

Relações étnico-raciais: construção da dimensão pedagógica do cinema negro e a afirmação positiva da africanidade

 Celso Luiz Prudente¹,  João Paulo Pinto Córdova²,  Paulo Jorge Morais-Alexandre³

¹ Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT. Departamento de Teoria e Fundamentos da Educação - DTFE. Campus Universitário de Cuiabá. Avenida Fernando Correa da Costa, 2.367, Boa Esperança. Cuiabá - MT. Brasil. ² Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, INEP/Guiné-Bissau. ³ Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema.

Autor para correspondência/Author for correspondence: clsprudente@gmail.com

RESUMO. O artigo demonstra a centralidade da preocupação acadêmica, na disciplina Relações étnico-raciais, que se dá por uma observação das diferentes filmografias brasileiras. A Chanchada foi o paroxismo do estereótipo de inferioridade racial da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, como demanda étnico rural de herança ameríndia, no Jeca Tatu avesso ao progresso. Para afirmar a superioridade racial da hegemonia imagética do euro-hetero-macho-autoritário como signo de perfeição divina expressada no padre como representante de Deus. Dominação racial determinada pelo poder da euroheteronormatividade. O Cinema Novo foi a tendência que o negro se tornou referencial estético na realização glauberiana de influência marxista. Na sintaxe do cinema novo na semiótica das lutas de classe o negro é expressão proletária e o branco configura a burguesia. A luta, ontológica de afirmação da imagem positiva das minorias, é projeção das lutas de classe. No Cinema Negro a africanidade referência no cinema novo conquista a posição de sujeito neste cinema de autor da sua própria história. Conclui que é na Dimensão Pedagógica do Cinema Negro, como cinema epistêmico que a minoria constrói a imagem de afirmação positiva representando o visual do decantado lugar de fala, como contemporaneidade inclusiva, superando o anacronismo excludente.

Palavras-chave: relações étnico-raciais, dimensão pedagógica do cinema negro, ibero-ásio-afro-ameríndio, imagem de afirmação positiva da africanidade.

Ethnic and racial relations: construction of the pedagogical dimension of black cinema and the positive affirmation of Africanness

ABSTRACT. The article demonstrates the centrality of the academic concern, in the discipline Ethnic-Racial Relations, which is given by an observation of the different Brazilian filmographies. A Chanchada was the paroxysm of the stereotype of racial inferiority of the image of the Iberian-Afro-American as a rural ethnic demand of Amerindian heritage in the progress-averse Jeca Tatu. To affirm the racial superiority of the imagetic hegemony of the Euro-hetero-macho-authoritarian as a sign of divine perfection expressed in the priest as God's representative. Racial domination determined by the power of euroheteronormativity. Cinema Novo was the trend that the black man became an aesthetic referent in the Marxist-influenced Glauberian realization. In the syntax of Cinema Novo in the semiotics of class struggles, the black man is a proletarian expression and the white man configures the bourgeoisie. The ontological struggle to affirm the positive image of minorities is a projection of class struggles. In Black Cinema, the Africanity that is a reference in Cinema Novismo conquers the position of subject in this cinema as the author of its own history. It concludes that it is in the Pedagogical Dimension of Black Cinema, as epistemic cinema that the minority builds the image of positive affirmation representing the visual of the decanted place of speech, as inclusive contemporaneity, overcoming the excluding anachronism.

Keywords: ethnic-racial relations, pedagogical dimension of black cinema, ibero-asian-african-american, image of positive affirmation of africanity.

Relaciones étnico-raciales: construcción de la dimensión pedagógica del cine negro y afirmación positiva de la africanidad

RESUMEN. El artículo demuestra la centralidad de la preocupación académica, en la disciplina Relaciones Étnico-Raciales, que se da por una observación de las diferentes filmografías brasileñas. A Chanchada fue el paroxismo del estereotipo de inferioridad racial de la imagen del ibérico-afroamericano como reivindicación étnica rural de herencia amerindia en la Jeca Tatu, reacia al progreso. Afirmar la superioridad racial de la hegemonía imaginaria del euro-hetero-macho-autoritario como signo de la perfección divina expresada en el sacerdote como representante de Dios. Dominación racial determinada por el poder de la euroheteronormatividad. El Cinema Novo fue la tendencia que convirtió al hombre negro en un referente estético en la realización glauberiana de influencia marxista. En la sintaxis del Cinema Novo en la semiótica de la lucha de clases, el negro es una expresión proletaria y el blanco configura la burguesía. La lucha ontológica para afirmar la imagen positiva de las minorías es una proyección de las luchas de clase. En el Cine Negro, la africanidad como referencia en el Cine Novismo conquista la posición de sujeto en este cine como autor de su propia historia. Concluye que es en la Dimensión Pedagógica del Cine Negro, como cine epistémico que la minoría construye la imagen de afirmación positiva que representa lo visual del lugar decantado del discurso, como contemporaneidad inclusiva, superando el anacronismo excluyente.

Palabras clave: relaciones étnico-raciales, dimensión pedagógica del cine negro, ibero-asiático-afroamericano, imagen de afirmación positiva de la africanidad.

