

UFRRJ
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO / INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CONTEXTOS
CONTEMPORÂNEOS E DEMANDAS POPULARES

TESE

**Zózimo Bulbul e Gloria Rolando em ação:
a luta antirracista e decolonial do Cinema negro de Brasil e Cuba**

Leila da Silva Xavier

2023



UFRRJ

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO / INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CONTEXTOS
CONTEMPORÂNEOS E DEMANDAS POPULARES**

**ZÓZIMO BULBUL E GLORIA ROLANDO EM AÇÃO:
A LUTA ANTIRRACISTA E DECOLONIAL DO CINEMA NEGRO DE
BRASIL E CUBA**

LEILA DA SILVA XAVIER

Sob orientação do Professor Dr^o
Luiz Fernandes de Oliveira

Tese submetida como requisito parcial
para obtenção do grau de **Doutora em
Educação**, no Programa de Pós-
Graduação em Educação, Contextos
Contemporâneos e Demandas
Populares, Área de Concentração em
Educação, Contextos Contemporâneos e
Demandas Populares.

Seropédica/Nova Iguaçu
Março de 2023

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

X3z Xavier, Leila da Silva , 1961-
 Zózimo Bulbul e Gloria Rolando em ação: a luta
 antirracista e decolonial do Cinema negro de Brasil e
 Cuba / Leila da Silva Xavier. - Seropédica; Nova
 Iguaçu, 2023.
 365 f.: il.

 Orientador: Luiz Fernandes de Oliveira.
 Tese(Doutorado). -- Universidade Federal Rural do Rio
 de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Educação,
 Contextos Contemporâneos e Demandas Populares , 2023.

 1. Cinema negro diaspórico. 2. Resistência do
 Movimento Negro Brasileiro. 3. Resistência negra
 cubana. 4. Luta antirracista e o cinema negro
 brasileiro. 5. Luta antirracista dos cineastas
 cubanos. I. Oliveira, Luiz Fernandes de , 1968-,
 orient. II Universidade Federal Rural do Rio de
 Janeiro. Programa de Pós-graduação em Educação,
 Contextos Contemporâneos e Demandas Populares III.
 Título.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CONTEXTOS
CONTEMPORÂNEOS E DEMANDAS POPULARES**



TERMO Nº 462 / 2023 - PPGEDUC (12.28.01.00.00.00.20)

Nº do Protocolo: 23083.027109/2023-11

Seropédica-RJ, 02 de maio de 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO/INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CONTEXTOS CONTEMPORÂNEOS E DEMANDAS POPULARES

LEILA DA SILVA XAVIER

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de **Doutora**, no Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares. Área de Concentração em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares.

TESE APROVADA EM 31/03/2023

Membros da banca:

LUIZ FERNANDES DE OLIVEIRA. Dr. UFRRJ (Orientador/Presidente da Banca).

RACHEL AGUIAR ESTEVAM DO CARMO. Dr. UFRJ (Examinador Externo à Instituição).

JANAINA DAMACENO GOMES. Dra. UERJ (Examinadora Externa à Instituição).

MICHELE GUERREIRO FERREIRA. Dra. UFPB (Examinadora Externa à Instituição).

ROBERTO CARLOS DA SILVA BORGES. Dr. CEFET/RJ (Examinador Externo à Instituição).

(Assinado digitalmente em 02/05/2023 14:30)

LUIZ FERNANDES DE OLIVEIRA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptECMSD (12.28.01.00.00.00.22)
Matricula: 1450821

(Assinado digitalmente em 02/05/2023 14:37)

RACHEL AGUIAR ESTEVAM DO CARMO
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 056.959.477-40

(Assinado digitalmente em 26/05/2023 11:44)

JANAINA DAMACENO GOMES
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 876.380.029-20

(Assinado digitalmente em 03/05/2023 11:05)

MICHELE GUERREIRO FERREIRA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 034.946.094-97

(Assinado digitalmente em 03/05/2023 14:30)

ROBERTO CARLOS DA SILVA BORGES
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 786.668.997-00

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **462**, ano: **2023**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **02/05/2023** e o código de verificação: **5854d1670e**

A Deus e aos orixás.

Aos meus filhos e à minha mãe *in memorian*.

AGRADECIMENTOS

Início este momento do trabalho, agradecendo a Deus e aos orixás, por me concederem o equilíbrio necessário para que eu concluísse a presente tese em meio um cenário catastrófico, vivenciado por todos nós brasileiros. Entretanto, chego até aqui com a certeza de que houve uma legião de pessoas que fizeram parte dessa trajetória. Por isso, dedico esta tese aos meus filhos Marina Xavier Lima, Gabriel Xavier Lima e Clarissa Xavier Lima e à minha mãe, Léa Rodrigues da Silva, em memória. Agradeço também ao meu ex-marido Genobe Gomes Lima pela resolução de todos os problemas de natureza funcional enquanto estive fora do país.

Agradeço também ao Grupo de Pesquisa Modernidade e Colonialidade (GPMC) pelas trocas afetivas e formação. Ao meu orientador Luiz Fernandes de Oliveira, pelo apoio e acolhida no difícil da mudança do objeto da pesquisa. Ao professor Roberto Borges e à Ana Paula Alves Ribeiro, pelo encorajamento e orientações durante o processo de mudança do objeto inicial do doutorado. Ao meu segundo orientador, Alberto da Silva, pelo acolhimento pessoal e acadêmico na França durante o doutorado sanduíche naquele país.

Aos amigos cubanos: Norma, por intuitivamente ter localizado Glória Rolando como o segundo objeto da pesquisa. À cineasta Glória Rolando, que, em sua simplicidade me possibilitou conhecer um pouco da realidade histórica cinematográfica e história geral de Cuba. À Damarys, pelo apoio com as entrevistas. Ao Raul.... Sigo agradecendo aos amigos brasileiros: Macário Silva, graças a quem foi possível obter a entrevista com o cineasta Mansour, além de não medir esforços para colaborar com informações, arquivos de fotos, entre outros auxílios. À Biza Vianna, pelo entendimento do objeto e prontidão em ajudar na efetivação da pesquisa. A Naira Fernandes, Adriana Baptista, Aderaldo Gil (em memória), Benedito Sérgio, Antônio Molina, participantes da pesquisa. A Stefano Motta, pela parceria e escuta e interação incansável sobre as descobertas da pesquisa, sobretudo do contexto cubano. A Davidson Davis pela parceria e trocas. A Tânia Barone, Simone Maia e Janete Clair, pelo apoio. A Fabiano Rodrigues pela realização de todas as transcrições. A Josi Lousada, Mariane Duarte e Valkiria Santos por assumirem integralmente o Conexão das Artes enquanto estive fora do país. A Gerusa da Silva Menard e Aicha, pelo acolhimento nos momentos difíceis na França e aos demais amigos e familiares que se privaram da minha presença durante esse processo de doutoramento.

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e, sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades.

(Neuza Santos Souza, Tornar-se negro, ou, As vicissitudes da identidade do negro em ascensão social).

RESUMO

XAVIER, Leila da Silva. **Zózimo Bulbul e Gloria Rolando em ação: a luta antirracista e decolonial do Cinema negro de Brasil e Cuba.** 2023. 365f. Tese (Doutorado em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares). Instituto de Educação/Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica/Nova Iguaçu, RJ, 2023.

Esta pesquisa busca analisar as manifestações do racismo estrutural na arte cinematográfica do Brasil e de Cuba. Para tal, e em contraposição aos atravessamentos do racismo, o estudo tem como foco o ativismo e as estratégias dos cineastas Zózimo Bulbul e Gloria Rolando, bem como os caminhos que os cineastas negros de Cuba e do Brasil trilharam para transgredir a ordem e impactar na formação de cineastas negros para a luta antirracista, contrapondo-se, através da resistência, ao predomínio dos valores da hegemonia branca burguesa e colonial nessas duas realidades politicamente antagônicas. Também foram evidenciadas na pesquisa as contradições referentes às questões raciais e aos cineastas negros no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). As diferentes realidades possibilitaram analisar o cinema negro afrodiaspórico como resultado das lutas anticolonialistas contra-hegemônicas e, acima de tudo, observá-lo como um transgressor dos padrões estéticos impostos pelo cinema dominante. Também foi analisado o processo de ruptura com os cânones da cinematografia de Hollywood, bem como o importante papel dos cineastas afro-americanos nesse protagonismo, como por exemplo, o cineasta Oscar Micheaux, enquanto precursor da crítica da forte presença do racismo no contexto cinematográfico norte americano, fortemente pautado pelas políticas segregacionistas vigentes no país. Esse estudo, tratou o racismo como principal elemento estruturante e responsável pelas desigualdades sociais pertinentes à população negra em diferentes contextos e territórios da diáspora africana, bem como seus reflexos no acesso, formação e produção cinematográfica, cuja perspectiva foi projetar esse cinema como sujeito formador e espaço de ativismo da luta antirracista. Para tal, um dos aspectos presentes nesta reflexão é a apresentação do cinema negro pensado por cineastas negros numa perspectiva decolonial, em que suas práticas, desobediência e seus corpos atuaram política e artisticamente ressignificados, como sujeitos de suas próprias narrativas, visando a suplantare os estereótipos e invisibilidade consolidado pela cinematografia hegemônica e racista de ambos os países.

Palavras-chave: Cinema negro, Racismo estrutural, Luta antirracista, Pedagogia decolonial.

ABSTRACT

XAVIER, Leila da Silva. **Zózimo Bulbul and Gloria Rolando in action: the antiracist and decolonial struggle of Black Cinema from Brazil and Cuba**. 2023. 365f. Thesis (Doctorate in Education, Contemporary Contexts and Popular Demands). Instituto de Educação, Instituto/Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica/Nova Iguaçu, RJ, 2023.

This research seeks to analyze the manifestations of structural racism in the cinematic art of Brazil and Cuba. In order to do so, and in counterpoint to the traversing of racism, the study focused on the activism and strategies of the filmmakers Zózimo Bulbul and Gloria Rolando, as well as the paths that black filmmakers from Cuba and Brazil have followed to transgress the order and impact the formation of black filmmakers for the anti-racist struggle, countering through resistance, the predominance of the values of the white bourgeois and colonial hegemony in these two politically antagonistic realities. The different realities made it possible to analyze Afro-diasporic Black Cinema as a result of anti-colonialist and counter-hegemonic struggles and, above all, to observe it as a transgressor of the aesthetic standards imposed by the dominant cinema. The process of ruptures with the canons of Hollywood cinematography was also analyzed, as well as, the important role of African-American filmmakers in this protagonism. For instance, filmmaker Oscar Micheaux, as a precursor of the criticism of the strong presence of racism in the North American cinematographic context, strongly guided by the segregationist policies in force in the country. This study treated racism as the main structuring element responsible for the social inequalities pertinent to the black population in different contexts and territories of the African Diaspora, as well as its reflexes in the access, formation and production of cinema, whose perspective was to project this cinema as a formative subject and space for activism in the anti-racist struggle. To this end, one of the aspects present in this reflection is the presentation of black cinema thought by black filmmakers from a decolonial perspective, in which their practices, disobedience, their bodies acted politically and artistically re-signified, as subjects of their own narratives, aiming to supplant the stereotypes and invisibility consolidated by the hegemonic and racist cinematography of both countries.

Keywords: Black cinema, Structural racism, Anti-racist struggle, Decolonial pedagogy.

RESUMEN

XAVIER, Leila da Silva. **Zózimo Bulbul y Gloria Rolando en acción: la lucha antirracista y decolonial del cine negro en Brasil y Cuba.** 2023. 365f. Tesis (Doctorado en Educación, Contextos Contemporáneos y Demandas Populares). Instituto de Educação/Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica/Nova Iguaçu, RJ, 2023.

Esta investigación busca analizar las manifestaciones del racismo estructural en el arte cinematográfico de Brasil y Cuba. Para eso, y en contraposición a las implicaciones de racismo, el estudio se centró en el activismo y las estrategias de los cineastas Zózimo Bulbul y Gloria Rolando, así como en los caminos que los cineastas negros de Cuba y Brasil tomaron para transgredir el orden e incidir en la formación de cineastas negros para la lucha antirracista, oponiéndose a través de la resistencia, al predominio de los valores de la hegemonía blanca burguesa y colonial en estas dos realidades políticamente antagónicas. También se evidenciaron en esta investigación las contradicciones referentes a las cuestiones raciales y a los cineastas negros en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC). Las diferentes realidades permitieron analizar el Cine Afro-Negro Diásporico como resultado de luchas anticolonialistas y contra-hegemónicas y, sobre todo, observarlo como transgresor de las normas estéticas impuestas por el cine dominante. También se analizó el proceso de ruptura con los cánones de la cinematografía hollywoodiense, así como el importante papel de los cineastas afroamericanos en este protagonismo, como por ejemplo, el cineasta Oscar Micheaux, como precursor de la crítica a la fuerte presencia del racismo en el contexto cinematográfico norteamericano, fuertemente guiado por las políticas segregacionistas vigentes en el país. Este estudio abordó el racismo como principal elemento estructurador y responsable de las desigualdades sociales que afectan a la población negra en estos diferentes contextos y territorios de la diáspora africana, así como sus reflejos en el acceso, la formación y la producción cinematográfica, cuya perspectiva era proyectar este cine como materia de formación y espacio de activismo en la lucha antirracista. Para eso, uno de los aspectos presentes en esta reflexión es la presentación del cine negro pensado por cineastas negros desde una perspectiva decolonial, en la que sus prácticas, su desobediencia, sus cuerpos actuaron resignificados política y artísticamente como sujetos de sus propias narrativas, con el objetivo de suplantar los estereotipos y la invisibilidad consolidados por la cinematografía hegemónica y racista de ambos países.

Palabras clave: Cine negro, Racismo estructural, Lucha antirracista, Pedagogía decolonial.

RÉSUMÉ

XAVIER, Leila da Silva. **Zózimo Bulbul et Gloria Rolando en action: la lutte antiraciste et décoloniale du cinéma noir au Brésil et à Cuba.** 2023. 365f. Thèse (Doctorat en Éducation, Contextes Contemporains et Revendications Populaires). Instituto de Educação/Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica/Nova Iguaçu, RJ, 2023.

Cette recherche vise à analyser les manifestations du racisme structurel dans l'art cinématographique du Brésil et de Cuba. À cette fin, et en contrepoint des traversées du racisme, l'étude se concentrera sur l'activisme et les stratégies des cinéastes Zózimo Bulbul et Gloria Rolando, ainsi que sur les voies que les cinéastes noirs de Cuba et du Brésil ont empruntées pour transgresser l'ordre et influencer sur la formation des cinéastes noirs à la lutte antiraciste, en contrant par la résistance la prédominance des valeurs de la bourgeoisie blanche et de l'hégémonie coloniale dans ces deux réalités politiquement antagonistes. La recherche a analysé le cinéma noir afro-diasporique en tant que résultat des luttes anticolonialistes et contre-hégémoniques et, surtout, pour l'observer en tant que transgresseur des normes esthétiques imposées par le cinéma dominant. Le processus de rupture avec les canons de la cinématographie hollywoodienne a également été analysé, ainsi que le rôle important des cinéastes afro-américains dans ce protagonisme. Comme par exemple le cinéaste Oscar Micheaux, précurseur de la critique de la forte présence du racisme dans le contexte cinématographique nord-américain, fortement guidé par les politiques ségrégationnistes en vigueur dans le pays. Cette étude traite du racisme comme principal élément structurant responsable des inégalités sociales concernant la population noire dans différents contextes et territoires de la diaspora africaine, ainsi que de ses reflets dans l'accès, la formation et la production cinématographique, dont la perspective est de projeter ce cinéma comme sujet de formation et espace d'activisme dans la lutte antiraciste. Pour ce faire, un des aspects présents dans cette réflexion est la présentation d'un cinéma noir pensé par des cinéastes noirs dans une perspective décoloniale, dans laquelle leurs pratiques, la désobéissance, leurs corps agissent politiquement et artistiquement re-signifiés, comme sujets de leurs propres récits, visant à supplanter les stéréotypes et l'invisibilité consolidés par la cinématographie hégémonique et raciste des deux pays.

Mots-clés: Cinéma noir, Racisme structurel, Lutte antiraciste, Pédagogie décoloniale.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 –	Malachi Kirby como Kunta Kinte em <i>Raíces</i>	47
Fotografia 2 –	Cena de 1492: <i>a conquista do paraíso</i>	82
Fotografia 3 –	Cartaz do filme <i>Within our gates</i>	96
Fotografia 4 –	Oscar Micheaux.....	97
Fotografia 5 –	National Negro Business League.....	100
Fotografia 6 –	<i>The homesteader</i> (Oscar Micheaux).....	102
Fotografia 7 –	Grande Otelo e Oscarito em <i>Matar ou morrer</i>	108
Fotografia 8 –	Vera Regina e Grande Otelo.....	108
Fotografia 9 –	<i>A Cabana do Pai Tomás</i> , novela exibida em 1969-1970 na TV Globo.....	109
Fotografia 10 –	Blackface de 2003 na peça <i>A mulher do trem</i>	109
Fotografia 11 –	Montagem com Paulo Gustavo no papel de Ivonete.....	110
Fotografia 12 –	Blackface do teatro Bufo (1880).....	116
Fotografia 13 –	Blackface em Cuba no programa de televisão “Sítio Alegre”- 1955-1956.....	117
Fotografia 14 –	Gloria Rolando, cineasta cubana.....	119
Fotografia 15 –	Zózimo Bulbul, cineasta brasileiro.....	119
Fotografia 16 –	Cartaz do filme <i>1912: voces para um silencio</i>	126
Fotografia 17 –	Beleza negra.....	133
Fotografia 18 –	Um cinetoscópio.....	137
Fotografia 19 –	<i>De cierta manera</i> (1974).....	145
Fotografia 20	Capa do DVD do filme <i>De cierta manera</i>	146
Fotografia 21 –	Cartaz do filme <i>Hasta cierto punto</i>	154
Fotografia 22 –	<i>Saudações, cubanos!</i> (1964), de Agnès Varda.....	155
Fotografia 23 –	Documentário <i>Pasado Meridiano</i> (1961), de Sabá Cabrera e Orlando Jiménez Leal.....	156
Fotografia 24 –	Sara Gómez.....	162
Fotografia 25 –	Nicolás Guillén.....	167
Fotografia 26 –	Foto still de <i>El negro</i> (1960).....	172
Fotografia 27 –	La última cena.....	177
Fotografia 28 –	Cartaz do filme <i>Maluala</i>	178

Fotografia 29 –	<i>El outro Francisco</i> (1974).....	179
Fotografia 30 –	<i>El tren de la linea norte</i>	181
Fotografia 31 –	Odilon Lopes.....	183
Fotografia 32 –	<i>Barravento</i> (Glauber Rocha, 1962).....	187
Fotografia 33 –	<i>Barravento</i> (Glauber Rocha, 1962).....	188
Fotografia 34 –	Antônio Pitanga.....	200
Fotografia 35 –	Waldir Onofre.....	201
Fotografia 36 –	Frame de vídeo com imagem de Zózimo Bulbul.....	201
Fotografia 37 –	A partir da esquerda: Ari Candido, Billy Castilho, Daniel Santiago, Jeferson De, Noel Carvalho, Rogerio de Moura e Zózimo Bulbul.....	206
Fotografia 38 –	Chamada para as inscrições no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul 2022.....	210
Fotografia 39 –	<i>Kbela</i> (2015).....	218
Fotografia 40 –	Anúncio do filme <i>Cinzas</i> (2015).....	219
Fotografia 41 –	Lázaro Ramos em <i>Madame Satã</i> (2002).....	223
Fotografia 42 –	Filme <i>Alma no olho</i>	225
Fotografia 43 –	<i>Não pense que sabe ser quem é</i> , de Leila Xavier e Sandro Demarco.....	227
Fotografia 44 –	Chadwick Boseman em <i>Pantera Negra</i>	228
Fotografia 45 –	Montagem com fotos de Zózimo Bulbul.....	231
Fotografia 46 –	Teatro de rua, CPC da UNE, <i>Patria o muerte</i> , 1961-1962.....	243
Fotografia 47 –	De terno, o presidente da UNE, Aldo Arantes, participa de reunião do projeto UNE Volante, na década de 1960.....	243
Fotografia 48 –	Capa do compacto <i>O povo canta</i> , lançado pelo CPC da UNE.....	243
Fotografia 49 –	“Pedreira de São Diogo” (Leon Hirszman) um dos curta integrantes do longa <i>Cinco vezes favela</i>	244
Fotografia 50 –	“Pedreira de São Diogo” (Leon Hirszman) um dos curta integrantes do longa <i>Cinco vezes favela</i>	244
Fotografia 51 –	Show Opinião.....	247
Fotografia 52 –	<i>Barravento</i> (1962).....	250
Fotografia 53 –	Frame de <i>Barravento</i> (1962).....	250
Fotografia 54 –	Cartaz de <i>Compasso de espera</i>	253

Fotografia 55 –	<i>Alma no olho</i>	254
Fotografia 56 –	Montagem com fotos de <i>Alma no olho</i>	257
Fotografia 57 –	Banner do III Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Américas (2009).....	260
Fotografia 58 –	FESPACO 2009.....	260
Fotografia 59 –	Zózimo Bulbul e Joel Zito Araújo.....	260
Fotografia 60 –	A partir da esquerda: Elias Alfredo, Amauri Mendes, Aderaldo Gil e Suzete.....	263
Fotografia 61 –	Cartaz Marcha 1988.....	264
Fotografia 62 –	Marcha 1988.....	264
Fotografia 63 –	Milton Gonçalves.....	264
Fotografia 64 –	Marcha 1988.....	265
Fotografia 65 –	Marcha 1988.....	265
Fotografia 66 –	Benedito Sérgio e Zózimo Bulbul no Centro Afro Carioca de Cinema.....	266
Fotografia 67 –	Naira e Zózimo Bulbul.....	268
Fotografia 68 –	Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul.....	268
Fotografia 69 –	A partir da esquerda: Milton Gonçalves, Spike Lee, Zózimo Bulbul e Antônio Pilar.....	271
Fotografia 70 –	Montagem com fotos do <i>making of</i> do filme <i>Encruza</i> como resultado final do curso de cinema realizado pelo Ponto de Cultura ministrado pelo Centro Afro Carioca de Cinema.....	272
Fotografia 71 –	Materiais sobre os Encontros de Cinema Negro.....	272
Fotografia 72 –	Cartaz do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul Brasil, África, Caribe e outras Diásporas (2022).....	274
Fotografia 73 –	Abertura da décima quinta edição do Encontro de Cinema Negro...	275
Fotografia 74 –	Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul.....	276
Fotografia 75 –	Montagem com imagens do acervo digital do Centro Afro Carioca de Cinema.....	278
Fotografia 76 –	Montagem com imagens do acervo digital do Centro Afro Carioca de Cinema.....	279
Fotografia 77 –	Montagem com imagens do acervo digital do Centro Afro Carioca de Cinema.....	280

Fotografia 78 –	Gloria Rolando.....	281
Fotografia 79 –	Zózimo Bulbul e Rigoberto Lopez.....	289
Fotografia 80 –	Banda de Aço de El Cobre Infantil.....	293
Fotografia 81 –	Capa do DVD: <i>Oggun: un eterno presente</i>	296
Fotografia 82 –	Cerimônia de Santeria.....	299
Fotografia 83 –	Cerimônia de Santeria.....	299
Fotografia 84 –	Imagens do filme <i>Los hijos de Baragua</i>	301
Fotografia 85 –	Cartaz do filme <i>Embarcados</i>	304
Fotografia 86 –	Gloria Rolando e o elenco de “Reembarque” com bandeiras haitianas e cubanas.....	305
Fotografia 87 –	Montagem com diferentes momentos de Gloria Rolando com Tomás Robaina e outros militantes cubanos.....	307
Fotografia 88 –	Membros do PIC.....	309
Fotografia 89 –	Membros do PIC.....	309
Fotografia 90 –	Membros do PIC.....	309
Fotografia 91 –	Álbum de fotos da Mercedes, personagem principal do filme” <i>Raíces de mi corazón</i> (2001).....	311
Fotografia 92 –	Mercedes, personagem principal do filme <i>Raíces de mi Corazón</i> (2001).....	311
Fotografia 93 –	Cartaz do filme <i>1912: voces para um silencio: breaking the silence</i>	313
Fotografia 94 –	Cartaz do documentário <i>Diálogo com mi abuela</i>	320
Fotografia 95 –	Participação dos cubanos Gloria Rolando (n. 13) e Rigoberto López (n. 14) no 8º Encontro de Cinema Negro.....	326
Fotografia 96 –	Na casa de Gloria Rolando.....	328
Fotografia 97 –	Com os organizadores do sarau.....	328
Fotografia 98 –	Organização da sessão do meu filme.....	329
Fotografia 99 –	Raul Soublett operando o vídeo.....	329
Fotografia 100 –	A partir da esquerda: Norma, eu e Damarys.....	329
Fotografia 101 –	Lazara Herrera, diretora do Instituto Santiago Álvarez.....	329
Fotografia 102 –	Roda de conversa sobre racismo e atividade cultural.....	330
Fotografia 103 –	Roda de conversa sobre racismo e atividade cultural.....	330

LISTA DE SIGLAS

AEC	Antes da Era Comum
CAN	Cineclube Atlântico Negro
CGB	Coletivo Gregório Bezerra
CPC	Centro Popular de Cultura
CUT	Central Única dos Trabalhadores
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
FICINE	Fórum Itinerante de Cinema Negro
GEMAA	Grupo de Estudos Multidisciplinar de Ação Afirmativa
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICAIC	Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica
IESP	Instituto de Estudos Sociais e Políticos
IPCN	Instituto de Pesquisa e Arte Negra
MAM	Museu de Arte Moderna
MNU	Movimento Negro Unificado
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PUC-Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
SAM	Serviço de Assistência ao Menor
SEPE	Sindicato Estadual dos Profissionais da Educação do Rio de Janeiro
SESC	Serviço Social do Comércio
SOCINE	Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
TEN	Teatro Experimental do Negro
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFRRJ	Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNEAC	União de Escritores e Artistas de Cuba

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
APRESENTAÇÃO DO ROTEIRO TEÓRICO-METODOLÓGICO DA PESQUISA.....	27
1º EPISÓDIO: RAÍZES.....	47
1.1 África: Lugar de Origem da Humanidade e Cobiça da Modernidade Europeia.....	47
1.2 Invenção das Raças: Outra Investida Perversa da Modernidade Europeia.....	56
1.3 África: Pilar do Colonialismo na Contemporaneidade.....	61
1.4 Pan-Africanismo.....	70
1.5 Passado Contemporâneo do Continente Africano.....	77
2º EPISÓDIO: 1492: CONQUISTA OU CAPTURA DO PARAÍSO?.....	82
2.1 1492 e a Colonialidade do Poder.....	83
2.2 Colonialidade do Poder na América e Diáspora Africana: Faces da Mesma Moeda no Violento Projeto da Modernidade	85
2.3 A Conformação da América Afro-Latina ou Amefricanidade	91
3º EPISÓDIO: WITHIN OUR GATES.....	96
3.1 Cinema Negro: Nascimento, Pertencimento e Resistência.....	97
3.2 As Contribuições do Cinema Hegemônico na Difusão das Ideologias Racistas no Brasil e na América Latina.....	102
3.3 Os Efeitos da Eugenia no Contexto Cinematográfico Cubano	110
3.4 Refletindo a Branquitude no Contexto Brasileiro e no Cubano.....	119
4º EPISÓDIO: “1912: ROMPER EL SILENCIO (2010)”.....	126
4.1 O Movimento Literário na Vanguarda da Resistência Negra Cubana.....	126

4.2	A Colonialidade Impressa nas Telas com a Chegada do Cinema Cubano.....	134
5° EPISÓDIO:	“ <i>DE CIERTA MANERA</i> ” (1971-1977).....	146
5.1	Face Oculta do Cinema Cubano Após a Revolução de 1959.....	146
5.2	Primeiras Iniciativas de Movimento Antirracistas no Cinema Cubano.....	162
5.3	Dois Pesos e Duas Medidas Quando a Questão é o Protagonismo e a Representação do Negro.....	168
5.4	Fatores Que Antecederam o Ponto de Virada do Debate Racial no ICAIC.....	174
6° EPISÓDIO:	“ <i>UM É POUCO, DOIS É BOM</i> ” (1970).....	183
6.1	A Chegada da Colonialidade ao Cinema Brasileiro.....	183
6.2	O Nascimento da Contra-Hegemonia do Cinema Brasileiro....	186
6.3	O Giro Decolonial do Cinema Negro Brasileiro.....	192
6.4	A Radicalidade do Cinema Negro Brasileiro.....	203
6.5	Cinema Negro: Materialidade de Lutas e Conquistas.....	210
6.6	Cinema Negro Transgredindo o Olhar da Colonialidade Sobre Seus Corpos.....	220
6.7	Ensinando a Transgredir a Partir da Decolonialidade do Corpo e do Cinema Negro.....	224
7° EPISÓDIO:	ZÓZIMO BULBUL: UM LÓCUS DE ENUNCIAÇÃO.....	229
7.1	O Zózimo Antes de Ser Bulbul.....	231
7.2	As Encruzilhadas Percorridas Para Constituir-se o Bulbul.....	240
7.3	O Zózimo Já Sendo Bulbul.....	251
7.4	Zózimo Bulbul de Corpo e Alma.....	253
7.5	Zózimo Bulbul Através dos Enunciadores.....	258
7.5.1	O exílio por Mansour Sora Wade (cineasta).....	258
7.6	Zózimo no Movimento Negro por.....	261
7.7	Marcha de 1988 por.....	263
7.8	O Amigo Aderaldo Gil.....	266

7.9	“Exu Acertou um Pássaro Ontem, com uma Pedra que só Atirou Hoje”.....	268
7.10	Os Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas.....	272
7.10.1	Primeiro encontro (2007).....	272
7.10.2	Primeira edição por Naira Fernandez.....	273
7.10.3	Décima quinta edição (2022).....	274
7.10.4	Décima quinta edição por Clarice Miranda.....	274
7.11	Centro Afro Carioca de Cinema: um Enunciado de Zózimo Bulbul.....	276
8º EPISÓDIO:	GLORIA ROLANDO: UMA VOZ DISSONANTE NO CINEMA CUBANO.....	281
8.1	Gloria Rolando e esta Pesquisa.....	281
8.2	Com a Palavra Gloria Rolando e Outros.....	284
8.3	O Início do Ecoar Dissonante de Gloria Rolando.....	293
8.4	Gloria Rolando: uma Feminista Afro-latina e Afro-Caribenha.....	314
8.5	A Presença das Mulheres na Vida e na Filmografia de Gloria.....	318
8.6	Os Impeditivos para a Existência do Cinema Negro Cubano...	320
8.7	Cinema Negro: Uma Voz Ainda Sem Eco no Contexto Cubano.....	323
8.8	Filmografia de Gloria Rolando.....	327
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	331
	REFERÊNCIAS.....	341

INTRODUÇÃO

A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias de ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.
(Conceição Evaristo)

Esta tese e eu...

Após a lembrança de Facebook do dia de minha primeira experiência como diretora do filme *Não pense que sabe ser quem é*, fui tomada por uma avalanche de sentimentos, cujas inquietações me conduziram a fazer alguns registros que antecederam minha trajetória no audiovisual. A partir de então, iniciei os primeiros escritos da presente tese, que trata do cinema negro como lugar de formação e estratégia de luta contra o racismo.

Essa experiência como diretora representou um divisor de águas em minha trajetória pessoal e política, em que tive certeza de que um ciclo estava sendo encerrado e outro iniciado, pois, através do audiovisual, pude conhecer uma alma até então desconhecida de mim mesma. Por um lado, percebi que vivi uma vida em meio aos escombros de traumas, falta de oportunidades, racismo e carência de afetos em decorrência do embrutecimento ancestral de minha família e de boa parte das famílias pretas desse país e, por outro, constatei a força da arte e do cinema como instrumentos, me apropriando das palavras de Conceição Evaristo: “incomodar a casa grande nos seus sonos injustos”.

É necessário ressaltar que as pessoas, normalmente, não levam em consideração que a construção dessa força nasce da violência e da brutalidade da não alternativa. A nossos ancestrais e a grande maioria de nós, pretos e pretas, não foi e não é dada nenhuma outra alternativa, a não ser resistir e não há nada de belo, de poético, de romantizado na força que precisamos erguer para nos mantermos vivos.

Por tudo isso, iniciarei os primeiros escritos desta série pela gênese da autora, cujas cenas e fatos provavelmente já foram vistos, ou ao menos parecidos com os muitos que vêm se repetindo por gerações, desde que os primeiros africanos escravizados fizeram a travessia forçada sem volta pelo Atlântico.

O resultado de quase quatro séculos dessa violência foi a vinda de meus ancestrais e certamente dos de várias leilas e muitas outras marias, mas, certamente, nem todas elas nasceram aos 19 dias do mês de setembro, no sol de quase primavera e ainda sendo uma das meninas dos olhos de Oyá!

Essa trajetória não foi nada fácil, a começar porque, desse ciclo, sou flor e fruto de uma árvore de raiz negra, árvore essa que, segundo os racistas, não precisaria ser cuidada porque, naturalmente, já nasceu “forte e resistente”. Certamente, essa construção consiste no fato de os nossos ancestrais terem sobrevivido à travessia do Atlântico e aos açoites.

Infelizmente, outros argumentos, mesmo os não ditos, são usados para justificar a violência e a desumanização com que trataram e ainda tratam nossa existência. Por isso, ressalto que a falta de estrutura da minha matriz quase fez com que minha história se transformasse em mais uma das muitas que todos nós conhecemos. No entanto, com a intervenção de Oxalá e outras conspirações do universo, foi mudando a direção daquilo que parecia já ser previsto e os “acasos” da vida me conduziram até outras raízes e referências, cujos nutrientes foram o sustento para que eu tivesse forças e lucidez para trilhar diferentes percursos que, na maioria das vezes, pareciam insuportáveis.

Porém, tal qual o itã de Oyá, frequentemente, fui transformada em borboleta, escapando de ser abatida, aprisionada ou impedida de prosseguir o caminho conspirado para trilhar. Assim foi o agir e a condução dos ventos nos idos anos de uma existência indiciada há alguns séculos pelos meus ancestrais.

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
A memória bravia lança leme:
Recordar é preciso.
O movimento vaivém nas águas-lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.
Sou eternamente naufraga,
mas os fundos oceanos não me amedrontam
e nem me imobilizam.
Uma paixão profunda é a boia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas. (EVARISTO, 2017a, p. 11).

No poema “Recordar é preciso”, Conceição Evaristo diz que a memória bravia lança leme e nos leva para lugares onde nem sempre é bom de estar, pois vêm à tona as recordações que nos salgam o rosto e o gosto, somos eternamente naufragos. Tive uma infância marcada por inúmeras dificuldades e carências, aliás, essa era a condição peculiar das demais crianças que fizeram parte da minha história, no conjunto habitacional Água Santa, mais conhecido como Fumacê, em Realengo, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro. O conjunto se tornou conhecido devido os altos índices de violência decorrente da importância que assumiu na guerra ao tráfico.

Ao fazer esse resgate, constato que a pouca idade na época não me dava condição de avaliar que tal realidade tem ligação direta com a racialização da pobreza. Sendo filha de família negra, pai metalúrgico, com pouca instrução, alcoólatra, de comportamento violento, e

mãe também sem instrução, que trabalhava fora para ajudar nas despesas, cresci desassistida em diversas questões, pois meus pais, na busca pela sobrevivência, não deram atenção e carinho necessários aos filhos em fase de crescimento.

Os traumas e as marcas da pobreza tiveram consequências mais sérias na minha formação; hoje, tenho certeza de que importantes contribuições nesse aspecto vieram do meio externo, o que pode ser ratificado a partir de alguns exemplos e registros na memória de algumas referências de pessoas de fora da família e nas poucas lembranças boas da infância. Costumo dizer que há pessoas que passaram em minha vida e atuaram como boias para um naufrago em um mar revolto. Estou certa de que, mesmo muito pequena, antes ainda de me mudar para o Fumacê, os momentos em que fugia de casa para ficar na casa de uma família onde moravam seis jovens universitários fãs dos Beatles contribuíram enormemente para que eu aprendesse a apreciar as mesmas músicas, conversas e um ambiente nada parecido com minha realidade familiar, inclusive alimentei o desejo de ser também, no futuro, uma estudante universitária.

Passados alguns anos, avalio que a falta de afinidade com minha família contribuiu para que eu, inconscientemente, traçasse meu rumo, rejeitando a possibilidade de continuar vivendo e desejando para mim aquela história. As lembranças das vezes em que pedia à minha mãe para largar meu pai em função da violência doméstica ainda são bem presentes em minha memória. Provavelmente, o inferno presenciado por mim e por minha irmã pesou na decisão de minha mãe de sair de casa, quando eu tinha 11 anos. Ela fugiu e só retornou após meu pai desocupar o pequeno apartamento onde morávamos. Preocupado com a possibilidade de minha mãe reivindicar pensão alimentícia, ele saiu do emprego e sumiu, sem nunca mais ter voltado. Ressalto que, apesar do perfil violento de minha mãe e dos excessos cometidos por ela conosco, ainda assim, ao modo dela, deixou-nos um legado de emancipação e enfrentamento.

Na adolescência, a peraltice da infância deu lugar à reclusão e me levou de volta ao lugar onde gostava de estar quando ouvia as músicas dos Beatles. As aulas de música e artes cênicas na Escola Municipal Ernani Cardoso aproximaram-me do gosto pela arte e selaram meu isolamento da família, que não escondia o estranhamento ao meu modo de ser. As aulas de educação musical levaram-me a despertar o desejo de aprender a tocar flauta doce, mas a falta de dinheiro e diálogo com minha mãe fizeram com que eu desistisse do instrumento e me concentrasse apenas nas aulas de teoria musical. As professoras dessas matérias foram excelentes referências, sobretudo no legado da luta e da valorização da educação pública. D. Maria Lúcia, professora de artes cênicas, levou a turma ao teatro. Ao menos para mim — e

creio que para a maioria — foi a primeira vez! Com ela, fomos também à Floresta da Tijuca, ao Museu de Arte Moderna (MAM), ao Aeroporto Internacional. Uma vez a semente plantada, não foi difícil continuar me deslocando sozinha de Realengo para as várias programações culturais gratuitas ou de preço popular no centro do Rio de Janeiro, a exemplo dos projetos Seis e Meia, Fim de Tarde, Som das Barcas, Palco Sobre Rodas, Aquarius, entre outros.

Ao trazer à tona essas lembranças, dei-me conta de que concluí o ensino fundamental no supletivo, em 1978, com 17 anos, mesma idade com que minha filha mais velha foi aprovada em duas universidades públicas.

Ainda em 1978, no Colégio Jair Avilez, onde fiz o supletivo, conheci Uelinton Farias Alves, o Tom Farias. Assim como eu, negro, também terminando o ensino fundamental fora da idade tida como normal. Na época, eu e ele começávamos a nos interessar pela literatura e juntávamos os trocados para comprar os exemplares de uma coletânea sobre escritores brasileiros.

Nesse exercício da leitura, já naquela época, ele logo se encontrou e enveredou pelos caminhos da poesia e da literatura, sobretudo as de autores negros. Fui uma das primeiras pessoas a ler as primeiras poesias de Tom Farias, foi ele também a primeira pessoa que ouvi falar sobre as questões referentes ao racismo em nossa sociedade. A vida seguiu, cada um fez sua caminhada; ele na literatura, tendo como foco os autores negros; eu, nas organizações de esquerda. Naquele momento, ainda que os debates sobre as questões raciais fossem algo pulsante, em meu entendimento, somente o debate em torno da raça não seria suficiente para superação das contradições sociais referentes a nós, pretos e pretas. Atualmente, avaliamos que cada um em suas perspectivas tínhamos alguma coerência em nossas convicções da época. Felizmente, ainda hoje somos amigos, ambos ligados ao mundo da arte e sobreviventes dessa construção social estruturada no racismo e outras opressões.

Em 1979, vivíamos os anos finais da ditadura civil empresarial militar, os noticiários dos absurdos dos militares me horrorizavam e despertaram em mim o interesse em buscar saber mais sobre o que se passava no país. De posse dessas informações, nunca mais deixei de participar das manifestações pela anistia geral e irrestrita, que propunha a anistia aos chamados crimes políticos contra o Estado ditatorial e, com isso, promover o retorno de militantes políticos, artistas, intelectuais e outras pessoas exiladas pelo regime. Em 1979, a única coisa que me fazia faltar à escola eram os atos da Cinelândia, promovidos com o intuito de denunciar as mazelas dos militares.

Vale lembrar que o clima político do Brasil ficava cada vez mais aquecido com a volta dos exilados. Acompanhei esse cenário de perto. O movimento se misturou com minhas dificuldades pessoais. Não tenho dúvidas de que minha participação nos atos e manifestações políticas da época me ajudaram a fugir daquela realidade e emergir para outras direções, inclusive levou ao entrosamento com essas famílias com quem eu trabalhava.

