eurocaucasiano. Contrariando a Chanchada, o Cinema Novo, com influência marxista, foi uma crítica ao imperialismo americano com uma estética autoral que valorizava a cultura popular. Isso apontou para uma sintaxe cinematográfica que encontrou no negro seu referencial estético, na medida em que representava os traços proletários e seu desdobramento e, no caso do branco, a expressão burguesa e seu poder decorrente. Mostro no artigo que o Cinema Negro nasceu da realização glauberiana, elemento basilar também do Cinema Novo, que deu centralidade ao negro. É no Cinema Negro que o afrodescendente resgata a posição de sujeito histórico, como realizador. Demonstrei existir uma identidade lusofônica configurada na condição de vítima da eurocolonização, apontando para a lusofonia de horizontalidade democrática, que se estabelece numa luta de imagem ontológica contra a verticalidade da hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário, determinada pela força eurocêntrica da euroheteronormatividade. Esta investigação concluiu que existe uma dimensão pedagógica do Cinema Negro em que as minorias, numa perspectiva de contemporaneidade inclusiva, constroem o lugar de fala, mostrando à sociedade a superação do anacronismo excludente e ensinando como elas são e como devem ser tratadas.

Palavras-chave

Ibero-ásio-afro-ameríndio – Euro-hétero-macho-autoritário – Dimensão pedagógica do Cinema Negro – Imagem de horizontalidade – Imagem de verticalidade.

¹ - Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, MT, Brasil. Contato: clsprudente@gmail.com



<https://doi.org/10.1590/S1678-4634202147237096>
This content is licensed under a Creative Commons attribution-type BY-NC.

The image of positive affirmation of the Iberian-Asian-Afro-Amerindian people in the pedagogical dimension of Black Cinema

Abstract

The purpose of this article is to develop a reflection on the competing aspects in understanding of the image of positive affirmation of African descendants as an Iberian-Asian-Afro-Amerindian minority. I observed in Chanchada an attempt to demean the image of the African, Amerindian, Asian, and Iberian people by representing them with stereotypes of inferiority. This was done in an industry cinema on behalf of cultural colonialism for the benefit of the myth of superiority of the white Euro-Caucasians. In contrast to Chanchada, Cinema Novo (the new cinema movement), with a Marxist influence, was a critique of American imperialism with an authorial aesthetic that valued popular culture. This pointed to a cinematic syntax that found in the black man its aesthetic referent, in that it represented the proletarian traits and their development and, in the case of the white man, the bourgeois expression and its ensuing power. I show in the article that Black Cinema was born from the Glauber's realization, also a basic element of Cinema Novo, which made blackness a central focus. It is in Black Cinema that the African descendent redeems his position as a historical subject, as a filmmaker. I demonstrated that there is a Lusophone identity configured in the condition of victim of Euro-colonization, pointing to the Lusophony of democratic horizontality that is established in a struggle of ontological image against the verticality of the imagery hegemony of the Euro-hetero-macho-authoritarian character, determined by the Eurocentric force of Euro-heteronormativity. This research concluded that there is a pedagogical dimension of Black Cinema in which minorities, in a perspective of inclusive contemporaneity, construct the place of speech, showing society the overcoming of excluding anachronism and teaching how they are and how they should be treated.

Keywords

Iberian-Asian-Afro-Amerindian – Euro-hetero-male-authoritarian – Pedagogical dimension of Black Cinema – Image of horizontality – Image of verticality.

Afirmação positiva do afrodescendente como minoria ibero-ásio-afro-ameríndia

Na revolução tecnológica, atualmente nos estágios da inteligência e da vida artificiais, a informação alcançou o status análogo ao da máquina nos primeiros tempos industriais. Na era da informação, as relações abstratas da representação se tornaram mais importantes que as relações concretas do fato. A imagem se revelou informação e esta, por sua vez, se revelou conhecimento. Considerei que os conflitos sociais próprios do

dualismo, caracterizados pelas lutas de classe do industrialismo, no tempo da informação, traduziram-se em lutas de minorias vulneráveis, que se projetaram em lutas de imagens (PRUDENTE, 2018).

Acredito que a representação do afrodescendente como minoria se dá no processo de crise imagética, pois a imagem que o representa indica uma espécie de logomaquia pejorativa e persuasiva, produzindo um estereótipo de inferioridade que mostra nuanceropológica. Essa representação é formadora da expressão que furta sua dignidade racial, contrariando sua configuração de etnia transformadora. Fiz essa observação com base na lição de Spivak (2010) ao ensinar a luta de representação dos camponeses no bonapartismo. Segundo a autora:

[...] as lacunas necessárias entre a fonte da “influência” (neste caso, os pequenos proprietários camponeses), o “representante” (Luís Napoleão) e o fenômeno histórico-político (o controle executivo). [...] A máquina da história necessariamente deslocada se movimenta porque “a identidade dos interesses” desses proprietários “não consegue produzir um sentimento de comunidade, de ligações nacionais ou de uma organização política”. O caso da representação como *Vertretung* (na configuração da “retórica como persuasão”) se comporta como uma *Darstellung* (ou “retórica como tropo”), ocupando seu lugar no espaço entre a formação de uma classe (descritiva) e a não formação de uma classe (transformadora). (SPIVAK, 2010, p. 37).

Observei que, nos países poliétnicos de economia dependente, como se constata no caso específico do Brasil, o modo de produção determinou a localização social. Essa determinação social foi dada no mesmo processo no qual se pautou concomitantemente a seleção racial. Os segmentos que se aproximavam mais do fenótipo eurocolonizador caucasiano eram privilegiados. Os grupos que se mantiveram distantes e estranhos aos fenótipos do branco europeu foram marginalizados.