Introdução

Esse trabalho acadêmico tem o propósito de observar minha preocupação, no âmbito da disciplina da educação das relações étnico-raciais do negro. Lembrando que esse esforço investigativo se estabelece na consideração de várias filmografias brasileiras. Nessa linha de abordagem foi possível demonstrar o caráter racial que foi, empreendido, entre nós, na primeira fase sistemática do cinema. Considerando que na chanchada a problemática racial teve notável presença, chegando ao paroxismo da discriminação por meio dos estereótipos, cujos objetivos foram a tentativa de impor uma marca de inferioridade racial, sobretudo contra a africanidade e amerindidade, na dinâmica emergencial da imagem ibero-ásio-afro-ameríndio. Esse processo de aviltante representação dos povos de culturas dos diversos ao nomos europeus caucasiano concorreu em proveito do ideal de demanda industrial urbano, simbolizado pelo branco europeu. Fenômeno que se fez pelo processamento da desarticulação da vertente rural, aqui representada pela amalgama do ibero-ásio-afro-ameríndio, caracterizado na figura do personagem Jeca Tatu, que foi construído no intuito da concorrência da fragmentação dos traços epistêmicos, do ibérico, do asiático, do africano e do ameríndio, colocando-os

como elementos substanciais da imagem do Jeca Tatu, que foi construído, neste contexto, como um anti-herói avesso ao progresso. Sugerindo com isso que em razão dessa miscigenação diferente dos traços eurocaucasianos, que são substanciais ao personagem em questão a demanda rural é signo do atraso e estranha ao progresso, em razão da sua composição racial miscigênica com base, sobretudo na herança indígena, considerando que o camponês é a projeção indígena no processo do campo rural.

Por outro lado, o europeu caucasiano é representado pelo personagem do padre como referência do saber e da divindade. A chanchada está vinculada ao interesse do imperialismo americano, representado nos grandes estúdios. Contrariando esse comportamento de dominação racial o cinema novo adotou o negro como referencial estético, sobretudo na realização glauberiana. A tendência marxista do cinema novismo desenvolveu uma sintaxe, no qual o negro, como minoria na imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, é expressão do proletariado e o branco na representação do eurocaucasiano expressa a burguesia e o desdobramento do poder socioeconômico. Razão pela qual a luta ontológica de afirmação da horizontalidade imagem positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio contra a verticalidade

da hegemonia imagética do euro-hetero-macho-autoritário. Ver-se-á no cinema negro o momento mais significativo do afrodescendente, considerando que aí ele foi o referencial estético do cinema novo, que deu origem ao cinema negro, nessa afrodescendência como minoria será sujeito histórico, desempenhando as funções de roteirista e de diretor. Na dimensão pedagógica do cinema negro a africanidade bem como as minorias como um todo dialeticamente constrói a sua imagem num processo de contemporaneidade inclusiva, ensinando como ela é e como deve ser tratada. Com isso contribui para a superação do anacronismo excludente que a sociedade tem vivido com o modelo monocultural de existência, baseado na história única, Adichie (2018).

Dimensão pedagógica

O Brasil é um país multirracial condição que o permite a possibilidade da construção de uma contemporaneidade inclusiva, superando assim as relações anacrônicas excludentes, que têm sido os elementos fundamentais das segregações, das guerras e, sobretudo a base para o autoritarismo. Observação que tem ancoragem no fato do Brasil ter sido considerado, até meados da década de 1970, o paraíso do laboratório racial dos

países multiétnicos. Observei, contudo que esta constatação se mostrava frágil em relação à história objetiva. Tendo em vista que a multirracialidade não se acomodava nas instituições e isto contribuiu decisivamente para ausência das raças não ocidentais nas relações de poder, paradoxalmente as raças eurocidentais eram privilegiadas em favor dos lugares de decisão nacional.

Cumprir observar que esta situação acontecia em um país de inequívoca formação de imigrantes, com exceção de algumas nações indígenas. Apesar do reconhecimento internacional que o Brasil tinha favorável ao espírito da democracia racial a realidade era gritante. Diante de um programa de televisão parecia que aqui era uma Europa eslava, pois não se via negros e índios e nas aparições destes dois segmentos raciais havia todo um estereótipo de inferioridade, mesmo quando seus valores eram apropriados como patrimônio nacional. O pesquisador e renomado cineasta Joel Zito confirma esta minha preocupação, quando observa “... a telenovela compreendeu que a estética sueca é de fato o melhor modelo para o Brasil” (Araújo, 2004 p. 23). Esta ação prejudica a formação do espírito de autoestima, e com isto dificulta a identidade cultural de crianças, de adolescentes e de jovens negros,

concorrendo para patologia da evasão escolar.

O mesmo autor em uma crítica ao pensamento brasileiro de influência eugenista, que impregnou a indústria cultural, que ‘ao meu quase cego ver’ é lócus da comunicação, observa:

... No Brasil, a ideologia do branqueamento e o mito da democracia racial foram desejos e metas sociais construídos historicamente para apagar a herança africana, a “mancha negra da escravidão”, sendo responsáveis pela dificuldade de grande parcela dos afro-brasileiros em cultivar a sua autoestima. Na virada para o século XXI, passados mais de cem anos do início do movimento eugenista, negros e índios continuam vivendo as mesmas compulsões desagregadoras de uma autoimagem depreciativa, gerada por uma identidade racial negativa e reforçada pela indústria cultural brasileira, a qual insiste simbolicamente no ideal de branqueamento, sendo um dos seus corolários o desejo de euro-norte-americanização. (Araújo, 2004, p. 25).

Buscava-se com cuidado a descaracterização étnica dos valores reconhecidos, na música de origem negra como o samba, que foi considerado unidade nacional no período getulista, os artistas que representavam o Brasil nesta expressão artística eram brancos, cujo paroxismo deste fenômeno foi à consagração da cantora portuguesa Carmem Miranda, como sendo a baiana internacional que rodou o mundo

representando a cultura brasileira. Esta contradição acontecia nos meios de comunicação de massa, no rádio que foi de suma importância para a política de formação do estado novoismo getulista.