Essas pessoas não só me encorajaram a mudar de emprego, como também deram ajuda financeira para eu dar o primeiro passo nesse processo de libertação na decisão de sair de casa e morar sozinha. Algum tempo depois, desempregada, acabei voltando para casa de minha família, mas sempre estive na tentativa de buscar explicações sobre as desigualdades sociais a partir da minha realidade.

A recessão da economia e a forte crise do desemprego contribuíram para que eu trabalhasse em casa como alfabetizadora de crianças e adultos. Com isso, retomei um antigo desejo de querer estudar música. Nesse espírito, consegui me matricular na então gratuita Escola de Música Villa Lobos, onde pude vivenciar, por algum tempo, algumas experiências coletivas com jovens com quem eu tinha afinidades. As cobranças familiares me afastaram do desejo de continuar estudando canto e teoria musical. Naquele período, tive a clareza de que minha condição social não me permitia sonhar tão alto. Decidi sair da Villa Lobos e tentei vestibular para Ciências Sociais. Durante esse período, intensifiquei bastante a prática de leitura, pois fui trabalhar como representante do Círculo do Livro e reservava parte da minha comissão para compra de livros.

Minha decisão de fazer o curso de Ciências Sociais foi algo natural frente às minhas convicções. Meu ímpeto nos questionamentos do universo estudantil foi o passaporte para eu ser recrutada para uma organização política — o Coletivo Gregório Bezerra (CGB) — e militar no movimento estudantil. O CGB surgiu nos anos finais da ditadura militar e foi determinante para minha formação pessoal e política.

A intensa efervescência da conjuntura fazia com que a sala de aula não fosse uma prioridade em relação aos compromissos da militância estudantil e de bairro. Nosso direcionamento político era tão forte que, lembro bem, o sonho de todos da base estudantil era ter uma categoria para eleger delegado no Congresso da Central Única dos Trabalhadores (CUT). O II Congresso Nacional da Central, no Ginásio do Maracanãzinho, em 1986, foi um dos momentos históricos mais significativos de que tenho lembrança da organização dos trabalhadores.

Por acreditar que me faltaria uma formação que me conduzisse ao mercado de trabalho, desisti do curso de Ciências Sociais e ingressei na licenciatura de História. Essa

escolha, além de corresponder a uma identificação com o magistério, devia-se ao fato de que a mesma seria a melhor escolha no momento de transição da vida pessoal. Após ingressar no magistério, lentamente fui me dando conta de que experiência como educadora seria uma importante contribuição para os alunos dos territórios por onde eu passaria ao longo da carreira. Foi na busca da melhoria da educação, que, nesse ínterim, passei pelo Sindicato Estadual dos Profissionais da Educação do Rio de Janeiro (SEPE). Ressalto, que apesar do atual distanciamento das estruturas da entidade, reafirmo ter sido de fundamental importância o papel desse sindicato em minha formação militante e pedagógica na luta em defesa da educação pública e de qualidade. Esse patrimônio político me trouxe amadurecimento pessoal adquirido nos anos em que lá estive. Entretanto, a falta de uma atuação mais contundente do sindicato no combate ao racismo, os conflitos internos, o fim de um casamento, entre outros, foram fatores que contribuíram para o fim e o início de um novo ciclo em minha vida.

Nesse processo de resgate, fechamento de ciclos e desafios, incluo a maternidade, mas a trajetória com as ‘crias’ é grande demais, merece um capítulo à parte nesse episódio. Hoje, pela formação e pelos seres humanos que são, avalio que valeu muito a pena ter congelado o meu tempo para acompanhar o tempo delas. Desse modo, concluo que a caminhada feita até aqui cumpriu a tarefa de interromper um ciclo de três gerações.

É nesse contexto de busca do tempo adiado para a Arte que o audiovisual e muitas pessoas passaram a fazer parte de um novo ciclo cujo ponto de partida foi a ressignificação da minha antiga casa no Centro Cultural Conexão das Artes e o Cine Garagem, cineclube do espaço. O Conexão é uma instituição sem fins lucrativos que representa a materialidade e oportunidade de poder intervir através da arte em um território pleno de vulnerabilidade. A partir daí, trilhei novos caminhos, em 2012, por conta de minha proximidade com Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), foi possível estabelecer vínculos com militantes franceses da Via Campesina, por ocasião da Cúpula dos Povos, evento paralelo ao Rio Mais 20. Desde então, os laços foram estreitados e vêm se consolidando, em consecutivas edições do *chantie* — intercâmbio com jovens franceses que vêm para o Brasil vivenciar experiências no meio rural e urbano. Esse vínculo possibilitou que eu participasse de alguns eventos na França, ao longo dos anos de 2013 e 2014.

Em 2015, com a conclusão do mestrado em Educação pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e a defesa da dissertação *Escola e Conselho Tutelar: duas décadas de compasso ou descompasso no atendimento à juventude?*, e meu afastamento definitivo do movimento sindical, somado às atividades desenvolvidas no Conexão das Artes, ocorreu, naturalmente, um descolamento de minha militância, a partir dos jovens que circulam no

Conexão, bem como os coletivos de estudantes negros que passaram a frequentar o espaço para encontros e reuniões. Entre eles, o Negrex, coletivo de estudantes negros de Medicina e o Conafro, coletivo de estudantes de produção cultural.

A partir do envolvimento com a produção de eventos, mostras culturais, seminários, exibição e produção de filmes com temáticas raciais, das idas às escolas, com a tarefa de realizar exposições, mas também debates e conversas com alunos e professores sobre o racismo e as várias questões que envolvem a população negra, logo percebi que havia uma amplitude de possibilidades para continuar militando em prol de uma temática muito cara para juventude preta.

Em 2014, o giro total para audiovisual se intensifica com as experiências e parcerias com o Cineclube Atlântico Negro (CAN) e o Coletivo Criativo de Rua (CRUA), dois coletivos cariocas de cineastas negros. Os idos anos de convívio, trocas e descobertas com esses e outros parceiros foi e têm sido engrandecedores, sobretudo por ser uma via de mão dupla que segue se ressignificando, agregando novas experiências a partir das referências de nossas trajetórias.

Nessa construção, as sementes que foram plantadas resultaram em meu desabrochar para esse lugar, o filme *Não pense que sabe ser quem é*, além de me desvirginar para o audiovisual, possibilitou que eu me apropriasse dessa linguagem e chegasse a lugares e pessoas antes nunca acessados. De lá para cá, a relação com o audiovisual se tornou contagiante e indispensável. Uma realização pessoal e, fundamentalmente, uma estratégia na luta antirracista.

Nesse caminhar, pude experimentar, como realizadora, já no primeiro filme, o que significa fazer parte do Encontro de Cinema Negro Zóximo Bulbul Brasil, África Caribe e outras Diásporas. Desde então, estive presente na X, XI, XII e XIII edições do Encontro. Dessa motivação, proporcionada pela presença no maior evento de cinema negro da América Latina, resultou o interesse maior pela formação no audiovisual, o que me levou a participar de cursos no Centro Afro Carioca de Cinema, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), no Serviço Social do Comércio (SESC), entre outros, além de debates, palestras, mostras e festivais visando a ampliar meu repertório de conhecimento teórico, técnico e político sobre a questão racial no cinema. Foi justo nessa busca de novas perspectivas de produção e formação no campo do cinema negro que se instalou o conflito com o objeto de pesquisa a qual ingressei no doutorado, o projeto intitulado “A questão Racial no SEPE”, me levava para um lugar que nesse momento eu jamais queria estar. Felizmente, esse conflito foi compartilhado e teve um final feliz porque pude contar com a

sensibilidade do meu orientador que acolheu o novo objeto de pesquisa em sua orientação, além do apoio precioso de pessoas queridas como Roberto Borges e Ana Paula Alves Ribeiro.

O conjunto de tudo isso foi o combustível para seguir eu experimentando narrativas e ocupando espaços e, aos poucos, desprendendo-me das amarras e silenciamentos. A partir de então, eu me permiti mergulhar e viver a magia do falar de si através do outro, de fazer das telas um espaço de militância! É inegável que essa movimentação me remeteu a um lugar pouco protagonizado por mulheres, sobretudo negras! Por isso, avalio que o mais importante, então, foi entender as possibilidades desse caminho, descobrir novas ferramentas que me levaram para um lugar que tenho certeza que quero e sei que posso estar!

Mas é preciso ter força
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria Maria
Mistura a dor e a alegria (MARIA..., 1978, n. p.).

APRESENTAÇÃO DO ROTEIRO TEÓRICO-METODOLÓGICO DA PESQUISA

Esta pesquisa analisa os caminhos percorridos pelo cinema negro no Brasil e em Cuba na luta antirracista, em contraposição ao predomínio dos valores da hegemonia branca burguesa e colonial. Destarte, foi feita uma análise do cinema negro afrodiaspórico como resultado das lutas anticolonialistas, contra-hegemônicas e, acima de tudo, pude observá-lo como um transgressor dos padrões estéticos impostos pelo cinema dominante. Por isso, nesse processo de ruptura com os cânones da cinematografia de Hollywood, é importante pontuar que os cineastas afro-americanos, saíram na frente nesse protagonismo.

Oscar Micheaux, enquanto precursor da crítica da forte presença do racismo no contexto cinematográfico, foi também o primeiro diretor negro a realizar um longa-metragem nos Estados Unidos. O cineasta, a partir de 1919, faz da sua cinematografia um instrumento de luta contra o racismo em seu país. Sua obra buscou denunciar não somente as retratações estereotipadas nas quais os negros eram mostrados no cinema hollywoodiano, mas também a opressão dos afro-americanos nos Estados Unidos. Com essa militância, o cineasta busca romper com as imagens e narrativas produzidas pelo olhar do branco sobre o negro e propõe, a partir disso, que o negro seja protagonista de suas próprias vivências e trajetórias, com uma perspectiva outra de pensar a sociedade e o cinema, tendo como parâmetro de suas narrativas a própria condição e realidades locais.

Nesse sentido, as especificidades de análises desta pesquisa são os processos de criação e resistência dos diretores no Brasil e em Cuba, bem como a influência do ativismo na formação ativista de outros cineastas. Para tal, e em contraposição aos atravessamentos do racismo estrutural, o estudo tem como foco a formação para luta antirracista do cineasta brasileiro Zózimo Bulbul e da cubana Gloria Rolando, bem como os enfrentamentos em suas respectivas realidades geopolíticas de seus países.

Enquanto sujeito formador, o cinema negro afrodiaspórico tem sido uma importante referência, sobretudo no seio da juventude negra que busca espaços que possam fornecer elementos que respondam suas múltiplas inquietações e subjetividades. Nesse sentido, os locais de formação audiovisual, no contexto brasileiro, ou são dispendiosos para a realidade dessa juventude periférica, ou, quando são acessíveis, ela não se sente representada em sua negritude. Já no contexto cubano, após a Revolução de 1959, houve um grande investimento público no setor cinematográfico, mas, em viagem que fiz ao país, observei que uma parcela da juventude, sobretudo negra, também se recente pela falta de espaços para reflexões sobre o forte racismo existente no país. Prova disso é que a grande maioria do público que busca esses

espaços de formação audiovisual não faz isso somente pela necessidade da apropriação de uma filmografia de narrativas negras, mas busca também conhecer os processos históricos, a trajetória e produção dos cineastas africanos e afrodiáspóricos, além das possibilidades de conhecer uma estética e uma narrativa através da qual o negro não seja apresentado pelo olhar estereotipado do sujeito branco. A busca ávida desse público, composto em sua maioria por sujeitos negros, inclui suprir a necessidade do conhecimento dos movimentos precursores que eclodiram em outras diásporas em defesa da negritude e direitos civis dos negros. Nesse contexto de trocas e aprendizados, é importante destacar que seus reflexos no cinema das diásporas, tem sido um dos grandes responsáveis na formação de ativistas das novas gerações de cineastas brasileiros e cubanos.

Tendo em vista que o racismo é o principal elemento estruturante e responsável pelas desigualdades sociais pertinentes à população negra em diferentes contextos e territórios da diáspora africana, bem como seus reflexos no acesso, formação e produção cinematográfica, é que me aproprio da perspectiva de projetar esse cinema como sujeito formador e espaço de ativismo da luta antirracista. Para tal, minhas análises terão como objetivo conhecer os caminhos, estratégias e possibilidades que esses dois cineastas percorreram para denunciar e resistir com seus ativismos as questões referentes às opressões raciais e as imposições dos valores artísticos hegemônicos e padrões estéticos predominantes em seus países.

Por esse motivo, inicio este estudo partindo do histórico do continente e da constituição das questões raciais e suas consequências nos processos da diáspora africana, bem como dos passos e artifícios utilizados pelos europeus para assumirem a centralidade geopolítica e cultural do mundo, em detrimento do continente berço da humanidade, África. Optar por esse caminho tem por finalidade jogar luz na história afro-latina, extremamente obscurecida pelos modos operantes da modernidade, materializadas através do empreendimento colonial, sustentadas pelo comércio secular de seres humanos, garantindo desse modo a ocupação e exploração dos territórios invadidos. A conquista foi marcada pela presença dos cristãos que vieram ao novo mundo imbuídos da religião e levam em troca metais preciosos e riquezas Carvalho (2004).

Portanto, é necessário sinalizar que fazia parte do projeto secular da colonização a imposição de valores educacionais, culturais, linguísticos, religiosos e padrões estéticos das artes referenciados no universalismo europeu, graças ao poder das elites dos territórios colonizados, comprometidas com os projetos eurocentrados de dominação, em detrimento das culturas dos subalternizados. Nessa análise, faz-se necessário ressaltar que a difusão dos valores do colonizador nos territórios dominados, ocorreu através do poder das armas e da

brutalidade. “Essa brutal carnificina é decorrência direta de uma época na qual antigas justificativas religiosas da desigualdade entre os seres humanos conjugaram-se ao nascente desejo desenfreado de enriquecer dos europeus.” (CARVALHO, 2004, p. 55).

Por tudo isso, é preciso elevar a razão e a cosmovisão africanas nos contextos diaspóricos ao devido lugar da resistência e da reinvenção de novas formas de vida. Nesse sentido, as diferentes configurações de insubordinação e resistência à cultura hegemônica garantiram de modo multifacetado a preservação e ressignificação da história e da cultura dos sujeitos colonizados. A resistência nos territórios dominados e escravizados se deu de diferentes formas, como os movimentos de levantes, revoltas, lutas, nas realizações dos cultos religiosos, dança, música (ANDREWS, 2007, p. 35). Em seus estudos sobre a América Afro-latina, Andrews aponta que:

Outros movimentos foram inicialmente diaspóricos em seu caráter, mas no decorrer do tempo foram se desenvolvendo até se tornarem atraentes a todas as raças. As formas de música, dança e movimento corporal com raízes africanas – o samba e a capoeira no Brasil; a rumba e o son em Cuba [...]. (ANDREWS, 2007, p. 35).

Ressalto que, no cenário brasileiro, a resistência negra esteve presente em todos os momentos da história do país, seja por liberdade, igualdade de condições, seja por visibilidade e valorização da Arte e Cultura negra. Nesse sentido, Nascimento (2003) aponta que o primeiro embate do Teatro Experimental do Negro (TEN) travou-se em torno do seu próprio nome, que provocava certo mal-estar no meio artístico e cultural. Já em outras diásporas de ascendência africana, essas manifestações assumiram dinâmicas próprias às suas realidades, mas é fato que a herança da escravidão africana não as poupou das apropriações materiais e simbólicas, além das peculiares opressões racistas manifestadas nas diferentes tentativas de apagamento da identidade cultural e solidariedade entre os africanos e os povos afro diaspóricos. “E no final do século XX, a organização de base racial assumiu a forma de movimentos ressurgentes para os direitos civis dos negros, lembrando os clubes e as organizações de um século atrás.” (ANDREWS, 2007, p. 34).

Enquanto instituição, o sistema escravocrata que se consolidou em toda a América, provocou distanciamentos e fronteiras entre os diferentes processos e territórios colonizados. Tais fronteiras se evidenciaram nas lutas de resistências contra essa instituição, dificultando, mas não impossibilitando que as vivências e estratégias fossem partilhadas entre os afro-latinos. “[...] Até o início do século XIX, a resistência dos escravos havia criado uma rede de comunidades fugitivas que se estendia por toda a América Afro-Latina [...]” (ANDREWS, 2007, p. 35). Por isso, é importante entender que esses mecanismos de isolamento sempre fizeram parte das estratégias do projeto de dominação. Um bom exemplo disso foram as

tentativas dos fazendeiros da América Espanhola de isolarem o Haiti, por medo de que o processo revolucionário promovido pelos escravizados se propagasse pelas demais colônias. Tais estratégias tiveram muita influência na tardia conexão identitária dos afro-latinos, produzindo, assim, processos diferenciados e desconectados na luta antirracista, porém promoveram impactos nas estruturas colonialistas “[...] com a revolução dos escravos no Haiti (1791-1804). Cada um destes eventos teve profunda repercussão na América espanhola e portuguesa, atingindo os povos da região de maneiras diferentes”. (ANDREWS, 2007, p. 83).

Não obstante, foi inevitável que, após o processo de emancipação política das colônias, não se intensificassem os levantes contra as estruturas escravocratas, provocando o desgaste e o fim da escravidão em todas as américas. Nesse processo, é importante registrar que “[...] enquanto a escravidão era eliminada da América espanhola continental, expandia-se e atingia seu apogeu no Brasil e no Caribe espanhol.” (ANDREWS, 2007, p. 36). Entretanto, o fim do regime escravista não mudou as condições de vida dos negros brasileiros e dos mestiços cubanos.

Por isso, é de fundamental importância ressaltar os elementos pertinentes da afrolatinidade cultural desses dois países da América espanhola e portuguesa, apontando particularidades, adaptações e semelhanças que ambos guardaram da memória e identidade ancestral africana, seja nas artes ou processos de resistências.

Nesta pesquisa, trato do ativismo de dois grandes cineastas e suas atuações no combate ao racismo e elucidação das subjetividades e traumas históricos por ele causados, tão bem representados em seus filmes. As questões trazidas por Zózimo Bulbul e Gloria Rolando são aprofundadas a partir dos diálogos com os teóricos e intelectuais que discutem sobre questões bastante semelhantes. Igualmente, analiso a trajetória do movimento social negro brasileiro e o silenciamento sofrido pelo movimento social dos afro-cubanos¹ antes e depois da Revolução socialista de 1959, tendo em vista que o racismo nunca deixou de se fazer presente na sociedade cubana.

Helg (2014) nos chama atenção para a perda de protagonismo no país: “[...] Quando o Movimento 26 de julho, dirigido por Fidel Castro, toma o poder no início de 1959, os afro-cubanos já tinham perdido todo protagonismo político.” (HELG, 2014, p. 43).

Vejamos como o autor percebe o tratamento dado ao tema por intelectuais euro-cubanos:

¹ “O termo afro-cubano se refere a cubanos de ancestralidade sub-sahariana [sic] e a elementos históricos ou culturais de Cuba que emanam dessa comunidade. O termo pode se referir à mescla de elementos culturais africanos e de outros elementos, encontrados na sociedade cubana, tais como a religião, a música, a língua, as artes e a cultura de classes.” (AFRO-CUBANOS, 2009, n. p.).

[...] esse protagonismo autônomo dos afro-cubanos continua sendo negado pelos historiadores e intelectuais euro-cubanos, mesmo quando a historiografia recente da maioria dos países americanos já destaca o papel crucial da diáspora africana na história deste hemisfério. (HELG, 2014, p. 30).

Porém, esse fato é negado, em detrimento dos valores universais da Revolução, na qual a questão de classe assumiu o foco principal das mudanças advindas do processo pós-revolucionário. Shohat e Stam (2006, p. 401) apontam que “[...] as ambiguidades da posição da esquerda merecem atenção. Primeiro, o *tópos* de uma nação unitária disfarça as possíveis contradições entre os diferentes setores das sociedades [...]”. Justamente por isso, será necessário trazer neste estudo as particularidades cubanas em relação às questões raciais, a trajetória e atuação do movimento negro brasileiro e a dos ativistas cubanos na luta antirracista, identitária por visibilidade dos negros de seus países.

Analisando as lutas organizadas pelo movimento social negro brasileiro, é importante pontuar que elas sempre se fizeram presentes em diferentes contextos históricos, mas é fato que o movimento pan-africanista teve grande repercussão em diferentes diásporas cujo foco principal era a luta anti-imperialista no continente africano. No Brasil, por exemplo, a grande contribuição do movimento pan-africanista e da negritude resvalou em outros aspectos, resultando no *Congresso de Cultura Negra* que foi realizado na década de 1970, tendo Abdias do Nascimento como principal ativista e irradiador da ideologia pan-africanista e do conceito da negritude no país, contribuindo assim para a reflexão e para a contestação nas outras expressões artísticas como, por exemplo, a música e o cinema. A partir de 1970, informados e sendo formados pelo contexto histórico e social, muitos artistas negros brasileiros expressaram suas diferentes compreensões sobre a questão racial em nosso país. Amauri Pereira (2013), ao falar das perspectivas do movimento negro no Brasil, constata: “da mesma forma que vários ativistas norte-americanos estiveram no Brasil, muitos ativistas brasileiros também foram divulgar sua luta nos Estados e em outros países” (PEREIRA, Amílcar, 2013, p. 199).

Nesse processo da conjuntura anti-imperialista, é necessário analisar que os avanços contrários ao imperialismo puderam ser sentidos nas lutas e enfrentamentos a essa política em diferentes aspectos e realidades, haja vista a luta de independência da Argélia contra a França e a vitória da Revolução Cubana contra os Estados Unidos. Os registros dos levantes anti-imperialistas tiveram influência em variados segmentos sociais da América-Latina, fato que muito contribuiu para a autoestima e fortalecimento das lutas por direitos e identidades locais. Shohat e Stam (2006), acerca desse contexto geopolítico, apontam que “a Europa hegemônica deve claramente ter começado a esgotar seu repertório estratégico de histórias, mas os povos

do Terceiro Mundo e as ‘minorias’ do Primeiro Mundo — mulheres e homossexuais — apenas começaram a contá-las e a desconstruí-las.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 355).

Tais contestações também estiveram presentes nas manifestações artísticas que passaram a questionar a estética imposta pela ideologia imperialista e, conseqüentemente, proporcionaram o surgimento de movimentos e lideranças as quais fizeram da defesa de uma arte anti-imperialista uma bandeira de luta de influência nos territórios oprimidos em função da forte dominação hegemônica na arte e em todos os aspectos das estruturas dos países periféricos. Em relação ao cinema, “os manifestos de 1960 e 1970 valorizavam um cinema alternativo, independente e anti-imperialista mais preocupado com provocação e militância do que com a expressão autoral ou com a satisfação do público consumidor.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 356).

No contexto cubano, em função da Guerra Fria e do alinhamento com a União Soviética, as influências do movimento pan-africanista se mantiveram no âmbito da ajuda às lutas de independência anti-imperialista no continente africano. Paradoxalmente, em Cuba, por conta das críticas que o governo revolucionário tinha sobre ideologia da negritude, os movimentos identitários foram silenciados em função da crença dos dirigentes do país de que a raça não representava uma categoria universal, como a classe representava. Helg corrobora a ideia, dizendo que “a partir de 1961, os afro-cubanos *não puderam exprimir-se enquanto tal, mas apenas como partidários sem raça da Revolução*” (HELG, 2014, p. 45, grifo do autor).

Diferentemente de Cuba, os reflexos avanços do Pan-africanismo influenciaram não só as organizações negras de diferentes partes do mundo, mas também os representantes das diferentes linguagens artísticas como, por exemplo, cineastas africanos e de algumas diásporas que, de posse do sentimento anticolonialista e neocolonialista, passaram a pensar um cinema a partir de outras perspectivas, tendo como realidade a falta de investimento, militância antirracista, denuncia das opressões

[...] pela consideração histórica do movimento dos negros fora da África, que Du Bois ajudou a criar e moldar nos primeiros anos do século XX. Isso implica necessariamente a análise das formas organizacionais, de política cultural e as culturas políticas criadas pelas populações da diáspora africana em um processo tripartite de engajamento político [...]. (GILROY, 2012, p. 224-225).

Os protagonistas do movimento buscavam uma verdadeira ruptura das relações colonialistas ainda muito presentes nos territórios outrora colonizados. Nesse sentido, é inconcebível pensar a produção cinematográfica dissociada do contexto geopolítico das relações de poder, reproduzidas também nas artes a partir da autoafirmação identitária e cultural do eixo norte americano e europeu.

Desse modo, os cineastas africanos e das diásporas buscaram retratar sua ancestralidade, violência colonial, sua oralidade, aspectos invisibilizados da cultura africana e afrodiaspóricas, em oposição à construção das imagens em que o negro era associado ao primitivismo, ao desprovimento de valores morais e intelectuais, ao animalismo entre outras objetificações. Ferreira (2014) em seus estudos sobre o cinema africano deixa a reflexão de que “o que une os países africanos — e, assim, a grande maioria dos diretores provenientes do continente — são as *marcas* deixadas pela experiência do colonialismo e do neocolonialismo.” (FERREIRA, 2014, p. 9, grifo nosso).

Em resposta a essa realidade, tanto os cineastas africanos, quanto os das diásporas, buscaram, através de suas filmografias, deslegitimar o cinema em que outros assumissem o protagonismo de suas narrativas, bem como a representação de seus corpos. A exemplo de Zózimo Bulbul e Gloria Rolando, a pauta e as questões ligadas à negritude foram compartilhadas e passaram a ser bandeira ativista em alguns contextos diaspóricos, numa perspectiva de projetar na tela um *corpo extensão de uma* fala que produzisse resistência, formação e conhecimento em contraposição a invenção da estética destorcida que foi construída do negro. Tal construção é assim analisada por bell hooks:

A celebração da história compartilhada entre afro-americanos e americanos nativos terá um impacto duradouro apenas se estiver ligada a esforços para construir e manter uma solidariedade política contínua. Nós afirmamos os laços do passado, os vínculos do presente, quando reaprendemos nossa história, nutrimos a sensibilidade compartilhada que tem sido retida no presente, ligando esses gestos à luta de resistência, a um movimento de libertação que busque erradicar a dominação e transformar a sociedade. (hooks, 2019, p. 341).

Justificativa

A relevância e a justificativa para realização desta pesquisa consistem primeiramente no desejo de conhecimento sobre a gênese, a trajetória e o legado do cinema negro afrodiaspórico, lugar a que tenho dedicado meu ativismo, além da oportunidade de poder mostrar como as diferentes formas de resistência fizeram enfrentamento contra as estruturas e heranças escravocratas no longo processo de opressão às populações afro-latinas. Nesse contexto, é fundamental destacar que a classe artística negra em diáspora tem cumprido importante papel contra o racismo cultural do colonizador. Contudo, por mais que os negros fossem forçados a esquecerem sua história e ancestralidade, em muitos momentos, apenas a arte, a religião e a oralidade ao longo dos processos históricos foram capazes de subverter a ordem e cumprir a função de imprimir as marcas da África nos sujeitos através das

representações manifestadas na música, dança, teatro, cinema e outras linguagens artísticas em dois processos diaspóricos distintos representados por Brasil e Cuba.

Dentre outros aspectos que justificam os estudos sobre o ativismo de Zózimo Bulbul e Gloria Ronaldo através do cinema, está o fato de poder pontuar elementos políticos e socioculturais de duas realidades de um passado comum, atualmente antagônicas entre si. No contexto cubano, a questão racial não é um fator social relevante. Já no brasileiro, o racismo estrutural se apresenta como principal fator de aprofundando da desigualdade social entre negros e brancos. Nesse sentido, o antagonismo entre as duas realidades se faz presente, inclusive na condução da luta contra o racismo que atravessa a história dos negros e negras desses dois países, estruturados em contextos políticos representados pelas ideologias socialista e capitalista, em que ambos os sistemas impuseram aos negros, guardando-se as devidas proporções, tarefas para além da sobrevivência. As lutas contra o apagamento de suas ancestralidades, reconhecimento e visibilidade tanto em um cenário quanto no outro uma realidade.

Ao longo de vários processos históricos, os negros das diferentes diásporas foram impedidos de usufruírem dos principais direitos, dentre eles cultura, lazer e educação. No entanto, para os negros cubanos, quando esses direitos foram conquistados com advento da Revolução que pôs fim às diferenças sociais entre as classes, a construção racista herdada do passado colonial foi esquecida, impondo aos negros exposições e manifestações racistas que não foram superadas com o socialismo. Entretanto, como o racismo e seus traumas não foram extintos com o fim do capitalismo, a luta antirracista e a de gênero, por questões ideológicas, foram invisibilizadas, mantendo-se vivas, porém, através dos estreitamentos dos laços com os afrodescendentes de outras diásporas e nas pressões internas desses movimentos que buscam reafirmar uma identidade racial referenciada no caráter da afrodescendência.

Outro importante registro trazido neste trabalho é a trajetória e pautas de mobilizações do movimento social negro, cujas lutas resultaram em muitas conquistas e avanços nas políticas públicas para população negra. Nessa reflexão, é importante ressaltar que os movimentos negros nunca compactuaram com a falaciosa ideologia da “democracia racial” no país, apontando sempre a existência do racismo estrutural na sociedade brasileira, bem como a urgência de ações concretas que visassem à superação da racialização das profundas desigualdades sociais, sobretudo no que tange à igualdade de condições de acesso aos serviços de saúde e educação que, desde a abolição, sempre foi uma reivindicação constata do movimento. Para as lideranças e ativistas, a educação era vista, já nos anos de 1930, pela Frente Negra Brasileira, como um tema central e ponte de integração e ascensão social.

Os anos de luta e mobilizações do movimento resultaram em um conjunto de comprovações referentes às desigualdades entre negros e brancos, levando finalmente ao reconhecimento internacional do Brasil como um país racista. É necessário ressaltar, neste estudo, que, ao longo desse processo, os intelectuais negros e o movimento social negro conseguiram intervir na criação de legislações, ações afirmativas, na Lei de Diretrizes e Bases (LDB), com a criação da Lei 10.639/03, que instituiu a obrigatoriedade do ensino da História da África e cultura africana e afro-brasileira nas escolas (BRASIL, 2003). Entretanto, apesar dos atuais avanços, o cenário de desigualdade, exclusão e invisibilidade se reproduz em todos os segmentos da população negra e entre a classe artística não é diferente.

Essa categoria, por décadas, manteve-se à margem das grandes produções ou, quando estiveram fora dela, foi desempenhando papéis caricatos, violentos, bêbedos, entre outras humilhantes atuações que não deixavam dúvidas quanto ao lugar do negro na sociedade. Tal realidade se reproduziu em diferentes contextos diaspóricos e expressões artísticas e territórios onde houve a presença do negro escravizado. Nesse sentido, trazer a realidade cubana para essa reflexão nos dá a oportunidade de nos apropriarmos de uma realidade que, em função dos percalços históricos, ainda é pouco observada do ponto de vista racial.

Desse modo, este estudo justifica-se pela urgência de abertura do diálogo com a comunidade negra da América Latina, na perspectiva da apropriação daquilo que Lélia Gonzalez (1988) chamou de Améfrica Ladina², entendendo que o racismo e a colonialidade são eixos norteadores das relações dos afro-latinos. Por isso, objetiva-se analisar o cinema negro tendo a trajetória histórica da diáspora como exemplo de resistência e referência na formação de cineastas negros para a luta antirracista enquanto marca histórica da população negra desde a escravidão até dos dias atuais. Entretanto, ao longo da pesquisa, foi possível constatar que as ofertas de espaços para formação de cinema negro ainda estão no âmbito do comprometimento de algumas iniciativas, como o Centro Afro Carioca de Cinema, Atlântico Negro, Fórum Itinerante de Cinema Negro (FICINE) e mais lentamente em alguns espaços acadêmicos. Contudo, nessa avaliação, vale ressaltar o papel desempenhado pelas mostras e festivais de cinema negro em diferentes estados brasileiros e diásporas latinas. No contexto cubano, tendo em vista o silenciamento imposto aos cineastas negros pelo Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (ICAIC), a reflexão e difusão desse debate guarda algumas particularidades históricas que serão mais bem apropriadas no decorrer da leitura. Por isso,

² Amefricanidade é uma categoria política-cultural criada por Lélia Gonzalez, como resultado de suas reflexões sobre a necessidade da construção de novas epistemologias que se contrapusesse as bases teóricas de natureza branca e eurocêntrica, com vista na valorização da legado histórico, cultural e resistência da África - célula tronco dos negros da América Latina e Caribe.

concluí que a guinada do cinema negro em Cuba ainda é uma construção isolada de alguns cineastas que se lançaram de forma solitária em suas produções, sem qualquer articulação unificada nesse sentido.

A presente pesquisa está apresentada como uma série dividida em de oito episódios, sendo dois deles colocados em caráter especial, nos quais apresento vida, obra e ativismo de Zózimo Bulbul e de Gloria Rolando. A apresentação dos episódios faz referência a um filme ou série que dialoga com o contexto histórico o qual a pesquisa pretende abordar, de acordo com a seguinte divisão:

O primeiro episódio, denominado *Raíces*, ocupa-se de apresentar o continente africano como berço e cobiça da modernidade europeia, bem como o processo de espoliação humana, material e cultural dos povos africanos. Nele também será apresentada a invenção das raças como a principal matriz para existência do racismo na humanidade.

O segundo episódio — *1492: Conquista ou captura do paraíso?* — apresenta o momento da chegada dos europeus, como marco do início da colonialidade do poder na América, assim como as imposições culturais, o extermínio das civilizações e populações nativas existentes no continente antes da chegada dos colonizadores, e todas as transformações decorrentes do perverso processo de violações impostas aos negros e indígenas das diásporas, também serão elucidados os percursos de conformação da América.

O terceiro episódio — *Within our gates* — mostra o nascimento do cinema negro nos Estados Unidos e também o pioneirismo de Oscar Micheaux nessa construção. Nele também apresento as contribuições do cinema hegemônico de Hollywood para a difusão das ideologias racistas, bem como os efeitos da eugenia nas produções e na representação dos negros na cinematografia norte-americana. As contribuições dos teóricos dos pioneiros do panafricanismo nos processos das lutas anticolonialista em diferentes diásporas também são abordadas nesse episódio, assim como o legado de Oscar Micheaux para a construção da resistência negra nas diásporas da América Latina.

O quarto episódio — *1912: Romper el silencio (2010)* — recebe o nome do filme da cineasta cubana Gloria Rolando, que, por fazer alusão ao massacre de 5 mil negros do Partido Independente de Cor (PIC) ocorrido em 1912. Nesse episódio, abordo outras questões, como o vanguardismo do movimento literário na resistência negra cubana, a chegada do cinema cubano e seu comprometimento com a colonialidade e suas contribuições para consolidação do racismo no país em diferentes momentos históricos de Cuba.

No quinto episódio — *De cierta manera (1971-1977)* —, que recebe o nome do filme da cineasta Sara Gómez, dentre outras questões, aborda o cinema cubano após a revolução de

1959 e também do tratamento dispensado pelo Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (ICAIC) aos cineastas negros e pauta racial.

O sexto episódio, intitulado *Um é pouco dois é bom (1970)*, faz uma homenagem ao cineasta Odilon Lopes e se ocupa de falar sobre a chegada do cinema ao Brasil, o papel da cinematografia nacional no projeto da colonialidade e suas contribuições para a difusão do racismo no país. No episódio também trato do início da resistência contra-hegemônica, do pioneirismo dos ativistas negros nas artes, da atuação dos movimentos sociais negros, bem como do nascimento e da consolidação do cinema negro no contexto brasileiro. Após os seis episódios, há dois extras especiais, apresentados como sétimo e oitavo episódios, dedicados aos cineastas negros Zózimo Bulbul e Gloria Rolando.

Referenciais teóricos

A presente tese de doutoramento tem por finalidade apresentar o cinema negro afrodiaspórico como sujeito formador, ativista e protagonista da luta contra o racismo estrutural sob o qual foi construída nossa sociedade e outras diásporas. Para analisar as reflexões aqui trazidas, apoio minhas observações nos estudos desenvolvidos por teóricos que se dedicam aos estudos relacionados ao racismo e às questões raciais, à negritude e às epistemologias do sul — de colonialidade, da interculturalidade e da decolonialidade. Também dialogo com estudiosos que analisaram o cinema enquanto arte capaz de imprimir, de modo mais direto, diferentes aspectos e tensões provocadas pela diversidade social, política, étnica e cultural.

Essa escolha deve-se ao fato de identificar na obra desses autores a justificativa e o acolhimento teórico para dialogar com as questões investigadas neste trabalho. Outra razão para ter recorrido a tal vertente teórica foi a oportunidade de pensar as realidades locais a partir do olhar e do pensamento crítico dos próprios subalternizados. Isso, além de reafirmar identidade e autonomia de reflexão local, possibilita romper com o universalismo europeu como sendo a única matriz capaz de produzir análises e reflexões sobre o outro.

Para tal, são importantes as contribuições de Quijano (2005), que traz o conceito de colonialidade do poder, a partir do qual será possível confrontar esse aporte teórico com a construção e a violenta intervenção da modernidade europeia nos territórios colonizados. Segundo o autor, esta seria uma estrutura de dominação à qual foi submetida a América Latina. Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016) apontam que a luta por uma sociedade mais igualitária, democrática e justa consiste na busca de soluções para o patriarcado, o racismo, a

colonialidade e o capitalismo. Com isso, pode estar aberta a diversas possibilidades de histórias locais e diversas perspectivas epistêmicas para os diversos contextos em que são encenados os projetos de resistência dentro desse projeto utópico. Walsh (2005) ressalta que, ao analisarmos o alcance de tais manifestações, identificaremos que seus tentáculos estão para além do que é aparente. Para entender a existência do racismo, é preciso compreender que sua raiz está no modelo e na estrutura colonial racial que acompanhou a formação dos Estados Nacionais na América Latina.

Luiz Oliveira (2012) diz que, no campo do conhecimento histórico, é possível afirmar que existe uma forte tentativa de epistemicídio e negação de história, saberes e de existências humanas de milhões de indivíduos com tecnologias, culturas e organizações políticas e sociais oriundas do continente africano.

Por sua vez, Mbembe (2014) aponta que a designação primária, pesada, perturbadora e desequilibrada, símbolos de intensidade crua e de repulsa, a sua aparição no saber e no discurso moderno sobre o homem, foi, se não simultâneo, pelo menos paralelo, desde o início do século XVIII.

Fanon (2008) afirma que, funcionando simultaneamente como categoria originária, material e fantasmagórica, a raça tem estado, no decorrer dos séculos precedentes, na origem de inúmeras catástrofes, e terá sido a causa de devastações físicas inauditas e de incalculáveis crimes e carnificinas.

Já Almeida (2018) ressalta que a noção de raça como referência a distintas categorias de seres humanos é um fenômeno da modernidade que remonta a meados do século XVI. Ao se reportar ao fenômeno da escravidão africana, Macedo (2019) indica que o tráfico decorria de relação de interesses comerciais extra-africanos, no caso de mercadores de escravizados provenientes de outros continentes e interesses comerciais africanos de lideranças estatais, chefes locais ou chefes de linhagem que detinham autoridades sobre seus povos.

As reflexões sobre a colonização por alguns pensadores, como Césaire (2020) dão conta de que não será uma tarefa fácil livrarmos dos traumas decorrentes das mortes, das cabeças cortadas, das casas queimadas, das invasões góticas e do sangue derramado pelos invasores. Sobre a negritude, o autor considera que a revolução haitiana foi a primeira na constituição de um contraponto político-teórico inteligível do mundo escravizado ao mundo ocidental, hegemônico e escravista. Aquilo que hoje reconhecemos como negritude foi colocado de maneira radical e inequívoca diante do mundo, então dominado totalmente pelo capitalismo predador, expansionista militarista do século XIX. Hall (2013) indica que nossos povos têm suas raízes nos — ou, mais precisamente, podem traçar suas rotas a partir dos

quatro cantos do globo, desde Europa, África, Ásia; foram forçados a se juntar no quarto canto, na “cena primária” do “novo mundo”.

De acordo com Moore (2010), o caráter fundamentalmente racista das investidas da Europa contra os povos negros do continente africano foi uma hemorragia humana que a África conheceu a partir dos diferentes tráficos negreiros com a colonização europeia que nunca fez um paralelo na história da humanidade; para ele, o ocorrido representou um genocídio racial.

Sobre o racismo, Almeida (2018) destaca que a raça emerge como conceito central para que a aparente contradição entre a universalidade da razão e o ciclo de morte e destruição do colonialismo e da escravidão possam operar, simultaneamente, como fundamentos irremovíveis da sociedade contemporânea. Assim, a classificação de seres humanos serviria mais do que para o conhecimento filosófico, como uma das tecnologias do colonialismo europeu para submissão e destruição das Américas, da África, da Ásia e Oceania. Luiz Oliveira (2012) destaca que o aprofundamento das questões referentes aos reflexos do racismo estrutural é entranhado em nossa sociedade, perpetuando desse modo a exclusão, discriminação e violência em diferentes aspectos na vida da população negra. O racismo é estrutural, pois conformou a sociedade numa estrutura de poder racialmente demarcada, assim como a base social.