Essa relação sociorracial de privilégio foi constatada na pirâmide social brasileira, que se revelou uma fórmula química, clara em cima, escurecendo na medida em que se vai descendo (PRUDENTE, 2019a). Essa situação concorreu para marcar as relações étnico-sociais em um processo socioeconômico no qual o branco europeu foi a força econômica e os grupos que lhe são diferentes foram ficando socialmente à margem. Criou-se uma configuração de socialmente desprestigiados, reunindo traços de marginalização, tais como afrodescendentes e europeus não brancos, que permitiram a compreensão conceitual da horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio na condição de minoria. O meu conceito decorreu da percepção de que o português foi ator e objeto da colonização. Soma-se a isso o desiderato da Revolução dos Cravos, que indicou para os povos de língua portuguesa o compromisso com as liberdades democráticas na perspectiva da modernidade. Esse fenômeno concorreu para a formação de uma identidade entre os povos de língua portuguesa na medida em que os lusitanos foram percebidos como vítimas da colonização cuja essência é europeia, diferenciando-os dos ibéricos, que foram instrumentalizados nesse processo e fizeram da colonização elemento fundamental do acúmulo à Revolução Industrial anglo-saxônica. As culturas diferentes dos nomos dos brancos europeus foram vítimas da fragmentação epistemológica, como justificativa colonial. Essa ação foi feita

pela negação das outras cores e culturas não eurocentrais, tais como o branco ibérico, o amarelo asiático, o preto africano e o vermelho ameríndio.

Fez-se o estereótipo de inferioridade, que se tentou impor aos povos estranhos às culturas dos caucasianos europeus por meio de uma política de aviltamento racial, usando-se os meios de comunicação de massa, notadamente o cinema. Observo nas tendências cinematográficas que o ibérico, o asiático, o africano e o ameríndio são vítimas do tentame de imposição da inferioridade racial, feito a partir do privilégio do branco europeu em detrimento da dinâmica cognitiva multicor dos povos de cultura não eurocentral, como aconteceu na Chanchada.

Chanchada

Na Chanchada, primeira tinenta cinematográfica brasileira, as relações étnico-raciais do negro, do ameríndio e do ibero-ásio-afro-ameríndio foram abordadas de maneira pejorativa. A Chanchada atendeu aos interesses do imperialismo americano se estabelecendo-se na perspectiva do cinema como indústria (JOHNSON, 1993). A Chanchada ocupou a cultura com viés nacional, inserindo-se no processo folclórico contrário ao processo transformador do dinamismo da cultura popular. Seu movimento foi na direção oposta ao sentido transformador da emergência dinâmica da cultura popular própria dos nomes dos povos diferentes dos eurocentrais.

A Chanchada caracterizou-se pela tentativa de aviltar a imagem branca da ibericidade, amarela da asiaticidade, preta da africanidade e vermelha da amerindidade, tentando fragmentar seus traços epistêmicos, impondo-lhes o balbúcio da boçalização. A Chanchada mostrou um comportamento estruturante, constituído na tentativa de desarticular o ruralismo em proveito do industrialismo, este defendido pelo populismo positivista do getulismo (RUBIM, 1981) e alinhada com o ideário da perfeição proveniente do branco eurocaucasiano, e aquele representado pelo ibero-ameríndio na perspectiva da imperfeição. Constatamos na Chanchada o propósito da desarticulação das relações étnico-raciais do ibero-ásio-afro-ameríndio, nas quais o componente ibero-ameríndio foi levado à condição de anti-herói, configurando o camponês rural como produto da hereditariedade do índio silvícola. Esse último considerado estranho ao progresso, simbolizado no personagem Jeca Tatu, o anti-herói, apedreado, celebrizado na atuação do ator comediante Mazzaropi, percebido na miscigenação do ibérico e do ameríndio. Isso se deu no processo de negação dos traços epistêmicos da emergente imagem de horizontalidade do ibero-ásio-afro-ameríndio na condição de minoria diante da euroheteronormatividade, que determinou a verticalidade da hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário.

Há aí a invisibilidade do negro feita na apropriação cultural da africanidade, negando-lhe o corpo, apropriando-se da sua alma ao dar-lhe um comportamento bárbaro, como se ocorresse uma espécie de antropofagia caucasiana branca da axiologia negroide, preta. A Chanchada foi uma tendência caracterizada pela influência do teatro e da música de carnaval, considerando-se que, nas primeiras décadas do século XX, os meios musicais eram dominados pela música de origem africana, notadamente o samba, que foi o principal gênero carnavalesco.

O branco ibérico começou a participar no teatro com a vinda da família real. Antes disso, não participavam da atividade teatral pois o teatro era visto como algo pecaminoso pelos cristãos, que também concebiam assim o comércio. As profissões relacionadas a essas atividades eram tratadas com o mesmo descaso atribuído à prostituição.

Isso concorreu para a ausência do branco na produção artística do período colonial, deixando essa demanda exclusivamente a cargo do negro, que foi trazido para ser escravizado. Nessa abordagem, o índio estava preocupado em se embrenhar nas matas, fugindo da violenta evangelização. O português nutria o sonho de voltar com riqueza para a terra natal. O negro encontrou o oceano pela frente e a floresta nas suas costas. O africano escravizado percebeu que estava distante da sua Mãe África, sem a possibilidade de voltar. Diante desse quadro, o negro reconstituiu, na medida do possível, sua África no solo brasileiro, ressignificando e adaptando a africanidade à realidade que o cercava, construindo sua nova terra (BARBOSA; SANTOS, 1994). Ao negro coube toda a produção de superestrutura no período colonial. A produção cultural – música, dança teatro e literatura – consistiu na cultura de negro (BARBOSA; SANTOS, 1994).

A orquestra régia foi formada somente por músicos negros. O mestre da Capela da Sé foi o padre José Maurício, virtuoso maestro negro. Soma-se a isso a ideia de que a atuação teatral se mostrou exclusivamente dos negros, já que o teatro foi objeto de preconceito dos cristãos. Percebe-se a influência africana no teatro brasileiro. É ilustrativo lembrar Abdias do Nascimento (1961), que lecionou sobre a origem negra africana da arte teatral, apontando como egípcia:

[...] dos povos de cor procedeu o nascimento do teatro grego [...]. Documentos novos surgiram indicando pistas e rumos e evolução daquela cultura teatral, perdida no vale do Nilo [...]. A própria forma dramática dos ritos, tornando-os mais sugestivos, assim como a prática do culto de Dionisos, foi imitação do Egito negro [...]. (NASCIMENTO, 1961, p. 11).

O presidente Getúlio Vargas, no intuito de construir condições favoráveis para consolidar sua política, estabeleceu o samba como elemento de unidade nacional, razão pela qual esse gênero musical obteve grande sucesso (MOURÃO, 1981). A Chanchada não ficou indiferente, colocando a africanidade na base estética nos âmbitos da música e da dança. A Chanchada se apropriou do valor da negritude, inserindo-o no musical e na coreografia, negando concomitantemente o corpo negro na configuração cênica que o invisibilizou, o apresentando apenas “no ficcional” dos roteiros, com aparições “bestiais” (MOURA, 1988, p. 21) que tentavam boçalizá-lo, com a fragmentação do traço epistemológico do negro, enquanto maioria minorizada na condição da horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio.