Nessa linha política o cinema foi também fundamental, de tal sorte que aí a africanidade foi vitimada pela invisibilidade e o estereótipo de boçalidade. O inequívoco talento de reconhecimento internacional de Grande Otelo que foi considerado pelo respeitado cineasta Orson Welles, como o maior talento latino americano em todas as linguagens da dramaturgia, ainda assim era objeto de desarticulação dessa política que aviltava as culturas estranhas ao branco ocidental. Por exemplo, nos títulos da filmografia da Atlântida, a despeito do apelo e sucesso de Grande Otelo, nos cartazes com frequência se lia: “Oscarito e Grande Otelo”, por força do destino na atualidade quando se fala entre os jovens de Grande Otelo a maioria conhece ou ouviu falar, notando-se total desconhecimento ao comediante Oscarito, Prudente e Silva (2019a).

A identidade cultural é fundamental no processo de formação de caráter da criança e é também de suma importância no processamento de afirmação gregária do adolescente. Os ídolos têm notável importância para criança e para o

adolescente, tornando-se com isto um componente pedagógico que ultrapassa os limites da escolaridade, mas a influenciando demasiadamente no cotidiano da escola. Acredito que é sensato supor que a criança, o adolescente e o jovem que não localizam no campo da cultura seus heróis tenham mais dificuldade no desenvolvimento de alta estima, no processo de afirmação de identidade cultural. Estou convencido que esta dificuldade prejudica o senso de desenvolvimento de cidadania, prejudicando a concentração nas relações de aprendizagem.

A produção de heróis, nestas faixas etárias tão significativas, dá-se nos meios de comunicação de massa, sobretudo no cinema e na televisão. Entendi que a invisibilidade, o estereótipo e a boçalização das culturas diferentes dos nomos caucasianos eurocidentais prejudicam o desenvolvimento socioeducacional de crianças, adolescentes e jovens, inequivocamente na escolaridade.

Urge que se faça uma reflexão crítica das práticas pedagógicas que são alheias às diferenças sociorraciais e como elas se configuram no plano das relações econômicas. Observei aí que as diferenças raciais no processo da desigualdade econômica ganham inequívoca configuração de relações de cores.

Observar-se-á na escolaridade monocultural uma lógica unicolor de vantagem do branco eurodescendente que se faz com estereótipo de inferioridade em detrimento da multicoloridade do branco iberodescendente (na sua maioria empobrecida), do amarelo asiodescendente, do preto afrodescendente e do vermelho ameríndio, pode demonstrar esta minha preocupação no artigo intitulado: A Dimensão Pedagógica do Cinema Negro: a imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio publicado na revista *Extraprensa Cultura e Comunicação* na América Latina ECA/USP.

Construiu-se uma negatividade multicolor da dinâmica colorida do personagem branco português, configurando-o como animal que “só faz burrice”; caracterizando o preto como boçal que “só faz negrice”, “engraçado e trapalhão”; pintando o amarelo como sem força, “amarelou”, “japa de pau pequeno”; desenhando o vermelho como “selvagem, perigoso e incapaz”, “vagabundo contra o progresso”. Fez-se isso, contudo, para impor a figura do branco como perfeição para qualquer relação, “estou sendo claro”, “quero ser muito claro”, “precisa clareza para gente ser melhor” etc. (Prudente, 2019b, p. 12).

Esse comportamento se processa com nutrição decorrente do estereótipo dos meios de comunicação de massa, reiterando, notadamente o cinema e a

televisão. A minha incursão acadêmica como preocupação teórica tem sido um esforço para mostrar também que a condição de branco não é um fenômeno homogêneo ela é segmentada em uma hierarquia de ocidentalidade pouco percebida. Constatado que ser branco europeu é diferente de ser branco ibérico. Por exemplo, no caso específico brasileiro, quando se vê um branco pobre, o que não é raro, dificilmente ele é de origem europeia: franco, saxônico, nórdico e outros. O caucasiano empobrecido é inequivocamente de origem ibérica: lusitana ou espanhola. Soma-se a esse problema o fato histórico dos ibéricos terem sido, concomitantemente, na colonização protagonista e objeto, isto é, sendo também colonizados Holanda (1997). Visto que a colonização foi fundamental para o acúmulo em proveito da Revolução Industrial, que enriqueceu a Europa, sobretudo os ingleses. Por outro lado, a Península Ibérica, não participou desta riqueza, Portugal e Espanha continuaram empobrecidos.

Chamo atenção para o fato que os ibéricos só entraram na colonização em razão do imaginário de negação as águas marítimas e fluviais do europeu, que viam nelas um lugar de castigos divino. Essa situação concorreu para Igreja convocar então para tal missão os ibéricos.

Considerando que na Europa a epidemia de insanos mentais, os loucos eram postos mar a adentro em uma nau, chamada a “Nau dos loucos”. Percebi este fenômeno em Foucault escrevendo:

... na paisagem imaginária da Renascença; e nela, logo ocupará lugar privilegiado: 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 naves 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. A *Narrenschiff* é, evidentemente, uma composição literária, emprestada a *muros*; deixava-se que corresse pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos. (Foucault, 2005, p. 9).

Tenho, com efeito, chamado a colonização de eurocolonização, essa situação concorreu mostrando um elemento comum entre os países de língua portuguesa, que é o fato de todos terem sido colonizados, Prudente (2019b). Isso foi conjugado a histórica Revolução dos Cravos, cujo povo português propugnou pelo fim da colonização e a liberdade e cooperação entre os povos de língua portuguesa como é vista também no filme o “*Bom povo português*”. Essa confluência histórica me permitiu a inferência

conceitual, que tenho chamado lusofonia de horizontalidade democrática. Significando a compreensão identitária no espaço lusofônico, que indicou para cooperação comum na perspectiva da construção democrática entre eles.