Em relação à questão do mito da democracia racial, mestiçagem e outras nuances e subjetividades também entendidas como uma das facetas do racismo, Fanon (2008) oferece uma crítica incisiva à negação do racismo em grande parte do mundo ocidentalizado moderno, ao passo que Munanga (2019) aponta que a visão raciologista da mestiçagem, combinada ao determinismo biológico, desembocou no alargamento do seu campo conceitual, recobrando, simultaneamente, a hibridez do patrimônio genético e os processos de transculturação entre grupos étnicos cujos membros estão envolvidos na mestiçagem.

Já estudiosos do movimento negro brasileiro, como Nascimento (1982), Pereira (2008, 2013), Gomes (2012), entre outros, debruçaram suas reflexões acerca das relações de desigualdades e distanciamento social entre negros e brancos. Nesse sentido, as análises dos intelectuais negros ajudarão na compreensão das relações históricas que, através da dominação colonial foram estabelecidas a partir dos padrões epistêmicos e culturais instituídos com a modernidade no Brasil e diásporas.

Em Nascimento (2002, p. 338), há a afirmação de que a reexistência é expressa como “afirmação humana, étnica e cultural”, na qual a população afrodescendente das américas integra uma prática de libertação e assume o comando da própria história. Gilroy (2012), por

seu turno, mostra que outras linguagens artísticas além da música circulam nos territórios afrodiaspóricos como uma forma outra de fazer a resistência, enquanto Thiong'o (2007) afirma que a descolonização da mente ocorre da mesma forma e não pode esperar até que todos os recursos estejam disponíveis.

O tema é importante, porque o cinema africano tem se desenvolvido no contexto de ferozes lutas entre colonizador e colonizado e seus legados na era pós-colonial. Shohat e Stam (2006) enfatizam a presença de uma composição sócio-histórica bem como as condições materiais e subjetivas às quais foram edificadas a construção de um novo olhar de uma dada realidade cristalizada pelo cinema, imprimindo uma conexão com as histórias, culturas e dinâmicas sociais invisibilizadas ou estereotipadas pelas representações hegemônicas.

A presente pesquisa segue dialogando sobre o ativismo do cinema negro afrodiaspórico do Brasil e de Cuba com teóricos e cineastas que escolheram dedicar suas reflexões e produções cinematográficas à formação e luta antirracista das gerações futuras de cineastas negros.

Caminhos outros para mão chegar ao mesmo fim...

No sertão da minha terra
Fazenda é o camarada que ao chão se deu
Fez a obrigação com força
Parece até que tudo aquilo ali é seu
Só poder sentar no morro
E ver tudo verdinho, lindo a crescer
Orgulhoso camarada,
De viola em vez de enxada
Filho de branco e do preto
Correndo pela estrada atrás de passarinho
Pela plantação adentro crescendo os dois meninos,
sempre pequeninos
Peixe bom dá no riacho de água tão limpinha,
dá pra o fundo ver
Orgulhoso camarada, conta histórias pra moçada
Filho do senhor vai embora,
tempo de estudos na cidade grande
Parte, tem os olhos tristes,
deixando o companheiro na estação distante
Não se esqueça, amigo eu vou voltar
Some longe o trenzinho ao deus dará
Quando volta já é outro,
Trouxe até a sinhá mocinha para apresentar
Linda como a luz da lua
que em lugar nenhum rebrilha como lá
Já tem nome de doutor,
e agora na fazenda é quem vai mandar
E seu velho camarada, já não brinca mais, trabalha
(*Morro Velho*, Milton Nascimento).

Oferecer a canção de Milton Nascimento neste estudo pode me ajudar a ilustrar a perpetuação da hegemonia branca como elemento estruturante das relações subjetivas e de poder ainda hoje marcada pela hierarquia racial. Nesse sentido, “Morro velho” não deixa dúvidas sobre a presença do poder colonial, fortemente marcado nas relações entre brancos e negros desde a infância.

Desse modo, aproprio-me dos elementos norteadores das relações hierárquicas ditados pela supremacia ocidental tão bem refletida pela colonialidade do poder, do saber (QUIJANO, 2005) e do ser (MALDONADO-TORRES, 2008). Para explicar de que maneira se constituiu a supremacia colonial branca nas estruturas de poder nos diferentes aspectos da existência dos subalternizados da América Latina, é necessário apresentar alguns elementos das diferentes manifestações da colonialidade, enquanto conceito desenvolvido pelos teóricos das epistemologias do sul para justificara escolha de caminhos e reflexões outras para o desenvolvimento desta investigação.

Enquanto conceito, a colonialidade se apresenta e atua em três campos distintos: poder, saber e ser. A colonialidade do poder se refere à constituição de poder na economia, na política e nas instituições; a colonialidade do saber se concentra na esfera epistêmica, filosófica, científica, domínio da língua, cultura e saberes, já a colonialidade do ser incide nas subjetividades, domínio de gênero e sexualidade.

Por isso, caminhar com esta reflexão tendo como bússola as metodologias hegemônicas seria uma profunda contradição, tendo em vista que um dos suportes para a perpetuação do poder colonial, branco e hegemônico foi o racismo, fruto da invenção dessa mesma hegemonia que elaborou padrões de metodologias como sendo os únicos possíveis para validação metodológica. “Hegemonicamente, dentro e fora dos meios acadêmicos, prevalece o paradigma da modernidade eurocêntrica, colocado (e aceito) como parâmetro de um conhecimento que se autodefiniu como superior e universal [...]” (STRECK; ADAMS, 2012, p. 247).

Com base nessa reflexão, é que me vejo implicada a ampliar meus olhares para o sentido sul, visando a, com isso, experimentar um diálogo epistemológico a partir do sentir e pensar dos subalternizados, ou seja, um giro decolonial que, na definição de Nelson Maldonado-Torres (2008), seria um movimento de resistência envolvendo os aspectos teóricos, políticos e epistemológicos. Esse giro representa subverter, desajustar o que há séculos está posto como sendo o único farol ou enquadramento confiável para todos os processos investigativos.

Portanto, lançar mão dos cânones representantes da colonialidade do poder e do saber é aproximar os oprimidos dos ditames impostos pela estrutura do patriarcado racista colonial. Na prática, significa desconsiderar todas as lutas emancipatórias dos negros, indígenas, mulheres, homossexuais e outras frentes libertárias. E é justamente à luz dessa reflexão sobre incoerências que inicio o diálogo acerca do percurso metodológico desta pesquisa, pois o caminho proposto está em disputas pelos teóricos que se ocupam dos estudos relacionados às epistemologias do sul — de colonialidade, da interculturalidade e da decolonialidade.

Para isso, inicio o diálogo, partindo do princípio de que o cinema negro enquanto um conceito também em disputa, que vem se impondo, quebrando paradigmas, subvertendo a lógica, impondo-se como protagonista dele mesmo, precisa ser refletido à luz de outras perspectivas que não sejam as hegemônicas.

Nesse sentido, aproximar esta tese, que aponta o cinema negro afrodiaspórico como sujeito formador para a luta antirracista, de uma perspectiva real de contraponto ao racismo estrutural presente nas sociedades brasileira e cubana, nos dá a possibilidade de refletir sobre a condução desta pesquisa por caminhos outros, que verdadeiramente colocarão esse conceito no lugar da resistência e da subversão, tal qual nos propõe a desobediência epistêmica pensada por Walter D. Mignolo em seu artigo publicado na Revista Gragoatá (MIGNOLO, 2007), traduzido nos Cadernos de Letras da UFF, em 2008.

Em sua argumentação, o autor (MIGNOLO, 2007) aponta duas teses interrelacionadas. A primeira refere-se à identidade política enquanto um movimento necessário de pensamento e ação no sentido de romper com as grades das tradicionais modernas teorias políticas que perduram universalmente desde Maquiavel, em que ele as identifica como sendo racistas, patriarcais, justamente por negarem o agenciamento político às pessoas classificadas como inferiores em termos de gênero, raça, sexualidade etc. Já na segunda tese, ele se baseia no fato de que as pessoas consideradas inferiores tiveram negado o agenciamento epistêmico pela mesma razão. Sendo assim, todo movimento de descolonização política deve suscitar uma desobediência política e epistêmica. Nessa reflexão, Mignolo (2007) aponta como exemplo a desobediência civil protagonizada por Mahatma Ghandi e Martin Luther King Jr. em suas respectivas realidades. Segundo ele, não há coerência na desobediência civil sem a desobediência epistêmica. Do contrário, seria necessário permanecer na prisão do controle das teorias eurocêntricas.

Por isso, é fundamental pontuar que a matiz do conhecimento do Ocidente se fez universal à custa da apropriação sangrenta da modernidade europeia impetrada aos povos da

África e da América Latina. Daí, diante de tais constatações, fica a questão: podem os subalternos continuar validando como única possibilidade os métodos científicos do opressor?

Nesse sentido, a pedagogia do oprimido preconizada por Paulo Freire (1987), não pode ser a mesma desenvolvida e aplicada pela lógica dos opressores, esse foi um dos instrumentos para esta descoberta crítica — a dos oprimidos por si mesmos e a dos opressores pelos oprimidos, como manifestações da desumanização. Streck e Adams (2012) afirmam que, nos processos históricos da América Latina e Caribe, é possível encontrar resistência à colonialidade, desde que exista busca para se contrapor às epistemologias vigentes.

Nesse sentido, os povos subalternizados devem desatar as amarras e subverter as diferentes manifestações epistêmicas da colonialidade do saber do norte que, no entender de Santos (2010), é totalitária, na medida em que nega todas as outras formas de conhecimento que não se pautem (PEREIRA, Amauri, 2013) em seus próprios princípios.

Entretanto, constato, a partir das minhas buscas, que encontrar metodologias outras que respaldem as reflexões emancipadoras protagonizadas pelas epistemologias do sul ainda representa uma grande tarefa para todos nós. Sobre essa questão, Martins e Benzaquen (2017, p. 20-21) apontam: “[...] a emergência de uma rede transnacional que possa apoiar metodologias comparativas que articulem os avanços teóricos com as exigências da prática e da formação de redes transnacionais de pesquisadores que potencializem a divulgação desses estudos descoloniais.” Nesse aspecto, as reflexões apresentadas por Boaventura Sousa Santos têm sido de grande valia para essa matriz epistêmica.

O meu apelo a aprender com o Sul – entendendo o Sul como uma metáfora do sofrimento humano causado pelo capitalismo – significava precisamente o objetivo de reinventar a emancipação social indo mais além da teoria crítica produzida no Norte e da práxis social e política que ela subscrevera. (SANTOS, 2010, p. 27).

Streck e Adams (2012, p. 253) sinalizam que “nesses elementos [da subversão] [...] estão também os fundamentos nos quais ancoramos a proposta metodológica de pesquisa participativa, [...] a pesquisa-ação e a sistematização de experiências.”. Paulo Freire, nessa mesma linha de construção de uma metodologia emancipadora e interativa com objeto e sujeito, enfatiza que “o tema gerador” não se encontra nos homens isolados da realidade, nem tampouco na realidade separada dos homens “a metodologia que defendemos exige, por isto mesmo, que, no fluxo da investigação, se façam ambos sujeitos da mesma — os investigadores e os homens do povo que, aparentemente, seriam seu objeto” (FREIRE, 1987, p. 63).

Por isso, aproximar o diálogo desta pesquisa da metodologia participativa se justifica pelo fato de ela agregar a flexibilidade de articulação entre o conhecimento e ação nos

caminhos investigativos da pesquisa participativa a partir da práxis. Esse caminho metodológico vai ao encontro do que tenho pensado sobre ampliação do conhecimento, associado à experiência e à transformação desse conjunto de elementos em de ações concretas, ou seja, a materialidade de uma intervenção na realidade a partir de uma experiência-ação. Tais reflexões estão fortemente presentes em minha trajetória e no objeto desta pesquisa.

Daí a escolha pelo caminho da *Investigacion-Accion-Participativa* enquanto fruto dos estudos do sociólogo colombiano Fals Borda (1975), importante colaborador das epistemologias do sul e um dos fundadores da ciência da pesquisa participativa na América Latina.

Nessa primeira apresentação da metodologia, é importante destacar que Fals Borda e Paulo Freire, enquanto educadores populares, além de terem trabalhado juntos nos anos 1970, deixaram, com seus ativismos no campo intelectual e político, potentes formulações para construção de uma metodologia decolonial para América Latina (MARTINS; BENZAQUEN, 2017).

As contribuições teóricos-metodológicos de Fals Borda (1975) pautavam-se em categorias norteadoras — práxis-subversão —, libertação para o desenvolvimento e debate da pesquisa-ação participativa como possibilidade de construção de uma pesquisa militante. Entretanto, é necessário apontar que a pesquisa participativa nasce no campo da sociologia, à luz das interpretações e demandas referentes às questões da sustentabilidade e agrária, visando ao fortalecimento do campesinato, a partir do alinhamento do conhecimento técnico às ações concretas que vislumbram mudanças na estrutura e na política fundiária da Colômbia (FALS BORDA, 1975).

É importante ressaltar que essa matriz imprime em sua essência, além das ideias, experiências e memórias que funcionam de modo horizontal, garantindo assim, o fluxo e adaptações de informações produzidas a partir de diferentes contextos e realidades. Streck e Adams (2012), ao discutirem a relevância dessa metodologia em pesquisas pautadas na decolonialidade, apontam que

esta nasceu no ambiente em que as populações socialmente marginalizadas mobilizavam-se e mobilizam-se em torno da luta por seus direitos. Tais práticas sociais, a nosso ver, sempre estão prenhes de mediações pedagógicas, sejam elas implícitas ou explícitas, por meio das quais as pessoas e os grupos envolvidos aprendem juntos. (STRECK; ADAMS, 2012, p. 253).

As contribuições de Martins e Benzaquen (2017) sobre a metodologia participativa apontam que:

O caráter de mediação explica que tais marcadores podem ser significados e ressignificados pelos sujeitos da pesquisa. O marcador de raça, por exemplo, foi usado pelos colonizadores para depreciar moralmente os povos “não-brancos” e assegurar a superioridade cultural dos “brancos”. Este mesmo marcador tem sido acionado pelos movimentos negros e indígenas para legitimar importantes mobilizações políticas e culturais nos contextos das modernidades periféricas. (MARTINS; BENZAQUEN, 2017, p. 24, grifos dos autores).

Em seus estudos, Fals Borda (1975) mostra uma perspectiva científica fora dos marcos dogmáticos e teorias não interativas com os sujeitos, sua opção caminhava no sentido de mediação e interação com organizações de indígenas trabalhadores urbanos — rurais e negros. Desse modo, é possível identificar que a essência predominante de observação dessa metodologia é a participação e ação dos sujeitos na pesquisa.

É com base nos marcadores e formulações propostos por essa metodologia que trago o movimento negro educador pensado por Nilma Lino Gomes (2012), em que a autora resgata a importância do TEN (1944-1968). Para a autora, o Teatro Negro Experimental (tem) “[...] nasceu para contestar a discriminação racial, formar atores e dramaturgos negros e resgatar a herança africana na sua expressão brasileira. O TEN alfabetizava seus primeiros participantes [...]” (GOMES, 2012, p. 737).

Desse modo, o cinema negro enquanto um conceito ainda em disputa, em diferentes contextos diaspóricos em sua experiência-ação tem sido cada vez mais ousado na desobediência, competência e tensão contra o racismo manifestado nas produções cinematográficas hegemônicas.

Essas tensões são evidenciadas, no caso brasileiro, através das desigualdades sociais, étnicas e culturais. Já no caso cubano, as tensões ocorrem em função das diferentes visões ideológicas referentes às questões de gênero e identitárias, presentes nas diferentes narrativas e produções do cinema negro afrodiaspórico.

Esse cinema, enquanto uma das vertentes da resistência na luta antirracista, nos leva a ponderar sobre o legado, o ativismo e os caminhos percorridos, no Brasil e em Cuba, a partir de perspectiva de uma metodologia decolonial. Entretanto, a apropriação do entendimento metodológico só será possível se estiver acompanhado da observação acerca da trajetória e do ativismo dos protagonistas do cinema negro afrodiaspórico desses territórios supracitados nas lutas internas e externas, as experiência-ações e debate sobre as questões inerentes ao racismo estrutural das realidades em questão. Por isso, a urgência de reaprender a História, caminhos e possibilidades para ancorar epistemologicamente as pesquisas cujo objeto esteja relacionado à resistência e outros temas sobre os oprimidos, emancipada das classificações impostas pela academia hegemônica e excludente.

Para entender o desenvolvimento parcial dessa metodologia de pesquisa participativa, levo em consideração outros espaços de discussão, como os cursos de formação, os encontros de cinema negro no Brasil, na África, outras diásporas e Caribe, além de festivais e mostras realizadas no Brasil e em Cuba. Com isso, busco perceber como os realizadores e organizadores pensam, dialogam, decidem e interagem com esses momentos. Nesse processo, avalio ser importante ouvir os principais e mais atuantes sujeitos do debate racial para medir a experiência-ação, o alcance dessa linguagem e seus efeitos de romper as barreiras estruturais do racismo no setor cinematográfico.

Assim, desenvolvi uma análise a partir dos apontamentos dos cineastas novos e antigos que discutem a questão, os significados e tratamentos desses temas ao longo da história do cinema afrodiaspórico, entendido aqui como um processo dinâmico e eficaz para a formação de novos ativistas e realizadores.

Ressalto que o aprofundamento das reflexões, etapas e caminhos percorridos acerca da elucidação e hipóteses levantadas por esta pesquisa ocorre a partir dos referenciais teóricos e metodológicos balizados pelos pensadores que discutem no campo da decolonialidade, racismo e negritude, contudo o aprofundamento teórico-metodológico aqui presente pôde ser mais bem explorado ao longo do processo de desenvolvimento de interação com os sujeitos envolvidos no estudo.

1º EPISÓDIO: *RAÍZES*

Raízes foi uma série exibida no final dos anos de 1970, cujo tema tratava da linhagem de uma família escravizada e protagonizada por Kunta Kinte, um guerreiro que nunca abandonou sua fé, Kunta ensinou sua filha, “[...] a língua e a cultura mandinga, um legado transmitido através de muitas gerações. (RAÍZES..., 2017, n. p.).³

Fotografia 1 – Malachi Kirby como Kunta Kinte em *Raízes*



Fonte: TORRES, 2016.

1.1 África: Lugar de Origem da Humanidade e Cobiça da Modernidade Europeia

Até bem pouco tempo, a história e a trajetória dos negros no Brasil eram contadas apenas pela perspectiva do colonizador, que sempre retratou passividade no comportamento dos escravizados frente à violência dos opressores. Felizmente, estudos e pesquisas mais recentes se encarregaram de jogar por terra muitos mitos sobre o tema da escravidão, ao mesmo tempo em que nos dão oportunidade de conhecer a história não contada sobre o continente de onde partiram sem volta os nossos ancestrais.

E é justamente por isso que essa trajetória de opressão e reexistências dos negros nas diferentes diásporas não podem ser subtraídas de nossas reflexões. As marcas e vestígios ainda são muito presentes em diferentes contextos da nossa existência. Por esse motivo, mesmo falando de outro momento e avanços da luta do negro em nossa sociedade, ainda

³ Sinopse do filme disponível em <https://www.dailymotion.com/video/x58q62g>. Acesso em: 10 nov. 2020.

assim, aproprio-me da sinopse da série Raízes para indicar por onde iniciarei a reflexão, tendo em vista alguns percalços da história de um povo que ainda hoje busca se reconectar com as partes que foram perdidas pelos diferentes caminhos por onde passaram os africanos escravizados, deixando para trás importantes vestígios de suas memórias. Com isso, busco também mostrar que chegamos até aqui para contar essa história devido às lutas de resistência dos que chegaram antes.

Nesse sentido, aqui, os dados sobre aspectos de nossas raízes irão destacar os principais elementos que transformaram o continente que deu origem à humanidade em um território de cobiça e exploração, além de ser o cenário do ineditismo da experiência de tornar seres humanos cativos pela cor da pele.

Em relação à origem do homem, pesquisas comprovam que foi justamente no continente africano que há aproximadamente 200 e 300 mil anos o *Homo Sapiens* mais antigo de que se têm registros na História foi encontrado. No entanto, a primazia africana de ser o berço da humanidade, com o decorrer dos processos históricos hegemônicos, não impediu que justo esse continente fosse conhecido como um dos lugares mais pobres do planeta, com um povo destituído de suas riquezas, humanidade e um lugar considerado “sem história” aos olhos colonizadores. Visando a desconstruir toda essa trajetória de destituições e apagamentos, é necessário elucidar a importância das novas Diretrizes Curriculares Nacionais, como resultado das reflexões acumuladas ao longo da existência do movimento social negro, cuja reivindicação propunha inserir o ensino da História da África nos currículos escolares:

[...] em perspectiva positiva, não só de denúncia da miséria e discriminações que atingem o continente, nos tópicos pertinentes se fará articuladamente com a história dos afrodescendentes no Brasil e serão abordados temas relativos: – ao papel dos anciões e dos *griots* como guardiões da memória histórica; – à história da ancestralidade e religiosidade africana; – aos núbios e aos egípcios, como civilizações que contribuíram decisivamente para o desenvolvimento da humanidade; – às civilizações e organizações políticas pré-coloniais, como os reinos do Mali, do Congo e do Zimbábue; – ao tráfico e à escravidão do ponto de vista dos escravizados [...]. (BRASIL, 2004, p. 21).

Ainda nesse contexto, destaca-se importante contribuição do Ministério das Relações Exteriores (2010), que aponta o Brasil como o país de maior população negra fora da África. Assim, é paradoxal que os afrodescendentes brasileiros não tenham tido um processo cultural de conhecimento sobre o continente, sobretudo da chamada África negra, de onde foram trazidos, forçadamente, nossos antepassados. Na prática, temos uma das maiores provas sobre as tentativas da destituição da História do continente africano em sua maior diáspora.

Esse passado comum nos remete à certeza de que a apreensão da História, que nem sempre foi de miséria, devesse ser algo pertinente à nossa formação, tal qual foi a difusão da História de outros povos distantes e sem nenhuma relação com nossa origem. Entretanto, as pesquisas, tecnologias e as constantes descobertas têm revelado ao mundo riquezas e conhecimentos de uma cultura nunca antes revelados ao mundo. Como exemplo disso, temos a existência de antigos reinos e diferentes formas de sociedades existentes no continente africano, antes mesmo do nascimento de Cristo.

Debates mais recentes nos fazem perceber que os mecanismos da hegemonia, se não anulou, ao menos desassociou a projeção intelectual e tecnológica da evolução humana existente em praticamente todo o continente africano. Nesse sentido, a geopolítica estabelecida pela “racionalidade” ocidental ignorou alguns elementos fundamentais, como o fato de o mais antigo vestígio de atividades dos antepassados indiretos do ser humano, que reúne a mais antiga e inquestionável prova da humanidade, ter sido encontrado por uma equipe de pesquisadores, no atual território da Tanzânia, em 1978. Em seus estudos sobre a Pré-História da África, Macedo registra que:

Os primeiros fósseis do *Australopithecus africanus* foram descobertos pelo cientista Raymond Dart em 1924, na África do Sul, mas coube a Yvens Coppens a descoberta do fóssil mais completo de que se tem notícia, em Afar, na Etiópia de onde a atribuição do nome *Australopithecus afarensis*, ou, como ficou mais conhecido popularmente, Lucy. Lucy, teria vivido há cerca de 3 milhões de anos. Além da extrema antiguidade, seu fóssil corresponde a 40% do esqueleto, o que permitiu que o corpo fosse reconstituído integralmente. (MACEDO, 2019, p. 13-14).

O autor aponta ainda que:

O período Paleolítico, antigamente conhecido como Idade da Pedra Lascada, situa-se entre 2,4 milhões e 12 mil anos. Nesse longuíssimo tempo, as culturas humanas desenvolveram suas primeiras tecnologias e suas primeiras instituições sociais. Em praticamente todo ele, a África foi um espaço privilegiado e único para a circulação de grupos humanos de caçadores e coletores que se valiam de artefatos líticos, isto é, feitos de pedra. Provavelmente por volta de 1 milhão a.e.c dali partiram as primeiras ondas migratórias para outras partes do planeta. [...] Levavam consigo saberes, técnicas e equipamentos líticos, originados na África. (MACEDO, 2019, p. 15).

Pelo exposto, é preciso ressaltar que os europeus não só se apropriaram de vidas e territórios, como também impuseram uma falsa lógica sobre a antiguidade territorial da humanidade, tomando para si a primazia de incluir e excluir quem faria parte da classificação de novo e velho mundo, a partir dos “descobrimientos”, valendo-se de uma lógica que justificasse a dominação de alguns povos em detrimento de outros. A imposição dessa lógica

de superioridade pelos europeus nos induziu a pensar que tudo partiu da Europa, restando para a chamada África negra ou Subsaariana⁴ o apagamento da História.

Sobre as civilizações e organizações sociais pré-existentes à chegada dos europeus, Macedo (2019) e Pereira (2012) indicam que a metalurgia do cobre já era conhecida em 3.300 antes da era comum (AEC), em que, posteriormente, floresceu a cidade de Takada ao sul da Tunísia. Os artefatos de metal se difundiram no decurso do primeiro milênio AEC através das comunidades do Níger e do Nilo, sendo identificados desde o Egito, Meroé e Cartago por volta do século VI AEC e na Nigéria no século IV AEC.

Macedo (2019) e Pereira (2012) não deixam dúvidas sobre como ficaram escamoteados importantes conhecimentos sobre o continente onde, até bem pouco tempo, a informação transmitida pela História “oficial” era a inexistência de outras sociedades no continente e, que apenas ao lugar onde se desenvolveram importantes civilizações na antiguidade, como a egípcia, foi “consentido” tal “reconhecimento” e propagação.

Desse modo, a África negra foi classificada como a parte “não civilizada”, por isso, foram abduzidos de seu legado cultural, linguístico, religioso, técnicas da metalurgia e seus conglomerados arquitetônicos, construídos a partir de organizações políticas de sociedades complexas que, no passado, foram detentoras de importantes reinos e riquezas naturais. Para ilustrar o modo equivocado como o Ocidente descreveu a África para a História, Macedo (2019) evidencia:

[...] domínios técnicos explicam o florescimento das primeiras civilizações africanas. Evidências materiais nesse sentido, foram encontradas em escavações arqueológicas no ano de 1942 feitas no Planalto de Jos, na atual República da Nigéria. As cabeças e bustos em terracota revelam estilo sofisticado e domínio técnico excepcional, antecipando em vários séculos o brilhantismo da estatuária ioruba de Ifé e do Benin nos séculos XIII e XVI-XVII. Essas criações da civilização de Nok são os testemunhos mais recuados da autonomia e originalidade das civilizações da África negra, que, como se vê, são o resultado de um legado milenar das comunidades neolíticas. (MACEDO, 2019, p. 20).

De acordo com Hernandez (2008), as diferenças entre africanos e europeus são tratadas conforme um paradigma de organização social e política e de padrões culturais da civilização europeia, segundo o qual a Europa é o conhecido e a África o desconhecido, portanto, não tem povo, não tem nação, Estado, passado e história. Ainda conforme esse autor, “O problema posto nessa lógica interpretativa possibilita que o diverso, no caso a África, seja enquadrado no grau inferior de uma escala evolutiva que classifica os povos em primitivos e civilizados.” (HERNANDEZ, 2008, p. 18).

⁴ África negra ou subsaariana é a região do continente localizado ao sul do deserto do Saara.

Em um passado não muito distante, as regiões do continente africano mais conhecidas, ao menos para nós, brasileiros, eram o Egito Antigo, Cartago e alguns outros países e cidades localizadas ao norte da África, por serem mais próximas do Ocidente. No entanto, recentes estudos possibilitaram a difusão de informações sobre a cultura e organizações sociais que floresceram na região localizada no outro extremo do deserto do Saara, também conhecida como África negra ou subsaariana.

Por isso, é importante ressaltar que essas organizações sociais se constituíram de modo diferenciado, algumas delas de forma comunitária sem uma estrutura de poder hierárquico, enquanto outras foram estruturadas de modo hierarquizado, chegando inclusive a se conformarem como Estado centralizado, a partir de bases econômicas e políticas complexas, a exemplo do Império do Gana ou Wagadu, Império Aksum ou Axum, Império do Mali ou Mandinka, Império do Congo, Songai, Império do Zimbábue, Império de Oyo Yorubá, Reino do Benin, os oito impérios que atualmente são conhecidos. No entanto, para esta investigação, serão analisados apenas alguns aspectos dos Reinos do Gana, por ter sido, até onde se tem notícia, o Estado negro mais antigo da África; o Mali por ter sido um dos reinos mais bem-sucedidos e o Congo, por sua importância na articulação no tráfico de escravizados (PEREIRA, 2012).

O Reino de Gana se desenvolveu na região localizada na parte ocidental do deserto do Saara, por volta do ano 500. Sua base econômica era o comércio e a agricultura, já a estrutura de poder era centralizada na figura do rei, principal responsável pelas decisões políticas, militares e administrativas, o monarca no reino era considerado uma divindade. A manutenção da estrutura estatal era garantida através da taxaço e cobrança de impostos sobre o ouro, por ser o principal produto do reino. No século XI, os mulçumanos, com intuito de difundir o islamismo na região, atacaram o Reino de Gana, provocando seu enfraquecimento e sua fragmentação, ocasionando, em 1235, sua derrubada pelo principal líder do Mali (MACEDO, 2019).

Após conquistar o Reino de Gana, Sundiata se tornou o principal líder político do Império do Mali, seu governo foi marcado pela conquista de novos territórios cujas riquezas eram ouro e sal, produtos comercialmente extremamente valiosos. Desse modo, Sundiata, tornou-se popularmente conhecido pelo impulso comercial que deu na região. No campo da política, o Império do Mali tinha uma organização bastante semelhante ao Reino de Gana e seu líder recebia o nome de Mansa. Os líderes que sucederam Sundiata converteram o Mali em Estado islâmico, porém, as antigas práticas religiosas não deixaram de se fazer presentes entre os camponeses e outros trabalhadores, contudo a grandiosidade do império, associada à

fragilidade militar e aos constantes ataques externos, dentre outros fatores, acabaram contribuindo para divisão e intensificação de conflitos internos pela disputa e controle do império. O somatório desses fatores foi determinante para o fim do Império, em 1468 (MACEDO, 2019).

O antigo Reino do Congo se localizava na região que atualmente corresponde a uma parte de Angola, República Democrática do Congo e Gabão. O reino se formou com a chegada de grupos de origem banto que se misturaram aos grupos locais, porém buscaram manter o modelo de estrutura política centralizada na figura da nobreza. O Reino do Congo era dividido em cidades aldeias onde viviam algumas pessoas importantes para sua estrutura, como artesãos, membros do exército, comerciantes, agricultores e escravizados. Sua base econômica era o comércio, tecidos, metais e sal, havia também uma agricultura de subsistência, mas o tráfico de escravizados era a mais rentável das atividades. O pagamento de impostos efetuado pela população era feito para a principal liderança, cujo título era nomeado de Mani Congo.

Em 1483, com a proximidade comercial ocorrida entre portugueses e congoleses, começaram a surgir mudanças significativas nesses dois povos, dentre as quais é possível citar a conversão, em 1483, do Reino do Congo ao Cristianismo e a mudança do nome da capital de Mbanza para San Salvador.

Além disso, lideranças do reino adotaram nomes e costumes portugueses. O entrosamento dos congoleses e portugueses foi determinante para que, no século XVII, os europeus já exercessem uma soberania no território e o Congo se transformasse em grande fornecedor de escravizados para o novo mundo (MACEDO, 2019).

Lamentavelmente, diferentes motivações ocasionaram o declínio de reinos e sociedades tribais africanas que eram organizadas em distintos sistemas políticos, econômicos e religiosos, guardando entre si diferentes línguas e cosmovisões, contrariando a ideia de homogeneidade desses aspectos no continente.

No entanto, é fato que questões internas, como guerras civis e fragmentações políticas, efeitos da própria colonização portuguesa, contribuíram para o enfraquecimento desses reinos e sociedades, com a destruição total da maioria após a chegada dos colonizadores. Suas investidas devastadoras foram determinantes para esse cenário de fragilidade e incapacidade de resistência e defesa contra a dominação europeia.

Some-se a se a isso a mistura de etnias, imposições linguísticas, culturais, religiosas e assimilação do patriarcado pela maioria das sociedades, entre outros malefícios já citados, que muito contribuíram para o apagamento de uma identidade continental. Essas questões

referentes ao legado histórico e identidades africanas ficam ainda mais agravadas, pelo fato de grande quantidade dos patrimônios históricos dos antigos reinos serem saqueados e levados como troféus pelos conquistadores para muitos países europeus. Além disso, a ausência de uma escrita própria em alguns países ocasionou o apagamento da memória de reinos e sociedades africanas (PEREIRA, 2012).

Para finalizar essa reflexão sobre os reinos africanos, é muito importante levar em conta a informação de que, a exemplo do Congo, outros reinos movimentaram suas economias se lançando na atividade comercial ligadas ao tráfico de escravizados, possibilitando, desse modo, a intensificação das transações comerciais de cativos no continente africano pelos europeus. Como exemplo disso, podemos citar o Reino de N’Dongo, cuja sua principal liderança se assumiu importante referência para os brasileiros.

Na região onde hoje fica Angola, despontou Nzinga Mbundi, mulher que se tornou chefe de um importante Estado e a principal representante de uma coligação de vários povos do interior do local. Sua forte atuação, no Reino do N’Dongo foi profundamente envolvida com o tráfico escravista, questão sobre a qual Macedo (2019) mostra que:

[...] ameaçada pelas tropas portuguesas, Nzinga foi forçada a deixar o Ndongo, estabelecendo-se no reino de Matamba, às vezes designado como Quilombo, onde passou a governar os temíveis guerreiros ibangalas. Foi nessa condição, e por seu carisma, que ela levou a cabo uma bem-sucedida política expansionista que fez de Matamba o Estado mais próspero da região e o principal fornecedor de escravos aos holandeses, numa média que chegou a 13 mil cativos por ano. Adversária respeitada pelos portugueses, a quem impôs algumas derrotas, sua posição se tornou mais frágil após 1648, quando seus aliados holandeses foram expulsos. Após uma longa negociação, acabou firmando um pacto de paz e recebeu o batismo cristão em 1654, vivendo em paz com os portugueses até a morte. (MACEDO, 2019, p. 88-89).

A fragmentação ou dissolução de vários reinos contribuiu enormemente para a expansão do comércio de cativos dentro do próprio continente africano e fora, através do crescente tráfico via transatlântico. Foi desse modo que as potências europeias, por quatro séculos, praticaram toda sorte de crime e pilhagem contra seres humanos que viraram objetos de uso, venda e troca com valores monetários agregados em suas vidas, tal qual, qualquer outra mercadoria.

O crescente comércio de escravizados transformou a África em um território de “propriedade” europeia, garantindo assim, o acúmulo de capital necessário para o enriquecimento de Portugal e mais tarde as transformações tecnológicas das metrópoles proporcionadas pelo tráfico de mais de 15 milhões de escravizados pelo Atlântico, mobilizando uma carga de carne humana que se transformaria em mais e mais dinheiro (PAIXÃO, 2013).

Para Achille Mbembe (2014), homens e mulheres originários de África foram transformados em homens-objeto, mercadoria e moeda. O nome negro assinala uma série de experiências históricas desoladoras, uma vida vazia, assombramento para milhões de pessoas escravizadas nas redes de dominação de raça.

E não é tudo. Produto de uma máquina social e técnica indissociável do capitalismo, da sua emergência e globalização, este nome foi inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação, ou seja, um limite sempre conjurado e abominado. Humilhado e profundamente desonrado, o Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria – a cripta viva do capital. (MBEMBE, 2014, p. 19).

Desse modo, o tráfico negreiro praticado no Oceano Atlântico transformou a África na principal fornecedora da mercadoria mais valiosa do processo de colonização do “novo mundo”. Sobre esse aspecto, não são menos elucidativas algumas bulas de Calixto III e Sixto IV, emitidas entre 1456 e 1481, nas quais se citam os escravizados e o ouro como os principais objetos do comércio peninsular na costa africana (GOULART, 1975).

No entanto, as pesquisas comprovam que o sistema escravista na costa africana é anterior à invasão das terras americanas, os registros dão conta de que os primeiros negros vítimas da pilhagem e transformados em objetos de venda pública chegam a Portugal em 1444. O número de capturados aumenta sensivelmente entre 1450 e 1500 (MBEMBE, 2014).

A lucrativa experiência comercial com a venda de escravos foi comprovada antes mesmo da chegada dos europeus na América, em Portugal, território onde se deu o primeiro o bem-sucedido leilão de escravizados. Para tal, contou com todo suporte da igreja católica para garantir a moralidade do tráfico negreiro, tendo como justificativa a salvação dos negros escravizados. Uma vez comprovada a prosperidade do negócio, Portugal intensificou o tráfico, modificando, em decorrência disso, o perfil de sua população, com o aumento de africanos escravizados no território, a quantidade de pessoas negras superou a de sujeitos brancos. Dias e Prudente (2016) apontam que:

[...]. Tal era a magnitude daquele comércio que, no século XV, Portugal chegou a ter em seu território uma população negra superior à população branca. O trabalho manual, urbano e rural, em Portugal era promovido pelas mãos negras trazidas de Guiné. Tanto mais lucrativo se tornava esse comércio mais ele se expandia, numa velocidade bastante superior à das caravelas que transportavam aqueles escravos. (DIAS; PRUDENTE, 2016, p. 7).

A complexidade da estrutura em torno do comércio negreiro, de intensa movimentação financeira, deve ser entendida como sendo um grande projeto empresarial dos estados modernos, uma vez que, para o desenvolvimento da atividade, foi deslocada toda uma gama de aparato tecnológico, de pessoal, estrutura estatal e religiosa, tudo isso visando a garantir a

organização e solidez do projeto comercial advindo do tráfico negreiro. Para tal, tudo deveria estar sob o controle do Estado português que, desde os primeiros atos de comercialização de escravizados, estabeleceu regras que estivessem em consonância com a Coroa por ter sido ela a idealizadora e financiadora das expedições na África. Em pleno gozo dessa primazia e por “direito”, cobrava 20% sobre o total do quantitativo transportado nos navios. Em seus estudos sobre a escravidão africana no Brasil, Goulart (1975) aduz:

Depois disso, era natural que aumentasse o número de candidatos a participar da empresa do infante. Uns para o servir, outros por vaidade, a maioria por ambição de ganho, as gentes foram tomando gosto de seguir aquela carreira. A segunda viagem, de Antão Gonçalves, sucedeu a de Nuno Tristão, em 1443, organizada às expensas de D. Henrique, e na qual os portugueses, tendo alcançado as ilhas de Àrguim e das Graças, cerca de vinte léguas além do Cabo Branco, aí apressaram vinte e nove indígenas. (GOULART, 1975, p. 21).

Tudo Isso possibilitou que, em pouco tempo, o negócio se transformasse em algo extremamente vantajoso, atraindo a cobiça de outros segmentos, associados inclusive à igreja, que passou a fazer parte desse lucrativo empreendimento. Assim, dois anos mais tarde, foi organizada outra expedição com nove caravelas, que seguiu rumo à costa da África, com objetivo de capturar escravizados. Nessa expedição, foi levado a bordo um tabelião de confiança do rei Dom Henrique, cuja missão foi garantir o controle de que todos os impostos fossem devidamente recolhidos em conformidade com a legislação de Portugal. Um dos navios era de propriedade do bispo de Algarve, Dom Rodrigo Dias, que, em função do lucrativo negócio, decidiu se tornar sócio no comércio negreiro. Vejamos o que Dias e Prudente (2016) abalizam acerca do tema:

[...] a forma de tributação da Igreja era a cobrança de certidões de batismos que eram exigidas a todos os escravos negros. Tratava-se, pois, de um negócio oficial desde o seu início o tráfico negreiro foi um negócio de Estado. Os símbolos da Coroa Portuguesa e da Igreja Católica atribuíam-lhes essa oficialidade. Apesar disso, aquele comércio atraiu desde logo muitos aventureiros em busca de lucro fácil. (DIAS; PRUDENTE, 2016, p. 10).

Ainda sobre a participação da igreja nos lucrativos negócios da escravidão e coisificação de seres humanos nesse processo, Goulart (1975) assinala que escravizados e ouro eram os principais produtos do comércio na costa africana “algumas bulas de Calixto II e Sixto IV, emitidas entre 1456 e 1481, nas quais se citam “os escravos e o ouro como os *principais objetos* do comércio peninsular na costa africana.” (GOULART, 1975, p. 20, grifo nosso).

Desse modo, o movimento negro brasileiro vem questionando essa invenção das raças e sua hierarquização através da educação, política, cultura etc. Portanto, veremos que a crítica a essa perversa forma de hierarquização de grupos humanos vem se dando de diferentes

formas e que o cinema negro é uma delas e que, para existir cinema negro, é necessária uma postura política antirracista numa sociedade hierarquizada que ainda considera brancos como universais e africanos e seus descendentes como particulares.