A presença indígena foi usada para depreciar o ruralismo, mostrando o camponês como indolente pela sua origem silvícola, na medida em que foi compreendido como herdeiro rural do ameríndio. O personagem Jeca Tatu, interpretado na Chanchada pelo comediante Mazzaropi, originou-se em 1914, na primeira incursão jornalística de Monteiro Lobato, posteriormente celebrizado por Ruy Barbosa (PALMA, 2009), que foi, não por coincidência, responsável pela incineração do arquivo do escravismo brasileiro, quando

ocupou o último cargo de ministro das finanças do império. O industrialismo getulista tentou mostrar que o ameríndio foi avesso ao progresso. Jeca Tatu representou o índio demonstrando o traço miscigenado do ibero-ameríndio, essencial na horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio.

O industrialismo foi defendido pelo getulismo estabelecendo como simbolismo o branco eurocidental, sendo a perfeição diante da inferioridade do branco ibérico, do amarelo asiático, do preto africano e do vermelho ameríndio. Cabe lembrar, nesta linha de abordagem, que no próprio filme *O Jeca e a égua milagrosa*, de Pio Zamuner (1980), o personagem padre era branco, simbolizando o saber e o bem na medida em que representava a perfeição e a força divina, constituindo a verticalidade da hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário.

Na Chanchada, a africanidade foi componente estruturante, embora o negro fosse tratado nesse gênero cinematográfico como maioria minorizada, na condição sociocultural de horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio. Demonstrei que a africanidade na maioria das vezes era como um balbúcio de aviltção da imagem, buscando, por meio da invisibilidade e da boçalização, localizá-la na condição de inferioridade em proveito do eurocentrismo (PRUDENTE, 2018). Assim, a emergente categoria da dimensão pedagógica do Cinema Negro veio para resgatar a imagem de afirmação positiva do afrodescendente, concorrendo para a dinâmica do lugar de fala da minoria, enquanto horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio. Faz-se necessário, nas próximas linhas, considerar, paradoxalmente, que o negro foi referencial estético do cinemanovismo.

Cinema Novo

Enquanto filmografia voltada para a cultura popular e influenciada pelo marxismo, o Cinema Novo foi uma crítica à Chanchada. Esse movimento cultural se inspirava na realidade, desenvolvendo críticas ao colonialismo cultural. Tal filmografia baseou-se no questionamento social em prol da transformação social.

O cinemanovismo buscou como pano de fundo uma realização em que os empobrecidos, do campo e da cidade, ocuparam o protagonismo, contrariando a Chanchada, na qual o euro-hétero-macho-autoritário protagonizava na representação do poder socioeconômico. No cinemanovismo, o ibero-ásio-afro-ameríndio foi protagonista, representando os oprimidos.

O Cinema Novo desenvolveu uma arte poética, privilegiando mais o aspecto cinematográfico que a forma industrial de fazer cinema, componente substancial da Chanchada. Nessa polaridade crítico-reflexiva sobre a submissão eurocêntrica caucasiana do colonialismo cinematográfico, a realização cinemanovista estabeleceu sua estética no negro, como maioria minorizada, em relação ao poder socioeconômico, representado pela euroheteronormatividade (PRUDENTE, 2019b).

Constatei no Cinema Novo que a crítica à dominação social, de influência marxista, adotou o negro como referencial estético. Observei na sintaxe do Cinema Novo (GERBER, 1977) que o negro configurou o proletário e o empobrecimento, enquanto o branco caracterizou o burguês e o poder socioeconômico.

O Cinema Novo teve início com o filme *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1955. Glauber Rocha, ideólogo dessa estética, já percebia o nascimento do Cinema Novo no filme de Nelson Pereira, o que indica sua compreensão de que se tratava de um rompimento com o padrão convencional em que o branco europeu e sua cultura constituíam a referência estética (RAMOS, 1960).

Nelson Pereira tratou do negro e de sua dinâmica cultural, mostrando sua ambiência no processo existencial, da alegria do samba, do candomblé e da culinária afro-brasileira. O universo negro carioca do morro foi o motivo do projeto cinematográfico desse realizador, pois *Rio, 40 graus* revelou a luta solidária do menino vendedor de amendoim na praia, buscando ajudar a mãe adoentada na cama. O filme é tensionado na medida em que esse menino é vítima da violência burguesa, feita com a pintura cinematográfica, mostrando o vazio banal do *playboy* de praia ao destruir o instrumento de trabalho do menino. Isso contribuiu para a construção de um imaginário fotográfico que aponta a violenta dominação burguesa estabelecida em plano cênico de relação de cor – entre o branco e o preto – e caracteriza a sintaxe do Cinema Novo em forma de luta de classes, proletário *versus* burguesia, tudo traduzido em preto e branco. O preto como expressão do proletariado e seu desdobramento de pobreza e o branco enquanto representação burguesa e sua decorrência do poder econômico (GERBER, 1977).

Foi o marxismo e o senso crítico que tornaram Glauber o mais influente ideólogo do movimento cultural cinemanovista, tendo percebido sua origem na película *Rio, 40 graus* (ROCHA, 1971; XAVIER, 1983). Com esse discernimento, Glauber Rocha convidou Nelson Pereira dos Santos para montar o seu primeiro longa-metragem, intitulado *Barravento* (1962), com o mesmo princípio autoral de *Rio, 40 graus*. Tal realização contribuiu para eleger o negro como referencial estético do Cinema Novo de Glauber.

Cumprir observar que o Centro Popular de Cultura (CPC), sediado na União Nacional dos Estudantes, lançou o filme *Cinco vezes favela* (1962). Esse projeto em formato seriado reuniu cinco curtas-metragens, cuja linha mestra de abordagem, ao revelar a ambiência do morro carioca, era caracterizada também pelo universo afro-brasileiro, que na época foi impregnado expressivamente pela cultura e pelo cotidiano do negro do Rio de Janeiro. Foi em razão disso que a película foi considerada o Manifesto do Cinema Novo.