Feito essa observância crítica e reflexiva, que permitiu a compreensão do fator identitário entre os estados de língua portuguesa, observando que o elemento comum é a difícil herança de vítimas da eurocolonização, sendo, por sua vez eurocaucasiana. Fenômeno que se vem impondo persistentemente no âmbito da comunicação. Nota-se um privilégio da representação do branco europeu, que me permitiu autoralmente, chamá-lo de verticalidade da hegemonia imagética do euro-hetero-macho-autoritárioⁱ Prudente (2019c). A percepção desse quadro de privilégio simbólico do branco eurocidental, que trato conceitualmente, em postura autoral, de euroheteronormatividadeⁱⁱ, Prudente (2019c).

A euroheteronormatividade é a razão e o sentido da eurocolonização, sendo ainda o elemento essencial da sua persistência. De tal sorte que se ela determina o privilégio simbólico do eurocentrismo o faz por um processo de darwinismo racial, cujo propósito é o tentame da fragmentação epistemológica

dos povos de culturas estranhas aos nomos eurocentrais caucasianos, tornando-os, com estereótipos, vítimas de uma aviltação de representação, que persegue o branco ibérico, o amarelo asiático, o preto africano e o vermelho ameríndio que formam no âmbito lusitano uma amalgama de fator identitário, que os une na defesa dessa tentativa de fragmentação epistêmica dos seus traços, que se caracterizam no que chamo autoralmente categoria conceitual, de imagem de horizontalidade do ibero-ásio-afro-ameríndioⁱⁱⁱ Prudente (2019c).

Essa preocupação que levanto tem sido constatada no cinema brasileiro quando se observa, na Chanchada, sendo a primeira experiência sistemática da nossa filmografia. Pois, ela se deu no período getulista com inequívoca articulação dessa política governista, considerando que Getúlio Vargas tinha como propósito fomentar o industrialismo em detrimento do ruralismo. Fê-lo na articulação simbólica de um industrialismo eurobranco urbano progressista e a desarticulação da representação preta africana e vermelho ameríndio.

Observei, entretanto na reflexão o comportamento de descaracterização imagética, que concorreu também pela desvantagem do branco ibérico e do amarelo asiático, tornando-se uma ação semiótica contra a possível horizontalidade

da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, que foi tratada como inferior nos traços epistémicos. Mediante inequívoca concorrência pela construção de representação superior da verticalidade da hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário.

Foi-me, perceptível, que o preto africano na fase chanchadista constituiu objeto de invisibilidade, negado como afrodescendente e as poucas aparições, dadas no dimensionamento literário “ficcional” do roteiro, reduziam-no a expressão de “bestiais” de boçalidade (Moura, 1988, p. 21). Ainda nessa ação se fazia uma apropriação cultural da africanidade, fazendo como se fosse uma antropofagia do valor negro que era devorado pelo físico branco, Prudente (2019b). De tal sorte que se vê nessa minha preocupação, que o afrodescendente era negado como corpo, sendo concomitantemente essencial na Chanchada como alma. Visto na música carnavalesca, no samba, na coreografia, na dança, lembro que dança e música é uma coisa só para a cultura bantu, Prudente (2007).

O contributo negro do teatro foi também estrutural na estética da Chanchada. Chamo atenção para o fato que só os negros faziam teatro, considerando que essa atividade era essencialmente

negada pelos cristãos e comparada ao mercador e a meretriz. Fenômeno que pude compreender de forma mais ilustrativa na lição de Shakespeare que foi reconstituída na realização de Michael Radford, com o filme “O mercador de Veneza”. Por isso o branco só entrou no teatro no século IXX com a vinda ao Brasil da missão francesa, Prudente (2019b).

É ilustrativo lembrar que no período colonial toda a superestrutura foi produção africana, em diálogo com Barbosa e Santos (1994) pude observar que o branco estava preocupado com o enriquecimento e o retorno a terra natal, e o índio estava atento em se embrenhar nas matas, fugindo da violenta máquina da evangelização. Por outro lado, o africano tinha o oceano pela frente e a floresta pelas costas, sabendo que era impossível retornar a sua mãe África buscou reconstituí-la aqui como era possível ressignificando a axiologia negra a realidade brasileira. Razão pela qual percebi que a cultura desse período foi exclusivamente cultura de negros, tais como: na agricultura, na culinária, na literatura, na música e na dança etc. A orquestra régia da capela da Sé foi formada só por músicos negros, sob a batuta do virtuoso maestro Padre José Maurício, que também era negro, Prudente (2007) e Barbosa e Santos (1994).

Como demonstrei à vasta e absoluta superestrutura de negros nos tempos iniciais da formação do Brasil ocidental, observando que essa experiência axiológica influenciou a estética da chanchada, que passou ter o negro como sentido, negando-o como físico. Com o índio e com o ibérico foi diferente na medida em que eles foram estereotipados, mas ocupando lugar na dramaturgia chanchadista, como percebi no fenômeno Jeca Tatu. O personagem Jeca Tatu no filme “*O Jeca e a égua milagrosa*”, de Pio Zamuner (1980) foi o paroxismo desse eurocentrismo cinematográfico. Nesse título o Jeca Tatu é mostrado como um camponês anti-herói notadamente avesso ao progresso. Mas isso se torna ilustrativo para essa preocupação na medida em que o personagem aludido demonstra um fenótipo miscigênico ibero-ameríndio posto que o camponês seja o elemento rural que tem a herança silvícola do indígena, somado o estereótipo da indolência e do perigo vermelho do ameríndio, com o “burro sem rabo” (Avelar, 2018, p. 63-65) e inepto do branco ibérico caracterizando-os como inferiores.