1.2 Invenção das Raças: Outra Investida Perversa da Modernidade Europeia

Etimologicamente, o termo raça tem suas origens no italiano *razza*, que significa linhagem ou criação, mas é fato que a palavra raça, foi apropriada pela literatura científica, estudada e utilizada em diferentes contextos da história da humanidade, sem que tivesse uma definição absoluta do seu significado. Inicialmente, quando foi criado pelo naturalista sueco Carl Von Linné, na zoologia e na botânica, o conceito de raça tinha a finalidade classificar as espécies animais e vegetais (STEPAN, 2005).

No entanto, a França, entre os séculos XVI e XVII, de posse desse conceito, passou a utilizá-lo para tratar as relações sociais impostas pela nobreza, que identificava os francos como sendo de origem germânica, portanto de “sangue puro”, naturalmente habilitado para administrarem, dirigirem e escravizarem a plebe, considerada uma raça inferior por serem originários dos gauleses (povos identificados como bárbaros).

É importante ressaltar o quanto as ambições e os argumentos para legitimar a busca pelo poder expõem as contradições do cristianismo europeu, bem como as fundamentações bíblicas para explicar a origem da humanidade. Tais contradições impuseram uma urgência para que os próprios europeus, enquanto detentores da razão e da fé universal buscassem explicações na ciência para justificar as diferenças entre eles e as demais raças.

Em conformidade e alinhamento com os princípios do Iluminismo, as ciências se encarregaram de criar teorias que classificassem as espécies, tanto animal quanto vegetal como puras e não puras, sendo essa mesma categorização utilizada como referencial para classificação dos seres humanos “puros” e “não puros”, valendo-se das teorias raciais, elaboradas para servirem de parâmetro da hierarquização da humanidade em “raça superiores” e “raças inferiores” (STEPAN, 2005).

Tal sustentação tinha por finalidade justificar as investidas ambiciosas de seus países (no caso os europeus), que, de forma desmedida, impuseram a efetivação do projeto colonial, mobilizando para tal todas as estruturas dos Estados Nacionais, com papéis bem definidos para, assim, se estabelecerem no continente africano. O antropólogo Kabengele Munanga, em seu artigo “Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo e etnia”, afirma que:

No século XVIII, batizado século das Luzes, isto é, da racionalidade, os filósofos iluministas contestam o monopólio do conhecimento da explicação concentrado nas mãos da igreja e os poderes dos príncipes. Eles se recusam a aceitar a uma explicação cíclica da história da humanidade fundamentada na idade de “ouro”, para buscar uma explicação baseada na razão transparente e universal e na história cumulativa e linear. Eles recolocam em debate a questão de saber quem eram esses outros, recém descobertos. Assim, *lançam mão do conceito de raça já existente nas ciências naturais para nomear esses outros que se integram à antiga humanidade como raças diferentes, abrindo o caminho ao nascimento de uma nova disciplina chamada história natural da humanidade, transformada mais tarde em biologia e antropologia física.* (MUNANGA, 2004, p. 18, grifos nosso).

Nesse sentido, as ciências representaram um importante aporte para o projeto de colonização. Ao definirem, a história da raça ou das raças como a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas, a partir do século XVI, os teóricos criaram as justificativas para explicar a existência da relação de dominação e dominados.

Uma vez, tendo introduzido as leis da natureza para explicar a hierarquização das raças, o século XVII inicia-se com esses ditames consolidados, reafirmando a matriz de pensamento filosófico, com base na racionalidade científica, bem como nos estudos sociais, políticos e econômicos que serviram de pilares para o florescimento do Iluminismo, em que um dos princípios era colocar o homem na condição de centro do universo. Por isso, é necessário entender que, em um contexto de categorização das raças em superiores (branca) e inferiores (negros), esse homem centro do universo só poderia ser branco e europeu. Ainda sobre essa questão referente às bases que justificaram a invenção da raça nos marcos da modernidade, Almeida (2018) apresenta a seguinte ideia:

[...] o contexto da expansão comercial burguesa e da cultura renascentista abriu as portas para a construção do moderno ideário filosófico que mais tarde transformaria o europeu no homem universal (atentar ao gênero aqui é importante) todos os povos e culturas não condizentes com os sistemas culturais europeus em variações menos evoluídas. Falar de como a ideia de raça ganha relevância social demanda a compreensão de como o *homem* foi construído pela filosofia moderna. A noção de homem, que para nós soa quase intuitiva, não é tão óbvia quanto parece: é, na verdade, um dos produtos mais bem-acabados da história moderna e exigiu uma sofisticada e complexa construção filosófica. (ALMEIDA, 2018, p. 25, grifo do autor).

Como visto, a noção de raça é constituidora do moderno ideário filosófico que construiu a ideia de homem, branco europeu e o definiu como universal e os africanos como particulares. A linha filosófica do Iluminismo foi consolidada no século XVIII, por filósofos europeus que o denominaram como o “século das luzes e da razão”. Essa linha filosófica é caracterizada pela historiografia ocidental como aquela que elevou a razão como norte para todos os aspectos da vida humana.

Ainda na lógica da superioridade e inferioridade das raças, cuja classificação tem ligação direta com a hierarquia das raças, em que a primazia da superioridade pertence à raça

branca, civilizada, iluminada, cristã e racional. Nesse sentido, não é difícil concluir que as outras raças (não brancas), classificadas por eles como inferiores, não civilizadas, pagãs e irracionais, deveriam ser dominadas pelas superiores. Quijano (2005) nos aponta que:

As novas identidades históricas produzidas sobre a idéia de raça foram associadas à Natureza dos papéis e lugares na nova estrutura global de controle do trabalho. Assim, ambos os elementos, raça e divisão do trabalho, foram estruturalmente associados e reforçando-se mutuamente, apesar de que nenhum dos dois era necessariamente dependente do outro para existir ou para transformar-se. (QUIJANO, 2005, p. 118).

Também acerca dessa temática e do momento histórico da criação das teorias e classificação das raças, é importante ressaltar que as teorias racistas foram amplamente aceitas como verdade universal, assumindo lugar central em diferentes aspectos das relações humanas em diferentes sociedades que, em nome da superioridade e da razão universal, legitimaram as missões civilizatórias europeias, a partir de um processo brutal de extermínio e apropriação nos lugares considerados por eles desprovidos de civilidade. Infelizmente, essa diferenciação racial, até hoje, continua sendo responsável pelas diferenças absurdas entre sociedades e seres humanos.

Para Almeida (2018), a raça é uma tecnologia central para classificar seres humanos com intuito de submeter e destruir populações:

[...] É nesse contexto que a raça emerge como um conceito central para que a aparente contradição entre a universalidade da razão e o ciclo de morte e destruição do colonialismo e da escravidão possam operar simultaneamente como fundamentos irremovíveis da sociedade contemporânea. Assim, a classificação de seres humanos serviria, mais do que para o conhecimento filosófico, como uma das *tecnologias do colonialismo europeu para submissão e destruição de populações das Américas, da África, da Ásia e Oceania*. (ALMEIDA, 2018, p. 28, grifo nosso).

Destarte, todas as reflexões acerca das motivações que levaram ao aprofundamento das teorias racialistas na modernidade, a partir do século XVI, serviram de aporte e referência para o desenvolvimento das ciências biológicas, nos séculos XVII e XVIII, porém se desenvolveram com a finalidade de submeter e destruir populações das Américas, África, Ásia e Oceania. Tais teorias criaram as justificativas que foram, ao encontro dos anseios e pretensões imperialista para o Continente africano no século XIX.

A expansão imperialista na África pelos europeus contou com a justificativa das missões civilizatórias, mas, na verdade, eram cortina de fumaça para encobrir as ambições econômicas para os avanços do neocolonialismo no território. Essas ações foram referenciadas por várias teorias racistas, dentre elas o darwinismo social que se destacou das demais porque fundamentava-se na lógica da competição entre os indivíduos na sociedade e um dos fatores determinantes para essa competição seria a raça. “E tudo isso, foi,

posteriormente, reforçado e consolidado através da expansão e da dominação colonial branca sobre as diversas populações mundiais.” (QUIJANO, 2005, p. 119).

Para essa teoria, a existência de indivíduos de raças inferiores poderia provocar a queda da sociedade como um todo. Sendo assim, de acordo com os aspectos destacados pelo darwinismo, para uma sociedade atingir o desenvolvimento, deveria ter como norte os atributos das raças superiores, ou seja, ser europeia, civilizada e branca. Nesse contexto, a categoria “raça” ganhou corpo no pensamento europeu no século XIX, com o desenvolvimento da ciência, em especial a biologia de uma forma “social” de se entender o evolucionismo de Darwin e Spencer (HERNANDEZ, 2008).

Já Arthur de Gobineau, em sua obra *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*, intensificou a difusão das teorias racistas. Esse clássico de Gobineau muito contribuiu para a movimentação científica do século XIX, conduzindo a ciência para realizações de experimentos que buscavam provar a diferenciação entre as raças. Para tal, os pesquisadores realizaram experimentos com cérebros humanos e os resultados “provavam” que, biologicamente, os africanos eram inferiores aos europeus.

Nessa lógica, tendo sido “comprovada” a “inferioridade” biológica dos africanos, Gobineau, em função disso, tornou-se ferrenho opositor da mistura de raças por acreditar que a mestiçagem era prejudicial à preservação dos *gens* das raças superiores. Segundo Gobineau, o conceito de “perfectibilidade”, iniciado no século XVII, confere esse atributo de capacidade para o progresso moral e autolegislação humana, crescente desde os estados primitivos, como sendo próprio das “raças civilizadas”, ou seja, somente a raça ariana gozava dessa virtude da “perfectibilidade”. Por isso, o teórico afirmava que os cruzamentos levavam à degeneração e que os mestiços eram uma “sub-raça descendente e degenerada” (STEPAN, 2005).

O debate e a difusão das teorias raciais ou racistas atravessaram o século XIX, arregimentando adeptos em diferentes segmentos sociais, sobretudo no mundo político e acadêmico, essas teorias ganharam amplitude, provocaram debates e produções de diferentes interpretações sobre a origem da humanidade. Assim, a visão monogenista defendia que a humanidade era apenas uma, ou seja, teria surgido de um único núcleo de criação, essa teoria era reivindicada pela visão criacionista da humanidade. Já a visão poligenista mostrava crença na existência de vários núcleos de criação e defendia que estes respondiam à existência de diferenças entre as raças (ALMEIDA, 2018).

Tais debates sobre as diferentes versões quanto à natureza humana, sobretudo a politeísta, que se destacou por ter uma visão sobre a influência da biologia e as leis naturais no comportamento humano foram intensos. Essa corrente de pensamento, identificada como

racismo científico, ganhou adeptos como Cesare Lombroso, que defendia a tese da “natureza biológica do comportamento criminoso”. Seus estudos se baseiam na tese de que a criminalidade seria um fenômeno hereditário e, portanto, previsível em diferentes sociedades. As ideologias racistas europeias⁵ serviram de aporte teórico para intelectuais brasileiros como Silvio Romero e Nina Rodrigues (PEREIRA, Amauri, 2013).

A efervescência em torno das pesquisas e debates sobre as raças chega ao ápice com o movimento de eugenia, corrente de pensamento surgida na Inglaterra, criada por Francis Galton, em 1883, tendo, naquele contexto, a ideia de “bem-nascidos”, baseada na lógica de que, através da genética, seria possível criar seres humanos melhorados com estudo e controle dos agentes genéticos. Galton afirmava que esses aprimoramentos poderiam se dar no aspecto biológico, social, psicológico, econômico e cultural (STEPAN, 2005).

Sendo assim, a eugenia acabou atendendo às necessidades conjunturais da época, sendo também, amplamente utilizada para aprofundar e disseminar preconceitos e discriminação entre diferentes segmentos sociais. Seus princípios se espalharam pelo mundo e foram apropriados com diferentes finalidades, tendo sido inclusive usados para justificar o extermínio e comercialização de pessoas, como o ocorrido no processo da escravidão e no holocausto. Em suas reflexões sobre o poder da ciência na legitimação de uma “verdade”, Almeida explicita que:

A ciência tem o poder de produzir um discurso de autoridade, que poucas pessoas têm a condição de contestar, salvo aquelas inseridas nas instituições em que a ciência é produzida. Isso menos por uma questão de capacidade, e mais por uma questão de autoridade. É da natureza da ciência produzir um discurso autorizado sobre a verdade [...]. Por isso, não se pode desprezar a importância dos filósofos e cientistas para construção do colonialismo, do nazismo e do *apartheid*. (ALMEIDA, 2018, p. 70).

Assim, a ciência tem sido usada para produzir um discurso autorizado sobre a verdade acerca da ‘raça’ que serviu para o colonialismo, o nazismo e outras formas de poder no mundo. No entanto, raça também pode ser usada para resistir a projetos de sujeição.

Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra*, dedica-se a estudar a razão negra, termo polissêmico que o autor designa como imagens do saber, um modelo de exploração e depredação de um paradigma de submissão e das modalidades de sua superação e um complexo psiconírico, uma “[...] jaula, na verdade uma complexa rede de desdobramentos, de

⁵ Darwinismo Social é a teoria de que indivíduos, grupos e povos estão sujeitos às mesmas leis darwinianas da seleção natural, como Charles Darwin tinha percebido em plantas e animais na natureza. Hoje, essa teoria é amplamente desacreditada, o darwinismo social foi defendido por Herbert Spencer e outros no final do século XIX e início do século XX e foi usado para justificar o conservadorismo político, o imperialismo e o racismo e desencorajar a intervenção e reforma.

incertezas e de equívocos, tem a raça como enquadramento.” (MBEMBE, 2014, p. 25). Ainda segundo o autor, raça é um complexo perverso, gerador de medos e de tormentos, de problemas epistêmicos e de terror,

[...] mas sobretudo de infinitos sofrimentos e, eventualmente, de catástrofes. Na sua dimensão fantasmagórica, é uma figura de nevrose fóbica, obsessiva e, porventura, histérica. Quanto ao resto, *trata-se do que se apazigua odiando, mantendo o terror, praticando o alterocídio, isto é, constituindo o Outro não como semelhante a si mesmo, mas como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou que, simplesmente, é preciso destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controlo total.* Mas, tal como explica Frantz Fanon, *a raça é também o nome que deve dar-se ao ressentimento amargo, ao irrepreensível desejo de vingança, isto é, à raiva daqueles que lutaram contra a sujeição e foram, não raramente, obrigados a sofrer um sem-fim de injúrias, todos os tipos de violações e de humilhações e inúmeras ofensas.* (MBEMBE, 2014, p. 25-26, grifos nossos).

A discussão acerca da natureza humana a partir da autoclassificação científica da “raça pura” europeia legitimou o tráfico de milhares de pessoas despossuídas de suas humanidades, peça chave para alavancarem o enriquecimento das sociedades modernas. Achille Mbembe, ao tratar da questão da raça resgata o pensamento de Hegel: “[...] a propósito de tais figuras, que elas eram estátuas sem linguagem nem consciência de si; entidades humanas incapazes de se despir de vez da figura animal com que estavam misturadas.” (MBEMBE, 2014, p. 28).

Desse modo, após as reflexões sobre a criação de diferentes teorias raciais, bem como seus objetivos em distintos contextos históricos, é possível afirmar que a diferença abissal do ponto de vista sócio-econômico-cultural entre a raça branca e as demais, sobretudo a negra, é fruto de uma construção histórica pautada em ideologias inventadas pela modernidade, objetivando edificar universalmente a hegemonia europeia de poder.

Para legitimar esse projeto secular de dominação, os estudos das teorias racistas foram fundamentais. A concretização de tudo isso só foi possível devido à sustentação dada pelas estruturas políticas, jurídicas, filosóficas, religiosas, culturais, científicas, entre outros. O somatório disso resultou no surgimento do racismo e na perpetuação das desigualdades sociais no mundo, sobretudo no continente africano e diásporas, que, ainda hoje, com outros modos operantes, continua sendo objeto das investidas do capitalismo e vitrine de miséria humana.

1.3 África: Pilar do Colonialismo na Contemporaneidade

Enquanto figura viva da dissemelhança, “África” remete consequentemente para um mundo à parte, do qual não temos responsabilidade, com o qual muitos dos nossos contemporâneos dificilmente se identificam. Mundo pleno de dureza, violência e devastação, África seria o simulacro de uma força obscura e cega, emparedada num

tempo de certa maneira pré-ético e até pré-político. É algo que nos dificulta os laços de afinidade. Pois, aos nossos olhos, a vida por lá simplesmente nunca será uma vida humana. Aparece sempre como a vida de um outro, de outras pessoas em qualquer outro lugar, longe da nossa casa, lá fora. Na impossibilidade de partilhar um mundo comum entre eles e nós a política africana do nosso mundo não é uma *política do semelhante*, mas sim uma política da diferença – a política do Bom Samaritano, que se alimenta do sentimento de culpa, ou do ressentimento, ou da piedade, mas nunca da justiça ou da responsabilidade. (MBEMBE, 2014, p. 93-94, grifo do autor).

A citação de Achille Mbembe (2014) no início desta unidade tem por finalidade chamar atenção para o quanto o darwinismo social era pautado na crença da existência de sociedades superiores às outras. Nessa lógica, a África era considerada um não lugar, por isso, passível de ser apropriada pelos países constituídos de superioridade. Esse pensamento foi responsável por consolidar o processo de ocupação territorial e a exploração econômica da África pelos europeus, que se valiam da lógica da inferioridade racial dos africanos, em continuidade à expansão e poderio iniciado no século XV com os portugueses.

Por isso, antes de entrar na Partilha da África propriamente dita, faz-se necessário apontar que as crescentes e ambiciosas investidas dos europeus no continente africano no século XIX partiu do referencial e da experiência acumulada na expropriação e enriquecimento dos portugueses no continente. Além disso, os avanços tecnológicos e os processos de industrialização na Europa impulsionaram-nos para busca de mercados, matérias-primas e mão de obra barata.

Para fazer valer esses objetivos, as potências europeias decidiram que a África, em detrimento de suas necessidades, seria a matriz fornecedora do combustível para o desenvolvimento de suas economias, inaugurando um novo formato de colonialismo que, passou para a historiografia como neocolonialismo. Essa nova versão do colonialismo estabeleceu outras formas de domínio e exploração no continente.

Nesse contexto de aspirações para o desenvolvimento do capitalismo industrial, coube ao rei da Bélgica, Leopoldo II, a idealização de uma ofensiva imperialista no continente africano. Essa ofensiva teve como estratégia inicial a organização de um evento específico. O resultado do evento foi a criação, em 1876, da Associação Internacional no Continente Africano, com sede em Bruxelas.

Segundo Leopoldo II, a justificativa seria apenas de cunho “humanitário” no território, visando ao combate ao tráfico de escravizados e outras missões “civilizatórias”, mas, na verdade, o intuito ia muito além do reconhecimento internacional. O que de fato estava posto era a possibilidades de tomar posse do Congo, que mais tarde tornou-se sua propriedade e, uma vez efetivada a partilha, a Bélgica ocupou também a atual Ruanda. Em *A África que incomoda*, Carlos Moore informa que:

Os belgas deram uma denominação estranha à “sua” colônia no Congo – “Estado Livre do Congo”. Este constituiu-se no único caso de um país que fora incorporado à potência colonizadora como **propriedade pessoal** do chefe de Estado. O Congo era propriedade do próprio rei Leopoldo II, um dos maiores carniceiros da história antes de Hitler. A realidade recoberta por esse estatuto *sui generis* foi terrível, além do que as nossas consciências de hoje podem suportar. Estima-se que, no período de **76 anos** de duração da colonização belga (1884-1960), pereceram algo como **25 milhões** de africanos neste único país, como resultado da repressão e dos trabalhos forçados. (MOORE, 2010, p. 32-33, grifos do autor).

Ademais, o fortalecimento da Alemanha após sua unificação fez com que os interesses econômicos do país também se voltassem para a África, assim, nesse espírito de disputas e interesses das potências europeias, foi realizado na Alemanha um encontro entre os principais países para discutirem a repartição do continente africano. O evento, realizado nos anos de 1884 a 85, conhecido como Conferência de Berlin, teve como principal objetivo definir a ocupação do território, reconhecimento das fronteiras já ocupadas e estabelecer regras para as novas ocupações. A partir disso, é iniciada uma política imperialista de ocupação no continente africano:

[...] Abrir para a civilização a única parte do globo ainda infensa a ela, penetrar na escuridão que paira sobre povos inteiros é, eu diria, uma cruzada digna deste século de progresso [...]. [...] Será que preciso dizer que, ao trazer os senhores a Bruxelas, não fui guiado por nenhum sentimento egoísta? Não, cavalheiros, a Bélgica pode ser um país pequeno, mas está feliz e satisfeita com seus rumos; e eu não tenho outra ambição que não seja a de servi-la bem. (HOCHSCHILD, 1999, p. 54-55 *apud* HERNANDEZ, 2008, p. 69).

A respeito desse novo momento vivido pelos africanos frente à debandada europeia para o continente, Macedo entende que:

[...] é possível observar o quanto o quadro geopolítico da África se agravou e tornou-se mais tenso a partir da década de 1880. Tal tensão e tal agravamento político-social ocorreram no momento a partir do qual houve uma ingerência direta da Europa nos destinos de todo o continente. Realmente, as décadas situadas entre 1880 e 1914 constituem um ponto de viagem importante. O aspecto essencial desse período foi que, pela primeira vez, e talvez, única em toda a história, um continente inteiro caiu sob domínio de povos estrangeiros. (MACEDO, 2019, p. 135).

Tal dinâmica, que envolveu acordos e tratados entre os “donos do mundo” para a divisão do continente, ficou historicamente conhecida como “partilha da África”. O crescimento econômico dos países europeus fez com que os interesses se voltassem para os recursos naturais, minerais e diferentes matérias-primas indispensáveis ao desenvolvimento de suas indústrias.

Assim, com outra roupagem, o continente africano foi mais uma vez palco da ganância e disputa europeia e, como se não tivesse bastado a devassidão de várias sociedades africanas pelo tráfico e comércio de escravizados, visando a atender as necessidades de mão de obra no “novo mundo”, outra vez, na contemporaneidade, a África é desumanizada para atendera

interesses alheios aos seus. O imperialismo tem, em sua essência, os ideais do colonialismo, também conhecido como neocolonialismo, sistema que conseguiu unir o capitalismo financeiro e o capitalismo industrial através da dominação e exploração dos territórios dominados. Mbembe (2014) explica que:

Uma das questões políticas mais importantes do final do século XVIII e do início do XIX é a expansão dos impérios coloniais europeus. No século XIX triunfa o imperialismo. Nesta época, graças ao desenvolvimento da técnica, às conquistas militares, ao comércio e à propagação da fé cristã, a Europa exerce sobre os outros povos pelo mundo fora uma autoridade totalmente despótica – uma espécie de poder que apenas se exerce para lá das suas fronteiras e sobre pessoas com as quais se julga nada haver em comum. (MBEMBE, 2014, p. 101).

As pretensões e explorações imperialistas respondem quase totalmente pelos problemas enfrentados pelos países do continente e os avanços do capitalismo industrial impulsionados pelos estados nacionalistas foram determinantes para que os tentáculos do imperialismo europeu abarcassem as regiões da África e da Ásia. Entretanto, é importante pontuar que a largada dessa nova versão do colonialismo ficou por conta da França. O país já havia conquistado o Senegal em 1664, porém, desde o século XIX, já tinha grande poder sobre a Argélia, Tunísia e, a partir do século XX, depois da Conferência de Berlim (1894-1895), esse poderio foi ampliado e a administração reforçada com a criação de um ministério das colônias, a partir de uma divisão territorial do seu império na África, em África Ocidental Francesa, que corresponde ao Senegal, Burkina Faso, Costa do Marfim, Mali e Níger.

Já a África Equatorial Francesa correspondia às margens do Rio Congo, Gabão, Chade, Camarões, Ubangui-Char, atual República Centro Africana, Marrocos. A Ilhas Francesas correspondem os territórios de Madagascar e Camarões. É necessário chamar atenção sobre o processo violento que representou a divisão da África. Em 1912, o continente havia sido quase todo repartido entre as potências europeias, apenas a Libéria e a Etiópia, algumas partes do Egito e do condomínio anglo-egípcio ficaram de fora da partilha. Contudo, a França enfrentou resistência nesse projeto, tanto por parte dos africanos quanto por parte da Alemanha, que manifestava interesses pelas regiões controladas pela França. Vejamos o que Pereira (2012) percebe, em suas análises sobre as diferentes estratégias adotadas no processo do colonialismo:

[...] O colonialismo francês demonstrou maior interesse em “assimilar-ensinar o idioma, mudar hábitos e procedimentos “civilizar” enfim- uma parte das elites nativas. Com isso, ampliaria a legitimação de sua atuação junto ao povo francês, perante a opinião pública mundial, e até mesmo perante as próprias sociedades africanas. As outras potências tiveram quase ou nenhuma preocupação neste sentido, e essas diferenças seriam importantes mais tarde, quando avançaram os processos de luta pelas independências (PEREIRA, 2012, p. 73).

Já Aimé Césaire, em seu livro *Um discurso sobre o colonialismo*, ressalta a existência de profundas sequelas nos territórios onde a colonização introduziu a brutalidade e crueldade, o sadismo, o choque na formação cultural, a fabricação apressada de uns tantos milhares de funcionários subalternos, empregados de comércio e intérpretes à boa marcha dos negócios (CÉSAIRE, 2020).

A lógica desmedida dos europeus de que os africanos eram povos selvagens foi o argumento usado para a invasão dos europeus com “missões civilizatórias”, juntamente com seus empreendimentos de exploração. Após a largada imperialista da França, outros países passaram a empreender domínio sobre a África, como Portugal, que, depois da independência do Brasil, conseguiu manter o domínio colonial sobre os territórios africanos em Angola, Cabo Verde e Moçambique. Vale registrar que, nessa corrida, houve pretensões dos outros países europeus em estenderem seus domínios nesses territórios dominados por Portugal que, até a década de 1970, ainda exercia domínio sobre esses territórios.

Já a Espanha ficou com as Ilhas Canárias, Saara Ocidental, Melila e Ceuta. Faz-se necessário sinalizar que vários países da do continente europeu já tinham presença na África desde os séculos que antecederam a partilha no continente africano, como por exemplo a Holanda, que, em 1652, já tinha um posto de abastecimento baseado no comércio e controle das rotas marítimas de postos estrategicamente posicionados. A maioria dos negócios ultramarinas da Holanda era movimentada pelo comércio costeiro com regiões vizinhas, como a Cidade do Cabo (atual África do Sul) e, mesmo tendo perdido a Cidade do Cabo para os ingleses, a Holanda se manteve na África do Sul, abrindo uma disputa pelo território com a Inglaterra durante o século XIX e parte do século XX, os holandeses também ocuparam a atual Gana que mais tarde foi vendida para os ingleses.

Após a Revolução Industrial, a Inglaterra se tornou a maior potência econômica do século XIX. Em função disso, a aquisição de um fornecedor de matéria-prima para o funcionamento de suas indústrias tornou uma necessidade para os ingleses, que irão liderar a exploração e o controle das exportações do comércio africano de produtos, como ouro, diamante, tapetes, direcionados diretamente para eles.

Assim, estabeleceram-se novas colônias na costa africana, dentre as quais África do Sul, Egito, Sudão, Gana, Nigéria, Somália, Serra Leoa, Tanzânia, Uganda, Quênia, Malawi, Zâmbia, Gâmbia, Lesoto, Maurícia, Suazilândia Seicheles e Zimbábue, todos esses territórios estiveram sob o domínio da colonização inglesa. Desse modo, a interferência dos ingleses em prol dos seus interesses de desenvolvimento do capitalismo industrial representou o principal motivo da interferência da Inglaterra para o fim do tráfico de escravizados via Atlântico.

Nessa partilha, couberam à Itália os territórios da Líbia, parte da Somália e Eritreia, em 1930. Sob a liderança de Mussolini, a Itália invade a Etiópia, mantendo-se no controle do território até 1941.

O movimento de expansão originava-se em países que realizavam com sucesso a Segunda Revolução Industrial, que controlavam os meios técnicos para o desenvolvimento de armamento sofisticado, entre os quais rifles de repetição, e depois metralhadoras Maxim e Gatling, canhões, canhoneiras, navios bem equipados. As estradas de ferro foram vias de acesso importantes para a exploração efetiva de um território até então inóspito. Foram esses meios técnicos que deram condições para que os europeus pudessem, por fim, adentrar rumo ao interior do continente africano e exercer efetivo controle sobre ele. (MACEDO, 2019, p. 136).

É importante pontuar que, ao contrário do que diz a historiografia registrada pela hegemonia, houve, sim, resistência à política expansionista europeia por parte dos africanos em diferentes territórios. Mas é fato que a luta sempre era desigual, porque os africanos não tiveram oportunidade de desenvolverem tecnologia bélica para o enfrentamento em condições de igualdade com os europeus. A esse respeito, Pereira (2012, p. 71) pergunta: “Como sustentar guerras contra aquelas nações que diferentemente dos séculos anteriores, haviam se transformado em potências com imensa superioridade tecnológica e militar?”

É importante registrar que, mesmo sendo os europeus belicamente superiores, a partir do século XIX, a região subsaariana da África inicia um processo de resistência à dominação das metrópoles, através da reafirmação do Islã como uma força política unitária da região, deixando de ser uma religião somente das classes dirigentes para se tornar também a religião das classes populares. A partir disso, começa a nascer uma identidade até então impossibilitada pelas violentas investidas dos europeus na imposição do cristianismo, além das rivalidades e conflitos plantados em várias regiões do continente. Sobre a importância do Islã na formação da identidade e resistência africana frente às imposições religiosas, bem como a desintegração política e cultural fomentada pelo colonizador no continente, Mbembe aponta que:

A verdadeira identidade, neste contexto, não é necessariamente a que se fixa a um lugar, mas a que permite negociar a travessia de espaços que, por sua vez, também estão em circulação devido à geometria variável. Por fim, vem o génio mimético. Mais do que pelo rigor crítico, a história cultural do islão⁶ em África será, de uma à outra ponta, marcada por um extraordinário poder de imitação e um dom fora de série para produzir semelhanças a partir de diferentes sinais e linguagens. Inúmeras tradições islâmicas africanas resolvem de maneira complexa o problema da estranheza do islão. A sua identidade religiosa constrói-se reunindo palavras que significam coisas diferentes em diversas línguas e ordenando-as em torno de um significado central que funcionaria como imagem e miragem, parábola e alegoria. E, ao interligar a escrita e a linguagem onomatopeica, o islão tornou-se o arquivo mais

⁶ Islã com a grafia do português de Portugal.

perfeito de todos na história da formação das identidades em África. (MBEMBE, 2014, p. 174-175).

Os avanços tecnológicos e a superioridade bélica fizeram com que os europeus aumentassem enormemente o nível de exploração colonial, causando grandes problemas para a organização das economias locais que, em sua grande maioria, eram baseadas na agricultura de subsistência, caça, pesca, artesanato etc. As novas demandas do capitalismo industrial impunham variadas exigências para atender à ampliação de seus empreendimentos no ramo da agropecuária e infraestrutura como ferrovias e estradas para escoarem suas produções. Todas essas mudanças tinham como pilar a mão de obra barata e recursos naturais dos africanos.

Esse modelo de exploração seguia o mesmo padrão nas grandes corporações comerciais que, através do trabalho forçado, conseguiam fazer lucrativas transações financeiras e transferir os lucros para suas matrizes localizadas em seus países de origem. Outra modalidade de empreendimento era a concessão de grandes áreas de recursos naturais para exploração de outros países, garantindo vultosos rendimentos com essa atividade no território africano. Nesse sentido, assim é o capitalismo para Pereira (2012):

O capitalismo em regime de exploração intensiva pagava apenas o suficiente para pagar os impostos pessoais cobrado de cada nativo, não assumia nenhuma responsabilidade com esses quando estivessem esgotados, doentes, acidentados, os trabalhadores eram enviados às suas sociedades. (PEREIRA, 2012, p. 74).

Por seu turno, Macedo (2019) explicita contradições:

As populações foram submetidas ao trabalho forçado, compulsório. Isso logo depois da intensa propaganda europeia contra a prática da escravidão. Numa palavra, o que se sucedeu no Congo foi uma pilhagem generalizada, em proporções até então nunca vistas. Em 1887 foi criada a Compagnie du Congo pour le Commerce et l'Industrie. Ela e outras entidades, como a Compagnie du Katanga, a Société Anversoise e a Compagnie du Lomami, basicamente drenavam, armazenavam e transportavam para a Europa toda a borracha, marfim e outros produtos minerais. (MACEDO, 2019, p. 142-143).

O modelo montado para garantir a dominação e a exploração do continente africano se deu de variadas maneiras, uma delas foi o recrutamento das populações africanas para prestação do serviço militar obrigatório no exército de seus respectivos colonizadores, sendo inclusive a maioria do contingente das corporações os europeus e, apesar de serem a minoria nos exércitos, ocupavam os altos postos da hierarquia militar.

Essa contradição se repetia em praticamente todas as regiões ocupadas pelas potências europeias, realidade que apontava uma esmagadora supremacia bélica como um fator determinante nas relações de poder. Medidas como remanejamento de soldados para áreas diferentes de suas origens eram usadas com intuito de evitar revoltas e estimular rivalidades

entre os soldados e regiões. O *apartheid* implantado da África do Sul pelos ingleses foi o exemplo mais extremo e duradouro da política racial na África.

Em conformidade com esse regime de minoria branca, somente eles, os brancos, tinham direito ao voto e ao poder político e econômico no país. A política de segregação racial, que já havia sido iniciada nos anos de 1700, sendo oficializada em 1948, endureceu a partir de 1950 e impôs severas restrições aos negros que, entre outras penalidades, eram proibidos de terem acesso à terra em praticamente todas as partes do país. Com o *apartheid*, os negros eram proibidos de estabelecerem qualquer tipo de relação, inclusive sexual com pessoas de diferentes etnias, principalmente os brancos. O processo de segregação, que teve início no século XVIII, só terminou em 1990, após variadas formas de protestos dos sul africanos e diferentes reações por parte de outros países não alinhados com os projetos belicistas e pretensões racistas das potências capitalistas.

Já em 1953 foi aprovada outra lei, que demarcava os diferentes lugares permitidos para os brancos e “os outros” em locais públicos. Neste mesmo ano aprovada a banto Education Act, que destinava aos negros uma educação de padrões bastante inferiores (aliás, de custo vinte vezes menor) do que a programada para os brancos. Como justificativa, o primeiro-ministro dizia apenas obedecer aos ensinamentos contidos na Bíblia, segundo os quais era inútil certo tipo de conhecimento para os negros, já que eles eram apenas “cortadores de madeira e carregadores de água. (HERNANDEZ, 2008, p. 254).

[...] O resultado do *Apartheid* era uma divisão político-territorial e social que, por si mesma, revelava a profunda desigualdade então existente: dos 1,2 milhão de km² totais do território, cerca de 1 milhão de km² era ocupado pela população branca de aproximadamente 3 milhões de pessoas; enquanto isso, nos 200 mil km² restantes ficavam limitados, e divididos em comunidades miseráveis, aproximadamente 10 milhões de africanos de origem banto. O que se teve nesse caso, portanto, foi um regime político autônomo dentro do continente africano que se alimentou de princípios racistas, segregacionistas, uma espécie de “colonização interior” (MACEDO, 2019, p. 150).

Em 1913, às vésperas da Primeira Guerra, o poder militar das minorias na África foi uma realidade presente principalmente na parte Ocidental, a relação de poder das minorias se repetia em diferentes aspectos do sistema da administração colonial, ou seja, os mais altos postos eram exercidos pelos europeus, mas a garantia de conseguirem o apoio de uma parcela da população local, consistia no fomento à rivalidade entre os nativos, através do emprego em alguns serviços na estrutura administrativa, como correios e escritórios, entre outros estabelecimentos.

Contudo, esses serviços eram voluntários, compulsórios ou de baixíssima remuneração, mas eram suficientes para criar alguma afinidade e fidelidade junto aos colonizadores. Um bom exemplo da cooptação via assimilação foi o da Grã-Bretanha, que intitulava esse tipo de relação em suas colônias como “governo indireto”, provocando, desse

modo, divisão e rivalidades entre os nativos. Por outro lado, a rivalidade acabou possibilitando a formação de uma incipiente elite nativa que garantiu a alguns africanos acesso às escolas dentro e fora da África. Entretanto, é importante ressaltar que muitas das investidas europeias na formação dos africanos na Europa visavam a estabelecer uma maior proximidade e assimilação dos “incivilizados” com suas culturas.

Vale também registrar que na Costa do Ouro e na região dos iorubas havia uma larga camada da população africana com uma massa de dinheiro advinda da cultura do cacau que participava ativamente não só dando impulso ao ensino secundário, mas também financiando o estudo de alguns jovens em universidades norte-americanas. Some-se o fato de que era considerável o número de escolas missionárias também empenhadas em subsidiar jovens africanos para completar sua escolaridade formal nos Estados Unidos e em Londres. (HERNANDEZ, 2008, p. 136).

Os efeitos contrários dos mecanismos da dominação e controle dos europeus sobre os dominados, contudo, começaram a apresentar os primeiros sinais de mudanças a partir do surgimento de uma elite africana oriunda dos “favorecimentos” dos colonizadores e ávidas de poder e, depois, com o aumento do fluxo das informações trazidas do exterior, pelos estudantes atuando sobre as condições dos negros no contexto do colonialismo europeu na África.

Porém, os sinais de avanços ainda não bastavam para modificar a lógica europeia sobre a inferioridade racial dos africanos, ao contrário, foi justamente nesse período que as teorias racistas ganharam expressividade dentro e fora da Europa. Nesse cenário, acontecia também outra movimentação por parte da intelectualidade europeia, diferente da liderada pelos teóricos racistas. O novo movimento seguia no sentido de aprimorar as táticas de dominação contra os nativos através do acúmulo de informações sobre a África e os africanos. Com esse objetivo, resolveram pesquisar os assuntos relacionados ao continente. Na França, multiplicaram-se revistas especializadas, como o *Bulletin Générale de L’Afrique Occidentale Française* (Boletim Geral da África Ocidental Francesa), e o maior especialista na história antiga dos povos africanos, Maurice Delafosse (MACEDO, 2019).

O segmento de negros e mestiços pertencentes a uma camada social com acesso a espaços junto à intelectualidade negra dos Estados Unidos e na Grã-Bretanha fez toda a diferença na construção de uma postura anticolonialista. Um conjunto de fatores, como as investidas na assimilação cultural, através do envio de estudantes para o exterior, o recrutamento militar forçado, além do estímulo à competitividade entre os nativos, acabou configurando um importante canal de observação e acúmulo de experiências para um embrião de uma nascente resistência, que mais tarde resultaria nas lutas emancipatórias. Hernandez

(2008), em seus estudos sobre essa questão em torno do processo de mudanças no pensamento africano sobre a condição do continente no contexto da colonização, e Pereira (2012) sinalizam que:

[...] para alguns estudiosos de história da África, o prolongado e efervescente intercâmbio entre os negros da África e os negros dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha seria um elemento diferenciador dos protonacionalismos dos espaços geopolíticos colonizados pelos britânicos. Esse fluxo crescente, em particular para os Estados Unidos, acabou ultrapassando o movimento inverso de missionários norte-americanos para a África, tornando crescentemente dinâmico o intercâmbio na área da educação formal e, desse modo, influenciando futuros líderes africanos pelo contato estabelecido com alguns pensadores clássicos do pan-africanismo como Crummell, Du Bois, Blyden, Aggrey e Garvey (HERNANDEZ, 2008, p. 137).

Em geral, apenas aqueles que tiveram oportunidade de um contato mais estreito com o colonizador, através da educação formal, fosse em suas cidades principais ou muitas vezes na própria metrópole, alcançavam consciência mais ampla das rivalidades, das diferenças, mas também das possíveis complementaridades entre povos do continente africano. E também em relação a outros povos colonizados que vinham de outra parte do mundo, com outros valores e experiências (PEREIRA, 2012, p. 75).

1.4 Pan-Africanismo

O período compreendido entre os anos de 1870 a 1960 foi o tempo que durou a sangrenta trajetória do conjunto dos mais de 50 países que atualmente compõem a África. A partilha do continente africano reafirmou a perversidade da “humanidade” e a fome desmedida de poder dos europeus. Ao ser humano africano foi ceifado o direito a ter humanidade, contudo, apesar do estado de calamidade, alguns africanos conseguiram transmutar violência em vitalidade e resistência contra as pilhagens e a estrutura de poder montada ao longo de três séculos de exploração do continente.

O final do século XIX teve um diferencial para a incipiente intelectualidade da Diáspora, sobretudo a norte-americana, porque conseguiu reunir as condições objetivas e subjetivas para o despertar de um sentimento e consciência da origem comum dos povos negros ainda segregados pelos sistemas coloniais. Esse despertar para uma parcela de africanos representou a reunião das condições objetivas e subjetivas para impulsionar a luta pela preservação da existência dos demais africanos. E foi justamente nesse contexto que a experiência e o convívio com outras realidades contribuíram para o surgimento de intelectuais ideologicamente convictos da necessidade de ruptura com as relações colonialistas no continente. Os intelectuais da Diáspora do pós-abolição da América do Norte idealizavam que

os processos emancipatórios não devesse ser realidade apenas em seus territórios, mas sim em todos que tivessem a África como gênese.