Demonstrou-se assim o compromisso temático do Cinema Novo com a educação das relações étnico-raciais, que se tornou elemento essencial dessa filmografia. Em *Cinco vezes favela*, percebem-se alguns pontos fundamentais para a compreensão da problemática e da questão do negro, considerando nessa problemática as possibilidades de marginalização que lhe tentavam impor. São perceptíveis na obra as possibilidades, da resiliência e da autonomia, que lhe são próprias (DIEGUES, 1962). Os itens se configuram dispostos, sobrevivência e existência, como seguem:

- a) lugar onde a africanidade se encontrou inserida;
- b) sobrevivência do negro empobrecido, com sua luta em plena adversidade;
- c) existência na qual o afrodescendente buscava, nos cultos afros, elementos ontológicos dos componentes das culturas africanas, resgatando elos polissêmicos com a maternidade telúrica, para que esta lhe concedesse a força vital da qual retirava a iniciativa fundamental para resistir ao intento da negação de sua humanidade.

O título *Barravento*, da filmografia glauberiana, seguiu o mesmo comportamento, permitindo considerar que o negro foi referencial estético no olhar glauberiano. No Cinema Negro, o afrodescendente foi além da condição de referencial estético, conquistando a posição de sujeito histórico.

Cinema Negro

Nesta análise crítico-reflexiva observei a emergente tendência do Cinema Negro. Essa estética étnico-cinematográfica nasceu no bojo do Cinema Novo, tendo se observado que, na dinâmica do cinema brasileiro, foi na filmografia glauberiana que o Cinema Negro teve sua origem.

Nos anos 1970 a juventude negra foi impactada pela influência marxista, manifestada na ascensão dos movimentos de massas. Isso foi percebido nas mobilizações sindicais, eclesiais de base e estudantis, com as lutas por liberdades democráticas contra o autoritarismo do governo militar, que havia tomado o poder ao depor o presidente João Goulart.

Na luta contra o racismo, os jovens militantes negros se identificaram com o cinema glauberiano, na medida em que essa filmografia buscou seu referencial estético no negro e na sua cultura, denunciando a exploração sociorracial e a perseguição policial, como visto no filme *Barravento*, película que abordou a narrativa de uma comunidade de pescadores norteadada pela tradição dos orixás (XAVIER, 1983).

A lente glauberiana narra como a comunidade pesqueira era vítima da exploração do dono da rede, que vivia fora da comunidade, protegido por um policial militar. *Barravento* revelou a percepção de uma luta de classes, que se projetou em luta de imagem, configurada na insurgência por direito do preto, vista como derivação proletária contra a manipulação do poder econômico do branco, fotografada como desdobramento burguês. Trata-se de um comportamento das relações étnico-raciais, do negro e da africanidade, aspecto essencial da sintaxe cinemanovista (GERBER, 1977).

Em 1970, Glauber foi excessivamente radical na realização do filme *O leão de sete cabeças*, rompendo até mesmo com a estética de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), que lhe consagrou com o Prêmio de Melhor Diretor, no Festival de Cannes, e com a indicação à Palma de Ouro, como melhor filme.

Com um discurso de volta às origens que pregava por um cinema de três continentes, Glauber Rocha realizou *O leão de sete cabeças*, película de absoluta originalidade, que contava com uma narrativa atemporal em que o personagem Zumbi (Baiack) é trazido para a contemporaneidade junto com o simbolismo de Che Guevara, no personagem Pablo (Giulio Brogi). Ambos são levados à Mãe África, para lutar contra o colonialismo em Congo-Brazzaville. O título glauberiano denota a influência do teatro dialético, de Bertolt Brecht, e do cinema reflexivo, de Jean-Luc Godard (CARDOSO, 2007). Nesse filme, Glauber revelou sua percepção de que a colonização foi o principal mal advindo da exploração de países de terceiro mundo.

A película em questão demonstrou também o combate à contradição sociorracial das relações capitalistas, sugerindo que os ibéricos foram também sujeitos e objetos da eurocolonização, fenômeno que se configurou na cena em que o personagem Português (Hugo Carvana) aparece coçando as costas do mercenário alemão (Aldo Bixio), mostrando

de forma ilustrativa que os ibéricos foram usados como instrumentos no processo da colonização eurocidental (PRUDENTE, 2019b). Tal situação corrobora o discernimento da horizontalidade na imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio na luta ontológica contra a tentativa de fragmentação dos traços epistemológicos, imposta pela verticalidade da hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário com sua euroheteronormatividade. Normatividade essa que aponta para a condição de minoria as culturas que lhe são estranhas, tais como: ibérica, asiática, africana e ameríndia.

Vale destacar o surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU), com o Ato Público Contra o Racismo, nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, no dia 7 de julho de 1978. Essa manifestação fragmentou o mito da democracia racial brasileira que colocava o Brasil, conforme Prudente (2019b), como paraíso da democracia racial nos países multirraciais, denunciando a marginalização do jovem negro nas escolas e no mercado de trabalho, com a implacável perseguição policial no autoritarismo militar. O MNU trazia a bandeira das liberdades democráticas em prol de uma sociedade socialista e do fim da exploração e do preconceito racial.

A partir dessa lição de luta, a juventude negra percebeu, dada a influência marxista do MNU, a necessidade de se fazer uma revisão crítica da sociedade, reescrevendo a história do Brasil com protagonismo político do negro. Assim, os jovens afro-brasileiros passaram a escrever artigos em periódicos alternativos, os chamados nanicos, travando lutas jornalísticas contra apoiadores da ditadura militar, tais como os jornais *Movimento*, *Versus*, *Em Tempo* e outros.

Alguns jovens negros tentaram contribuir com essa revisão crítica reescrevendo a história com a “câmera na mão e uma ideia na cabeça”, seguindo Glauber com seu discurso de volta às origens. Assim, Ari Cândido foi de Paris à Etiópia, onde produziu, em 1979, o curta-metragem *Por que a Eritreia?* (NABOR JR., 2014). Em Paris, o ator negro Zózimo Bulbul realizou com esse espírito o curta-metragem *Alma no olho* (1974), abordando a narrativa de um homem negro ocidentalizado buscando sua liberdade, rompendo com o terno apolíneo para encontrar a força dionisiaca do seu corpo negro, impregnado de africanidade.