Por outro lado, na mesma película de Pio Zamuner (1980), o branco eurocidental é apresentado em um simbolismo dual de nuances de perfeição e divindade, no personagem do padre. Essa carga de

positividade semiótica foi percebida pelo mero fato da brancura eurocidental. Percebi esse fenômeno na acuidade crítica sartriana, como segue:

O que esperáveis que acontecesse quanto tirastes a mordaça que tapava estas bocas negras? ... Estas cabeças que nossos pais haviam dobrado pela força até o chão, pensáveis, quando se reerguessem, que leríeis adoração em seus olhos? Ei-los em pé, homens que nos olham e faço votos para que sintais como eu a comoção de ser visto. 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, (Sartre, 1960, p. 105).

O diálogo com Sartre (1960), me permitiu demonstrar que a brancura se constituiu em um elemento de superioridade, que se deu por mitologias divinas, “se o branco por ser branco” (Sartre, 1960 p. 105), foi privilegiado, e a razão desse privilégio também transcende a objetividade na qual ele se deu. De tal sorte que, o Padre branco confirma esta possibilidade da sua representação de Deus, o superior em meio aos comuns inferiores miscigênicos, que no personagem Jeca Tatu ganha paroxismo efetivando o projeto sociorracial que

ancorava a Chanchada. Acredito que é o Cinema Novo em contrariedade a tendência em voga teve na sua sintaxe de natureza marxista uma possibilidade plástica de um nível de ateísmo marxista como discurso de enfrentamento contra a Chanchada

Cinema novo

Com comportamento estético voltado para realidade brasileira, a tendência cinemanovista questionou o imperialismo americano impregnado me alguns títulos da Chanchada. Observei que a sua filmografia foi em oposição ao cinema dos grandes *Studios* da tendência chanchadista, buscando o seu dimensionamento nos amplos espaços em que se configura a realidade social, que vão além dos limites dos *Studios*. Fê-lo na perspectiva da valorização da cultura popular, cuja dinâmica contrária à inércia do folclore indicava para o plano da transformação social. Observei no filme “Rio 40 graus” de Nelson Pereira dos Santos que foi o longa-metragem de mais destaque na fase inicial desta filmografia. Nesse título o realizador mostra um lado esquecido da Cidade Maravilhosa, a existência do negro carioca nos morros e favelas, mostrando a autonomia da africanidade, nesse seguimento em voga com a composição cinematográfica da religiosidade da música

da dança e da culinária. Sendo uma linda fotografia de uma África ressignificada no mundo negro do Rio de Janeiro. Como resultado dessa proposta o filme foi censurado pelo coronel Cortês, cuja sugestão observou que 40 graus prejudicariam os empreendimentos da indústria do turismo, que se iniciava. Para os críticos a censura decorreu da fotografia negra e a vivência estranha ao universo de classe média dessa cidade balneária. Isso se constata no documentário Referências (2006), de Zózimo Bulbul que considero um verdadeiro inventário do Cinema Negro brasileiro.

O realizador Glauber Rocha considerado principal ideólogo do Cinema Novo percebeu no filme de Nelson Pereira dos Santos a afirmação do início dessa tendência. Convidando-o para montar o seu primeiro longa-metragem “Barravento”, que já vinha de uma longa demanda de discussão com Luiz Paulino dos Santos criador do roteiro e o primeiro diretor do projeto, desagradando Glauber que ficou descontente com o excesso de romantismo chamando de mexicanização, razão pela qual Glauber, o derrubou assumindo a direção. Nesse filme o olhar glauberiano mostrou uma comunidade de pescadores devota da tradição dos orixás, vivendo toda sorte das lutas de classes, pois a rede era propriedade de uma pessoa

estranha à comunidade. O personagem dono da rede e o policial que o protegia foram às únicas intervenções de brancos no filme. Essa persistência do negro como símbolo do proletário e expressão de pobreza me levou a inferir que o negro foi referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha.

Notei também que ainda na fase inicial desta tendência jovens egressos do Centro Popular de Cultura – CPC que tinha sede na União Nacional dos Estudantes – UNE entidade caracteristicamente de esquerda, fizeram um filme seriado com cinco curtas metragens. Essa película teve como título “Cinco vezes favela”, pois os cinco projetos tratavam também da questão e do problema do negro, implicado no dimensionamento de pobreza. Não por acaso essa película foi considerada como manifesto do Cinema Novo.

O marxismo presente no pensamento cinemanovista em que seus realizadores promoviam lutas sociais contra o poder, que foram demandadas por relações étnico-raciais de configuração de cor, na qual o branco europeu sofre a insurgência multicolor das minorias étnico-raciais, formadas pelo branco ibérico pobre, pelo amarelo asiático, pelo preto africano e pelo vermelho ameríndio. Dialogando com Gerber (1977), percebi também que esses vetores raciais de natureza estranha ao eixo

caucasiano eurocidental, foram sintetizados como pretos na configuração dos oprimidos, paradoxalmente o branco europeu é tratado como símbolo de dominação, na pintura daguerreotipa, de nuance de lutas de classes que caracteriza a sintaxe cinemanovista, Gerber (1977).

É perceptível, na minha preocupação, que a posição de esquerda do Cinema Novo e a abordagem do negro como referência na realização glauberiana concorreram para formação de uma identidade artística com a juventude negra na luta contra a ditadura militar. Essa posição referencial do negro no cinemanovismo, de Glauber Rocha foi uma conquista, que rompeu com a invisibilidade. Por outro lado, no Brasil o Cinema Negro, também foi gestado no pensamento glauberiano, cuja africanidade vai além dessa referência, conquistando o papel de sujeito, como roteirista e realizador.