A ideologia pan-africanista se converteu rapidamente no elo que congregou as aspirações políticas da Diáspora e dos povos do continente africano; foi adotada pelas elites progressistas que surgiram na própria África, no calor do combate contra a colonização e ocupação europeia. Centenas de grandes nomes de ativistas e pensadores pan-africanistas africanos do século XIX e XX vêm à memória: Joseph E. Casely Hayford (Gana); I.T.A Wallace-Johnson (Serra Leoa); Ladipo Solanke (Nigéria); Lamine Senghor, Léopold Sédar Senghor (Senegal); Kojo Touvalou-Houenou (Dahomé); Jomo Kenyatta (Quênia); Tiemoko Garan Kouyaté (Mali). (MOORE, 2010, p. 37).

A ideologia pautada na ancestralidade africana foi determinante para o surgimento do pan-africanismo, que nasce pautado na solidariedade e na unidade entre os negros do Caribe e dos Estados Unidos. Contudo, essa ideologia, antes de se tornar um bloco ideológico, contou com muitas contribuições teóricas e formulações, como

Henri Sylvester Willians, John Brown Russwurm, George Padmore, Sam Manning, C.L.R James (Trinidad e Tobago); Ras Makonnen, Leon Gontran Damas (Guiana); Martin Delany, W.E.B Du Bois (E.U.A); Willian Ferguson, Alexander Fitzjames, Willian Drape, Willian Rainy (Dominica); Marcus Garvey, Robert Campbell, Claudia Jones, Amy Jacques Garvey, Uma Marson, Edward Ricketts, Amy Ashwood Garvey (Jamaica); Aimé Césaire, Frantz Fanon, Andréé Nardal, Jane Nardal, Paulette Nardal (Martinica) [...].(MOORE, 2010, p. 37).

Na prática, o pan-africanismo representou um profundo diferencial na trajetória do negro na contemporaneidade, porque ampliou a luta contra a violência contida na segregação racial para outros territórios. No continente africano, além de enfrentar a questão da discriminação racial, ainda se vivia a gigantesca dilapidação disseminada por quase toda a África nos séculos XIX e XX. O conjunto desses fatores foi o principal motor desencadeador das manifestações anticoloniais e, mais tarde, das lutas emancipatórias das colônias. É importante ressaltar que, em praticamente todas as colônias, já havia uma circularidade de informações quanto à independência de colônias afro-americanas.

As insatisfações decorrentes da peculiar opressão do colonialismo, associado à efervescência do pensamento de intelectuais negros norte-americanos, disseminava o desejo de liberdade em diferentes contextos coloniais. William Edward Burghardt Du Bois, uma expressão no pioneirismo da causa dos direitos ao tratamento humano para os povos negros, foi um dos principais expoentes nas articulações dos congressos e conferências de intelectuais negros para formulações e aprofundamento das questões referentes à opressão dos sistemas coloniais. Juntamente com Du Bois, Sylvester Willians colocou a luta pelos direitos dos negros como tema principal em diferentes fóruns.

Lembremos que o pan-africanismo enquanto vocabulário foi empregado pela primeira vez pelo advogado negro de Trinidad, Sylvester Willians, na Conferência de Intelectuais Negros em Londres, em 1900. Ele adquiriu formação nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha e fez uso desse patrimônio em favor da construção de uma unidade negra contra os malefícios do imperialismo britânico em suas colônias. Em função disso, a partir de 1903, Sylvester Willians foi advogar na África do Sul, tornando-se o primeiro negro no tribunal do Cabo. Em meio às mudanças advindas da tomada de consciência, despontavam nos quatro cantos da África manifestações contra o domínio colonial. Sobre esse momento da conjuntura imperialista, Macedo aponta que:

O preço do domínio colonial foi ter que conviver todo tempo num clima de tensão latente, e as revoltas ocorriam por diferentes motivos. Houve levantes contra a fixação de impostos nas comunidades de aldeias dos povos mendes, em Serra Leoa (1889), dos povos acholis, em Uganda (1911), dos povos holis, no Daomé (1914, 1920); contra a requisição de mão de obra e a prestação de trabalho forçado nas comunidades dos povos majanga, no Congo (1893-1894) e em toda a região do rio Zambeze. Mas esses eram movimentos localizados, expressavam insatisfação mas não punham em causa o funcionamento global do sistema de exploração. (MACEDO, 2019, p. 154).

A disseminação dos princípios do pan-africanismo na África possibilitou uma tomada de consciência por parte dos africanos, que pode ser observada no aumento das reivindicações a partir do Congresso Pan-africano de 1900, em Paris. Diante dos enfrentamentos referentes à questão racial nesse congresso, o racismo foi apontado por Du Bois como sendo o maior desafio para os negros do século XX. Por conta disso, o Congresso deliberou pela necessidade da existência de um Código Internacional que garantissem os direitos dos africanos, bem como, um plano gradual de emancipação das colônias.

A participação dos africanos nas trincheiras dos conflitos mundiais deu-lhes ricas experiências sendo um importante elemento que se somou à disseminação do Pan-africanismo e manifestações anticolonialistas. Todas essas reivindicações tiveram grandes repercussões em diferentes partes do continente, gerando debates para outros quatro congressos, cujos desdobramentos foram a criação de um amplo movimento pró-nacionalista rumo à independência das colônias africanas, como destaca Macedo (2019):

A convocação dos africanos para integrar os exércitos europeus, mesmo que na condição de auxiliares, pôs em causa uma regra que até então tinha sido mantida, pois aos negros foi autorizado atirar e matar os brancos. Além disso, ao conviverem com os brancos no *front*, os negros descobriram suas fraquezas, seus defeitos, enfim, reconheceram sua humanidade; que eram homens como quaisquer outros. Ao regressarem às suas terras, levaram consigo essas experiências e contribuíram para organização da luta anticolonial (MACEDO, 2019, p. 156).

Nas considerações sobre o potencial da guerra quanto ao processo de conscientização das pessoas negras, interessa-nos observar as ideias de Garvey:

A guerra ajudou muito a despertar a consciência das pessoas de cor para a razoabilidade de nosso programa, especialmente depois que os britânicos em casa haviam rejeitado um grande número de homens de cor das Índias Ocidentais que queriam ser oficiais no exército britânico. Quando lhes foi dito que os Negros não podiam ser oficiais no exército britânico, eles começaram sua própria propaganda, o que complementou o programa da Associação Universal Para o Progresso do Negro. Com este e outros fatores que contribuíram, algumas dessas pessoas de cor de pescoço rígido começaram a compreender a razoabilidade do meu programa, mas eles estavam firmes a se recusarem a ser reconhecidos como Negros. Além disso, eu era um homem Negro e, portanto, não tinha absolutamente nenhum direito de liderar [...]. (GARVEY, 2017, p. 35).

É importante pontuar que, nesse contexto, além da ideologia pan-africanista e a experiência acumulada com as guerras, soma-se o crescimento do sentimento anticolonialista e nacionalista nos territórios africanos. Exemplo disso foi o desejo das elites locais que enriqueceram com a participação no comércio de cativos perceberem-se em condições para assumirem o processo de emancipação política em seus territórios. Infelizmente, os colonizadores, ao perceberem o caminho sem volta dos movimentos pró-independência, preferiram apoiar boa parte dessa elite, que, ao longo dos anos, havia estabelecido relações estreitas de interesses mútuos.

Desse modo, manteriam o controle político e ideológico das novas nações e, de alguma maneira, impediam a possibilidade de se desenvolver em todo o continente a essência dos princípios do pan-africanismo. Apesar das tentativas dos europeus de frear os movimentos de independências a partir da segunda metade do século XIX, as lutas emancipatórias foram uma realidade em quase todo o continente. Moore e Macedo apresentam as seguintes ideias:

As explosões de nacionalismo pan-africanista não cessaram de acontecer durante toda a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, sendo sempre reprimida com impiedosa violência. As forças coloniais, que dominavam o continente africano tentavam sufocar os movimentos nacionalistas. Arrasavam as aldeias, matavam indiscriminadamente os camponeses sem defesa, torturavam e liquidavam as “cabeças fortes” nos vilarejos. Evidentemente, assassinavam os grandes dirigentes que, no meio da noite colonial, tinham se erguido e criado partidos políticos para organizar a luta. (MOORE, 2010, p. 39-40, grifos do autor).

O início do processo de independência ocorreu na África mediterrânea. O Egito declarou sua independência da Inglaterra em 1922; a Etiópia rompeu com os italianos em 1941 e a Líbia obteve sua autonomia plena em 1952, após uma dura luta contra a Itália e um período de subordinação aos franceses e ingleses. Também em Madagáscar, a independência assumiu um tom heroico, quando em 1947 a população pegou em armas para lutar contra a França, seguindo a ideia de que “a independência não se pede, se conquista”. (MACEDO, 2019, p. 159).

Frantz Fanon, em seu livro *Em defesa da revolução africana*, ilustra um exemplo dos modos operantes da França contra os movimentos de libertação em uma das suas colônias.

A primeira tática dos países colonialistas consiste em ir buscar apoio aos colaboradores oficiais e aos feudais. Os Argelinos, particularmente designados por uma série de compromissos, são reagrupados e pede-se-lhes que condenem publicamente “esse movimento sedicioso que perturba a paz da cidade”. Em 1954 e no decurso dos primeiros meses de 1955, a França procede ao recenseamento e à mobilização dos seus fiéis e leais servidores. Redigem-se, publicam-se ou lêem-se na rádio declarações, condenações e apelos ao bom senso. (FANON, 1980, p. 63, grifo do autor).

Antes de finalizar as reflexões sobre os processos de independência das colônias africanas, faz-se necessário explicitar que, para essa análise, só foram apontados os exemplos supracitados pelo fato de o tema não ser o foco principal desse estudo. Contudo, foi de fundamental importância discorrerem torno dessa trajetória de opressão, mas também de crescimento, descobertas e libertação política do colonialismo europeu. Entretanto, o percalço secular do povo africano e das diásporas junto ao colonizador revelou-se altamente tóxico durante o debate sobre o pan-africanismo.

Ao contrário do que foi idealizado pelos seus percussores, o movimento encontrou muitas dificuldades para superar profundas diferenças entre africanos de dentro e fora do continente que, por séculos, foram separados por diferentes tipos de fronteiras que, em sua maioria, foram construídas pelos colonizadores, na prática representando um grande empecilho para que a essência da ideologia pan-africanista fosse verdadeiramente incorporada por todos os africanos, mesmo aqueles em diáspora.

Para a população do continente, o distanciamento passava pelas rivalidades regionais, idioma, distanciamento geográfico, falta de afinidade cultural, além da proximidade tóxica de alguns nativos com os colonizadores. Tudo isso se traduziu em fatores dificultadores para uma maior projeção do pan-africanismo.

A guerra da Argélia abalou profundamente o equilíbrio colonial na África. Não há em África um único território ocupado cujas perspectivas de futuro não tenham sido modificadas pela Guerra da Argélia. O povo argelino está consciente da importância do combate em que está envolvido. Desde 1954 que a sua palavra de ordem é a libertação nacional da Argélia e a libertação do continente africano. (FANON, 1980, p. 178).

Esses fatores produziram sentimentos mesquinhos entre os africanos em África. Já entre os africanos em diáspora, o movimento pan-africanista gerou diferentes reflexões acerca de sua essência, impossibilitando ações unitárias, em função de profundas diferenças dos líderes do movimento. No prefácio do livro *Procure por mim na tempestade: de pé raça poderosa!*, Gabriel Swahili de Almeida descreve, com base nos escritos de Marcus Garvey, uma das passagens em que essas diferenças ficam evidentes entre duas referências do movimento pan-africanista.

W.E. B Du Bois, liderança africano-americana de vulto - primeiro homem negro a receber um doutorado em Harvard, socialista, co-fundador em parceria com diversos não-negros da NAACP (Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor), considerado por muitos como o pai do Pan-Africanismo por ter reeditado em 1919 o Congresso Pan-africano criado pelo africano-caribenho Henry Sylvestre-Williams em 1900 -, foi um dos mais ferrenhos opositores de Marcus Garvey, a quem descreveu como “um homem preto pequeno, feio e gordo, com olhos inteligentes e uma grande cabeça... em um uniforme militar vitoriano do tipo mais estúpido”. Em um editorial da sua revista, *Crisis*, Du Bois, como inimigo declarado e rival pela liderança dos rumos da América e do mundo preto, diz que “Marcus Garvey é sem dúvida, o mais perigoso inimigo da raça Negra na América e no mundo. Ele é ou um lunático ou um traidor” e exigiu que Garvey fosse preso ou deportado dos EUA, o que veio a se concretizar em ambos os casos poucos anos depois. (ALMEIDA, 2017, p. 20).

Já Marcus Garvey (2017) relata sobre os motivos do descontentamento de outros negros com o crescimento da organização fundada por ele nos E.U.A e afirma que:

A organização sob minha Presidência cresceu a passos largos. Inaugurei o: *The Negro World*. Sendo um jornalista, editei este documento gratuitamente para a associação e trabalhei sem pagamento até novembro de 1920. Viajei por todo o país para a associação às minhas custas, e estabeleci as filiais até que em 1919 tivemos cerca de trinta Filiais em diferentes cidades. Com meus escritos e discursos, conseguimos construir uma grande organização de mais de dois milhões [de membros] até junho de 1919, momento em que lançamos o programa da *Black Star Line*. Ter construído uma nova organização, que não era puramente política, entre os Negros da América foi um feito maravilhoso, pois o político Negro não permite que outros tipos de organização de sua raça prosperem. Conseguimos, no entanto, fazer com que a Associação Universal Para o Progresso do Negro fosse tão formidável, que em 1919 enfrentamos mais problemas de nossos irmãos políticos. (GARVEY, 2017, p. 38-39).

O pensamento pan-africanista era fortemente disseminado pelo Negro Word Jornal da U.N.I.A, criado em 1918, em Nova York, desempenhou um papel crucial na expansão da ideologia no contexto do mundo negro, influenciando inclusive as lutas de independência do continente africano.

Fundada em 1919, a Black Star Line, linha de transporte marítimo da U.N.I.A, tinha o objetivo de facilitar o transporte de mercadorias e, eventualmente, pessoas por toda economia global africana. A Black Star Line desempenhou papel fundamental para o ideário de repatriação internacional, tornando-se um símbolo entre os garveynistas do movimento “Black-to-África” (volta à África). Entretanto, o pensamento de Garvey sobre o retorno à África não era unânime entre os pan-africanistas. Observemos as considerações de Pereira, estudioso do movimento:

O Pan-africanismo teve enorme influência, mas carregava um pecado capital para os africanos: vinha de fora para dentro do continente e desconhecia ou menosprezava a sua história e os seus processos internos de ajustamento e transformações. Apesar disso, deu uma riquíssima contribuição de lideranças no velho continente. O Pan-africanismo se constituiu num movimento de instituições publicações, e numa sucessão de congressos internacionais que articulavam inicialmente negros norte-

americanos, da América Central e do Caribe em torno do postulado genérico do “direito dos povos negros serem tratados como homens. (PEREIRA, 2012, p. 76).

Já Gilroy, ao analisar a questão, acrescenta:

As coletividades políticas excepcionalmente fluidas que emergem sob a égide do pan-africanismo inicial são captadas apenas pela metade no insatisfatório termo “movimento”. Explorá-las levanta suas próprias dificuldades. É necessário, por exemplo, considerar que essas histórias de organização política subversiva não podem ser mapeadas satisfatoriamente, seja em termos convencionais de partido, classe, grupo étnico ou através de conceitos mais convincentes, mas, também, mais evasivos, como raça e nação. Os fenômenos que nos empenhamos em nomear como pan-africanismo, etíopianismo, emigracionismo, washingtonismo e garveyismo coexistem com esses termos, mas também registram profunda insatisfação com aquilo que os conceitos mais ortodoxos derivados de disciplinas respeitáveis podem oferecer ao pensamento político negro postulado em sua inadequação. (GILROY, 2012, p. 227-228).

Muito embora as discussões sobre os aspectos positivos e negativos do movimento pan-africanista não sejam uníssonas, é necessário reconhecer que a ideologia introduziu, ainda que não fosse para a totalidade, a semente da liberdade em diferentes territórios e mentes do povo africano. Seu legado também contribuiu para jogar água no moinho da Guerra Fria. Isso ocorre, pois a descolonização dos continentes africano e asiático se transformou em uma das disputas ideológicas dos Estados Unidos e da ex-União Soviética, uma vez que cada uma das potências disputavam áreas de influências para as respectivas matrizes ideológicas. Toda essa movimentação da conjuntura internacional fortaleceu os movimentos anticolonialistas na África e na Ásia, entre 1946 a 1975.

A repercussão de toda essa movimentação se fez presente em diferentes diásporas, o nascimento de uma consciência continental a partir da luta anti-imperialista repercutiu de diferentes maneiras, conforme as realidades das relações com as respectivas metrópoles. Em territórios politicamente emancipados, o movimento pan-africanista muito contribuiu para outros direcionamentos. No Brasil, por exemplo, a grande contribuição do movimento pan-africanista resultou no Congresso de Cultura Negra que foi realizado na década de 1970, tendo Abdias do Nascimento como principal ativista e irradiador da ideologia. Abdias, que desde 1944 militava pela igualdade racial, encontrou no Pan-africanismo o aporte teórico para aquilo que há décadas já defendia quando fundou o TEN. Os reflexos dos avanços e divisões do pan-africanismo influenciaram as organizações negras de diferentes partes do mundo. “No Brasil, além de divisões da UNIA, a imprensa Negra local, como o jornal *O Clarim da Alvorada*, desde a década de 1920 traduziam colunas do jornal da UNIA.” (ALMEIDA, 2017, p. 19). Gilroy (2012) tece algumas considerações acerca das culturas, em diálogo com essas questões:

É possível afirmar que a aquisição de raízes tornou-se uma questão urgente apenas quando os negros da diáspora procuraram montar uma agenda política na qual o ideal de enraizamento era identificado como pré-requisito para as formas de integridade cultural, que poderiam garantir a nação e o estado aos quais aspiravam. A necessidade de fixar raízes culturais ou étnicas e depois utilizar a idéia de estar em contato com elas como meio de reconfigurar a cartografia da dispersão e do exílio talvez seja melhor entendida como uma resposta simples e direta às modalidades de racismo que têm negado o caráter histórico da experiência negra e a integridade das culturas negras. (GILROY, 2012, p. 224).

Nesse sentido, Fanon (1980) entende ser necessário deixar de falar em adaptação, para trazer à cena a ideia de restituição:

O colonialismo francês não será legitimado pelo povo argelino. Nenhum empreendimento espetacular nos fará esquecer o racismo legal, o analfabetismo, o servilismo suscitado e alimentado no mais profundo da consciência do nosso povo. É por isso que nas nossas declarações não se fala nunca de adaptação ou de abrandamento, mais sim de restituição. (FANON, 1980, p. 123).

O *apartheid* representou, de 1948 até 1991, a personificação da política sangrenta característica do colonialismo. A política de segregação racial na África do Sul custou muitas vidas e sonhos roubados na luta insana impostos pelo governo racista de minoria branca. Nesse contexto histórico, a figura de Nelson Mandela foi o principal símbolo da resistência negra na luta por igualdade de direitos.

Negro de carne e osso, Mandela viveu próximo do infortúnio. Penetrou na noite da vida, o mais perto das trevas, em busca de uma ideia de síntese muito simples: saber como viver livre da raça e da dominação com o mesmo nome. As suas escolhas tê-lo-ão conduzido à beira do princípio. Ele fascinou o mundo, provavelmente, porque regressou vivo do país da sombra, força que irrompe na noite de um século decadente e já sem capacidade para sonhar. (MBEMBE, 2014, p. 288-289).

1.5 Passado Contemporâneo do Continente Africano

Não nos livraremos facilmente dessas cabeças de homens, dessas orelhas cortadas, dessas casas queimadas, dessas invasões góticas, deste sangue fumegante, dessas cidades que se evaporam pelo fio da espada

(Discurso sobre o colonialismo, Aimé Césaire.).

Em seus versos, Aimé Césaire nos mostra o quanto é impossível pensarmos no continente africano dissociado das atrocidades cometidas antes, durante e depois de todo processo do colonialismo. O secular sequestro e tráfico de africanos e toda espoliação das riquezas da África estão tatuados no que atualmente é o continente africano. A dilapidação das riquezas minerais pelas metrópoles europeias foi principal causa para o atual cenário do continente.

No aspecto cultural, a assimilação dos valores mercenários e racistas pelas elites coloniais africanas muito contribuiu para a desunião dos povos e dominação dos nativos. Além, do apagamento de muitos saberes ancestrais, línguas e religiões. Já no aspecto político, um dos maiores prejuízos foi a disseminação do ódio e da rivalidade entre os africanos, inviabilizando a possibilidade de uma verdadeira unidade política continental. Por isso, é importante ressaltar que a relação tóxica entre os africanos foi iniciada pelos colonizadores no princípio do tráfico e comercialização de cativos.

Outro aspecto tóxico da relação colonialista foi a introdução da lógica mercantil no comércio de escravizados entre os próprios africanos. Entretanto, muitos africanos ou se inseriram nesse criminoso negócio para salvar suas próprias peles da maldade dos colonizadores, ou por falta de consciência de sua própria humanidade e do seu povo, pois muitos foram assimilados e contribuíram com a maldade desmedida do tráfico negreiro, principal sustento na construção do capitalismo europeu. Analisando esse contexto histórico, Moura (1988) elucida o seguinte:

No começo do século XVIII a Inglaterra assegurou o monopólio do tráfico negreiro para a Espanha e suas colônias da América do Sul. Em 1776 tinha quinhentos mil escravos em suas colônias da América do Norte. Em 1792 existiam mais de 132 embarcações para essa mesma finalidade. O tráfico negreiro viria contribuir em escala ponderável para a acumulação primitiva do capital que serviu de alicerce à sociedade atual (MOURA, 1988, p. 51).

Os sistemas escravocratas montados pelos europeus nos territórios colonizados, durante o período compreendido entre 1510 até a proibição do tráfico negreiro, em 1860, representou uma enorme baixa da população africana. Estima-se que o continente tenha perdido cerca de 20 milhões de vidas em todo processo de escravização, incluindo os mortos durante a travessia pelo Atlântico e os espalhados nos sistemas coloniais montados na América. As ricas contribuições do Moura (1988) e Garvey (2017), dão conta de que:

A África tornou-se – em consequência – um campo de pilhagens [de escravos] e grande parte do seu devassamento geográfico está subordinado aos interesses dos traficantes de escravos. Desde muito cedo, por isto, o continente negro foi vítima das nações em fase de expansão capitalista. (MOURA, 1988, p. 51).

Nós condenamos veementemente a cobiçadas nações do mundo que, por agressão aberta ou esquemas secretos, tomaram os territórios e riquezas naturais inesgotáveis da África, e nós registramos nossa mais solene determinação em reclamar os tesouros e posses do vasto continente dos nossos antepassados. (GARVEY, 2017, p. 112).

As palavras de Moura e Garvey, não deixam dúvidas de que as feridas abertas no continente africano ainda não foram cicatrizadas devido ao longo tempo de constantes reaberturas. Infelizmente, elas estão presentes nas condições socioeconômicas da população

fizeram parte de vários momentos nas relações entre grupos de africanos e países do continente.

Prova disso foram as rivalidades plantadas pelos colonizadores, dificultando, ao longo dos processos de independência, uma maior proximidade entre lideranças africanas, com vistas a uma definitiva ruptura nas relações colonialistas estabelecidas ao longo de séculos. Contrariando a lógica, o que ocorreu em muitos casos foi uma proximidade com os antigos opressores.

A relação simbiótica estabelecida entre alguns grupos opositores com os antigos opressores foi determinante para divisão e enfraquecimento da política anticolonialista de muitos estados nacionais recém-emancipados. Essa realidade, em alguns casos, foi determinante para assassinatos de muitas lideranças indesejáveis aos interesses das políticas de segregação racial, expansão econômica das antigas e novas potências capitalistas em algumas nações do continente.

Como exemplo disso, podemos citar os assassinatos de alguns líderes, como: Amílcar Cabral, Martin Luther king, Thomas Sankara, Patrice Lumumba, entre outros. Frantz Fanon (1980) nos traz o exemplo das investidas colonialistas no Congo e aponta que:

[...] os inimigos de África não se enganavam. Tinham compreendido perfeitamente que Lumumba estava vendido, vendido à África, entenda-se. Quer dizer que já não era possível comprá-lo. Os inimigos da África deram-se conta com um certo terror, de que se Lumumba triunfasse, em pleno coração do dispositivo colonialista, com uma África francesa a transformar-se em comunidade renovada, uma Angola “província portuguesa” e finalmente a África Oriental, acabava-se a África “deles”, acerca da qual tinham planos mais preciosos. O grande sucesso dos inimigos da África foi terem comprometido os próprios africanos. É certo que esses africanos estavam directamente interessados no homicídio de Lumumba (FANON, 1980, p. 231-232).

Acerca do envolvimento do poder econômico nos conflitos, Macedo (2019) explicita as relações de então:

noutros casos, seus líderes recorriam a empréstimos e financiamentos para a obtenção de armamento cada vez mais especializado, passando a alimentar a indústria bélica ocidental, principalmente de proveniência norte-americana. Os Estados africanos pós-coloniais aceitaram as formas herdadas do período anterior, concebendo os territórios e fronteiras, as estruturas do Estado e as formas de administração do mesmo modo como as potências colonialistas ocidentais. Não levaram em conta as divergências étnicas ou étnico-religiosas, nem a influência dos poderes locais, controlados pelos chefes tradicionais. Estes continuaram a representar uma forma de poder paralelo, com respaldo da população. (MACEDO, 2019, p. 168).

A grande realidade é que, atualmente, a África é o continente mais pobre do planeta, é lá que se apresentam os piores indicadores sociais. De acordo com reportagem do Jornal *El País Brasil*, do dia 4 de agosto de 2018, o continente abriga um enorme contingente

populacional, com 1.2 bilhões de africanos (LAORDEN, 2018). Outros estudos mais recentes, divulgados pela Organização das Nações Unidas (ONU), mostram que, até 2100, cerca de 40% da humanidade será africana (POR QUE..., 2022).

Entretanto, esse crescimento populacional não é seguido de um progresso econômico que garanta as condições mínimas de sobrevivência para os habitantes da maioria dos países do continente.

Ressalte-se que o atual estado de empobrecimento em praticamente todos os países da África encontra suas raízes nos sucessivos séculos de pilhagens do continente pelas potências europeias e na gigantesca dívida externa contraída com as grandes potências imperialistas pelos diferentes governos corruptos das recentes nações africanas.

Aliás, algumas dessas potências, sobretudo as europeias, na verdade, em vez de realizarem empréstimos com altíssimos juros, deveriam reconhecer a devida responsabilidade histórica com o continente, tendo em vista que os africanos vindos ao mundo em condição de pobreza extrema já nascem com uma amplitude de comprometimentos de correntes do aprofundamento do estado de pobreza provocado por essas mesmas potências. Por esse motivo, é vergonhoso que esses poderosos ainda queiram continuar sugando o continente através dos novos mecanismos de extorsão. Para Fanon (1980, p. 148):

As batalhas económicas entre a França, Inglaterra e os Estados Unidos, no Médio Oriente, no Extremo Oriente e agora em África, dão a medida da voracidade e da bestialidade imperialistas. E não é exagerado dizer que estas batalhas são a causa directa das estratégias que, ainda hoje, abalam os Estados recém-independentes. (FANON, 1980, p. 148).

Os altos valores dos juros da dívida pagos pelos países africanos aos europeus deixam de ser aplicados em importantes setores, como saúde e educação. Um aspecto importante a ser pontuado no cenário político das nações africanas acaba se contrapondo a toda luta e movimentação pela emancipação política do continente. O retorno à submissão e dependência econômica junto às antigas metrópoles foi o que ocorreu em praticamente todo o continente africano.

As ditaduras militares inspiradas na ideologia capitalista dos Estados Unidos, ou regimes fechados referenciados na União Soviética, caracterizaram os países africanos no pós-independência. Outro aspecto relevante nos novos estados nacionais foi o perfil dos chefes políticos que eram bastante diversos.

Nesse cenário, pobreza, guerras civis e golpes de Estado dominaram a cena política da África após a descolonização, durante as décadas de 1950, 1960 e 1970. Infelizmente, a

grande maioria dos ditadores instituiu em seus países verdadeiras sangrias dos recursos públicos das nações em benefícios próprios.

As relações odiosas e as atrocidades vividas durante dominações europeias muito influenciaram nas diferentes humanidades do povo africano e têm grande responsabilidade para o abandono de um projeto continental em consequência de conflitos regionais ligados a questões étnicas e religiosas. O ocorrido no Sudão, com mais de 200 mil mortos e milhões de desabrigados exemplifica isso. Por isso, é fundamental que se olhe o continente africano pelo espelho retrovisor da história e não somente como um território cujas referências são apenas catástrofes, fome, HIV, entre outras sequelas provenientes dos séculos de espoliação.

O conjunto de reflexões feitas ao longo das unidades descritas neste estudo nos dão certeza da imensa dívida acumulada pelas nações mais ricas com o povo africano e das diásporas que, no novo arranjo do imperialismo do poder hegemônico, conseguiram aprofundar ainda mais as desigualdades no mundo com o advento da globalização segmentada das riquezas e o aumento também localizado da pobreza. Macedo informa que:

Entre as décadas de 1960 e 1990, os jovens Estados africanos foram obrigados a redefinir suas relações com as antigas potências coloniais e as novas superpotências do pós-guerra, e se posicionar num mundo novo para eles, dividido num primeiro momento pela Guerra Fria e arrastado num segundo pela globalização. (MACEDO, 2019, p. 163).

Assim como o colonialismo, a globalização marcou os limites e diferenças, além de reafirmar que não haveria espaço para as mesmas oportunidades no mundo “globalizado”. Segundo as informações e números disponibilizados relatório anual de 2019 pelo Fundo Monetário Internacional (FMI) sobre o Produto Interno Bruto de (PIB) de cada país apontam que, dos 20 piores índices do PIB do mundo, 16 estão concentrados no continente africano. Contudo, cabe o registro de que muitas dessas nações africanas que ocupam essa classificação da pobreza no ranking mundial outrora garantiram o acúmulo das riquezas dos 20 países mais ricos do mundo através da escravização do seu povo e da espoliação de suas riquezas naturais.

2º EPISÓDIO: 1492: CONQUISTA OU CAPTURA DO PARAÍSO?

1492: a conquista do paraíso é uma produção de 1992, conjunta de três países — França, Espanha e Alemanha —, dirigida por Ridley Scott. O filme foi realizado em referência aos 500 anos da data do “descobrimento” da América por Cristóvão Colombo.

Fotografia 2 – Cena de *1492: a conquista do paraíso*



Fonte: O VELHO..., 2016.

Apropriei-me do longa citado para iniciar uma reflexão acerca da amplitude do comprometimento das forças hegemônicas para legitimar um sistema de dominação que teve início há mais de cinco séculos e, ainda hoje, exerce forte influência em muitos aspectos da vida dos ex-colonizados. A primeira observação se dá no próprio título do filme que atribui à chegada de Colombo na América o caráter de conquista, um triunfo advindo das navegações enquanto feito financiado por reinos modernos europeus.

Por isso, de qualquer perspectiva que reflitamos sobre o significado da palavra “conquista” e “descobrimento” e outros elementos apresentados no filme, frente ao contexto histórico, político e econômico da Europa, quando foi gestado o projeto colônia, é no mínimo tendencioso e impróprio, se levarmos em consideração todas as consequências do feito da apropriação do continente, extermínio de nações, apagamento de culturas entre outros malefícios decorrentes da política expansionista de dominação.

Nesse sentido, mesmo que a análise fílmica não faça parte da proposta desse estudo, ainda assim, fazer uma breve consideração sobre *1492: a conquista do paraíso* é importante, porque nos dá algumas pistas sobre possíveis comprometimentos do cinema e outras linguagens artísticas, com a estrutura hegemônica de poder. Aliás, em se tratando de mecanismos de dominação, não há neutralidade, a arte hegemônica e a história “oficial” sempre corroboraram as justificativas da hierarquia racial, da diáspora africana e colonização da América, haja vista o exemplo de alguns filmes, como o *Tarzan* e muitos outros que fizeram parte do imaginário e formação ideológica de muitas gerações.

Seguindo essa lógica do papel do cinema em projetar a imagem de um grupo de humanos selvagem e outro civilizado, não caberiam questionamentos sobre a humanidade, superioridade artística e intelectual dos brancos. Essa foi a tônica predominante em diferentes momentos da história dos pares da América para onde foram trazidos os diferentes povos da diáspora africana. Desse modo, pensar sobre o cinema negro afrodiaspórico à luz das reflexões do que foi o processo de deslocamento dos escravizados e apropriação da América, bem como o contexto da resistência entre dominados e dominadores, é uma necessidade, pois o cinema negro afrodiaspórico do Brasil e de Cuba é parte e importante vertente opositiva aos mecanismos hegemônicos exercidos pela colonialidade do poder.

2.1 1492 e a Colonialidade do Poder

Colonialidade do poder, conceito desenvolvido por Aníbal Quijano no início dos anos de 1990, exprime um conjunto de constatações amplamente encampado pelos pensadores das epistemologias do sul, por expressar as reflexões sobre as inúmeras significações que definiram as relações de poder entre dominados e dominadores, a partir do ponto da visão de quem foi dominado. No entender do teórico, as rupturas com o colonialismo devem continuar existindo em outros aspectos que ainda norteiam a existência dos subalternizados, mesmo após as emancipações políticas dos territórios colonizados na modernidade. Nesse sentido, a colonialidade do poder, no dizer de Quijano (2005) se estrutura da seguinte maneira:

[...] as instituições hegemônicas de cada âmbito de existência social, são universais para a população do mundo como modelos intersubjetivos. Assim, o Estado-nação, a família burguesa, a empresa, a racionalidade eurocêntrica. Portanto, seja o que for a mentira contida no termo “modernidade”, hoje envolve o conjunto da população mundial e toda sua história dos últimos 500 anos, e todos os mundos ou ex-mundos articulados no padrão global de poder [...]. (QUIJANO, 2005, p. 124).

No entendimento dos teóricos das epistemologias do sul, que discutem a decolonialidade, há uma urgência de rupturas dos elos e referenciais forjados na colonização, que ainda hoje estão impregnados nas relações, sejam elas subjetivas, culturais e epistêmicas, por isso precisam ser dissipadas, uma vez que não se findaram com o fim do colonialismo político. A Colonialidade enquanto conceito, possui uma forte pretensão e concretude por ser eficaz na denúncia no que tange, a sólida estrutura de poder e valores que foram universalizados, através de métodos violentos da hegemonia moderna europeia. As reflexões acerca da tão aclamada era das luzes, marco divisório da História chamado modernidade, na prática, definiu relações pautadas no Iluminismo, Renascimento e o capitalismo comercial europeu.

Não obstante, foi decisivo para o processo de modernidade que o centro hegemônico desse mundo estivesse localizado na zona centro-norte da Europa Ocidental. Isso ajuda a explicar por que o centro de elaboração intelectual desse processo se localizará também ali, e por que essa versão foi a que ganhou a hegemonia mundial. (QUIJANO, 2005, p. 125).

É importante destacar que todo esse conjunto de transformações da modernidade, incluindo o projeto das grandes navegações, materializou o somatório das ambições da política expansionista do capitalismo comercial europeu. Hoje, sabemos que esse complexo investimento dos estados nacionais modernos conferiu à Europa, a partir de 1492, o exercício do poder da colonialidade no mundo através da captura das “novas terras descobertas”, com o apoio da igreja católica nesse perverso empreendimento. Nesse contexto, a chamada “guerra justa”, como uma forte referência da colonialidade do poder, promoveu violentos ataques contra os nativos, considerados selvagens, bárbaros e pagãos, com a lógica de que tudo era justo e justificável em nome da evangelização e conversão ao cristianismo, mesmo que para isso fosse necessário usar a espada!

Trazendo o debate sobre as perspectivas da colonialidade do poder para a contemporaneidade, chegaremos até o poder secular da igreja católica nas estruturas de estatais, bem como a poderosa presença das igrejas neopentecostais em diversas esferas da sociedade, concentração de terras, invisibilidade e perseguição das culturas e religiões de matriz africana, genocídios cometidos contra os povos indígenas, negros e outras transgressões cometidas por essa estrutura de poder que se consolidou na modernidade.

2.2 Colonialidade do Poder na América e Diáspora Africana: Faces da Mesma Moeda no Violento Projeto da Modernidade

O ano de 1492 representou um marco divisório para a vida dos milhões de habitantes que viviam no continente antes da chegada de Cristóvão Colombo, o violento processo de ocupação e colonização do “novo mundo” pelos europeus foi gestado para garantir a política expansionista das principais metrópoles, no caso Portugal e Espanha. Tal projeto rapidamente foi consolidado a partir das garantias efetivadas pelas estruturas política, jurídica e religiosa dos estados nacionais modernos das respectivas nações.

No ideário da empresa colonial, o continente africano foi o grande fornecedor das condições humanas e materiais para o secular empreendimento, no qual todos os conhecimentos, sejam teóricos, religiosos, técnicos, jurídicos entre outros, foram colocados a serviço do lucrativo negócio que foi a colonização.

Também é importante salientar que o conjunto desses fatores possibilitou que, em poucas décadas, o “velho mundo” estruturasse várias colônias em toda a América Central, no Caribe e no Brasil, garantindo, assim, o florescimento do capitalismo comercial a partir da implantação das monoculturas de cana de açúcar e da exploração dos recursos naturais da América espanhola. Entretanto, a partir de 1493, um ano depois que Colombo chegou à Ilha Hispaniola, atual República Dominicana, inicia-se de fato a colonização e o efetivo exercício da Modernidade.

Dussel, ao falar da evolução do domínio europeu, aponta que “a segunda etapa da ‘Modernidade’, a da Revolução Industrial do século XVIII e da Ilustração, aprofundam e ampliam o horizonte cujo início está no século XV. A Inglaterra substitui a Espanha como potência hegemônica até 1945 [...]” (DUSSEL, 2005, p. 29).

É importante lembrar que o processo foi extremamente veloz e avassalador em vários aspectos, sobretudo porque provocou diferentes formas de dizimação, seja pela violência, seja pela contaminação de doenças endêmicas como varíola no seio da população nativa. Além do extermínio das grandes civilizações, o forjado contato dos europeus com o “novo mundo” para edificação do império espanhol na América mobilizou violentas atitudes nos modos operantes contra a população nativa que suscitou críticas, inclusive por parte dos espanhóis como o frade dominicano Bartolomeu de Las Casas.

A causa pela qual os espanhóis destruíram tal infinidade de almas foi unicamente não terem outra finalidade última senão o ouro, para enriquecer em pouco tempo, subindo de um salto a posições que absolutamente não convinham a suas pessoas; enfim, não foi senão sua avareza que causou a perda desses povos [...] e quando os

índios acreditavam encontrar algum acolhimento favorável entre esses bárbaros, viram-se tratados pior que animais e como se fossem menos ainda que o excremento das ruas; e assim morreram sem Fé e sem Sacramentos, tantos milhões de pessoas (LAS CASAS, 2001, p. 29).

Alguns elementos marcantes no processo de apropriação dizem respeito ao fato de as terras declaradas de propriedade espanhola serem territórios de duas complexas civilizações, como a asteca e os incas. Destaque-se que essas civilizações eram altamente organizadas possuíam avançados conhecimentos sobre metalurgia, matemática, técnicas agrícolas, entre outros, além de contarem com grandes construções em seus territórios. Toda sua complexidade foi esfacelada diante da arrogante modernidade europeia dispensada ao “resto” do mundo não europeu. Sobre tais implicações, Quijano nos fala que:

[...] as relações intersubjetivas e culturais entre a Europa, ou, melhor dizendo, a Europa Ocidental, e o restante do mundo, foram codificadas num jogo inteiro de novas categorias: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno. Em suma, Europa e não Europa. Mesmo assim, a única categoria com a devida honra de ser reconhecida como o outro da Europa ou “Occidente”, foi “Oriente”. Não os “índios” da América, tampouco os “negros” da África. Estes eram simplesmente “primitivos”. Sob essa codificação das relações entre europeu/não-europeu, raça é, sem dúvida, a categoria básica. Essa perspectiva binária, dualista, de conhecimento, peculiar ao eurocentrismo, impôs-se como mundialmente hegemônica no mesmo fluxo da expansão do domínio colonial da Europa sobre o mundo. (QUIJANO, 2005, p. 122).

Henrique Dussel, em “Europa, modernidade e eurocentrismo”, artigo publicado em 2005, no Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO), traz importantes contribuições acerca dos mecanismos utilizados para fazer valer a hegemonia europeia sobre os colonizados durante o período convencionalmente chamado de Idade Moderna ou Modernidade:

A Modernidade, como novo “paradigma” de vida cotidiana, de compreensão da história, da ciência, da religião, surge ao final do século XV e com a conquista do Atlântico. O século XVII já é fruto do século XVI; Holanda, França, e Inglaterra representaram o desenvolvimento posterior no horizonte aberto por Portugal e Espanha. A América Latina entra na Modernidade (muito antes que a América do Norte) como a “outra face”, dominada, explorada, encoberta.