É na especificidade da imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio como minoria que o Cinema Negro encontra lugar de diálogo com Spivak (2010), uma vez que a autora ensina que a crítica ao ocidente no espaço de ocidentalidade, por mais cuidadosa que seja, ainda é uma manutenção do sujeito ocidental. Portanto, o Cinema Negro se estabelece na africanidade autoral para que o protagonismo negro aponte o afrodescendente como sujeito. Segundo Spivak (2010, p. 21):

Algumas das críticas mais radicais produzidas pelo Ocidente hoje são o resultado de um desejo interessado em manter o sujeito do Ocidente, ou o Ocidente como Sujeito. [...] Embora a história da Europa como Sujeito seja narrada pela lei, pela economia política e pela ideologia do Ocidente, esse Sujeito oculto alega não ter “nenhuma determinação geopolítica”. Assim, a tão difundida crítica ao sujeito soberano realmente inaugura um Sujeito.

Constatei que o negro foi, para além da importante posição de referencial estético, conquistando a posição histórica de sujeito, tornando-se autor do seu próprio cinema, o que

sugere uma possível dimensão pedagógica do Cinema Negro pela emergência do lugar de fala como instrumento de revisão histórica, incluindo o protagonismo político afrodescendente.

O discernimento da horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio

A longitude geográfica de Portugal em relação à Europa contribuiu para uma distância cultural entre ambos, aproximando paradoxalmente a lusitanidade da africanidade (HOLANDA, 1997). Essa lonjura física e espiritual nas relações eurolusitanas concorreu para a desconformidade da ibericidade em relação aos europeus. Isso foi sugestivo para a formação do imaginário de singularidade existencial em que os povos lusitanos do mediterrâneo se mostravam estranhos aos costumes dos povos da Europa Setentrional, como se percebe na literatura portuguesa (VICENTE, 1928).

Os ibéricos ocuparam protagonismo na eurocolonização em razão do imaginário nutrido pelos europeus de negação às águas fluviais e marítimas, pois viam as águas como lugar de castigo divino imposto aos insanos. Como descreve Foucault (2005, p. 9) em *História da loucura*:

[...] é a Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios [...]. O quadro de Bosch, evidentemente, pertence a essa onda onírica. Mas de todas essas nave romanescas ou satíricas, a Narrenschiff é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus flamengos.

Essa situação levou a Igreja a indicar para a operação eurocolonial os ibéricos, que, a despeito de seu protagonismo na operação colonial, não se furtaram da condição de objeto da eurocolonização, fundamental ao acúmulo de riquezas para realização da Revolução Industrial, enriquecendo os anglo-saxônicos, que formaram a parte hegemônica da eurocolonização. Esse acúmulo de riquezas não favoreceu os espanhóis nem os portugueses, ibéricos, que, na condição de instrumentos da eurocolonização, foram parte intermediária.

Essa ambiguidade colonial dos ibéricos contribuiu para a configuração deles como possíveis vítimas da eurocolonização, favorecendo a aproximação dos povos de língua portuguesa. Isso operou em prol de uma percepção identitária da provável lusofonia de horizontalidade democrática, expressando a unidade identitária dos países de língua portuguesa considerando que todos foram vítimas da eurocolonização, que se fez sentir no desiderato da Revolução dos Cravos, propugnando pela liberdade e igualdade democrática entre os povos de língua portuguesa. Essa ideia foi tratada no documentário *Bom povo português* (1981), de Rui Simões, que mostra a Guarda Nacional da República reprimindo as manifestações pela descolonização na Revolução dos Cravos.

Formou-se em 1996 a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), cujo propósito foi a amizade e a cooperação entre os signatários: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Timor Leste, Macau e Portugal. Os países africanos da CPLP viveram a descolonização, influenciada pelo marxismo.

Na CPLP foi formada a Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP), organização não governamental com perspectiva de promover relações colaborativas de multilateralidade no campo da lusofonia. Um dos propósitos dessa instituição foi formar uma rede dinâmica de universidades lusófonas, considerando as especificidades das diferentes culturas.

Aproximaram-se os dinamismos científicos, desenvolvendo múltiplas cooperações nos âmbitos acadêmicos. Essa ação foi feita com a expectativa de ampliar o papel da língua portuguesa, abrindo espaço para construção de uma lusofonia de horizontalidade democrática, fenômeno que contribuiu para a formação da horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio. A universidade foi sempre um ambiente propício para se discutir questões de liberdade. Assim, abriu-se espaço para o questionamento do estabelecido, em proveito do emergente, comportamento favorável à aproximação identitária das culturas dos povos ibérico, asiático, africano e ameríndio, vítimas do tentame de fragmentação de seus traços epistêmicos, em proveito do mito de superioridade racial dos europeus, dado pela euroheteronormatividade, cujo fim se efetivou na reificação dos nomos que lhe são diferentes.

Essa aproximação identitária das culturas não eurocentradas se estabeleceu assim pela horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, vista como minoria na medida em que se mostrou estranha à euroheteronormatividade. Foi uma força emergencial, caracterizada pela luta ontológica – na medida em que buscava a dignidade humana de um ser que se mostra na representação – contra a verticalidade imagética do euro-hétero-macho-autoritário. Isso se fez por meio de contribuições para a construção da imagem de afirmação positiva dos povos das culturas minoritárias. Tais contribuições contrapunham a ibericidade, a asiaticidade, a africanidade e a amerindidade diante do tentame de fragmentação dos seus traços epistêmicos. Tratou-se de uma tentativa reificadora dada pela persistência eurocolonial. A euroheteronormatividade estabeleceu-se como paradigma, de modo que os segmentos estranhos a esse referencial se tornaram minorias na medida em que não coadunaram com o sentido axiológico da euroheteronormatividade. Esse paradigma foi reducionista para os que lhe são estranhos, tornando-os objetos da tentativa de fragmentação dos traços epistemológicos (PRUDENTE, 2019a).

A euroheteronormatividade favoreceu a articulação dos estereótipos que contribuíram para a inferiorização dos segmentos não eurocentrais, tentando lhes impor características pejorativas em proveito da construção da superioridade racial do branco nas mídias, notadamente no cinema, apontando a brancura como referência de perfeição (SARTRE, 1960). A exemplo do filme *O nascimento de uma nação* (1915), de David Llewelyn Griffith, em que os negros foram culpados pelas mazelas da desunião do povo dos Estados Unidos na Guerra de Secessão. Assim, Griffith glorificou a Ku Klux Klan, responsabilizando o negro pela escravidão e pelo atraso estadunidense (ROCHA, 1985).