Cinema negro

Depois do sucesso de “Barravento” (1962), que foi um filme emblemático do Cinema Novo expressando de forma inequívoca a sintaxe de influência marxista, dessa tendência com base na projeção da luta do sofrimento do preto pobre contra o poder do branco rico. Fenômeno referenciador do

afrodescendente como centralidade cinemanovista. Diante dessa situação já premiado como melhor diretor no Festival de Cannes, com “O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro”, (1968). Mas logo pressionado pelo Ato Institucional nº 5 – AI 5 desse mesmo ano, o realizador baiano se exila em Cuba, onde faz um polêmico documentário com o também exilado Marcos Medeiros, uma película intitulada História do Brasil (1974).

Na Europa desenvolveu uma campanha que propugnava por um cinema de três continentes, com um discurso radical de volta as origens, propondo que a África era o lugar ideal para a retomada da luta contra o colonialismo. Esse comportamento resultou na sua realização do filme “Leão de sete cabeças” (1970), que ‘ao meu quase cego ver’, entendo ser o surgimento do cinema negro brasileiro. Com um paroxismo estético singular, que rompeu até mesmo com o esteticismo de “O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro” (1968), Glauber realiza o “Leão de sete cabeças” (1970), com notável influência do efeito de distanciamento do teatro dialético brechtiano, que se somou a presença no filme do cinema reflexivo de Jean-Luc Godard. A película em questão trouxe uma irreverência de atemporalidade na qual Glauber uniu os principais líderes revolucionários da América Latina,

notadamente Zumbi dos Palmares, século XVII e Ernesto Guevara (Che Guevara) século XX, juntando-os na luta revolucionária contra o colonialismo no Congo de Brazzaville. Lembro ainda que essa película é uma produção, franco italiano com direção de um brasileiro que acontece em África, Cardoso (2007).

A vitória revolucionária do ibero-ásio-afro-ameríndio contra o euro-heteromacho-autoritário configurado no eurocolonialismo motivou a irreverência juvenil organizada na década de 70 de tal sorte que o Movimento Negro Unificado – MNU, que foi fundado pelos jovens: Milton Barbosa, Rafael Pinto, Hamilton Cardoso, Neusa Maria Pereira, Wilson Prudente, Celso Prudente, Leni Blue e Neninho, que fez a manifestação na escadaria do Teatro Municipal de São Paulo, contra o racismo e a violência policial, que vitimava os jovens negros. Um ato público de amplitude nacional que teve inequívoco reflexo internacional na luta contra a ditadura, que a golpeou fragmentando o seu caro mito da democracia racial.

Se por um lado essa articulação política de esquerda da juventude negra foi de suma importância contra o autoritarismo militar, ainda assim os partidos de inspiração marxista mostravam certo cuidado com o movimento negro. Pois

consideravam que a luta racial poderia dividir as lutas de classes. Essa delicadeza inflexiva das esquerdas só foi superada com o sucesso e a repercussão do ato público do MNU. A partir desse momento os partidos e organizações, que lutavam contra ditadura se articulavam em jornais alternativos que eram chamados de jornais nânicos. Dessa maneira todos estes veículos criaram no mínimo subeditoria para tratar a questão racial, tendo os jovens negros como agentes autorais. De tal sorte que eles fizeram uma revisão crítica da história brasileira com base no protagonismo do afrodescendente.

Alguns desses jovens seguiram esta revisão, buscando fazê-la no cinema motivado pelo pensamento glauberiano. Como se viu o caso icônico de Ari Cândia na realização de “Porque Eritrêia”, que de Paris foi à Etiópia, onde realizou esse curta metragem ele é também o criador do nome “Dogma feijoadá” que se tornou uma tendência do Cinema Negro liderada por Jeferson De, Rodrigues (2011). Esse comportamento deu origem ao Cinema Negro brasileiro que foi uma filmografia, cujo negro vai além do referencial estético conquistado no cinemanovismo, tornando-se sujeito histórico na medida em que assume o papel autoral de realizador no Cinema Negro.

Conclusão

A minha preocupação autoral que criou as categorias conceituais, tais como: a horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, a lusofonia de horizontalidade democrática, a verticalidade da hegemonia imagética do euro-hetero-macho-autoritário, e a euroheteronormatividade. Esses conceitos se desenvolveram num campo crítico reflexivo, cujas formações foram para ancoragem da inferência que conclui pela necessidade da construção da imagem de afirmação positiva da horizontalidade da amalgama que se formou pela identidade lusofônica dos povos de cultura estranhas ao nomos caucasiano no vetor eurocidental, que se tornaram minoria em relação à força axiológica de dominação do eurocentrismo.

Considero pertinente a observação cujos pesquisadores que tiveram minha orientação no Programa de Pós-Graduação em Educação PPGE/UFMT incursionaram também na minha preocupação da inclusão do afrodescendente enquanto maioria minorizada, na categoria autoral na horizontalidade da imagem o ibero-ásio-afro-ameríndio. Isso ~~tem sido~~ foi feito no âmbito da preocupação conceitual da Dimensão Pedagógica do Cinema Negro, em que os localizo respeitosamente, cronologicamente, assim: Oliveira (2015);

Lobo (2016); Périgo (2018) e Santos (2019). Preocupação que alcançou reconhecimento na tradicional revista da Faculdade de Direito da USP com um artigo em parceria com o respeitado reitor da comunidade uspiniana: João Grandino Rodas, Rodas e Prudente (2009). Vi também o acolhimento das minhas categorias autorais no maior encontro internacional de cinematografia de Portugal, o Festival Internacional de Avanca, com a publicação do meu artigo “A dimensão Pedagógica do Cinema Negro”, Prudente (2018), ensejo em que fui convidado para tratar esse tema em uma palestra no Fórum da Gestão do Ensino Superior nos Países e Regiões de Língua Portuguesa, na 8ª Conferência da FORGES/2018, no Politécnico de Lisboa essa mesma instituição me prestou uma homenagem, em que os alunos do mestrado do curso de comunicação estudaram e discutiram a Dimensão Pedagógica do Cinema Negro, a partir de alguns dos meus filmes de curta metragem, com a coordenação do esteta Paulo J. Moraes- Alexandre, que é Pró-Presidente de Arte do Politécnico de Lisboa.