Se a Modernidade tem um núcleo nacional administrativo *ad intra* forte, como “saída” da humanidade de um estado de imaturidade regional, provinciana, não planetária, essa mesma Modernidade, por outro lado, *ad extra*, realiza um processo irracional que se oculta a seus próprios olhos. Ou seja, por seu conteúdo secundário e negativo mítico, a “Modernidade” é justificativa de uma práxis irracional de violência. O *mito* poderia ser assim descrito:

1. A civilização moderna autodescreve-se como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica).
2. A superioridade obriga a desenvolver os mais primitivos, bárbaros, rudes, como exigência moral.
3. O caminho de tal processo educativo de desenvolvimento deve ser aquele seguido pela Europa (é, de fato, um desenvolvimento unilinear e à europeia o que determina, novamente de modo inconsciente, a “falácia desenvolvimentista”).

4. Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (a guerra justa colonial).

5. Esta dominação produz vítimas (de muitas e variadas maneiras), violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase-ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste a suas próprias vítimas da condição de serem, holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etcetera.).

6. Para o moderno, o bárbaro tem uma “culpa” (por opor-se ao processo civilizador) que permite à “Modernidade” apresentar-se não apenas como inocente mas como “emancipadora” dessa “culpa” de suas próprias vítimas.

7. Por último, e pelo caráter “civilizatório” da “Modernidade”, interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da “modernização” dos outros povos “atrasados” (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etcetera.

Por tudo isso, se pretende a superação da “Modernidade”, será necessário negar a negação do *mito da Modernidade*. Para tanto, a “outra-face” negada e vitimada da “Modernidade” deve primeiramente descobrir-se “inocente”: é a “vítima *inocente*” do sacrifício ritual, que ao descobrir-se inocente julga a “Modernidade” como culpada da violência sacrificadora, conquistadora originária, constitutiva, essencial. Ao negar a inocência da “Modernidade” e ao afirmar a Alteridade do “Outro”, negado antes como vítima culpada, permite “des-cobrir” pela primeira vez a “outra face” oculta e essencial da “Modernidade”: o mundo periférico colonial, o índio sacrificado, o negro escravizado, a mulher oprimida, a criança e a cultura popular alienadas, etc. (as vítimas da “Modernidade”) como vítimas de um ato irracional (como contradição do ideal racional da própria “Modernidade”). (DUSSEL, 2005, p. 30-31, grifos do autor).

Por todo o exposto, é impossível não se questionar a “racionalidade” científica, o Renascimento, o Cristianismo e outros elementos que caracterizaram a modernidade europeia como marco divisório da História da humanidade. Esse marco foi o elemento definidor das relações de poder e dominação entre o Hemisfério Norte e o Sul do planeta. Araújo e Maeso indicam que:

inventar a “América” e a “Europa” abriu caminho para o estabelecimento da “universalidade da história e da subjectividade europeias. Essa universalidade não está limitada às questões de localização geográfica, mas inclui a inauguração de modos de pensar que definem a realidade global”. (RABASA, 1994, p. 8 *apud* ARAÚJO; MAESO, 2016, p. 41).

Nesse sentido, todas as contribuições sobre a modernidade europeia trazidas pelos autores supracitados apontam para uma outra perspectiva refletida pelos teóricos das epistemologias do Sul, aqui representada por Dussel.

Propomos uma segunda visão da “Modernidade”, num sentido mundial, e consistiria em definir como determinação fundamental do mundo *moderno* o fato de ser (seus Estados, exércitos, economia, filosofia, etc) “centro” da História Mundial. Ou seja, empiricamente nunca houve história Mundial até 1492 [...]. Antes dessa data, os impérios ou sistemas culturais coexistiam entre si. Apenas com a expansão portuguesa desde o século XV, que atinge o extremo oriente no século XVI, e com o descobrimento da América hispânica, todo o planeta se torna o “lugar de uma só” História Mundial [...]. (DUSSEL, 2005, p. 28, grifos do autor).

As investidas da modernidade europeia para atingir a supremacia sobre o restante do mundo acarretou sérios efeitos para vida e territórios dos povos colonizados. Tais conexões nos remetem ao entendimento de que a dispersão dos africanos fortemente intensificada a partir do século XVI fez parte da estratégia de ocupação das terras “descobertas” e é elemento fundamental para o sucesso do lucrativo empreendimento colonial montado na África e na América. Cardoso (1982, p. 19) ressalta que “tal expansão exigiu uma associação entre interesses públicos e privados europeus, num contexto marcado por sistemas de monopólio sem os quais não podia funcionar a atividade mercantil dos Tempos Modernos”.

Por todo o aparato montado, é necessário destacar que os estados nacionais modernos puderam contar com um conjunto de ações cuja violência esteve presente em todos os atos e eram manifestados de diferentes maneiras, desde o derramamento de sangue aos que oferecessem resistência na ocupação do território, até a conversão ao cristianismo, ou qualquer outra coisa que contrariasse a metodologia planejada para efetivação da colonização.

Por volta de 1545, com as descobertas das minas de prata de Potosi, atual Bolívia, intensificou-se a exploração da mão de obra indígena, visando a garantir vultuosa quantidade de prata para sustentação e enriquecimento da coroa espanhola. A forte exploração das minas respondeu pela destruição de quase toda população nativa que habitava a América pré-colombiana. Nesse contexto, é importante frisar que a igreja católica, através da Companhia de Jesus, foi responsável pela difusão da ideologia da fé cristã ocidental e pela destruição das culturas, línguas e religiões professadas pelos aborígenes. Toda essa brutalidade contida nas ações dos colonizadores forma os principais elementos que garantiram a plena efetivação da modernidade através da colonialidade do poder. Tais barbaridades podem ser comprovadas a partir de um dos relatos de Las Casas:

Os espanhóis, com seus cavalos, suas espadas e lanças começaram a praticar crueldades estranhas; entravam nas vilas, burgos e aldeias, não poupando nem as crianças e os homens velhos, nem as mulheres grávidas e parturientes e lhes abriam o ventre e as faziam em pedaços como se estivessem golpeando cordeiros fechados em seu redil. Faziam apostas sobre quem, de um só golpe de espada, fenderia e abriria um homem pela metade, ou quem, mais habilmente e mais destramente, de um só golpe lhe cortaria a cabeça, ou ainda sobre quem abriria melhor as entranhas de um homem de um só golpe. Arrancavam os filhos dos seios da mãe e lhe esfregavam a cabeça contra os rochedos [...]. (LAS CASAS, 2001, p. 31).

Os astecas, por exemplo, viveram um processo histórico centenário, conquistando povos menores e assimilando elementos culturais diversos. Assim, as tropas de Cortez encontraram uma população de milhões de habitantes com hábitos diversos.

Praticavam uma religião politeísta que dominava suas tradições culturais, responsável pela construção de grandes templos e praticantes de sacrifícios humanos em honra a esses

deuses, o que chocou os conquistadores de tradição cristã católica. Eram governados por um imperador, praticavam a escrita, elemento pouco usual entre os povos menores ou menos “desenvolvidos” economicamente.

Os incas, por sua vez, impressionaram os europeus pela agricultura avançada desenvolvida em ambientes inóspitos, montanhosos e irregulares, onde plantavam batata, feijão, tomate, abóbora, pimenta, mandioca, cacau, algodão, amendoim e também o milho, para o qual, podemos dizer, implementaram técnicas de melhoramento genético centenas de anos antes de se discutir esse assunto. Assim como os astecas, trabalhavam o metal, o que significa que dominavam a metalurgia.

Já os maias destacaram-se pelo avançado conhecimento astronômico que os tornou capazes de elaborar complexos calendários solares, bem como prever eclipses e outros acontecimentos ligados ao movimento dos astros e planetas. Nessas três civilizações já havia, há três mil anos, cidades, religiões e outros modos de organização social extremamente complexas que deixaram de existir em nome da ambição europeia. Sobre esse processo de destruição, vejamos o que Eduardo Galeano informa:

Fernão Cortez revelou para a Espanha, em 1519, a fabulosa magnitude do tesouro asteca de Montezuma, e quinze anos depois chegou a Sevilha o gigantesco resgate, um aposento cheio de ouro e prata, que Francisco Pizarro mandou pagar ao inca Atahualpa antes de estrangulá-lo. Anos antes, com o ouro arrancado das Antilhas [...] a população das ilhas do Caribe deixou de pagar tributos, porque desapareceu: os indígenas foram completamente exterminados nas lavagens de ouro, na terrível tarefa de revolver as areias auríferas com a metade do corpo mergulhado na água [...]. (GALEANO, 1978, p. 12).

Diante do exposto, é possível afirmar que o continente americano era uma grande colcha de retalhos formada por diversas culturas que foram violentamente agredidas ou completamente destruídas ao longo do processo de ocupação colonial, em várias partes da América espanhola e portuguesa, estima-se que cerca de 80% da população nativa original tenha morrido durante no primeiro século de ocupação europeia na América.

Entretanto, salientar as reflexões trazidas sobre as mais antigas civilizações do continente não significa dizer que, em outras partes da América, a mesma barbárie não tenha ocorrido. No Brasil, por exemplo, antes de 1500, segundo os dados de Vainfas (2000), publicados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, [20--]), habitavam cerca de 8 milhões de indígenas. Mesmo não havendo exatidão nos números, os registros apontam que as nações indígenas se encontravam no estágio paleolítico, ou seja, praticavam a agricultura de subsistência para o sustento da comunidade. Entretanto, com a chegada dos portugueses, essa organização rudimentar sofre brusca interferência, porque os invasores

estabeleceram uma relação de exploração da força de trabalho indígena na extração do pau-brasil que, além de ser encontrado fartamente no território, era extremamente valorizado na Europa. A madeira avermelhada da árvore servia de matéria-prima na fabricação de corantes para a indústria têxtil. Desse modo, o Brasil já nasce como objeto e fruto dos interesses do capitalismo comercial europeu. Andrews (2007), em seus estudos sobre América-Afrolatina afirma que:

[...] os índios do Brasil logo sofreram o mesmo holocausto que havia sucedido nas ilhas do Caribe [...] No Brasil, um terço dos índios que viviam nas missões jesuíticas das zonas açucareiras morreu de varíola ou sarampo durante a década de 1560. As epidemias destas e de outras doenças continuaram durante todo o restante do século, e os índios que sobreviveram fugiram para o interior do país. (ANDREWS, 2007, p. 40).

Um dado importante sobre o impacto devastador ocasionado com a presença dos portugueses no Brasil consiste no fato de que, dos 8 milhões de indígenas, 5 milhões estavam na Amazônia. Por isso, em função dos dados numéricos referentes ao quantitativo da população indígena no continente americano antes da caçada dos portugueses e espanhóis, não é demais chamar atenção sobre a dimensão da sua arrogância e má fé em dizer que descobriram a América e o Brasil. Infelizmente, o “universalismo” histórico conferiu a esses países o título de descobridores em vez de dizimadores de pessoas, civilizações e culturas. De acordo com os estudos de Galeano (1978) sobre o extermínio indígena em terras brasileiras:

no começo deste século, sobreviviam ainda 230 tribos no Brasil; desde então desapareceram 90, aniquiladas por obra e graça das armas de fogo e micróbios. Violência e doenças, pontas de lança da civilização: o contato com o homem branco continua sendo, para os indígenas, o contato com a morte. As disposições legais que desde 1537 protegem os índios do Brasil voltaram-se contra eles. (GALEANO, 1978, p. 35).

Sobre a questão referente aos modos operantes dos colonizadores contra os indígenas, trazida por Andrews (2007) e Galeano (1978), bem como sobre as estratégias de várias tribos lançarem mão da fuga para o interior, valendo-se da falta de conhecimento do colonizador das terras que diziam ser donos, essa e outras ações de resistência comprovam que os indígenas não aceitaram a dominação de modo pacífico e conciliatório, ao contrário do que diz a colonização. As dificuldades oferecidas por eles aos portugueses, somadas ao esgotamento do pau-brasil e ao crescimento da indústria açucareira, fizeram com que a mão de obra africana fosse a nova opção. “Nas décadas de 1560 e 1570, os portugueses começaram a importar africanos para substituir indígenas.” (ANDREWS, 2007, p. 40).

O exercício feito pelos colonizadores de usufruir dos dominados ao sabor de seus interesses suscitou ponderações de Anibal Quijano em *Colonialidade do poder*,

eurocentrismo e América Latina, no sentido de mostrar que os espanhóis e portugueses enquanto representantes do pensamento hegemônico vigente se encarregaram de estabelecer:

Na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos com *espanhol* e *português*, e mais tarde *européu*, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas e, consequentemente ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (QUIJANO, 2005, p. 117).

2.3 A Conformação da América Afro-Latina ou Amefricanidade

O processo de conformação da América Afro-Latina se deu a partir do extermínio, apagamento e deslocamento de muitas culturas, mas, ao mesmo tempo, assimilação de outras, entretanto faremos essa análise mais adiante porque, antes, será necessário fazer a contextualização do processo divisório das Américas, sobretudo, dos territórios que compõe a região Latina..

Nesse sentido, os teóricos representantes da corrente do pensamento decolonial definem a América Latina como um espaço forjado a partir do projeto expansionista de Portugal e Espanha, entre os séculos VVI e XIX. Segundo Quijano (2005), esse conceito seguiu a lógica do controle e da demarcação das terras “conquistadas”, como América Latina a parte colonizada pelos países de língua latina (Portugal e Espanha). Já Andrews (2007), observa que, nessa definição, ficam de fora os países caribenhos de língua inglesa e francesa, como Jamaica, Haiti e Barbados. Andrews, sinaliza ainda que esses países também constituem parte da diáspora africana no “novo mundo”, e sua proximidade com as ilhas do Caribe espanhol, como Cuba, República Dominicana e Porto Rico, com a América Central e a parte norte da América do Sul, entretanto, para esse estudo, serão observados os aspectos comuns relacionados à ascendência africana fortemente presente em diferentes partes da América.

Tal constatação sobre a presença africana no continente está relacionada à expansão do capitalismo comercial e, mais tarde, ao industrial, que determinou a saída forçada de mais 12,5 milhões de africanos da África para o continente americano, inaugurando, deste modo, o maior fenômeno diaspórico que se tem notícias. Esse feito deu início à conformação de uma América extremamente marcada pela presença africana que, na definição de Pierre-Michael Fontaine, apresentada aqui por Andrews (2007), conceituam como América Afro-latina, que

seria a designação de todas as regiões da América onde são encontrados grupos significativos de pessoas com ascendência africana. Já Gonzalez (1988), em seus estudos sobre a categoria político-cultural de amefricanidade, considera que:

As implicações políticas e culturais da categoria de *Amefricanidade* (“Amefricanity”), são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, lingüístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: a AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de *Amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada [...] (GONZALEZ, 1988, p. 76, grifos da autora).

Desse modo, é possível afirmar que a América Afro-latina é uma construção da diáspora africana e é uma idealização perversa do capitalismo europeu, que, por sua magnitude, pode ser considerada uma das maiores atrocidades consensuada da humanidade. Tais evidências podem ser apreciadas à luz do quantitativo de escravizados traficados para a América sob regulação do mercado europeu, com ampla participação dos diferentes representantes da estrutura estatal dos países em questão, regulação que se fez presente na extração de madeira, lavoura açucareira, mineração e outras demandas, sendo assim, os territórios colonizados apresentavam todas as condições para a introdução das *plantations*, ou seja, abundância de terras, mão de obra escrava e mercado externo. Desse modo, em várias regiões da América, impôs-se maior exploração da força de trabalho dos negros escravizados, o que garantia o sucesso dos empreendimentos transatlântico do comércio de escravizados para as “novas” terras “conquistadas”. Em *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*, de Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2019), com base nos dados do Voyagers, maior banco de dados sobre o tráfico negreiro transatlântico, vemos que:

[...] 3.189.262 de africanos escravizados desembarcaram no Brasil, o que corresponde a 36,7% dos africanos que desembarcaram nas Américas, em portos europeus ou em outros portos africanos. Comparado a outros países, o Brasil foi o que mais recebeu africanos, seguido de Jamaica (934.431), Cuba (744.020), São Domingos (694.906), Barbados (374.886), Estados Unidos (308.025) e Martinica (174.295). (BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL, 2019, p. 16).

O crescimento do forçado processo afrodiaspórico na América, com a massiva presença de africanos, representará um caminho sem volta em vários aspectos na vida dessa nova população que irá fazer parte desse “novo mundo”, as mudanças inicialmente serão marcadas pela violenta travessia de milhares de seres humanos despossuídos de suas histórias e humanidades pelo Oceano Atlântico. Por isso, aqui, sempre pontuo que, ao longo de quase quatro séculos, a África teve sua população subtraída para garantir a efetiva ocupação de

outros territórios, também subtraídos de outros povos. Segundo Andrews (2007), em pesquisa sobre processo da formação da América Afro-Latina:

Mais de meio milhão de africanos chegou à colônia portuguesa durante o século XVII, dez vezes mais que no século anterior, e outros 1,7 milhões desembarcaram no século XVIII. Antes de 1800, o Brasil havia recebido um total de 2,5 milhões de africanos, o que compara com menos de um milhão de africanos levados para toda a América espanhola. (ANDREWS, 2007, p. 40).

Nesse sentido, dadas as condições em que se inicia a história dos negros nas terras de além-mar, não é demais dizer que na história de luta e reinvenção do negro no continente americano se fez presente, durante e depois da travessia do Atlântico. A coisificação imposta aos escravizados retirou deles o direito de terem escolhas, desejos, sofrimentos ou construção de laços, a crueldade à qual os negros ficaram expostos no “novo mundo” deixou sequelas históricas irreparáveis! Contudo, a resistência era reinventada mesmo quando cantavam para aliviar os açoites, quando dançavam para relembrar a vida na terra distante, quando rezavam em nome do seu sagrado. Desse modo, essas manifestações eram a única possibilidade de sobreviver à opressão e toda sorte de tentativas de esvaziamento acerca das referências de passado e presente, sendo assim, resistir era a única possibilidade de futuro. Sobre a importância das manifestações de resistência dos escravizados Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel fazem a seguinte análise:

Os africanos escravizados e seus descendentes, participantes dessa diáspora forçada, contribuíram com a criação e a invenção de uma nova cultura, elaborando novas formas de espiritualidade, conhecimento, subjetividade, sociabilidade. As novas culturas criadas são também projetos políticos, que trazem em seu bojo não somente a dimensão da resistência, mas também a dimensão da esperança. E essas culturas – que para efeito de clareza podemos chamar culturas políticas – não são “mumificações” históricas, senão passam cotidianamente pelo processo de recriação a partir de fluxos e trocas de ideias valores e projetos que circulam pelo mundo afrodiaspórico. (BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL, 2019, p. 17, grifo dos autores).

Já Paul Gilroy (2012), ao tratar do papel da cultura, especialmente da música, assinala que essa manifestação artística foi fundamental, não somente na resistência, mas também para um conjunto de subjetividades do âmbito do atlântico negro:

É importante lembrar que o acesso dos escravos a alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio á prolongada batalha entre senhores e escravos. (GILROY, 2012, p. 160).

Essa observação sobre os processos afro-diaspóricos na América representou um grande desafio travado pelos sujeitos que tiveram, além da tarefa de garantir sua própria

existência, que garantir também a continuidade da cultura e da ancestralidade africana, apesar de todas as adversidades que envolveram o deslocamento forçado e desumano de milhões de sujeitos que precisaram se reinventar na América. Desse modo, somente a partir do entendimento de sua condição no “novo mundo” e da luta pela existência em seu mais amplo sentido, foi possível esses sujeitos em diáspora perceberem que todos eram escravizados pelo fato de serem negros. Lembremos que esse dado racial não era algo percebido até a chegada desses sujeitos na América. Em suas análises, Andrews (2007) dialoga com o pensamento do Conde dos Arcos, governador da Bahia durante a década de 1810, em que mostrava que a condição do negro resultaria em uma inevitável unidade entre eles.

A cooperação entre os grupos étnicos pôde se desenvolver e realmente se desenvolveu como resultado da condição compartilhada pelos escravos como propriedade humana explorada. Como o Conde dos Arcos disse, na continuação de sua defesa das danças na rua, as divisões étnicas entre os africanos “se vão apagando pouco a pouco com a desgraça comum... Quem haverá que duvide que a desgraça tem o poder de fraternizar os desgraçados?” E quando o infortúnio criou a fraternidade, também criou os padrões de resistência coletiva e a reação nascida dessa fraternidade. (ANDREWS, 2007, p. 48, grifo do autor).

Assim, a resistência negra na América ocorreu através da música, da dança e da religiosidade, mesmo com as tentativas de universalizar o cristianismo católico como única referência religiosa entre os escravizados. Tais investidas foram incapazes de impedir que houvesse ressignificação dos valores sagrados do europeu para o sagrado africano.

Desse modo, as práticas de resistência foram se ramificando e oferecendo ameaça às estruturas colonialistas, mas, por outro lado, essa movimentação de insurgência ainda não era forte o suficiente para impedir o tráfico negreiro entre os séculos XVIII e XIX. Diferentemente do que ocorria na América do Norte, onde já estava abolida a escravidão, no mesmo período, na América Latina, a chegada de escravizados era intensa. Contudo, a despeito da repressão que ocorria em cada levante, crescia também a circularidade de informação e o desejo de liberdade ecoava em toda a América Afro-latina, como se vê em Andrews:

A partir de 1775, uma onda de revoluções envolveu o mundo atlântico. Começou na América do Norte, com a Revolução Americana (1776-1783), arrastando-se para Europa com a Revolução Francesa (1789-1799) e retornando às Américas com a revolução dos escravos no Haiti (1791-1804). (ANDREWS, 2007, p. 83).

Por todo o exposto, é possível afirmar que, no universo afrodiaspórico, projeto e princípios que circularam nos territórios onde houve massiva presença negra, a resistência pulsava em diferentes sentidos, desde a luta pela liberdade e por direitos até a luta identitária e cultural. Nesse sentido, é salutar que tenhamos posse de parte da origem, percurso e

estratégias de combate ao racismo estrutural presente nos diferentes contextos diaspóricos e que atravessa e garante, de diferentes formas, inclusive na arte e na cultura, a continuidade da ideologia hegemônica, configurando, assim, mais um elemento na base da estrutura de poder. Justamente com o entendimento de que ainda hoje nossas relações são perpassadas por uma correlação desequilibrada de forças, pautarei minhas reflexões tendo como base a colonialidade do poder, bem como as transgressões contidas nos movimentos decoloniais crescentes na América Afro-latina.

Portanto, é necessário pontuar que a transgressão se deve ao fato de que a colonização não foi somente um processo de apropriação territorial, ela trouxe consigo também uma aposta no esvaziamento da cultura e da ancestralidade nos locais onde as práticas colonizadoras se consolidaram. No entanto, a própria circularidade de escravizados pelo Atlântico possibilitou que, em cada espaço dominado, fosse fincado um pedaço da raiz africana. Nesse sentido, as perversas apostas do projeto da colonização não conseguiram destruir a totalidade de nossa essência ancestral. Ao contrário, boa parte dessa resistência ancestral deve-se à transversalidade comum, do tronco cultural e religioso fortemente presente nas diásporas africanas que, para Paul Gilroy (2012), seria o resultado do que representou o atlântico negro no contexto das diásporas africanas na contemporaneidade. O autor pensa sobre a contracultura proporcionada pelo atlântico negro:

A imagem do navio—um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento—é particularmente importante por razões históricas e teóricas [...], nos vários projetos de retorno redentor para uma terra natal africana, na circulação de idéias e ativistas, bem como no movimento de artefatos culturais e políticos chave: panfletos, livros, registros fonográficos e coros. (GILROY, 2012, p. 38).

Por último, em total concordância com as contribuições de Gilroy, sinalizo que os próximos episódios se ocuparão de analisar a travessia transatlântica das teorias raciais, além do surgimento do cinema negro em duas diásporas africanas. Também evidencio as lutas de resistência dos primeiros cineastas negros que subverteram a política segregacionista dos Estados Unidos, no século XX, inaugurando, desse modo, o que chamamos de cinema negro.

Muitos foram os cineastas que desempenharam a importante tarefa da denúncia e da luta contra as diferentes manifestações do racismo em diferentes tempos históricos. Nesta pesquisa, a principal observação versa sobre Brasil e sobre Cuba, por serem duas realidades bastante semelhantes em suas construções históricas, porém distintas do ponto de vista ideológico. Por isso, falar do cinema negro desses países, posicionados ideologicamente em lados opostos, é reafirmar que o racismo é fortemente presente em qualquer contexto em que a presença negra se fez presente.

3º EPISÓDIO: *WITHIN OUR GATES*

Fotografia 3 – Cartaz do filme *Within our gates*



Fonte: BARCELOS, 2017.

*Within our gates*⁷ é um filme da era muda do cinema, realizado em 1920 pelo cineasta afro-americano Oscar Micheaux. Essa não foi a primeira obra do cineasta, porém escolhê-la para iniciar as reflexões desse episódio deve-se ao fato de a obra tratar de vários aspectos sobre a situação social dos negros nos Estados Unidos, a partir do período pós-abolição. O filme se contrapõe à racista produção *O nascimento de uma nação* (1915), do cineasta D. W. Griffith, cuja obra se ocupou de reafirmar a ideologia da segregação racial, enaltecendo as ações violentas da Ku Klux Klan, além de apresentar o negro como elemento ameaçador à integridade e à paz social dos brancos.

Em sua produção, Griffith reforça a violência como uma necessidade para defender e manter afastado o fantasma negro da sociedade estadunidense. Nesse sentido, levando em consideração a conjuntura segregacionista da época, Oscar Micheaux conseguiu, com seu ativismo pioneiro, apontar as tensões objetivas e subjetivas vividas pelos negros norte-americanos. Em *Within Our Gates*, segundo longa-metragem do cineasta, foi construída uma estrutura de narrativa que o credenciou a ser chamado de “pai do cinema negro”.

⁷ *Within our gates*: tradução em português: Dentro dos nossos portões

Fotografia 4 – Oscar Micheaux

Fonte: OSCAR..., [201-].

3.1 Cinema Negro: Nascimento, Pertencimento e Resistência

Se atualmente as reflexões sobre cinema negro são tema de inúmeros estudos e debates, muito se deve às lutas de resistência dos cineastas negros do século XX, que, mesmo na adversidade, subverteram a lógica racista e opressora do cinema hegemônico produzido nos grandes estúdios dos Estados Unidos. Esses pioneiros deixaram marcado na história cinematográfica de seus países um diferencial imagético, algo até então predominante nos cinemas hegemônicos. Por isso, é fundamental continuarmos a discussão nos apropriando da trajetória de Oscar Micheaux, dando relevo ao seu pioneirismo na luta antirracista através do cinema no contexto norte-americano.

Entretanto, para compreendermos os meandros que envolvem os cinemas negros, caminharemos com o entendimento de como, historicamente, constituíram-se os diferentes processos diaspóricos e as relações raciais estabelecidas nesses territórios. Para isso, tomamos como exemplo os Estados Unidos, onde os avanços das políticas segregacionistas tiveram total influência no fluxo migratório dos negros para as cidades do Norte no pós-abolição. Tal realidade muito fomentou as produções cinematográficas que assumiram a tarefa de difundir imagens que reforçavam, no imaginário social, a urgência de coibir a presença negra das

idades, retratando esses corpos como uma ameaça à modernidade urbana advinda da industrialização. Sotomaior nos mostra que:

A estratégia utilizada por eles era a construção de uma imagem negativa dos negros, ligando-os aos estereótipos raciais já presentes em shows antigos de menestréis, assim como produzir medo e repulsa, através de personagens caricatos relacionados à malandragem, à ladroagem, o estupro e à sujeira. Além de reafirmar preconceitos, muitas destas produções resistiam à luta por direitos civis e políticos de uma população negra, que não podia mais ser invisível para a sociedade branca (SOTOMAIOR, 2014, p. 52-53).

Nesse contexto de ataque aos negros, em contraposição ao propósito de luta e resistência contra o racismo, Oscar Micheaux realizou os filmes *Within our gates* e *The symbol of the unquenched*, ambos como resposta a *O nascimento de uma nação*, de D.W. Griffith. Com as duas obras, Micheaux se contrapôs à representação dos negros na obra racista de D. W. Griffith e possibilitou, de forma inédita, que o expectador se apropriasse visualmente dos modos operantes da violência cotidiana contra os negros, manifestada pelos linchamentos e outras ações promovidas pela Ku Klux Klan.⁸

Micheaux foi o primeiro cineasta a apresentar corpos negros na tela sem os estereótipos racistas fortemente presentes nas produções hollywoodianas dos cineastas brancos. Em seu longa-metragem, abordou não somente as questões referentes à representação da imagem dos negros no cinema, mas também as questões decorrentes do regime de segregação racial, a grande migração dos negros do Sul do país para os centros urbanos do Norte. Com isso, visava a denunciar os conflitos interracial decorrentes do racismo fortemente disseminado pelas leis segregacionistas para os afro-americanos.

Este que é considerado o pai do cinema negro nasceu em 1884, nos Estados Unidos, e foi um dos primeiros afro-americanos de sua geração a nascer livre da escravidão (1863). Contudo, na condição de negro, não ficou imune às sequelas herdadas do sistema escravocrata que, mesmo após os negros serem libertos, continuaram privados de direitos e de assistência do governo. É importante observar que esse contexto histórico da segunda diáspora forçada pela violência contra os negros no Sul do país esteve presente em *Within Our Gates*. Esses pontos da narrativa da obra não deixam dúvidas sobre o comprometimento do cineasta com a luta antirracista e o legado da educação recebida por sua família. Acerca da “grande migração”, Almeida (2011) informa:

Entre o final do século XIX e o início do século XX, mais de um milhão de afro-americanos se deslocaram do Sul agrário para o Norte industrial e urbano, no maior movimento de corpos negros desde que a escravidão trouxe africanos à força para o

⁸ Ku Klux klan é uma organização formada em torno da defesa da ideologia da supremacia branca. Essa organização, fundada em 1866 nos Estados Unidos, sobrevive até hoje, incitando a violência contra os negros.

Novo Mundo. A “Grande Migração”, quando os afro-americanos abandonaram a violenta repressão social de seus lares tradicionais, em busca de melhores ofertas de emprego em cidades como Nova York, Filadélfia, Washington D.C., Pittsburgh, Cleveland, Detroit, Boston e, especialmente, Chicago, coincidiu com o período em que a indústria cinematográfica dominante da maioria branca, que negava e ridicularizava as reivindicações dos negros por cidadania plena (bem como temia a consequente quebra da hierarquia entre as raças), começou a tomar forma. (ALMEIDA, 2011, p. 12).

Oscar Micheaux era filho de mãe professora e pai fazendeiro, cabe a observação de que seus pais eram ex-escravizados, tendo, em função disso, forte preocupação com a formação e a autonomia financeira dos filhos. Daí, as ambições de Micheaux por aquisição de propriedades e apreço pela educação. Em nome dessa ambição, aos 17 anos, ele seguiu os passos de muitos negros que rumaram para o Norte, Micheaux foi morar em Chicago. Lá, conseguiu emprego de porteiro, contrariando a lógica das regras da segregação racial, também conhecida como Lei Jim Crow⁹. As medidas excludentes e restritivas impostas aos negros em diáspora guardaram particularidades, mas se repetiam na essência, sobretudo no que diz respeito ao acesso a direitos.

Nos Estados Unidos, ainda que a população negra não seja a maioria, como é no Brasil, ou em outras diásporas, o regime de segregação racial, mesmo após a abolição, foi marcado pela violência legitimada pela Lei Jim Crow. Entretanto, é fato que o racismo responde por todas as modalidades de exclusão e violência contra os negros em diferentes contextos diaspóricos. Desse modo, a realidade vivida no Sul pelos afro-americanos alimentou uma expectativa de que, no Norte do país, industrializado e urbano, a realidade de crimes, linchamentos e oportunidades pudessem ser diferentes. Segundo Almeida (2011, p. 13):

[...] a segregação racial em todos os espaços públicos – escolas, transportes, banheiros, restaurantes, praças, teatros, cinemas –, de acordo com o falso princípio de “separados, mas iguais”. Na prática, contudo, o tratamento e as acomodações para os negros eram inferiores àqueles destinados aos brancos, de modo a institucionalizar as restrições educacionais, políticas, econômicas e sociais aos afro-americanos.

No entanto, a repetição dos padrões adequados ao espaço urbano conferiu aos negros a obrigatoriedade de garantirem sua sobrevivência se aglutinando em territórios marginalizados, porém, fortemente marcado pela presença dos iguais, que, na percepção branca, foram classificados como guetos negros. Justamente por isso, estavam desprovidos de oportunidades e acesso aos principais serviços, como educação, saúde, cultura e lazer. O conjunto desses fatores fez com que os próprios excluídos (afro-americanos) promovessem, entre os anos de

⁹ Lei Jim Crow é o conjunto de leis estaduais e locais que impunham a segregação racial nos estados do Sul dos Estados Unidos.

1900 e 1915, movimento e iniciativas comunitárias de autoajuda, como a Urban League, a National Association for the Advancement of Black People¹⁰ e a Negro Business League¹¹.

Outra importante iniciativa de combate às propagandas depreciativas da comunidade afro-americana foram as ofensivas realizadas, a partir das produções cinematográficas negra, conhecidas como race-pictures. Essas produções, aliadas ao compromisso militante de entidades negras ligadas aos meios de comunicação, popularizaram os filmes dos cineastas afro-americanos. Um bom exemplo dessa estratégia de resistência à violência impetrada contra a luta dos direitos civis foi a atuação do jornal *Chicago Defense*, largamente distribuído pelos cabineiros da companhia de trens Pullman. Através do jornal, a comunidade negra tomava conhecimento da agenda de luta. Após a Primeira Guerra, o jornal negro *Chicago Defense* se tornou o mais vendido (SOTOMAIOR, 2014).

Essas organizações se somaram ao determinismo dos afro-americanos para superarem os impedimentos estabelecidos pelas políticas segregacionistas. Como exemplo de estímulo dado por essas organizações, é possível citar os movimentos artísticos, potencializados com o renascimento do Harlem¹². Outro bom exemplo das ações do Negro Business League foi o estímulo dado às comunidades negras na formação de plateia para que se tornassem o público de cineastas como Oscar Micheaux.

Fotografia 5 – National Negro Business League



Fonte: NATIONAL..., 2019.

¹⁰ Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor (NAACP).

¹¹ A National Negro Business League pode ser considerada o primeiro grande empreendimento administrado por negros.

¹² Harlem é um bairro de Manhattan, localizado em Nova Iorque, seu crescimento foi potencializado pela massiva imigração dos afro-americanos que fugiam da violência decorrente da segregação racial dos estados do Sul do Estados Unidos.

Desse modo, gradativamente, houve um descolamento da dependência das ações integracionistas junto às comunidades brancas. Foi nesse contexto de segregação que os afro-americanos criaram suas próprias instituições e mecanismos de superação para o déficit de educação, cultura e lazer.

Nessa busca por superação e autonomia em relação aos espaços brancos, os afro-americanos que foram para o Norte fizeram movimentos diferenciados, porém dentro do contexto do trabalho urbano. No caso de Oscar Micheaux, ele começou suas economias a partir do seu trabalho como carregador na Pullman¹³. Com os recursos economizados, em 1905, Micheaux comprou uma fazenda em Dakota do Sul. No entanto, sua experiência como fazendeiro não foi longa, mas lhe deu acúmulo suficiente para escrever e custear, em 1913, a publicação do romance intitulado *The Homesteader*. Em 1915, com a perda da sua fazenda, Micheaux vai para Sioux City e funda, dois anos depois, a Western Book and Supply Co. Com a fundação de sua própria editora, Micheaux reedita seu romance. Entretanto, por falta de espaço, ele mesmo o comercializa para a vizinhança do entorno e das cidades próximas. A boa aceitação e o sucesso do livro, inclusive entre algumas comunidades brancas, fizeram com que Micheaux se tornasse conhecido e recebesse, em 1918, o convite da Lincoln Motion Picture Company para adaptar seu romance em uma obra cinematográfica (ALMEIDA, 2011).

Na ocasião, o ator negro Noble Johnson, coadjuvante dos estúdios da Lubin e Universal (ambos ligados às empresas cinematográficas de Hollywood), insatisfeito com os personagens secundários para os quais era escalado, além de um conjunto de fatores, juntamente com outros empresários negros e Harry Grant (cinegrafista branco), resolve investir em sua própria produtora, a Lincoln Motion Picture Company. Seu projeto era produzir obras voltadas para autorias de afro-americanos, tendo como ênfase principal o “orgulho racial” (SOTOMAIOR, 2014). Entretanto, em função de desacordos contratuais, Micheaux resolve assumir a produção de sua obra e funda a The Oscar Micheaux Book and Film Company.

Durante esse processo, mesmo com baixo orçamento em relação às produções brancas, Micheaux assume a direção do filme. Com 15 mil dólares e apenas quatro cópias, o filme em 1919 se consagrou como sendo o primeiro longa-metragem produzido e dirigido por negros.

Em *The Homesteader* Micheaux, lançou mão de aspectos autobiográficos e ficcionais na composição da narrativa que se ocupava de retratar uma relação inter-racial entre uma

¹³ Empresa fundada e organizada por A. Phillip Randolph, foi uma das entidades políticas afro-americanas mais poderosas do século XX. A empresa também construiu milhares de trens que circulavam nos Estados Unidos.

jovem branca e um jovem negro imigrante que consegue ascender em Chicago. A exemplo de outras obras, o filme buscava enaltecer e afirmar as conquistas e aspectos positivos dos negros. Nesse caso, fica uma questão: se o investimento foi descortinar os tabus raciais ou apresentar esse modelo de relação como sendo uma conquista? bell hooks (2019), ao analisar o ativismo de Oscar Micheaux, acrescenta:

Embora Micheaux tivesse o objetivo de produzir uma arte contra-hegemônica que desafiasse as representações de “negritude” da supremacia branca, não estava preocupado com a simples redução da representação negra a uma imagem “positiva”. No espírito da criatividade opositora, trabalhou para produzir imagens que transmitissem a complexidade da experiência e dos sentimentos [...]. (hooks, 2019, p. 241, grifos da autora).

Ao longo de uma carreira de 30 anos, Oscar Micheaux dirigiu 42 filmes que tecnicamente, apresentaram problemas em função do baixo custo das produções. Contudo, sua filmografia é de extrema importância para a história do cinema, em especial no contexto em que os negros eram retratados no cinema como escravizados, empregadas domésticas, malandro, preguiçosos e outros termos pejorativos atribuídos aos negros.

Fotografia 6 – *The homesteader* (Oscar Micheaux)



Fonte: RACE..., 2022.

3.2 As Contribuições do Cinema Hegemônico na Difusão das Ideologias Racistas no Brasil e na América Latina

Partindo do princípio de que a arte é uma manifestação humana capaz de expressar sentimentos, emoções, história e culturas através de valores estéticos impressos em diferentes

formas de comunicação, não podemos entender o cinema, enquanto uma das expressões da arte, como algo apartado das dinâmicas das sociedades. Ao contrário, ele é um sujeito histórico que, por natureza, atua no campo das representações de vidas, cotidianos, imagens, histórias e valores sobre indivíduos. Nesse sentido, essa arte foi apropriada para atender interesses, assumindo outras finalidades para as quais foi inventada.

Desse modo, as estruturas hegemônicas de poder que atuavam no século XIX e XX se valeram da grande aceitação do cinema junto às massas como opção de lazer do cinema para difusão de ideologias racistas, bem como as justificativas e consolidação da segregação racial nos Estados Unidos, *apartheid* na África do Sul e outras formas de manifestações do racismo nos contextos afrodiáspóricos.

Nos Estados Unidos, por exemplo, a 13ª emenda, que aboliu a escravidão, trouxe consequências e outras modalidades de opressões para os negros. A dura batalha travada entre o Norte e o Sul do país na Guerra da Secessão (1861-1865), decorrente de divergências entre o Norte industrializado, com regime de trabalho livre e assalariado ávido de mão de obra barata, objetivava o fim da escravidão em nome de interesses próprios. Já o Sul, agrário, baseado nas *plantations*, totalmente dependente da mão de obra escrava, defendia a manutenção do regime escravista pelos mesmos motivos, ou seja, interesses próprios.

Tais diferenças foram o estopim para o conflito, que teve duração de quatro anos. Com a vitória do Norte, o regime escravocrata foi dado como acabado. Entretanto, a liberdade dos escravizados gerou déficit e abalos na fonte de riqueza da elite branca do Sul, proprietária de terras e de escravizados. Desse modo, os negros, considerados inferiores, passaram a transitar em espaços antes não frequentados por eles. Essa circularidade dos corpos negros em territórios urbanos despertava repulsa nos habitantes dos Estados do Norte e ódio nos territórios rurais em função do fim da escravidão.