A verticalidade da hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário e sua euroheteronormatividade

No Brasil, o Estado nasceu antes da nação, o processo estatal se deu de forma estranha à dinâmica de nacionalidade. O Brasil ocidental se estabeleceu com o “descobrimento”,

sendo universalmente centenário, com apenas 520 anos de ocidentalidade. Buscou-se aqui a desarticulação dos diversos patrimônios de tradições milenares, tais como o ameríndio, o africano e o ibérico, estranhos às culturas dos povos de nomos eurocentrais.

Essa tentativa de desarticulação desses valores milenares se acomodou na figura da metonímia, como se fosse colocada, dentro de um recipiente de tamanho centenário, uma dimensão milenar. Constatei no processo deste universo ocidental centenário uma tentativa impetuosa de acomodar povos diversos com culturas e tradições milenares, como as ameríndias, as africanas, as asiáticas e as ibéricas, por meio de um processo de contenção eurocolonial centenária. Isso indica o Estado como eurocentral, diferente da nação, que se formou com os nomos dos povos das culturas ibérica, asiática, africana e ameríndia, cujos valores são estranhos às axiologias eurocentrais. Estabeleceu-se uma estrutura de Estado que se mostrou infausta à natureza da nacionalidade, tornando-se classista e monocultural, sendo favorável a eurocentralidade (PRUDENTE, 2019b)

O Estado de estrutura eurocolonial, do período colonial, persistiu nas instituições subsequentes em razão da possível natureza reformista da história brasileira. Percebi este costume que se constituiu nas alterações das instituições políticas antes que entrassem em exaustão, de modo a evitar a transformação. Esse costume contribuiu para que a estrutura anterior se instalasse como um nódulo persistente na nova estrutura da instituição emergente. Nota-se que o elemento estruturante do período colonial persistiu no Império e continuou persistindo na Regência e na República (PRUDENTE, 2019a).

A substância eurocentral impregnada na estrutura de estado concorreu para a formação da verticalidade da hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário. Isso foi percebido na medida em que a relação do emolumento decorrente do privilégio eurocentral resultou na naturalização do mito da superioridade branca eurocêntrica. Fez-se dos costumes do branco a expressão – de natureza denotativa e conotativa – do ideal, da positividade e da superioridade humana (SARTRE, 1960).

Essa postura se estabeleceu em diferentes áreas do comportamento humano, tais como semântica, moral e estética. Por exemplo, quando a fala de alguém supostamente cumpriu seu fim, logo se diz “está claro”. Por outro lado, quando a fala de uma pessoa não conseguiu talvez a sorte da eficácia, logo se diz “não está claro”. O vocábulo “claro”, como adjetivo de “clareza” e, por extensão, “branco”, ganhou significação de pureza, tornando miticamente o branco em uma espécie de perfeição. Como observou Sartre (1960, p. 105):

Pois o branco desfrutou durante três mil anos o privilégio de ver sem que o vissem; era puro olhar, a luz de seus olhos subtraía todas as coisas da sombra natal, a brancura de sua pele também era um olhar, de luz condensada. O homem branco, branco porque era homem, branco como o dia, branco como a verdade, branco como a virtude, iluminava a criação qual uma tocha, desvelava a essência secreta e branca dos seres.

Esse racismo semântico contribuiu para a inegável sofisticação do racismo praticado pelos segmentos mais privilegiados das classes médias, sem causar o aparente embrutecimento dos menos avisados, tornando mais difícil a apreensão do racismo (BOURDIEU, 1983).

Dessa forma, o componente eurocolonial se revelou estrutural no Estado brasileiro, ocorrendo em proveito da formação da verticalidade da hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário. Num país poliétnico de economia dependente, como o Brasil, o modo de produção determina a localização social, pautando a seleção racial.

Os segmentos mais próximos dos fenótipos da dominação colonial, que neste caso foram os europeus anglo-saxônicos, são os mais privilegiados. Os segmentos mais distantes dos traços eurocaucasianos são desprestigiados e marginalizados (PRUDENTE, 2019a).

A pirâmide social brasileira é análoga a uma fórmula química, sendo clara em cima e, na medida em que se desce, vai escurecendo, de tal sorte que classe e cor se confundem. As relações sociorraciais se estabeleceram em um processo de dominação hegemônica unicolor do branco europeu em detrimento da dinâmica emergencial multicor, do preto africano, do vermelho ameríndio e do branco ibérico (PRUDENTE, 2019a).

Essa dominação foi demonstrada por um processamento sociorracial unicolor, monocrático, do branco eurodescendente visto como suposta perfeição que se configurou pela determinação da euroheteronormatividade, cuja significação se estabeleceu pela polissemia paradigmática da brancura, em detrimento dos nomos dos povos não eurocentrais. Isso se revelou no tentame da fragmentação dos traços epistêmicos da dinâmica emergencial da relação étnico-racial multicor, configurada no preto afrodescendente, no vermelho ameríndio, no amarelo asiodescendente e no branco iberodescendente (PRUDENTE, 2018).

Dimensão pedagógica do Cinema Negro

Para a compreensão da categoria dimensão pedagógica do Cinema Negro, fundamental à afirmação da imagem positiva do afrodescendente na condição de maioria minorizada, enquanto imagem de horizontalidade do ibero-ásio-afro-ameríndio, mostrei como se formou essa categoria na trajetória do negro no cinema brasileiro. Foi percebido na observação que a emergente categoria conceitual de dimensão pedagógica do Cinema Negro se localiza no campo disciplinar do cinema educação.