Percebi no diálogo com Agamben (2014), quando esse autor observa a condição midiática única de transformação do cinema, permitindo-me a sugestão da possibilidade de componente que

dimensiona o âmbito da condição humana, que conceituei de humanabilidade, como elemento distintivo nas relações cinematográficas. Fi-lo, na consideração em que a revolução é um fator humano e se assim o é o cinema também será. Isso decorre de possível humanidade, que em um ato solitário tenho insistido em categorizar como humanabilidade, tendo em vista que a compreensão transformadora de Agamben leva em consideração as aproximações percebidas em outros autores, tais como: Deleuze (1983) com o fotograma como movimento, a partir do dimensionamento histórico no cinema, que também é condição humana. A percepção do esteta italiano demandou também a sugestão de possibilidades humanas no sentido teológico que Agamben (2014), constata na preocupação cinematográfica de Valter Benjamin (2012).

Essa minha insistência da humanabilidade abre caminho para a compreensão do cinema como conhecimento, que também se constata em Duarte (2002), afirmando como produtor de sentido. Contudo a convergência com essa autora é inequívoca, mas observando que o fator epistemológico do cinema na minha compreensão é decorrente da sua antecipação da era da tecnologia da informação, por meio da tendência de

ficção científica, ainda que não seja singular. Pois outras modalidades também o fizeram na tina científica, mas nenhuma fez com a perfeição do cinema, conjugando movimento com o tridimensional, tornando-se assim mais próximo da perfeição.

Considero ainda que a era da informação é favorável às minorias, na medida em que preconceito e conhecimento são antitéticos e o cinema em Agamben (2014), por ser transformador permite o possível e o impossível, isso é voltar na história e se projetar para além do presente, e é nesse contexto que as minorias vulneráveis ensinam a sociedade com sintomas democráticos, que se percebe nos movimentos sociais, mostrando dialeticamente como elas são e como elas devem ser tratadas. Para superação social do anacronismo excludente em proveito de uma contemporaneidade inclusiva, que somente será possível na medida em que é democrática, permitindo a ética do respeito à diversidade e do respeito à biodiversidade.

Compreendo assim que aí se dá o decantado “lugar de fala” como sendo uma condição visual, em que a imagem ontológica da minoria agora se impõe como expressão de dignidade humana como fator de contemporaneidade. Esse

fenômeno de restauração da imagem nas relações de representação, que em Spivak (2010), percebo pela autonomia a presença do sujeito que antes era subordinado e agora é fator pedagógico que concluo como sendo a Dimensão Pedagógica do Cinema Negro permitindo a condição de sujeito do afrodescendente, como minoria, na medida em que é o autor da sua própria história.

Referências

Adichie, C. N. (2018). *O perigo da história única*. Tradução de Júlia Romeu. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Agamben, G. (2014). *O cinema de Guy Debord. Território de filosofia*. Aurora Baêta. Recuperado de: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/26/o-cinema-de-guy-debord-giorgio-agamben/>

Araújo, J. Z. (2004). *A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo, SP: 2ª ed. Senac.

Avelar, J. (2018). *50 contos que a vida em contou – Livro de memórias*. São Paulo, SP: Life editora.

Barbosa, W. N., & Santos, J. R. (1994). *Atrás do muro da noite: dinâmica das culturas afro-brasileiras*. Brasília, DF: Biblioteca Palmares.

Benjamin, W. (2012). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS: Zouk.

Bom povo português. (1981). Direção e Roteiro: Rui Simões. Lisboa. (2h15min).

Ato Institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968, (1968, 13 de dezembro). Recuperado de http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm.

Cardoso, M. (2007). *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 – 1974)* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo.

Cinco Vezes Favela. (1962). Direção: Marcos Farias & Miguel Borges & Cacá Diegues & Joaquim Pedro de Andrade & Leon Hirszman. Produtora o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. Rio de Janeiro, RJ: (92min).

Deleuze, G. (1983). *Cinema: a imagem-movimento*. Tradução Stella Sena. São Paulo, SP: Editora Brasiliense.

O dragão da maldade contra o Santo guerreiro. (1969). Direção e roteiro de Glauber Rocha. São Paulo, SP: 95min.

Duarte, R. (2002). *Cinema & Educação*. Belo Horizonte, MG: Autêntica.

Foucault, M. (2005). *História da Loucura*. São Paulo, SP: Perspectiva, 8ª Ed.

Gerber, R. (1977). *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Paz e Terra.

História do Brasil. (1974). Direção de Glauber Rocha e Marcos Medeiros. Havana (Cuba) e Roma (Itália). 166min.

Holanda, S. B. (1997). *Raízes do Brasil*. São Paulo, SP: Companhia das letras.

O jeca e égua milagrosa. (1980). Direção: Pio Zamuner. Roteiro Kleber Afonso & Amácio Mazzaropi. (1h42min).

Leão de sete cabeças. (1970). Direção: Glauber Rocha. Roma (Itália), 95min.

Lobo, M. M. O. (2017). *Cinema negro na educação: as materialidades da imagem de autoafirmação no processo de descolonização em “a dialética do amor”* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.

O mercador de Veneza. (2004). Direção: Michael Radford. Baseado na obra de William Shakespeare. 2h 18min

Moura, C. (1988). *Sociologia do negro*. São Paulo, SP: Ed. Ática.

Oliveira, K. S. (2015). *A dimensão pedagógica do Cinema Negro: articulações sobre a Lei 10.639/03 e a imagem de afirmação positiva do negro* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.