A reação da supremacia branca frente ao ódio dispensado aos negros foi a implementação de políticas segregacionistas e restrições aos direitos civis dos negros. Tais medidas funcionaram como uma penalidade à perda do total do controle “desse bem” que representavam os escravizados para os proprietários de terras na maioria dos estados do Sul do país. Almeida (2011) corrobora essa visão ao afirmar que:

Para assegurarem a perda de Direitos Civis dos afro-americanos, os conservadores brancos do Partido Democrata tornaram o registro e os códigos eleitorais mais restritivos aos negros do Sul: testes de alfabetização e de compreensão, taxas para votação e requisitos de moradia foram utilizados para controlar o sufrágio das minorias raciais e dos brancos pobres. (ALMEIDA, 2011, p. 13).

Esse cenário nos leva a perceber que o poder das hegemonias não se constitui a partir de elementos isolados e sim com forças imbricadas que atuam sobre os indivíduos de uma sociedade, formando assim um sistema de dominação. Por isso, é necessário entender que o cinema é um componente importante desse sistema de forças que exercerá um papel definido na cadeia da colonialidade do poder hegemônico. Enquanto elemento que vai atuar no campo das representações, essa arte constrói suas próprias verdades que interagem, não somente com a visão de mundo de quem está elaborando e financiando, mas também com a empatia do público que busca se alimentar dessa mesma visão. Nesse sentido, as ideologias racistas que foram gestadas para justificar as hierarquias entre as raças encontraram terreno fértil nessa conjuntura segregacionista para incidirem nas produções cinematográficas da era clássica de Hollywood. Praça (2018), em seus estudos sobre o poder da eugenia no cinema, reforça essa ideia quando aponta o seguinte:

Desse modo, enquanto algumas produções focam o seu drama da defesa plena do discurso eugênico, como é o caso do norte-americano. A cegonha negra (Leopold Wharton/1917), outras, no entanto, apenas representam a ideia como um plano de fundo para uma história principal, percebendo a eugenia como um sentido natural e universal de modernização ou reforçando modelos de perfeição que já circulavam no contexto da produção fílmica. (PRAÇA, 2018, p. 3).

Em pleno gozo da prerrogativa de ser parte integrante de um sistema de poder, é que os filmes produzidos nos estúdios de Hollywood nesse período aproveitaram a condição do cinema ser uma arte de fácil alcance das massas e passaram a realizar filmes que expressassem a ideologia racista, alardeando os perigos que os corpos negros libertos representavam para proliferação da vadiagem, violência e outros adjetivos desqualificastes sobre esses corpos destoantes da sociedade moderna norte-americana. Justo nessa atmosfera, o filme *O nascimento de uma nação* de Griffith e outras manifestações artísticas, como os shows estereotipados dos menestréis, muito colaboraram com o clima de injúria racial disseminado no país. Sobre o papel desempenhado pelo filme de Griffith, Sotomaior (2014) declara:

O nome dado por Griffith ao filme, *O nascimento de uma nação*, revela o tamanho e amplitude de seu projeto épico. Embora esteja presente uma clara perspectiva ideológica, o longa de três horas possui pretensões generalistas, preocupando-se com as origens e a fundação da sociedade/identidade estadunidense. Portanto, uma das mais importantes obras do primeiro cinema, funda um “início” da história marcado tanto pelo conflito racial, como pela predominância do ponto de vista branco dominante. (SOTOMAIOR, 2014, p. 58).

Já Shohat e Stam (2006) dizem sobre essa mesma ideia relacionada à representação estereotipada dos negros no cinema como forma de controle social, bem como seus limites, que:

A abordagem baseada nos estudos de estereótipos e a análises de constelações repetidas e perniciosas de traços de personalidade têm feito uma contribuição indispensável ao:

1. revelar padrões opressivos de preconceito no que á primeira vista poderia parecer um fenômeno aleatório e esporádico;
2. enfatizar a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos sobre suas vítimas, seja através da internalização do estereótipo, seja através dos efeitos negativos de sua disseminação; e
3. assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social, exemplos do que Alice Walker chamou de “prisões de imagens”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 289, grifo dos autores).

Analisando as contribuições das ideologias racistas para o cinema em outras diásporas, é possível verificar que as manifestações dessas teorias se desenvolveram em conformidade com as conjunturas sociopolíticas e culturais de cada contexto.

Os reflexos da segunda Revolução Industrial protagonizados pela Europa Ocidental e pelos Estados Unidos, no final do século XIX, foram sentidos em toda América Latina. A forte demanda internacional pelos produtos latino-americanos incentivou o aumento das exportações, ao mesmo tempo em que expandia os interesses pela ampliação de mercados consumidores.

Isso acabou por definir as políticas internas das jovens nações da América Latina. Nesse processo, somam-se a intensificação dos movimentos abolicionistas e as pressões das elites internas ávidas por aumentarem seus lucros com a exportação. O somatório desses fatores resultou em sucessivos processos de abolições das escravaturas em praticamente toda a América. Cabe a observação de que o Brasil foi o último país a pôr fim à escravidão.

Esses processos de libertação na América Latina, contudo, trouxeram desigualdades sociais no seio das populações formadas por ex-cativos, porque não foram acompanhados de políticas indenizatórias capazes de promoverem justiça pelo tempo do trabalho escravo.

Em consonância com as mudanças dos modos operantes do capitalismo industrial, as conjunturas latino-americanas tiveram que acompanhar as tendências da nova ordem imposta pela civilidade moderna e, nessa nova tendência, não havia espaço para atraso e incivilidade. Desse modo, as oligarquias da América Latina, enriquecidas com o trabalho dos escravizados, programaram iniciativas, imbuídos da certeza de que os negros recém libertos representavam um entrave para o progresso e negatividade para a imagem de seus países.

Acerca desse momento da América-Afro-latina nos, Andrews (2007) diz:

[...] para as elites fundamentadas na exportação, os compromissos oficiais com o igualitarismo racial corroeram-se na mesma proporção, solapados pela terceira mudança importante dos anos de exportação: a chegada na América Latina de novos corpos de pensamento racial revestidos no prestígio e no poder da ciência europeia e norte-americana. Estes foram os anos de racismo científico e darwinismo social na

Europa e na América do Norte, de segregação racial nos Estados Unidos e do início do *apartheid* na África do Sul. Em uma época em que o comércio de exportação estava vinculado cada vez mais a América Latina à Europa e aos Estados Unidos, estas correntes internacionais de pensamento e prática racista não podiam deixar de ter influências poderosas na região. O racismo científico foi imediatamente abraçado pelas elites da virada do século, que enfrentavam o desafio de como transformar suas nações “atrasadas” e subdesenvolvidas em repúblicas modernas e “civilizadas”. Essa transformação, concluíram elas, teria de ser mais do que apenas política ou econômica; teria de ser também racial. Para ser civilizada, a América Latina teria de se tornar branca. (ANDREWS, 2007, p. 152, grifos do autor).

Foi partindo da crença da incivilidade dos negros e indígenas que as elites da América Latina encontraram nas teorias científicas a base teórica sobre a inferioridade das raças para respaldarem as iniciativas de branqueamento em seus territórios.

Sobre os olhares hegemônicos para com os negros e indígenas, Quijano (2014) ressalta que:

[...] desde então, nas relações intersubjetivas e nas práticas sociais de poder, ficou formada, de uma parte, a ideia de que os não-europeus têm uma estrutura biológica não somente diferente da dos europeus; mas, sobretudo, pertencente a um tipo ou a um nível “inferior”. De outra parte, a ideia de que as diferenças culturais estão associadas a tais desigualdades biológicas e que não são, portanto, da história das relações entre as pessoas e destas com o resto do universo¹⁴. (QUIJANO, 2014, p. 759).

Nesse sentido, a largada para as novas bases para reedição das teorias raciais estava dada na América Latina. Sendo assim, o racismo fundamentado na classificação das raças tornou-se elemento estruturante nas relações dos novos estados latino-americanos. Shohat e Stam (2006), em suas reflexões sobre esse processo, consideram o seguinte:

Embora possa ser irracional e até mesmo autodestrutivo, em geral o racismo é resultado de opressões concretas. Assim, os índios eram chamados de “bestas” e “selvagens” para que os brancos europeus pudessem se apropriar de suas terras; os mexicanos eram tachados de “bandidos” para facilitar a ocupação de seu território; e os povos colonizados ridicularizados por não terem uma cultura e uma história porque o colonialismo, em nome do lucro, procurava destruir as bases materiais de sua cultura, assim a memória de sua história. O racismo envolve um duplo movimento de agressão e narcisismo; o insulto ao acusado é acompanhado por um elogio ao acusador. O pensamento racista é tautológico e circular: somos poderosos porque estamos certos, estamos certos porque somos poderosos. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 45, grifos dos autores).

Desse modo, a eugenia, enquanto ciência elaborada pelo cientista inglês Francis Galton (1869-1911), serviu de embasamento teórico para justificar a hierarquia das raças no projeto da colonização africana. No entanto, como movimento social, foi a partir do século

¹⁴ Tradução de: “[...] desde entonces, en las relaciones intersubjetivas y en las prácticas sociales del poder, quedó formada, de una parte, la idea de que los no-europeos tienen una estructura biológica no solamente diferente de la de los europeos; sino, sobre todo, perteneciente a un tipo o a un nivel “inferior”. De otra parte, la idea de que las diferencias culturales están asociadas a tales desigualdades biológicas y que no son, por lo tanto, producto de la historia de las relaciones entre las gentes y de éstas con el resto del universo.”

XX, sob liderança da Alemanha e dos Estados Unidos, que esse movimento ganhou materialidade, atuando nos programas educacionais, produções artísticas, esterilizações, entre outras ações segregacionistas.

Os princípios que fundamentavam o movimento eugenista conseguiram, de forma eficiente, influenciar violentas campanhas nacionalistas contra aqueles que representavam empecilho para o progresso das nações signatárias da ideologia, no caso, imigrantes, indígenas e negros. Nancy Stepan em *A hora da eugenia: raça, gênero e nação na América Latina*, aponta que essa foi a única região do terceiro mundo onde o movimento da eugenia foi assumido sistematicamente. Com isso, as estruturas de poder foram giradas para fazer valer, através de diferentes mecanismos de controle, as produções artísticas que porventura contrariassem os ideais de embranquecimento. Por isso, as representações das imagens produzidas pelos cinemas da América Latina deveriam omitir ou reforçar a inferioridade dos sujeitos inferiores. Sendo assim, em esforço nacionalista, muitos intelectuais do Brasil e dos demais países da América Latina defendiam que a construção de suas imagens através das telas deveria ser o de uma nação civilizada, contrária à condenação europeia. Ainda sobre as reflexões acerca das interferências do movimento eugênico nas produções cinematográficas, Praça (2018) mostra que:

Em uma passagem pelo Brasil durante a década de 1930, Lévi-Straus afirma que, após fotografar um grupo de negras em Salvador, é detido por inspetores que o acusavam de cometer um ato hostil contra o Brasil, pois, se a fotografia circulasse pela Europa, reforçaria a “lenda” de que haviam brasileiros de pele negra descalças no país. (PRAÇA, 2018, p. 6).

A construção da autopromoção dos territórios latino-americanos através das telas visando à fuga da condenação europeia norte americana foi tão eficaz que ainda hoje pode ser facilmente percebida pelo branqueamento das produções cinematográficas. É paradoxal, mas é sabido que, nessa fase da modernidade branca, nenhuma das nações que se constituíram com o trabalho dos escravizados gostaria de ter seu passado histórico ligado à incivilidade indígena e à etnia africana.

Negros e indígenas eram tidos por inferiores, portanto deveriam ser abduzidos da cena nacional de seus países. Essa constatação se evidenciou, quando, na busca por maiores registros sobre as filmografias da América Latina desse período do movimento eugenista na região até o este momento da pesquisa, quase nada foi encontrado. Nessa busca, foi possível encontrar registros referentes a uma forte participação do cinema brasileiro e outras manifestações artísticas ligadas ao movimento cuja finalidade era massificar as ideologias racistas junto à sociedade.

É possível que um conjunto de fatores possa responder pelo destaque do Brasil no movimento eugênico. O fato de ser a maior diáspora africana pode ter influenciado no empenho da disseminação da ideologia com vistas a inverter os dados populacionais do país. Cabe o registro de que o Brasil foi o primeiro país da América do Sul a ter o movimento eugênico organizado, através da fundação, em 1918, da Sociedade Brasileira de Eugenia, em São Paulo. Entretanto, por mais que se tentasse embranquecer a nação através da mestiçagem, seria impossível, pois os mais de três séculos de tráfico negreiro impediam que a maior parcela da população desaparecesse subitamente do mapa. Porém, em se tratando do cinema, ainda que em papéis subalternizados e caricatos, era impossível negar a presença marcante dos negros das produções cinematográficas do país. Como exemplo dessa realidade, temos o ocorrido com a carreira do ator Grande Otelo, que teve a licenciosidade branca de atuar na Cinédia, mas sempre em papéis caricatos e depreciativos.

Fotografia 7 – Grande Otelo e Oscarito em *Matar ou morrer*



Fonte: ELIAS, 2019.

Fotografia 8 – Vera Regina e Grande Otelo



Fonte: GRANDE..., 2023.

Desse modo, reforçar o racismo e subalternizar a imagem dos sujeitos negros era a melhor estratégia para a promoção da imagem do país, com vistas ao enaltecimento da “superioridade” branca. Por isso, atentar para a presença do movimento da eugenia no cinema brasileiro nos permite encontrar pistas e elementos para entender que a apropriação dos espaços de produções cinematográficas pode ser libertadora e emancipatória, como a guinada que foi dada pelos afro-norte-americanos durante a segregação racial no país.

Entretanto, os espaços de produção cinematográfica também podem servir de instrumento para legitimar as opressões do racismo, a exemplo do que nos mostra Praça (2018) com seus estudos sobre a forte presença da eugenia na filmografia brasileira dos anos de 1930. Segundo o autor, a Cinédia, empreendimento do produtor e crítico Adhemar Gonzaga e outras produtoras, como a Vita Filmes, da atriz Carmem Santos, estava empenhada em produzir obras alinhadas com os padrões eugênicos de Hollywood. Porém, nessa análise sobre a forte influência das tendências e recursos estéticos racistas à moda hollywoodiana, é necessário lembrar que essa herança, ainda hoje, se faz notar através dos *blackfaces* e outros artifícios que, apesar dos avanços e denúncias dos movimentos negros, vez por outra acabam sendo praticados. Vejamos alguns casos que ocorreram em momentos não muito distantes.

Fotografia 9 – A Cabana do Pai Tomás, novela exibida em 1969-1970 na TV Globo



Fonte: A CABANA..., 2012.

Fotografia 10 – Blackface de 2003 na peça A mulher do trem



"A questão não é esta peça, mas a visão dos brancos sobre nós", ressaltou Stephanie Ribeiro, uma das líderes de manifestações contrárias à peça 'A mulher do trem'

Fonte: MATTOS; ABREU, 2015.

Fotografia 11 – Montagem com Paulo Gustavo no papel de Ivonete



Fonte: PAULO..., 2016.

Tais práticas racistas parecem monstros adormecidos, que, de tempos em tempos, despertam para nos lembrar que não estão mortos! Por isso, nos embates de resistência, é sempre bom enfatizar a luta dos cineastas negros norte-americanos contra os recursos dos *blackfaces* e outras situações humilhantes às quais os negros eram expostos. Nesse sentido, o nascimento do cinema negro do Estados Unidos foi consequência das ações dos produtores negros que se empenharam em construir um mercado para o cinema negro pautado na criação de produções comprometidas com o combate e a resistência às políticas segregacionistas do país, visando também a elevar a autoestima negra.

Sendo assim, na contraofensiva aos efeitos da eugenia no incipiente cinema latino, poder contar com o exemplo da luta dos negros norte-americanos foi fundamental. Essa referência é muito forte para as manifestações contra as inúmeras produções estereotipadas e subalternizadas dos negros nas várias realizações cinematográficas do Brasil entre os anos 1920 e 1960.

3.3 Os Efeitos da Eugenia no Contexto Cinematográfico Cubano

As políticas racistas internacionais pensadas para a América Latina atuaram de modo bem semelhante, em conformidade com as estratégias dos governos locais e o poder de resistência e articulação das organizações negras de cada país para o enfrentamento dessa prática. Entretanto, há realidades diaspóricas em que esse debate ainda hoje se encontra carente de avanços, caso do universo cubano, onde, em função da negação da existência do

racismo estrutural, o debate e os movimentos antirracistas junto à sociedade, acabam não sendo difundidos na mesma proporção em que acontecem os atos de racismo. Justamente por isso, a representação do negro, sobretudo nas artes, continua acontecendo de forma estereotipada e depreciativa, como aponta Barbara Oliveira Souza em uma experiência marcante no país durante os três anos de sua pesquisa de campo:

Outro episódio marcante se deu na apresentação que assisti durante o Festival Internacional de Circo, em Havana, em agosto de 2014. Na abertura do espetáculo, um número buscava representar a tríade racial conformadora do país: um “galego” uma “mulata” e um “negro”. A mulher negra estava representada como uma “mulata sexualizada”, que se dividia na relação entre o “galego” e o “negro”, fato que por si só, já indicava os preceitos estigmatizados presentes na cena. Mas, o mais complexo ainda estava por vir, o ator que representava o negro era, para minha surpresa, branco, e tinha o rosto e pescoço pintados de preto, uma boca bastante estereotipada, além de luvas e perucas para complementar o visual de seu personagem. (SOUZA, 2018, p. 31).

Na caminhada dos estudos sobre os impactos da eugenia na sétima arte para além do Brasil, em especial no contexto cubano, está sendo possível observar que não há muitas dificuldades para acessar bibliografias referentes ao papel que coube à chanchada na difusão da imagem estereotipada do negro nas produções cinematográficas da época. No entanto, o mesmo não ocorre com a historiografia do cinema cubano nos anos que antecederam o advento da revolução.

Constatar a escassez de registros da história de cinema cubano pré-revolucionário — não somente em relação à invisibilidade dos negros, mas de um modo geral — é algo que tem chamado muito minha atenção. Durante a pesquisa, tive a sensação de que houve um apagamento da memória do cinema existente antes da revolução cubana. Tratando da invisibilidade negra no cinema cubano, Socarrás González (2018) também sinaliza a mesma dificuldade referente à historiografia do cinema cubano, no período anterior à Revolução de 1959, mesmo ano da fundação do ICAIC:

Além das temáticas, da qualidade técnica e estética, a principal diferença deste cinema produzido antes de 1959 em relação ao chamado cinema revolucionário é a marcada intenção do governo pós 1959 de consolidar uma indústria cinematográfica nacional. Por isso grande parte das enciclopédias e textos sobre a história do cinema cubano, produzidos depois da Revolução, tenha considerado como “cinema cubano” o que foi produzido pelo ICAIC, chegando esta abordagem a omitir deliberadamente importantes filmes produzidos no período pré-revolucionário em certas ocasiões. Este olhar, ao se tornar hegemônico, passa a ser descrito, mais recentemente, por alguns teóricos e críticos cubanos como icaicentrismo [...]. (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 11-12).

Nesta pesquisa, dentre os materiais que mencionam o cinema desse período, o *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, ao tratar da história do cinema cubano e das várias passagens e registros da cinematografia do país antes da

Revolução de 1959, faz uma única menção aos negros, na verdade, para ressaltar o trabalho de Enrique Díaz Quesada¹⁵ como o precursor do cinema aplicado ao jornalismo. Nesse momento, dentre as várias questões citadas na publicação sobre a conjuntura do país referente ao período, mencionam apenas que em 20 de maio de 1912, o Partido Independente de Cor levantou-se no Leste da Ilha, formado principalmente por veteranos negros da guerra da Independência.

(CASARES RODICIO, 2011).

O episódio de 1912 não é tema central aqui, mas é interessante mencioná-lo para observarmos diferentes enfoques para o mesmo fato. Por isso, veremos algumas contribuições acerca de acontecimento extremamente importante, que marcou a vida da maioria dos afro-cubanos. Nesse sentido, Roberto Zurbano, cubano especialista em literatura, raça e música alternativa, ao se referir à Revolta Armada dos Independentes de Cor, também conhecida como Massacre dos Independentes de Cor, em seu trabalho “El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación”, diferentemente do enfoque dado pelo *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* indica que:

A vanguarda cultural cubana das décadas de 1920 e 1930 oferece uma das primeiras respostas às nossas perguntas, pois constituem o primeiro momento do debate social sobre o tema do século XX. Apesar do massacre de milhares de negros da mal chamada Revolta Armada de Agosto de 1912, e a rejeição “oficial” a massa de trabalhadores caribenhos, literários e outras artes, durante a década de 1920, começou um olhar sobre as raízes africanas de nossa cultura.¹⁶(ZURBANO, 2006, p. 112, tradução nossa).

A Revista Contracampo, do Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), em edição referente ao trabalho do escritor e cineasta Júlio Ramos dedicado à cineasta cubana Gloria Rolando, que por sua vez, deu visibilidade, em três filmes de sua carreira, ao levante negro contra a opressão racista na Ilha cujo desfecho foi o traumático episódio de 1912. Assim se inicia a longa matéria:

Há pouco tempo estreou na cidade de Havana, Cuba, a terceira e última parte da trilogia 1912: Voces para un silencio [Voz para um silêncio], abarcador documentário de Gloria Rolando sobre os eventos que culminaram com o massacre de mais de 5.000 membros do Partido Independentes de Color apenas uma década depois da fundação da República Cubana em 1912. As primeiras partes foram projetadas em 2010 e 2011 e se somaram aos debates sobre a discriminação racial

¹⁵ Enrique Díaz Quesada foi considerado o primeiro cineasta cubano que desenvolveu um extenso trabalho em busca da produção de documentários e longas-metragens que refletissem a identidade nacional, também dedicou suas obras aos temas religiosos.

¹⁶ Tradução de: “La vanguardia cultural cubana de los años 20 y los 30 ofrece una de las primeras respuestas a nuestras interrogantes, pues constituye el primer momento del debate social sobre el tema en el siglo XX. A pesar de la massacre de miles de negros en la mal llamada Guerrita de Agosto, en 1912, y del rechazo ‘oficial’ a la massa de braceros caribeños, en el plano literario y de otras artes, durante la década de los 20, comienza una mirada a la raíz africana de nuestra cultura.”

que, no ano passado, chegaram às comemorações do centenário do massacre e continuam até os dias atuais. (RAMOS, 2013, p. 35).

Fecho, então, o parêntese sobre o episódio de 1912, o qual, de algum modo, contribuiu para a implementação do projeto eugênico que, sem dúvidas, trouxe consequências para a organização da resistência das organizações negras. Contudo, é fato que um conjunto de fatores relacionados a esse momento crucial do racismo responde pela representação do negro no cinema cubano, bem como o tratamento preconceituoso dado às religiões de matriz africana pelos cientistas sociais aliados às ideologias racistas concebidas na Europa.

Assim, as produções cinematográficas do país nesse período não tinham qualquer intenção de abordar a cultura negra. Sobre essa questão, Mayra Álvarez Díaz (2016), em seu artigo intitulado: “La miel de lo negro y lo blanco en el cine cubano” (O mel do preto e branco no cinema cubano) cita uma determinada fase do sociólogo cubano Fernando Ortiz¹⁷, quando ele esteve, por longo tempo, alinhado com as teorias racistas de Lombroso:

Como afirma Ortiz, “a cultura negra em Cuba não é monolítica”, mas também detalhou e creio que são as palavras que melhor definem o sentimento da época, não só o que comumente se agrupa sob o nome “cultura negra” [...] em uma conferência no Athens Club que: “... falar do preto era uma coisa perigosa, que só podia ser feita às escondidas...”¹⁸. (ÁLVAREZ DÍAZ, 2016, n. p., tradução nossa, grifos da autora).

Nesse período, Cuba, a exemplo da grande maioria dos países da América Latina sofria grande bombardeio das ideologias racistas fortemente difundidas pelos filmes produzidos nos estúdios de Hollywood. Tal fato não somente respondia pela desqualificação da representação do negro no cinema, como também pelo desinteresse nas produções que abordassem o tema. Além disso, a influência do pensamento religioso da classe dominante fazia com que se entendessem as manifestações da cultura negra como folclóricas ou profanas. Álvarez Díaz (2016) mostra um panorama sobre a influência da eugeniano cinema cubano:

[...] alguns títulos sugestivos, aparece em 1917, A filha do policial ou No poder dos Nãñigos¹⁹, do diretor e pioneiro da nossa cinematografia Enrique Díaz Quesada

¹⁷ O cubano Fernando Ortiz Fernández foi advogado, musicólogo, historiador, jornalista, sociólogo e diplomata. Entre 1902 e 1906 fez carreira consular na Itália e na França. Nessa fase, Ortiz foi completamente seduzido pelos argumentos racistas de Cesare Lombroso e Erico Ferri sobre raça e criminalidade. Em 1926, como parlamentar, Fernando Ortiz apresentou sua versão do código Criminal Cubano, com um prólogo de Ferri, de quem havia se tornado amigo. Após 20 anos de dedicação à criminologia racista, Ortiz passa se envolver com a Sociedade do Folclore (1923) e com a Sociedade de Estudos Afro-cubanos (1937), espaços de articulação nacional e internacional.

¹⁸ Tradução de: “Como refirió Ortiz, ‘la cultura negra en Cuba no es monolítica’, pero también detallaba y creo que son las palabras que mejor definen el sentir de aquella época no sólo a lo que comúnmente se aglutina en la denominación de ‘cultura negra’ [...] en una conferencia en el Club Atenas, que: ‘... hablar del negro era cosa peligrosa, que sólo podía hacerse a hurtadillas...’”.

¹⁹ Nãñigos ou Abakuá foi a primeira sociedade secreta formada por negros de que se tem registro em Cuba. A sociedade surgiu no município de Regla em 1836, sob influência das etnias efik, efor e oru de Calabar, região

(1883-1923); o enredo foi baseado em uma história de ñañiguismo, e segundo o historiador, cinegrafista e crítico de cinema cubano Arturo Agramonte (1925-2003) em sua *Cronología del cine cubano* poderia ser apontado como a primeira tentativa de aproximação do cinema nacional ao “folclore afro-cubano” [...]. Acrescento, que foi lançado no primeiro dia de agosto do mesmo ano. Lembramos que naqueles anos as teorias do antropólogo e médico italiano César Lombroso (1836-1909) eram frescas resultando em avanço nas ciências sociais, na interpretação e defesa do pensamento evolutivo sobre a inter-relação entre certos traços físicos em indivíduos e sua coincidência com a caracterização de assassinos e outros estigmas sociais que ameaçavam o bom desenvolvimento de uma sociedade saudável e limpa. Era realmente uma sociedade preconceituosa e cheia de medo diante do “negro” e da cultura que dele emanava.²⁰ (ÁLVAREZ DÍAZ, 2016, n. p., tradução nossa, grifos da autora).

As questões apresentadas evidenciam o nível de comprometimento da incipiente cinematografia cubana, com os planos e metas para disseminação do racismo, sendo essa a principal justificativa de limitação dos espaços de poder impostos pela hierarquia racial branca. Nesse contexto, o cinema foi uma das grandes estratégias para minar qualquer possibilidade de organização e referência identitária com o continente africano. Assim sendo, precisava existir uma teia entre os vários setores da intelectualidade da época para que esse segmento racial fosse rechaçado, visando com isso a manter no país as mesmas relações de inferioridade e subordinação dos negros, tão bem consolidadas durante anos de escravização. Aqui, mais um fragmento dos estudos de Álvarez Díaz (2016) será de grande valia para ilustrar a profundidade do tema:

Nessa época, surgiram na literatura cubana publicações sobre o “tema do negro”, como os documentos *Los negros brujos* (1906), *Entre cubanos* (1913) e *Los negros esclavos* (1916), de don Fernando Ortiz, que embora não tenham como central um diálogo, comentário, discussão ou tratamento sobre a religião iorubá, tratam descritivamente dos fenômenos sociais com os quais o negro está envolvido. Dois anos depois dessa “primeira tentativa de aproximação ao folclore afro-cubano”, Díaz

africana localizada no sudeste da Nigéria. Essas etnias praticavam culto aos ancestrais e das forças da natureza e se organizavam em sociedades exclusivas. O abakuá é um fenômeno que fora de Calabar (Nigéria) só pode ser encontrado em Cuba. Atualmente, a presença da Sociedade Abaku está localizada na parte ocidental de Cuba. Entretanto, não significa que não seja possível existir abakuá e fiéis no resto da ilha ou fora de Cuba, mas o cumprimento dos rituais abakuá é um fenômeno muito interessante que também guarda particularidades para iniciação, ele se situa no campo de estudo do legado africano na América Latina, ou seja, o afro-americano. Entretanto, a sociedade Abaku sempre foi marginalizada no país (TAMORRI, 2014).

²⁰ Tradução de: “[...] algunos títulos sugerentes, aparece en 1917, La hija del policía o En poder de los ñañigos, del director y pionero de nuestra cinematografía Enrique Díaz Quesada (1883-1923); el argumento estaba basado en un historia de ñañiguismo, y de acuerdo al historiador, camarógrafo y crítico de cine cubano Arturo Agramonte (1925-2003) en su *Cronología del cine cubano* [3] podría señalarse como el primer intento de acercamiento del cine nacional al ‘folclor afrocubano’ — el entrecomillado y la cursiva es de la autora. Por desgracia no han llegado a nosotros ni fragmentos del material filmico ni otras criticas que permitan aseverar o refutar tales valoraciones, solamente vemos cómo la referencia alude a ‘un intento de acercamiento’. Agrego, que fue estrenada el primer día del mes de agosto del propio año. Recordemos que en aquellos años estaban frescas las teorías del antropólogo y médico italiano César Lombroso (1836-1909) resultando un paso de avance en las ciencias sociales la interpretación y defensa del pensamiento evolucionista sobre la interrelación entre determinados rasgos físicos en individuos y su coincidencia con la caracterización de asesinos y otros estigmas sociales que atentaban contra la buen desarrollo de una sociedad saludable y limpia de lastre. Era realmente una sociedad perjudiciada y llena de miedo ante ‘lo negro’ y la cultura que de él emanaba.”

Quesada voltou e filmou um sugestivo título *La brujería en acción* [Feitiçaria em ação], lançado em 20 de janeiro de 1920.²¹ (ÁLVAREZ DÍAZ, 2016, n. p., tradução nossa, grifos da autora).

Dentre todas as informações apresentadas sobre o racismo no contexto cubano, as contribuições de Dias são fundamentais para reforçar as análises sobre o racismo presente no cinema cubano e em todos os outros contextos diaspóricos. Por outro lado, somos levados a pensar sobre a amplitude do projeto atemporal da colonialidade para os países da América Latina, onde, mesmo após aos processos de independência e abolição, a hegemonia racial e o poder branco continuam presentes de diferentes formas, quer nas epistemologias, quer na cultura, no gênero e na religião, melhor dizendo: em toda nossa existência. Em consonância com essa realidade, temos mais uma contribuição sobre o papel das diferentes manifestações artísticas do contexto cubano, visando a ilustrar o quanto a arte foi, e é ainda hoje, utilizada para massificação do racismo em diferentes contextos diaspóricos. Para perceber tal papel, examinemos um fragmento do trabalho de Miklos (2013), no qual a autora ilustra a representação do negro nas artes cubanas na primeira metade do século XX:

Um dos grandes pintores do *costumbrismo*²² foi Victor Patricio Landaluze, um espanhol que chega a Cuba por volta de 1850. A partir da pintura de situações cômicas do cotidiano, ele utiliza frequentemente personagens caricaturais para se burlar dos negros e dos independentistas. Landaluze é um artista interessante porque apesar de toda ironia de sua obra, ele foi considerado por vários críticos de arte como um dos primeiros representantes da arte nacional (MOORE, 2002: 46). Esta tendência de representar situações cômicas da vida cotidiana também apareceu em outras manifestações artísticas. Na literatura, autores como José Victoriano Betancourt imitavam a linguagem “bozal” (espanhol “mal falado” dos africanos que acabavam de chegar a Cuba) para se burlarem dos negros. Já no teatro *Bufo*, os atores brancos se pintavam de negro e imitavam, de uma maneira cômica, os costumes afrocubanos. Nesta época, os artistas exploravam sobretudo o lado sensual da mulata e o lado servil dos escravos que às vezes também estavam associados à vagabundagem. Aqui, a representação do negro nas artes só era aceita pelas elites quando seguiam estas condições. (MIKLOS, 2013, p. 61, grifos da autora).

²¹ Tradução de: “Ya para entonces, en la literatura cubana asomaban publicaciones sobre el ‘tema del negro’ como los documentos *Los negros brujos* (1906), *Entre cubanos* (1913) y *Los negros esclavos* (1916), de don Fernando Ortiz, que si bien no tienen como tema central un diálogo, comentario, discusión o tratamiento sobre la religión yoruba, sí abordan descriptivamente los fenómenos sociales con los que el negro se ve involucrado. Dos años después de aquel ‘primer intento de acercamiento al folclor afrocubano’, vuelve Díaz Quesada y filma un sugerente título *La brujería en acción*, estrenada el 20 de enero de 1920.”

²² O costumbrismo citado foi uma interpretação literária ou pitoresca da vida cotidiana e costumes locais, principalmente no cenário da América Espanhola do século XIX. O costumbrismo pode ser encontrado nas artes visuais e nas literárias, o termo também pode ser aplicado a certas abordagens de objetos folclóricos. Apesar de, inicialmente, essa interpretação ser associada com a Espanha no final dos séculos XVIII e XIX, o costumbrismo expandiu-se para a América e estabeleceu raízes no cenário hispânico, incorporando elementos dos negros e indígenas, na maioria das vezes apresentados de forma depreciativa.

Fotografia 12 – *Blackface* do teatro Bufo (1880)



Fonte: MOORE, 2014, p. 30.

Souza (2015), por seu turno, corrobora essa reflexão apresentando novos elementos que, certamente, irão contribuir para que tenhamos uma visão mais ampliada da construção ideológica do racismo estrutural no contexto cubano:

[...] do ponto de vista da representação simbólica, o fenômeno Bufo tinha como pano de fundo diferentes aspectos, sendo a nacionalidade um deles. Importantes ideólogos dessa época, como Francisco de Arango Y Parreño e José Antônio Saco, além de defender a construção da Nação cubana, independente da Espanha, sonharam com o branqueamento da Ilha, enfatizando “*el miedo al negro*” e a não aceitação dos africanos e seus descendentes como cubanos. José Saco excluía os africanos e seus descendentes do projeto em construção da Nação Cubana: “Branquear, branquear e depois nos fazer respeitar” ou “Cuba seria branca e poderia começar a ser cubana”. Eram elementos que compunham o contexto de nascimento do teatro Bufo. (SOUZA, 2015, p. 31, grifos da autora).

Fotografia 13 – *Blackface* em Cuba no programa de televisão “Sítio Alegre” - 1955-1956



Fonte: SCENE..., [20--?].

As diferentes reflexões apresentadas sobre o papel dos cinemas brasileiro e cubano na estereotipação da representação do negro indicam o comprometimento dessa arte na produção e na massificação do projeto racista, idealizado para consolidar a inferioridade do negro frente à hegemonia branca, a partir de investimentos imagéticos idealizados para projetar a perfeição e a vontade de ser europeu nos diferentes contextos da América Latina.

No passado, essa região, além de responder pelo enriquecimento das metrópoles europeias, foi território segregado e pautado por fortes disputas de poder, foi também cercada do direito de criar elos que pudessem representar uma unidade de ação contrária à representação da elite branca, ainda predominante nos cinemas latinos. Contudo, podemos afirmar que, a partir do crescimento de alguns movimentos sociais na América Latina, pautados na africanidade que atravessa o passado dessas diásporas, tem sido possível estender essa reflexão em torno do cinema produzido nesses territórios. Uma mostra do trabalho “El negro en el cine de Argentina, Brasil y Cuba”, corrobora tal percepção:

[...] a imagem do *negro* no cinema argentino, brasileiro e cubano. Do ponto de vista europeu, o cinema latino-americano é frequentemente encarado como algo distante, a despeito dos laços culturais e históricos que nos unem. Essa distância torna-se ainda maior quando os filmes são dirigidos e estrelados por negros, ou quando tratam de sua cultura. O cinema deve relacionar-se com a realidade e seu desenvolvimento depende do estudo e representação da mesma. Nossa atenção, portanto, volta-se para o negro e sua contribuição/valorização cinematográfica. (AMAR RODRIGUEZ, 1995, p. 111).

Assim, a pauta entre as diásporas africanas nos aponta um grande desafio em torno da construção identitária afro-diaspórica do continente, não somente na produção fílmica, mas também na cadeia da produção de conhecimento, no que diz respeito às pesquisas sobre os cinemas das diásporas. Os efeitos das campanhas de clareamento do continente são perceptíveis nos cinemas da América Latina, além disso questões da vida e do cotidiano dos negros fora dos estereótipos praticamente inexistem das produções, segundo pesquisas fílmicas dos acadêmicos latinos.

A análise das temáticas abordadas em livro publicado a partir dos trabalhos apresentados no Seminário Temático Cinema e América Latina, ocorrido no Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), em 2013, cujo objetivo era discutir a produção audiovisual na América Latina, mostrou que, dos 12 artigos sobre inúmeras temáticas distribuídos em 181 páginas, nenhum havia sequer abordando a questão racial.

O exemplo da SOCINE ilustra o quanto o racismo se consolidou nas diferentes cadeias da produção cinematográfica, seja na produção das imagens ou na análise delas. Nesse sentido, ponderar sobre o que representou a eugenia na América Latina nos possibilita entender a gênese da invisibilidade e do silenciamento dos negros no pós-abolição de todas as diásporas. Por isso, antes de mergulharmos no conceito definidor do cinema negro, é preciso entender que se esse cinema é real e existe, e só existe porque reexistimos, e reexistimos de diferentes maneiras e nos diferentes espaços onde a colonialidade marcou presença.

Entretanto, em se tratando da luta antirracista no cinema, é sabido que esta guardou particularidades, porém, neste estudo, o foco de observação será o engajamento de apenas dois importantes cineastas que se valeram de sua arte para expressar indignação e negritude.

Fotografia 14 – Gloria Rolando, cineasta cubana



Fonte: CUBAN..., 2019.

Fotografia 15 – Zózimo Bulbul, cineasta brasileiro



Fonte: MOURA, 2014.

3.4 Refletindo a Branquitude no Contexto Brasileiro e no Cubano

Abordar a branquitude neste estudo que analisa a decolonialidade do cinema negro no contexto brasileiro e no cubano, é de salutar importância, pois o poder hegemônico branco atravessou fronteiras e sustenta ainda hoje as bases do poder epistêmico, tanto do cinema como de toda a estrutura das sociedades em que os direitos e privilégios estão pautados na hierarquização das raças. Nesse sentido, a branquitude é responsável direta pela produção e reprodução de imagens preconcebidas dos negros, sendo também o principal elemento na

geração dos mecanismos de desigualdades, injustiças sociais, negação ou invisibilidade dos corpos negros, mesmo quando eles estão inseridos em outras realidades, caso dos cubanos.

Para entender os processos da branquitude nos contextos diaspóricos, é preciso incorporar os marcadores raciais como os grandes mediadores da relação de dominação e exploração entre negros e brancos. Sendo assim, os estudos acerca do tema da branquitude tiveram início no século XX com os intelectuais pan-africanistas W. E. B. Du Bois (E.U.A) e Frantz Fanon (Martinica), mas, somente nos anos de 1990, o debate foi difundido nos Estados Unidos. Entretanto, em 1952, o caribenho Frantz Fanon apresentou, em *Pele negra, máscaras brancas*, uma visão do ponto de vista da psicanálise sobre as questões referentes aos traumas causados pelo lugar de inferioridade imposto ao negro pela sociedade branca.

Já na África do Sul, o ativista Steve Biko, nos anos de 1960 e 1970, apontou a questão da branquitude durante sua luta contra o *apartheid* em seu país. Contudo, “o movimento de mudança nestes estudos se deu quando os olhares acadêmicos das ciências sociais e humanas se deslocaram dos ‘outros’ racializados para o centro sobre o qual foi construída a noção de raça, ou seja, para os brancos.” (SHUCMAN, 2012, p. 17). No Brasil, os primeiros estudos sobre os brancos tiveram início com o sociólogo Guerreiro Ramos, nos anos 1950. Em *Patologia social do “branco” brasileiro*, de 1955, o sociólogo, embasado nos resultados do Censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 1940, pautou a branquitude dizendo que existia uma patologia social no branco brasileiro (SOARES, 2006). Apesar dos estudos de Guerreiro Ramos, registros mostram que somente a partir dos anos 2000 esse debate é retomado no cenário acadêmico brasileiro, a partir dos estudos da psicóloga e ativista Maria Aparecida Bento e da professora Lia Vainer Schucman.