A Revolução Tecnológica demonstrou os estágios avançados da inteligência e da vida artificiais. Observa-se aí o prestígio da informação. Assim, as relações subjetivas da representação se tornaram mais importantes que as relações objetivas do fato. Na forma de existência da informação, as lutas sociais se traduziram em lutas das minorias vulneráveis e as lutas de classes se projetaram em lutas de imagens. A estética ocupou os espaços das relações existenciais. Depreende-se que a intumescência estética foi possível com a mudança no eixo do capitalismo de produção para o capitalismo de sedução, caracterizado pelo prazer do consumo, com as imagens e os sonhos, que se percebem nas formas e nos relatos (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

O projeto cinematográfico do Cinema Negro mostrou a ampliação da estética, revelando-a, concomitantemente, nas condições da realização e da difusão, em processo diverso (ALMEIDA, 2017). Esse processo mais amplo foi compreendido por meio da estética, estabelecendo-se para além da obra de arte. Essa concepção da arte e da estética contribuiu para a fragmentação da irreverência essencial do sentido moderno de artístico na perspectiva

do novo como expressão de rompimento (FAVARETTO, 2011). Nas lições de Favaretto (2011), é possível aprender a “desterritorialização artística”, que se deu tanto no sentido positivo como na possibilidade negativa; lembrando-a nas linhas das singularidades ou na ocorrência da causa comunicacional, advertindo para o hebetismo modista.

A dimensão pedagógica do Cinema Negro está inserida no campo disciplinar do cinema e da educação, coadunando com a sugestão classificatória em sete elementos, que formaram os “Fundamentos Educativos do Cinema”, de Rogério de Almeida (2017, p. 24):

Com o intuito de enriquecer os debates, foram apresentados sete fundamentos educativos do cinema [...]. uma tentativa de sistematização [...], o objetivo foi cartografar caminhos possíveis, confirmando a potencialidade de abordar o cinema com uma visada educativa.

A incursão taxionômica do autor indicou sete pontos elementares como fundamentos dessa disciplina: cognitivo, filosófico, estético, mítico, existencial, poético e antropológico. A dimensão pedagógica do Cinema Negro se mostrou pertinente aos fundamentos cognitivo, filosófico, existencial e poético. O Cinema Negro brasileiro é um comportamento étnico-cinematográfico que se originou da autoria glauberiana estrutural no Cinema Novo, sendo por isso cinema de autor. O Cinema Negro revela um comportamento que se estabelece na formulação de imagem, visando a formulação cinematográfica do seu princípio fundamental, que nesse caso foi a imagem de afirmação positiva do afrodescendente na perspectiva da horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio enquanto minoria. Essa afirmação positiva do afrodescendente foi revelada na emergência da luta ontológica de imagem contra o poder excludente da euroheteronormatividade (PRUDENTE, 2019b). Percebe-se a proximidade do realizador do Cinema Negro para além do alívio de aproximação com outros opífices da filotecnia, mostrando-o em conforto contíguo ao filósofo, visto que o pensador se ocupa do conceito e o cineasta se ocupa da imagem, pensada na condição de “imagens-movimento” e “imagens-tempo como se fossem conceitos” (DELEUZE, 1985).

O conceito de dimensão pedagógica do Cinema Negro mostra-se coadunável com o fundamento poético (ALMEIDA, 2017), cuja participação emocional do público é de suma importância, em processo ativo, junto à criatividade do realizador na tela. Para Almeida (2017, p. 22), “[...] o [fundamento] poético encontra-se pontualmente em dois eixos: na emoção do espectador e na criação do cineasta”.

Essa categoria emergencial da tendência étnico-cinematográfica encontrou no espectador afrodescendente uma preocupação estrutural, pois a demanda da criação autoral do realizador tem organicidade com a questão emocional do espectador, isto é, a africanidade do afrodescendente, enquanto minoria ibero-ásio-afro-ameríndia. O lugar de fala – realizador/específico – é um componente essencial na dimensão pedagógica do Cinema Negro, que é conjugada com a imagem de afirmação positiva do afrodescendente enquanto minoria – espectador/especificidade –, revelando-se estruturante no processo dialógico entre diretor e espectador (ALMEIDA, 2017), ambos na condição de minoria. Essa sinergia produziu o sentido teleológico desse conceito emergencial que é a dimensão pedagógica, resultante da relação da criação específica atuante e na emoção da especificidade vivida.

Há uma relação dinâmica caracterizando uma espécie de profunda identidade ativa entre diretor e espectador, formando um ensino crítico e reflexivo, na criatividade autoral do artista e na emoção da especificidade racial desse público, ensinando dialeticamente, enquanto maioria minorizada, como ela é e como deverá ser tratada (PRUDENTE, 2019a). Em uma sociedade com sintoma de propensão à democracia, busca-se entrar no trilho ético da contemporaneidade inclusiva. O conceito de dimensão pedagógica do Cinema Negro está localizado no campo disciplinar do cinema e da educação, porém se distanciando das visões que consideram o cinema como instrumento didático, instrumentalizado pelo processo escolar.

Esse conceito étnico-cinematográfico está mais próximo dos investigadores que consideram o cinema como uma produção de sentido e de significação (MARCELLO; FISCHER, 2011; FABRIS, 2008), entendendo-o na forma de um novo pensamento imagético, tal como conceito “imagem-movimento” e “imagem-tempo” (DELEUZE, 1985, p. 8). Constato aí o cinema como forma de conhecimento, que se dimensiona como livro, observando a necessidade de tê-lo na educação com o propósito de apreensão do filmico, enquanto técnica, e do cinematográfico, enquanto mensagem, considerando a necessidade de apreender sua linguagem (DUARTE, 2002).

A dimensão pedagógica do Cinema Negro demonstrou mais aproximação com a compreensão do cinema como forma de conhecimento, observando a interação dinâmica do espectador com os sentidos que se movimentam no significado/conteúdo do filme (DUARTE, 2002). O Cinema Negro, na qualidade de cinema das minorias, é uma epistemologia emergente. O cinema renunciou a era da informação, denominada também como o tempo do conhecimento, antes mesmo do seu advento, por meio da ficção científica que foi conjugada com o tridimensional e com o movimento, mostrando uma mimética quase perfeita. O cinema renunciou a era do conhecimento, então conhecimento é.

Na dimensão pedagógica do Cinema Negro, o processo de efetivação se deu nas relações abstratas da representação, tornando-se mais importantes que as relações objetivas do fato. Na era da informação, as lutas das minorias são traduções das lutas de classes, que se projetaram em lutas de imagens. Isso se percebeu nas lutas ontológicas das minorias, enquanto povos de nomos estranhos às culturas eurocentrais, contra a euroheteronormatividade, a exemplo da horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio contra a verticalidade da hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário.