Périgo, A. (2018). *Imagem de afirmação de professoras da educação básica: uma discussão mediada pela dimensão pedagógica do cinema negro* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá.

Por que Eritrêia? (1979). Direção: Ari Cândido Fernandes & Mohamed Charbagi. França/Tunísia. 16 min.

Prudente, C. L., & Silva, D. C. (Orgs.). (2019ª). *A dimensão pedagógica do cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente*. São Paulo, SP: Anita Garibaldi.

Prudente, C. L. (2019b). A dimensão pedagógica do Cinema Negro: a imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio. *Revista Extraprensa*, 13(1), 6-25. <https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.163871>

Prudente, C. L. (2019c). Étnico Léxico: para compreensão do autor. In Prudente, C. L., & Silva, D. C. (Orgs.). *A dimensão*

pedagógica do cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente (pp.171-177). São Paulo, SP: Anita Garibaldi.

Prudente, C. L. (2019d). *O tropicalismo como possível unidade estética da lusofonia de horizontalidade democrática: a dimensão pedagógica do cinema negro posta em questão*. São Paulo, SP: Sesc.

Prudente, C. L. (2018). A dimensão pedagógica do cinema negro. *Conferência Internacional de Cinema, arte, tecnologia e comunicação*. Capítulo II Cinema. AVANCA Portugal: Edições Cineclube Avanca.

Prudente, C. L. (2007). *Arte negra: Alguns pontos reflexivos para a compreensão das artes plásticas, música, cinema e teatro*. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: CEAP.

Referências. (2006). Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Ministério da Cultura. Fundação Palmares. Rio de Janeiro, RJ: 40min.

Rio 40 Graus. (1955). Direção: Nelson Pereira dos Santos, Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). 100min.

Rocha, G. (1969). *Barravento*. França: Produtora Iglu Filmes Produção & Braga Netto (1h20m).

Rodas, J. G., & Prudente, C. (2009). Reflexões para o discernimento do estereótipo e a imagem do negro. *Revista Da Faculdade De Direito*, 104, 499-506. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67867>

Rodrigues, J. C. (2011). *O negro brasileiro e o cinema*. Rio Janeiro, RJ: Pallas.

Santos, E. S. (2019). *O ibero-ásio-afro-ameríndio e a Dimensão Pedagógica do*

Cinema Negro: Pontos reflexivos para análise da construção de uma autoimagem (Dissertação de (Mestrado). Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá.

Sartre, J. P. (1960). *Reflexões sobre o racismo*. Tradutor J. Guinsburg. 2ª Ed. São Paulo, SP: Ed. Difusão. Europeia do Livro.

Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Editora da UFMG.

ⁱ Euro-hetero-macho-autoritário - Silogismo desse autor, e tem como objetivo demonstrar verticalidade nefasta peculiar do poder, que de expressão europeia, branco ocidental, exerce sobre as minorias. Tornando-as ainda caracterizadas na condição subalterna, diante do mito da superioridade racial do homem (hétero/macho) caucasiano. Sentido europeu do poder masculino, macho que se estabelece como uma força impositiva para manifestações que lhes são diferentes (o negro, o homossexual, a mulher...) (Prudente, 2019c, p. 174).

ⁱⁱ Euroheteronormatividade - O sentido euro vai estabelecer as normas que pautam as relações de existência tendo como referência o paradigma Europeu (Prudente, 2019c, p. 174).

ⁱⁱⁱ Ibero-ásio-afro-ameríndio - Trata-se de uma categoria autoral que compreende a unidade de todos os povos de culturas ibéricas, asiáticas, africanas e ameríndias, na medida em que o ponto identitário é a língua portuguesa que se faz na condição de povos que foram vítimas da colonização euro ocidental (Prudente, 2019c, p. 175).

Informações do Artigo / Article Information

Recebido em : 18/06/2021
Aprovado em: 25/08/2021
Publicado em: 30/09/2021

Received on June 18th, 2021
Accepted on August 25th, 2021
Published on September, 30th, 2021

Contribuições no Artigo: O autor Celso foi responsável pela preposição do objeto do artigo. Atuou na escrita e na revisão do conteúdo do manuscrito. Os autores João e Paulo foram os responsáveis pela análise e interpretação dos dados, revisão do conteúdo do manuscrito, e todos os autores aprovaram a versão final publicada.

Author Contributions: The author Celso was responsible for the object preposition of the article. He acted in the writing and content review of the manuscript. Authors João and Paulo were responsible for the analysis and interpretation of the data, review of the manuscript content, and all authors approved the final published version.

Conflitos de Interesse: Os autores declararam não haver nenhum conflito de interesse referente a este artigo.

Conflict of Interest: None reported.

Avaliação do artigo

Artigo avaliado por pares.

Article Peer Review

Double review.

Agência de Fomento

CELLAC ECA USP.

Funding

CELLAC ECA USP.

Como citar este artigo / How to cite this article

APA

Prudente, C. L., Có, J. P. P., & Morais-Alexandre, P. J. (2021). *Relações étnico-raciais: construção da dimensão pedagógica do cinema negro e a afirmação positiva da africanidade*. *Rev. Bras. Educ. Camp.*, 6, e12474. <http://dx.doi.org/10.20873/uft.rbec.e12474>

ABNT

PRUDENTE, C. L.; CÓ, J. P. P.; MORAIS-ALEXANDRE, P. J. *Relações étnico-raciais: construção da dimensão pedagógica do cinema negro e a afirmação positiva da africanidade*. *Rev. Bras. Educ. Camp.*, Tocantinópolis, v. 6, e12474, 2021. <http://dx.doi.org/10.20873/uft.rbec.e12474>