O conceito étnico-cinematográfico da africanidade foi percebido na estrutura do Cinema Negro em uma dialética pedagógica, na qual o negro, nas relações étnico-raciais da africanidade, foi negado como minoria, mas que ensina à sociedade a maneira como ela deve ser tratada, ajudando na superação do seu anacronismo excludente. O Cinema Negro contribui para colocar essa sociedade no processo inclusivo, visto que é uma filmografia das minorias e na medida em que a imagem é informação, sendo por isso conhecimento. Cabe lembrar que conhecimento e preconceito são antitéticos, razão pela qual a compreensão do cinema epistêmico deve se dar na dimensão pedagógica do Cinema Negro, inserido no cinema educativo, revelando o cinema como forma de conhecimento, na medida em que a emergência da minoria é uma questão epistêmica dinâmica, implicando uma nova epistemologia.

A dimensão pedagógica do Cinema Negro incide na imagem de afirmação positiva do afrodescendente, como autor da realidade cinematográfica (SANTOS, 2019), enquanto minoria, e incide também, de um modo amplo, na imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio diante do poder excludente da euroheteronormatividade, que fragmenta os traços epistêmicos dos povos de culturas representativas da ibericidade, da asiaticidade, da africanidade e da amerindidade (PRUDENTE, 2019b). Confronta-se assim a tentativa de dominação eurocêntrica, feita por meio de estereótipos de inferioridade do negro, em proveito do mito de superioridade do branco eurocidental, no cinema e no audiovisual como um todo.

Referências

- ALMA no olho. Direção e roteiro: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro: Centro Afro Carioca de Cinema, 1974. 1 DVD (11 min).
- ALMEIDA, Rogério de. Cinema e educação: fundamentos e perspectivas. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 33, p. 1-28, 2017.
- BARBOSA, Wilson do Nascimento; SANTOS, Joel Rufino dos. **Atrás do muro da noite**: dinâmica das culturas afro-brasileiras. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 1994.
- BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Braga Netto. Salvador: Iglu Filmes, 1962. 1 DVD (80 min).
- BOM povo português. Direção e roteiro: Rui Simões. Lisboa: Doperfilme: Filme Filmes, 1981. 1 DVD (135 min).
- BOURDIEU, Pierre. O racismo da inteligência. In: BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 205-208. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/14-bourdieu-o-racismo-da-inteligencia.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2020.
- CARDOSO, Maurício. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha**: política, estética e revolução (1969-1974). 2007. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CINCO vezes favela. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Centro Popular de Cultura, 1962. 1 DVD (92 min).
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DIEGUES, Carlos. Cinema novo. **Revista Movimento**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 5-7, 1962.
- DUARTE, Rosália. **Cinema & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- FABRIS, Elí Henn. Cinema e educação: um caminho metodológico. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 117-134, 2008.

- FAVARETTO, Celso. Deslocamentos: entre a arte e a vida. **ARS**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 94-109, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: GOMES, Paulo Emilio Salles *et al.* **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 10-40.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro: 1960-1990. **Revista USP**, São Paulo, n. 19, p. 31-49, 1993.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARCELLO, Fabiana de Amorim; FISCHER, Rosa Maria Bueno. Tópicos para pensar a pesquisa em cinema e educação. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 36, n. 2, p. 404-519, 2011.
- MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.
- MOURÃO, Maria Dora Genis. O cinema brasileiro e o populismo na década de 30. In: MELO, José Marques de (coord.). **Populismo e comunicação**. São Paulo: Cortez, 1981. p. 151-163.
- NASCIMENTO, Abdias do. **Drama para negros e prólogo para branco**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.
- NABOR JR. Na sala com Ari. **O Menelick 2º Ato**, São Caetano do Sul, 2014. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/fotografia-e-cinema/na-sala-com-ari>. Acesso em: 7 jan. 2020.
- O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. 1 DVD (100 min).
- O JECA e égua milagrosa. Direção: Pio Zamuner. Roteiro: Kleber Afonso e Amácio Mazzaropi. São Paulo: PAM Filmes, 1980. 1 DVD (102 min).
- O LEÃO de sete cabeças. Direção: Glauber Rocha. Paris: Claude Antoine Filmes; Roma: Polifilm, 1971. 1 DVD (63 min.).
- O NASCIMENTO de uma nação. Direção: David Llewelyn Griffith. [s. l.]: D. W. Griffith, 1915. 1 DVD (190 min).
- PALMA, Ana. Monteiro Lobato e a origem do Jeca Tatu. **Invivo**, Rio de Janeiro, 24 nov. 2009. Disponível em: <http://www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1035&sid=7>. Acesso em: 3 nov. 2019.
- POR QUE a Eritréia? Direção: Ari Cândido. Produção: Ari Cândido. [s. l.]: Ari Cândido, 1978. 1 DVD (15 min).

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do cinema negro. *In*: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL CINEMA: ARTE, TECNOLOGIA E COMUNICAÇÃO, 9., 2018, Avanca. **Avanca Cinema 2018**. Avanca: Cineclube de Avanca, 2018. v. 1, p. 2-794.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do Cinema Negro: a imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio. **Extraprensa**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 6-25, 2019a.

PRUDENTE, Celso Luiz. Étnico léxico: para compreensão do autor. *In*: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Darcilene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro**: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. 2. ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2019b. p. 171-177.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1960.

RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955. 1 DVD (100 min).

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

ROCHA, Glauber. **Revisor crítico del cine brasileiro**. Madri: Fundamental, 1971.

RUBIM, Lindalva Silva Oliveira. Ciclo baiano e populismo. *In*: MELO, José Marques de (coord.). **Populismo e comunicação**. São Paulo: Cortez, 1981. p. 151-163.

SANTOS, Everaldo Silva. **O ibero-ásio-afro-ameríndio e a dimensão pedagógica do Cinema Negro**: pontos reflexivos para análise da construção de uma autoimagem. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação e Movimentos Sociais) – Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **Reflexões sobre o racismo**. Tradução J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VICENTE, Gil. **Obras completas de Gil Vicente**: reimpressão “fac-similada” da edição de 1562. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1928. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=222878>. Acesso em: 11 fev. 2020.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Recebido em: 23.04.2020

Revisado em: 02.06.2020

Aprovado em: 21.07.2020

Celso Luiz Prudente é professor associado da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). É doutor em cultura pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), pós-doutorado em linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL/UNICAMP), antropólogo, cineasta, curador da *Mostra internacional do Cinema Negro*, pesquisador do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC ECA USP), apresentador e diretor do programa *Quilombo academia*, da Rádio USP.