Assim, os estudos desses pesquisadores nos dão a oportunidade de avaliar o sujeito social branco como uma parte do sistema integrado de poder representado pela branquitude, que, na definição de Bento (2002), é manifestada quando o branco pouco aparece no debate racial, exceto como modelo universal de humanidade, alvo da inveja do desejo dos outros grupos não brancos e, portanto, encarados como não humanos. Segundo Schucman (2012), a branquitude é um lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, é carregada de valores, de experiência, de identificações afetivas que definem a sociedade. Por sua vez, Cardoso (2009), no artigo “Retrato do branco racista e antirracista”, evidencia a definição da pesquisadora Ruth Frankenberg, que considera a branquitude como um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros e a si mesmo, uma posição de poder, um lugar confortável do que se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo. A contribuição de Cardoso (2009) faz todo sentido, porque, quando

falamos em hierarquização das raças, pensamos automaticamente no negro enquanto sujeito oprimido, ou ainda um sujeito estudado do ponto de vista dos teóricos brancos, não nos dando conta de apontar o sistema de poder construído por essa hegemonia estruturada para garantir o lugar e os privilégios dos brancos. Vejamos o que Aparecida Bento aponta:

Na verdade, o legado da escravidão para o branco é um assunto que o país não quer discutir, pois os brancos saíram da escravidão com uma herança simbólica e concreta extremamente positiva, fruto da apropriação de trabalho de quatro séculos de outro grupo. Há benefícios concretos e simbólicos em se evitar caracterizar o lugar ocupado pelo branco na história do Brasil. (BENTO, 2002, p. 27).

Por isso, é necessário entender o poder da branquitude como fruto de um sistema secular e global de dominação, que atravessou oceanos, fronteiras, garantindo riquezas para o grupo social que emergiu pautado na ideologia do racismo que, na trama da modernidade, nada mais foi que uma invenção europeia para justificar a hierarquização das raças. Sendo assim, a superioridade racial é reconhecida como pertencente aos europeus, inferiores são todos os outros, passíveis de dominação por serem tidos por inferiores. Nesse sentido, o continente africano, declarado “inferior”, reuniu todas as condições para os interesses das classes “superiores”.

Nessa lógica, o projeto de escravização do continente africano garantiu a supremacia e o enriquecimento do poder branco, que, através de mecanismos estatais, efetivou a manutenção dessa secular estrutura. É necessário, portanto, destacar que a branquitude se fez sempre presente em escala global, mesmo em situações simples, nas quais os privilégios do branco tinham que fazer a mediação entre os sujeitos não brancos. Aníbal Quijano discute concentração de poder e direitos em pessoas brancas:

Todas as demais regiões e populações incorporadas ao novo mercado mundial e colonizadas ou em curso de colonização sob domínio europeu permaneciam basicamente sob relações não-salariais de trabalho, ainda que desde cedo esse trabalho, seus recursos e seus produtos se tenham articulado numa cadeia de transferência de valor e de benefícios cujo controle cabia à Europa Ocidental. Nas regiões não-européias, o trabalho assalariado concentrava-se quase exclusivamente entre os brancos. (QUIJANO, 2005, p. 119).

Quanto ao apontamento de Quijano (2005), é importante oferecer alguns exemplos de como a colonialidade se fez e ainda se faz representar, de modo semelhante em diferentes contextos diaspóricos. Nesse aspecto, estudos de Santos (2020) sobre as similaridades entre as questões raciais do Brasil e de Cuba darão relevante contribuição para um melhor entendimento sobre a amplitude do poder e constituição da branquitude para além dos marcos brasileiros:

Existem muitas correlações entre a história de Cuba e do Brasil, sobretudo no âmbito das relações raciais. Entre elas pode-se citar que nos dois países o regime

escravista perdurou por mais de 300 anos; Cuba e Brasil tiveram os sistemas escravistas mais importantes das Américas durante o século XIX, além disso foram os últimos países do continente a abolir a escravidão, que ocorreu somente em 1886 e 1888 respectivamente [...] assim como em Cuba, no Brasil foram desenvolvidas políticas para a promoção da imigração europeia, com a finalidade de alcançar o branqueamento da população. (SANTOS, 2020, p. 73).

As questões abordadas por Santos sobre a similaridade entre Brasil e Cubano tocante aos investimentos políticos para efetivação do branqueamento nos força a pensar que, em ambos os países, a mestiçagem se deu em grande escala e que foi a grande justificativa para a negação da existência do racismo estrutural nesses países. “[...] Os problemas específicos do racismo colonial que Brasil, Cuba- bem como todos os países da América herdaram.” (ALVES, 2018, p. 2). Entretanto, o poder da branquitude, fortemente representado em ambas as realidades, segue de modo praticamente inalterado. Nesse sentido, a difusão do mito da democracia racial foi mais forte no Brasil, mas também foi difundido no contexto cubano.

Porém, na realidade brasileira, a morte oficial do mito da democracia racial, que alimentou por décadas a negação de direitos aos negros, possibilitou que políticas afirmativas fossem efetivadas, mas isso ainda é insuficiente frente à grandiosidade das garantias e privilégios da branquitude. Já na realidade cubana, a negação do racismo estrutural persiste e, a exemplo Brasil, a manutenção do poder e dos privilégios da branquitude está longe de ser abalada. Todavia, os movimentos e debates a respeito das questões raciais do negro e da branquitude estão mais avançadas no contexto brasileiro, em função da negação estrutural do racismo em Cuba, tema em que busco apoio em Alves (2018, p. 7):

[...] não apenas sob um discurso de igualdade, mas sob ações concretas que possibilitaram que a população negra tivesse amplo acesso à saúde e educação, o que torna ainda mais complexo discutir relações raciais em Cuba, pois as conquistas sociais servem, ainda hoje, como desculpa para silenciar os discursos que visam combater o racismo no país.

Estabelecendo um diálogo entre as ideias de Alves (2018) e Bento (2002) sobre branquitude, sublinho que o silenciamento dos discursos antirracistas em Cuba muito se assemelha ao Aparecida Bento percebeu no contexto brasileiro: “este silêncio e cegueira permitem não prestar contas, não compensar, não indenizar os negros: no final das contas, são interesses econômicos em jogo.” (BENTO, 2002, p. 27). Por isso, discorrer sobre o privilégio branco em Cuba à luz do conceito da branquitude muito contribui para o entendimento da interferência dos marcadores raciais como fatores determinantes nas relações de privilégio e poder.

Passemos às contribuições de Souza (2015). Dentre os vários aspectos abordados em sua pesquisa sobre a dualidade da condição negra em Cuba, em diferentes esferas da

sociedade, como na mídia, instâncias governamentais e outros espaços de poder, a autora evidencia elementos que comprovam disparidades de gênero e raça em uma das instâncias de decisão do país:

É a Assembléia Nacional do Poder Popular que elege, dentre os seus deputados, o Conselho de Estado, que é composto por: um Presidente, um primeiro Vice Presidente, cinco Vice-Presidentes, um Secretário e 23 membros. O Conselho de Estado é formado por 31 deputados ao todo. É presidido pelo chefe de Estado e Chefe de Governo, que na atualidade é Raul Castro. Na legislatura de 2013 a 2018 da Assembleia do Poder Popular, o núcleo diretivo é integrado por oito representações. Desse total, seis foram considerados “brancos” (75%), um “negro” e uma “mestiça” (que somam 25%); duas são mulheres (25%) e seis homens (75%). (SOUZA, 2015, p. 255).

O exemplo da Assembleia do Poder Popular cubano explicita o quanto ainda é extremamente forte o poder da branquitude nos espaços de poder em Cuba. Os dados também revelam que o comando ainda está reservado ao homem branco. Segundo a pesquisadora, essas disparidades eram expostas nas falas dos ativistas cubanos durante seu processo de pesquisa. “Se por um lado, a dimensão racial pode ser um fator de exclusão, como ocorre com a população negra e indígena em muitos países da América Latina, por outro, pode ser um fator de inclusão, que é o privilégio da branquitude.” (SOUZA, 2015, p. 266).

No contexto brasileiro, em torno do poder dos brancos no contexto do racismo estrutural brasileiro, a professora e pesquisadora Lia Schucman explica:

a branquitude é sempre um lugar de vantagem estrutural do branco em sociedades estruturadas pelo racismo, ou seja todas aquelas colonizadas pelos europeus, porque a ideia de superioridade surge ali e se espalha via colonização. Dessa forma, colocam as definições vindas da branquitude como se fossem universais. O que chamamos de História Geral, por exemplo, deveria ser chamada de história branco-europeia. (SCHUCMAN, 2019 *apud* FARIAS, 2019, n. p.).

Desse modo, a partir das diferentes reflexões sobre a perpetuação do poder e manutenção dos privilégios da branquitude desde que a invenção europeia das raças, é possível trazer para essa análise o que Bento (2002) chamou de pactos narcísicos, em que as alianças e o silêncio dos brancos frente às injustiças raciais são acordos inconscientes entre os brancos:

O silêncio, a omissão, a distorção do lugar do branco nas situações das desigualdades raciais no Brasil têm um forte componente narcísico, de autopreservação, porque vem acompanhado de um pesado investimento na colocação desse grupo como grupo de referência da condição humana. Quando precisam mostrar uma família, um jovem ou uma criança, todos os meios de comunicação social brasileiros usam quase que exclusivamente o modelo branco [...] ou seja, o narcisismo, como elemento que trabalha para a preservação do indivíduo e que gera aversões ao que é estranho, diferente. É como se o diferente, o estranho, pusesse em questão o “normal”, o “universal” exigindo que se modifique, quando se autopreservar remete exatamente à imutabilidade. (BENTO, 2002, p. 30, grifos da autora).

Os aspectos apontados quanto aos pactos assumidos pela branquitude nos conduzem a pensar sobre o fato de a população negra brasileira representar mais 50% do contingente populacional e, ainda assim, os espaços de privilégios continuarem concentrados entre os brancos. No contexto cubano, matéria publicada pela Revista Veja, em 06 de maio de 2017, revela um estudo que mostra “[...] que, apesar de dois terços da população ser negra, 80% dos cientistas e professores universitários são brancos. No primeiro escalão governamental, eles quase não aparecem.” (TEIXEIRA, 2017, n. p.). A realidade descrita desses dois contextos expõe fatos justificados pela lógica narcisista da branquitude, algo já descrito por Bento (2002), em que o negro, por ser o “diferente”, ter negado o acesso aos espaços de privilégios reservados aos brancos. Diante dos números, podemos ampliar essa análise para a estrutura cinematográfica e outras linguagens artísticas dos territórios brasileiro e cubano. Ao tratar da invisibilidade negra Dyer (2016) aponta:

Os brancos estão em toda parte na representação. No entanto, precisamente por causa disso e de sua colocação como norma, eles parecem não ser representados para si mesmos como brancos, mas como pessoas de vários gêneros, classes, sexualidades e capacidades. No nível da representação racial, ou seja, os brancos não são de uma determinada raça, são apenas a raça humana.²³(DYER, 2016, p. 11, tradução nossa).

Em aula pública promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, em novembro de 2021, o professor e sociólogo Hugo Cerón Anaya falou sobre branquitude e racialização no México, considerando a urgência de ampliar o entendimento sobre a branquitude para além dos marcos dos Estados Unidos. Para ele, pobreza e privilégios são racializados. Anaya apontou a existência de um esquema epidérmico da branquitude como elemento para ascensão e obtenção de privilégios e sinalizou que, nesse aspecto, há muitas semelhanças entre Brasil e México. O sociólogo ressaltou que essas táticas são bastante comuns nos espaços urbanos e que, pouco a pouco, esses esquemas se encarregam de demarcar os espaços de poder e referência da branquitude. Anaya afirmou ainda que “as dinâmicas do racismo na América Latina apresentam muitas semelhanças entre si, especialmente quando se considera a negação do privilégio da branquitude em países onde o mito da mestiçagem se fez presente de forma marcante.” (BRANQUITUDE..., 2018, n. p., tradução nossa).

Por todo o exposto, entendo que, na luta antirracista, é de fundamental importância que os brancos discutam a branquitude e os privilégios que, independente da classe social,

²³ Tradução de: “Whites are everywhere in representation. Yet precisely because of this and their placing as norm they seem not to be represented to themselves as whites but as people who are variously gendered, classed, sexualised and abled. At the level of racial representation, in other words, whites are not of a certain race, they’re just the human race.

marcam suas existências. Além disso, debater o racismo estrutural das sociedades é urgente, não somente nos momentos em que isso se manifesta de forma mais violenta e letal, para que se torne tema universal. Tendo em vista que o racismo foi uma invenção dos brancos, é racional que o discutam, pois são beneficiários dos privilégios gerados, portanto responsáveis pela produção de desigualdades e injustiças sociais.

4º EPISÓDIO: “1912: ROMPER EL SILENCIO” (2010)

O documentário aqui apresentado faz parte da trilogia da diretora cubana Gloria Rolando, que trata do massacre de 5 mil membros do Partido Independente de Color, em 1912, uma década após instaurada a República Cubana. Os outros títulos da trilogia são: *Voces para un silencio* e *Raíces de mi corazón*.

Fotografia 16 – Cartaz do filme *1912: voces para un silencio*



Fonte: 1912 VOCES..., 2020.

4.1 O Movimento Literário na Vanguarda da Resistência Negra Cubana

O filme *1912: romper el silencio* dá nome ao presente episódio porque nos ajuda a compreender os caminhos percorridos pelos negros cubanos contra a discriminação racial no

país. Leva-nos também a calcular o quanto as consequências desse brutal massacre impactaram nas futuras organizações dos negros e negras da sociedade cubana nas décadas posteriores ao episódio, em que:

o exército cubano massacrrou milhares de afro-cubanos, no que ficou conhecido como “Os doze” e a “guerrita de raza” (a Guerra da pequena raça). Muitos dos assassinados eram membros do primeiro partido político negro do hemisfério fora do Haiti: o Partido Independente de Cor (PIC). Estes eram grande parte reformados por veteranos do exército Mabi, Exército Cubano de Libertação, que derrotou os espanhóis em duas guerras de libertação (1868-1878 e 1895-1898). Pesquisas recentes em Cuba estabelecem que esse exército era majoritariamente composto por cubanos de ascendência africana (80% e talvez até 90%); foi uma das maiores revoltas de escravizados do hemisfério. (AFROCUBAWE, [201-?], n. p.).

Para melhor compreendermos causas, efeitos e consequências do atual estágio do cinema negro cubano em relação as outras diásporas, será necessário lançarmos mão de algumas informações sobre o processo de construção da resistência negra. Verificaremos também as condições históricas, políticas e sociais em que as lutas contra o racismo foram travadas.

Por isso, em função da complexidade dos processos de constituição do cinema hegemônico cubano, minhas observações seguem baseadas em três momentos: o primeiro tem como marco divisório a constituição da resistência a partir da movimentação da intelectualidade negra; o segundo momento refere-se à chegada do cinema no país e às conjunturas externa e interna como fatores determinantes da função ideológica atribuída a esse cinema na manutenção do poder hegemônico e perpetuação do racismo antes e depois da independência; no terceiro momento, minhas observações sobre esse cinema seguem orientadas por referências da História e das políticas cinematográficas implementadas depois da criação do ICAIC, após a Revolução de 1959, bem como por movimentos de luta antirracistas em contraposição ao pensamento sobre a questão racial ainda hoje predominante no ICAIC.

Dito isso, lembremos que Cuba, a exemplo de todas as diásporas, teve sua formação cultural e identitária construída a partir das relações da exploração colonial promovida pelas metrópoles europeias. Ao longo da história dos negros nas sociedades escravocratas, o racismo ainda é o grande marcador das diferenças sociais, por isso, as lutas de resistência foram sempre uma constante para os negros de diferentes realidades diaspóricas. Em Cuba, não foi diferente. Os negros cubanos estiveram presentes em todas as frentes, ora lutando por suas próprias reivindicações, ora enquanto cubanos em alguns processos emancipatórios contra a dominação colonial espanhola e contra a exploração e a opressão do imperialismo

norte-americano. Podemos ilustrar algumas dessas resistências a partir de estudos de Souza (2015, p. 183):

[...] visualizo quatro grandes períodos históricos das mobilizações afrodescendentes nesse contexto da Diáspora Africana nas Américas. O primeiro refere-se às lutas abolicionistas, entre os séculos XVIII e XIX, que, em muitos casos, traziam mescladas as lutas pela independência. A Rebelião de Aponte²⁴, no caso cubano, é uma das fortes referências. O segundo situa-se no início do século XX, com o surgimento e estruturação das primeiras repúblicas na América Latina. As mobilizações afrodescendentes se concentraram em agremiações recreativas, como os clubes negros no Brasil, em sociedades negras em Cuba, ou organizações culturais. Além disso, se conformam os partidos políticos com grande foco na superação do racismo, como os *Independientes de Color* (Cuba) e a Frente Negra (Brasil). As sociedades negras cubanas estiveram presentes na transição das lutas pela abolição em Cuba, das Guerras de Independência e do nascimento da República. Mantêm-se como espaços de relevante agregação social até os primeiros anos da Revolução Socialista.

A síntese de Souza (2015) sobre a periodização do engajamento dos afrodescendentes nas lutas emancipatórias em seus territórios colabora para a desconstrução da falsa passividade e neutralidade dos negros na história política e cultural de seus países. Desse modo, tendo em vista que os desafios impostos pelo racismo foram e continuam sendo o grande problema na história dos negros em todos os tempos, sobretudo em determinados territórios onde a presença e o trabalho dos negros escravizados foram determinantes para a construção das nações, Raminelli (2021) faz o seguinte apontamento:

A “racialização” do projeto de nação era tendência mais evidente nos escritos portugueses e brasileiros antes da década de 1830. Em Cuba, o debate em torno do branqueamento da população se tornou mais intenso com a percepção do aumento dos afrodescendentes e dos levantes escravos a partir da década de 1830. Para todo período analisado, os reformadores escravistas enumeraram os benefícios econômicos e civilizacionais da escravidão, mas também alertaram para os perigos da revolta escrava. (RAMINELLI, 2021, p. 121-122).

Analisando a amplitude da questão racial, notam-se seus reflexos em outras áreas de estudo, como o campo literário, no qual a abordagem do problema racial, por séculos, foi enormemente presente nas estruturas acadêmicas da sociedade cubana. Como já visto anteriormente, em diferentes manifestações artísticas e literárias, o saber e fazer eurocêntrico sempre foi o único e legítimo referencial a ser considerado, mesmo nos territórios onde a presença majoritária de negros era uma realidade. Assim sendo, a cultura e a escrita africanas, por serem vistas como ilegítimas, eram marginalizadas e banidas, em favor da literatura europeia. Zurbano (2006), em seus estudos sobre a literatura produzida por escritores negros que tinham uma visão transgressora ao regime escravocrata nos conta:

²⁴ A Rebelião Aponte foi um movimento antiescravista e separatista que se espalhou de Havana a Puerto Príncipe, Remedios, Bayamo e Holguín. Foi dirigido por José Antônio Aponte y Ulabarra, ex-cabo de lança do Batalhão Morenos, que era liberto, marceneiro e presidente de um cabildo negro.

Uma rápida história, começando com a literatura abolicionista, se observa que nos primeiros romances, mais que um sentimento antiescravista os romances tinham uma intenção anti-racista. O racismo assim se manifestou em uma área visível de nossa literatura durante o século XX. William Luis explicou que “o surgimento do Negro, como escritor e como personagem literário, marca o início de um contradiscurso anticolonial e antiescravista”; mas valeria a pena mergulhar mais profundamente nas obras paradoxais inseridas em certos modelos literários coloniais, escritas por mulheres e homens mulatos e negros, como Gabriel de La Concepción Valdés (Plácido), Juan Francisco Manzano e Cristina Ayala, junto com outros autores negros, reunidos ou não por Francisco Calcagno em *Poetas de color* (1887). Estes não são apenas os primeiros autores negros cubanos, mas também os primeiros negros a entrar na cidade alfabetizados (escravista) do século XIX cubano. Eles pagaram caro por esta heresia, pagaram com a marginalização, silêncio e até mesmo a morte.²⁵ (ZURBANO, 2006, p. 112, tradução nossa).

Como bem ressaltado nas perspectivas de Raminelli (2021) e Zurbano (2006), os representantes das oligarquias escravocratas não só enumeraram os benefícios econômicos e civilizacionais lucrados com a escravidão, como também reprimiram e marginalizaram os autores e suas produções literárias. A partir da contribuição desses autores, entendemos a evolução dos mecanismos de preservação da hegemonia racial, religiosa, epistêmica e cultural no pós-abolição. Justamente contra esse cenário de silenciamento e marginalização ao qual os afro-cubanos foram relegados, a intelectualidade negra se levanta, em reação contrária às condições de subalternidade a que os mesmos estavam expostos. Desse modo, é muito relevante conhecer alguns elementos que estruturam a resistência negra no campo político e cultural em Cuba. Para tal, partiremos da pesquisa de Fábio Nogueira (2022), na qual o autor elucida toda a movimentação da época, tomando o jornal *Ideais de uma raça* (1928-1931) como referência:

Ideais de uma raça (1928-1931) foi um dos principais jornais negros cubanos entre os anos de 1920 e 1930. Circulando pela ilha como suplemento do jornal *Diário da Marina*, a página negra do arquiteto, político e jornalista Gustavo Urrutia (1898-1958) alcançou um público inédito para publicações do gênero. Apesar de sua inegável importância como espaço em que a intelectualidade negra cubana apresenta seus dissabores e protestos contra o racismo durante a Primeira República (1898-1933) pouco se fala de sua contribuição ao movimento de renovação artística vanguardista conhecido como negrismo e afro-cubanismo que se iniciou no período que ficou conhecido como *Década Crítica* (1920-1930). (NOGUEIRA, 2022, p. 269).

²⁵ Tradução de: “Al historiar de manera rápida, empezando por la literatura abolicionista, se observa en nuestras primeras novelas más que un sentimiento anti-esclavista, una intención anti-tratista. El racismo se manifiesta así en una zona visible de nuestras letras durante el siglo XIX. William Luis ha explicado que ‘la aparición del negro, como escritor y como personaje literario, marca el comienzo de un contradiscurso anticolonial y antiesclavista’; pero valdría la pena profundizar en las paradójicas obras insertas en ciertos modelos literarios coloniales, escritas por mujeres y hombres mulatos y negros como Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido), Juan Francisco Manzano o Cristina Ayala, junto a otros autores negros, recogidos o no por Francisco Calcagno en *Poetas de color* (1887). Estos no son solo los primeros autores negros cubanos, sino los primeros negros que ingresan a la ciudad letrada (esclavista) del siglo XIX cubano. Esta herejía la pagan bien cara, con la marginación, el silencio y hasta la muerte.

Às contribuições de Nogueira (2022) a respeito do importante aparato de comunicação da militância negra, acrescentam-se as de outros pesquisadores, que registram que o negrismo cubano foi consolidado em 1930 pelo poeta Nicolas Guillén (1902-1989). Entretanto, a movimentação dos intelectuais negros cubanos teve influência interna e externa. No âmbito internacional sua base são a ideologia e as lutas contra a segregação racial dos intelectuais negros dos Estados Unidos, como W.E.B Du Bois e Marcus Garvey. Socarrás González (2018) corrobora essa visão, dizendo que:

Com outro viés e como parte de uma tomada de consciência racial de um grupo de intelectuais negros, a tendência de valorizar toda manifestação cultural de matriz africana começa se gestar um movimento artístico e político que foi conhecido internacionalmente como “Negritude”, o qual inicialmente surge entre os africanos e caribenhos de língua francesa, mas que rapidamente se estendeu à América e África. Convertendo-se em um importante movimento de posituação da cultura negra, por meio da influência nas lutas contra as colônias tanto na África como na diáspora. (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 31-32).

Contudo, em cada lugar, o levante negro teve um desabrochar diferente. Em Cuba, os movimentos de conscientização racial e contestação ao racismo, no campo literário, nasceu do engajamento de Nicolás Guillén, coma eclosão da publicação de alguns poemas no jornal *Ideais de uma raça*:

De todos os colaboradores de *Ideais*, o que mais teve sucesso e audiência foi sem dúvidas Nicolás Guillén (1902-1989). O movimento negrista teve como precursores os poemas “Bailadora de rumba”, de Ramón Girao (1908-1949) (publicado no suplemento literário de *Diário da Marina* em 1928), e “A rumba”, de José Z. Tallet (1901-1941), publicado em agosto de 1928, na *Revista Atuei* (1927-1928). (NOGUEIRA, 2022, p. 281).

Já Zurbano (2006) afirma o seguinte sobre Nicolás Guillés:

Sua poética é construída sobre um diálogo descanonizador e uma visão integradora dos componentes étnicos da nação; no entanto, os componentes emancipatórios e o sentido de seu trabalho aponta a ideologia e limitações culturais de um pensamento colonizado, que nem sempre tem sido bem compreendido pelos melhores expoentes da literatura cubana.²⁶ (ZURBANO, 2006, p. 113, tradução nossa).

Escritos de pesquisadores do tema evidenciam que o Negrismo foi um movimento iniciado por intelectuais negros que provocou e teve influência direta na mudança da atuação de parcela da intelectualidade branca que buscava assumir a dianteira e o protagonismo do debate sobre a criação de uma cultura e uma identidade nacionalistas. Diante do prestígio internacional que alguns intelectuais negros começavam a alcançar, esses intelectuais mudaram sua visão sobre a herança africana fortemente presente no país. Exemplifica o caso a

²⁶ Tradução de: “Su poética está construída sobre un diálogo descanonizador y una mirada integradora de los componentes étnicos de la nación; sin embargo, el sentido ético y emancipador que en su obra señala las limitaciones ideológicas y culturales de un pensamiento cultural colonizado, no siempre ha sido bien entendido por los mejores exégetas de las letras cubanas.”

guinada de Fernando Ortiz, que, até os anos de 1920, era ferrenho adepto das ideologias racistas profanadas por Lombroso, como elucida Luiz Oliveira (2012, p. 20):

Gradativamente, nos anos 20, há um arrefecimento do fervor de Ortiz pela criminologia racista de Lombroso e Ferri e ele passa a se envolver em novos projetos intelectuais que funcionaram, a exemplo da Sociedade do Folclore (1923) e da Sociedade de Estudo Afrocubanos (1937) como polo de articulação, nacional e internacional, para uma geração de estudiosos.

Miklos (2013), em seu trabalho intitulado “O negro da arte cubana da primeira metade do século XX”, também observa a guinada de Fernando Ortiz:

[...] em relação à questão racial e esta política de inclusão/exclusão do “elemento negro” na cultura nacional influenciou diretamente as artes e teve uma relação estreita com os “progressos” da antropologia. Por exemplo, um dos mais conhecidos intelectuais cubanos, Fernando Ortiz, no início de suas pesquisas tinha como objetivo registrar como a cultura negra iria desaparecer à medida que os afrocubanos fossem educados pelos brancos. (MIKLOS, 2013, p. 60, grifos do autor).

Miklos (2013) segue sua análise sobre Fernando Ortiz e valendo das contribuições de Robin D. Moore (2002):

[...] este antropólogo trabalhou em 1910 para o governo cubano e nesta época testemunhou, em diversas ocasiões, contra participantes da *santéria*. No entanto, no fim da década de 1920 e sobretudo nos anos 1930 este autor muda de maneira significativa o seu posicionamento e em 1937 ele cria a *Sociedad de Estudios Afrocubanos*. (MOORE, 2002, p. 63-64 *apud* MIKLOS, 2013, p. 60, grifos do autor).

Desse modo, as informações sobre as articulações da intelectualidade branca e o engajamento antirracista dos artistas e intelectuais negros pela valorização e presença de elementos da cultura africana em um projeto nacional assumiram dinâmicas e interesses bastante distintos, cujo lugar social dos segmentos, em muitos momentos, era o fiel definidor das pautas. Nesse contexto, para a intelectualidade branca, o gatilho para mobilização e reivindicação de uma unidade, como bem sinaliza Miklos foi a:

[...] crise econômica do fim dos anos 1920, vários movimentos de protestos contra esta situação apareceram. Foi justamente em meio a esta crise política e econômica que surgiu o grupo *minorista* em 1927, constituído por intelectuais e artistas (pintores, escritores, músicos, escultores etc) que se diziam o porta-vozes do povo [...] neste movimento que os vanguardistas, como eles se denominavam, reivindicavam reformas políticas e também rupturas estéticas nas artes. No entanto, eles não tinham a intenção de romper com a arte europeia, mas com os artistas acadêmicos de Cuba. Esta ruptura entre gerações foi provocada pelo desejo dos artistas vanguardistas de “atualizar” a arte cubana em relação à arte do velho continente. (MIKLOS, 2013, p. 63, grifos do autor).

Pelo exposto, ficam evidentes alguns aspectos da contradição existente na construção da identidade nacional cubana, pois alguns elementos da cultura africana eram duramente rejeitados e até reprimidos em certos momentos. Justamente por isso, é necessário entender

que o movimento da intelectualidade branca em busca dessa construção, como ocorrera em outros momentos, ficou muito a cargo de seus interesses, que ora faziam enxergarem os negros cubanos, ora os tornavam inexistentes. “Apesar dos desejos e esforços dos intelectuais negros de superação das barreiras raciais que separavam entre cubanos brancos e negros, estes continuavam confinados aos seus respectivos jornais, revistas, sociedades e clubes.” (NOGUEIRA, 2022, p. 271).

Por isso, reconheço a relevância de destacar as contribuições dos primórdios da construção da resistência negra em Cuba, bem como o empenho dos intelectuais negros para a consolidação de uma cultura negra no país. Entretanto, a complexidade aí envolvida foi extremamente marcada pelos diferentes cenários da história política do país, cenário que passou pelo colonialismo espanhol, pelo intervencionismo dos Estados Unidos e pela Revolução de 1959. Porém, de fato, o racismo participou de todos os cenários políticos de Cuba e foi também fator de subtração dos negros, seja fisicamente, como o ocorrido no Massacre de 1912, ou simbolicamente, através da invisibilidade ou do apagamento cultural.

Sendo assim, destacar o ativismo de algumas personalidades desse movimento que emergiu dos anos 1920 aos anos 1930, em torno do chamamento para resistência e consciência racial, com vistas a tirar os negros do isolamento social imposto pelo racismo, em uma conjuntura totalmente adversa, não foi uma tarefa fácil! Jogar luz nessa história é de suma importância para o registro da luta negra em Cuba e na América Latina. Nesse sentido, Socarrás González (2018) ensina que:

O Negrismo cubano, com Nicolás Guillén como um de suas principais figuras, pode ser considerado um movimento transcultural, pois ele consegue se apropriar desse olhar europeu sobre o negro e reformulá-lo levando em consideração elementos linguísticos e culturais dos negros escravizados em Cuba. No negrismo cubano, “o negro” é humanizado e se torna a chave do discurso, um discurso que lança mão não só da língua do colonizador [...]. A reivindicação da cultura negra é feita por Guillén desde a mestiçagem, esta visão desemboca no que ele definiria como “Color Cubano”. Este foi um fenômeno que se estendeu às demais expressões artísticas como as artes plásticas e cênicas. (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 31).

As várias considerações sobre esse momento de mobilização dos intelectuais negros explicitam a importância dos mesmos para o despertar da consciência racial dos afro-cubanos pela via da valorização e do resgate da cultura e da estética negra.

Fotografia 17 – Beleza negra



Fonte: NOGUEIRA, 2022, p. 282.

Tudo isso foi fundamental para a formação de um referencial de luta e resistência para as gerações futuras, sobretudo no que diz respeito ao desmonte do mito da mestiçagem e da democracia racial, difundido dentro e fora do país.

Fernando Ortiz foi um dos pesquisadores da época que trabalhou sobre aspectos vinculados ao que denomina “mestiçagem cultural e de raças”, que teve como produto a construção da “cubanidade”. [...] O debate sobre mestiçagem esteve muito vinculado à ideologia da branquitude, presente na América Latina. A mestiçagem é uma ideologia historicamente evidente, a partir de suas particularidades, nas sociedades cubana, peruana, nicaraguense, brasileira, colombiana, enfim, permeia profundamente as relações raciais na região. (SOUZA, 2015, p. 91-92).

Foi enriquecedor tecer essas linhas sobre a importante contribuição do movimento literário negro e o engajamento e a coragem dos poetas, jornalistas e tantos outros artistas e intelectuais cubanos da época. O empreendimento, contudo, não foi simples, tendo em vista o isolamento político e econômico do país, somado à intencionalidade de apagar a história dos lutadores ícones da resistência negra das diásporas, o que resulta em pouca informação dos processos desses territórios. O mesmo não acontece com outros movimentos liderados por herdeiros da elite cubana, seja nas artes plásticas, no cinema, na literatura, nas ciências ou em outras expressões. Essas pessoas, mesmo quando apenas se apropriaram do que já estava constituído pelos negros, passaram para a História como os verdadeiros protagonistas das transformações históricas e sociais de seus países. No que diz respeito aos sentidos do movimento vanguardista em Cuba no período em questão, Nogueira percebe que:

Era basicamente um movimento intelectual de brancos que utilizavam temas negros em seus poemas vanguardistas. É quando em 1929, Nicolás Guillén publica “Motivos de Son” em *Ideais de uma raça* que temos efetivamente o surgimento do que se chamou de negrismo e afrocubanismo. Apesar da existência da *Revista Avance* desde 1927, porque em um jornal negro, o poeta Guillén – que se tornaria uma das principais figuras do movimento negrista – publicou os poemas afrocubanistas que o tornariam conhecido mundialmente? Não há outra resposta senão o ambiente racialmente segregado do mundo cultural cubano do período. (NOGUEIRA, 2022, p. 281-282, grifos do autor).

4.2 A Colonialidade Impressa nas Telas com a Chegada do Cinema Cubano

Ao analisarmos historicamente o nascimento da sétima arte em Cuba, não podemos perder de vista aspectos como conjuntura externa e interna do território. Do ponto de vista externo, chamo atenção para o fato de que o cinema foi uma invenção francesa ocorrida em 1895, quando a França estava em pleno gozo de sua política colonialista na África. Por isso, os primeiros realizadores cubanos estavam extremamente em consonância com os apelos das ideologias racistas predominantes na Europa e nos Estados Unidos, porque a principal base do projeto da colonialidade está ancorada na construção ideológica que inventa uma hierarquia racial. Com base nisso, a vida dos ex-colonizados é marcada pela hegemonia colonial, como mostra Gomes (2014), ao tratar do tema colonialismo e invenção do cinema em seu trabalho:

Cerca de apenas uma década separa a partilha da África na Conferência de Berlim do que se convencionou como a primeira sessão do cinematógrafo em 1895. Por razões inicialmente comerciais, o interesse e a presença de produtores, cinegrafistas e exibidores no continente africano são concomitantes ao “surgimento” do cinema. No norte da África, por exemplo, as primeiras exibições aconteceram no final do século XIX. Em 1896, houve exibições do cinematógrafo dos irmãos Lumière nas cidades de Alexandria e Cairo, no Egito e Argel e Orã, na Argélia [...]. (GOMES, 2014, p. 3).

Nesse sentido, Gomes (2014) nos ajuda a ampliar o leque de percepções sobre a mesma realidade no contexto cubano, já que, a exemplo de algumas colônias africanas, Cuba, na ocasião da invenção do cinema (1895), ainda estava lutando por sua independência, que viria somente em 1898, ou seja, alguns anos depois da independência do Brasil (1822) e muitos anos após a dos Estados Unidos (1774). A demarcação das diferenças cronológicas em relação aos fatos históricos, visa somente a auxiliar no entendimento das particularidades dos processos de construção do cinema nessas diásporas.

Entretanto, no caso de Cuba, a chegada do cinema já se dera em um contexto turbulento e precocemente comprometido com ditames norte-americanos. Essa triste realidade se justifica pela investida dos Estados Unidos em dar um “reforço” na Guerra de Independência contra o domínio espanhol. Então, sob pretexto de proteger os cidadãos norte-

americanos das contingências da guerra hispano-cubana, colocando à frente o lema da grande campanha cujo tema era “garantir a América para os americanos”, foi efetivada a participação dos estados Unidos no conflito. No bojo dessa movimentação, estava todo o aparato da imprensa, fotógrafos e cinegrafistas produzindo materiais para o incipiente cinema dos Estados Unidos alimentar e garantir as justificativas para a intervenção em Cuba junto à opinião pública. Em torno desse fato histórico, Nunes (2019) se manifesta assim:

A função do cinema voltada para construir arquétipos que refletem a sua sociedade e política do período trouxe questionamentos sobre seu uso e sua manipulação pelos Estados Unidos, um Estado emergente que desenvolvia suas bases imperialistas paralelamente à estruturação do cinema como linguagem. Curiosamente, a presença das imagens em movimento em um conflito bélico se deu ainda durante a aurora das inovações e do espanto do filme, o que levou à indagação primordial do presente estudo: como a utilização dessa recente experiência cinematográfica foi utilizada diante deste conflito. Ainda em 1898, com apenas três anos, o cinema explorou o cotidiano, as viagens e as tecnologias de guerra em seus filmes sobre a Guerra Hispano-Americana. O contexto histórico do período permite-nos a exclusiva finalidade financeira dessas produções [...] dessas experiências fílmicas para o uso político no decorrer do século XX. (NUNES, 2019, p. 11).

Nessa análise, além de todas as questões tão bem apresentadas por Nunes (2019), é necessário não perder o fio condutor que nos levará ao entendimento do papel do cinema hegemônico para a consolidação de um projeto ideológico de dominação, integrado às novas estratégias tecnológicas do momento, utilizadas para fazer propaganda e difusão dos padrões de sociedades, raça, beleza e cultura nas nações recém-independentes, ou em processo de independência na América Latina, sendo esses alguns dos elementos definidores da colonialidade.

Tal estratégia buscava, acima de tudo, fazer com que os elos de exploração e dominação fossem mantidos das mais variadas formas; nesse caso, nos reportamos à expansão e à comercialização do cinema. Isso funciona como provada eficiência do projeto cinematográfico da colonialidade, que “[...] denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo reside no poder de outro povo ou nação [...]”²⁷.” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131, tradução nossa). Para ilustrar essa realidade nos territórios latinos, destaco uma informação do *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*:

Na feira, 15 de janeiro de 1897, o navio Lafayette chegou ao porto de Havana vindo da Venezuela, México, trazendo o cinematógrafo Lumière, Gabriel Veyre, farmacêutico de profissão, devido aos seus conhecimentos de química, é contratado pelos irmãos Lumière como diretor técnico e operador itinerante para o México, Venezuela, as três Guianas, todas as Antilhas e Colômbia. Veyre é um dos duzentos

²⁷ Tradução de: “[...] denota una relación política y económica, en la cual la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro pueblo o nación [...]”

cinégrafistas que os Lumières distribuem pelo mundo com o objetivo de comercializar a nova invenção. Entre suas funções, inclui também a tomada de “vista” para enriquecer o repertório de exposição da empresa. (CASARES RODICIO, 2011, tradução nossa).

Os estudos de Álvarez Díaz (2016) sobre o cinema cubano acrescentam outras informações, oferecendo um panorama da sociedade cubana e informações referentes ao alcance do invento cinematográfico dos irmãos Lumière na América latina:

Com uma população de quase um milhão e meio de habitantes chega o ano de 1897, o ano em que o “primeiro filme cubano” é filmado em nosso país e para nossa glória, apenas como em outros países latino-americanos que o precederam (Brasil e México) foi realizado por um representante francês da Casa Lumière, Gabriel Veyre (1871-1936), estou me referindo a Simulacro de incêndio, e que também foi exibido no dia 7 de fevereiro na esquina do Prado e San José, em Havana Velha²⁸. (ÁLVAREZ DÍAZ, 2016, n. p., grifo da autora).

Nesse contexto, não pode haver dúvidas sobre os reais objetivos da difusão do cinema na América Latina. No caso particular de Cuba, as turbulências da conjuntura política do país no início de sua cinematografia expõem uma realidade marcada pelo processo de libertação do domínio espanhol e, na sequência, pelo intervencionismo norte-americano. Assim, em 1898, é assinado o Tratado de Paris, o qual estabelecia que a Espanha cederia aos Estados Unidos o Arquipélago das Filipinas. O tratado determinava que Cuba seria dominada pelos Estados Unidos. Em função desse fato,

o capital norte-americano estava presente nas plantações de cana-de-açúcar, nas usinas, nas refinarias de petróleo, no sistema telefônico e de eletricidade. A dependência da exportação de um produto, o açúcar, para um mercado, o dos Estados Unidos, limita enormemente as opções do novo governo quanto a conciliar as necessárias mudanças estruturais que apresentem uma saída positiva contra a difundida sentença [...]. (AYERBE, 1998, p. 199).

Tendo em vista as relações estabelecidas pela política econômica de Cuba após a intervenção norte-americana, não é difícil imaginar o que estava por vir para o recém-nascido cinema cubano. Em 1911, 12 anos após a ocupação dos Estados Unidos na Ilha, ocorre a criação do primeiro estúdio em Hollywood. A partir dessa nova configuração, foram impostas mudanças nas produções cinematográficas, anteriormente comercializadas pelos europeus, agora dominadas pelos norte-americanos.

A influência da indústria cinematográfica norte-americana fez-se sentir em Cuba desde o início de 1911 com a chegada do vitascópio de Thomas Edison e do Biograph e mais tarde, e de forma mais decisiva, quando os cinegrafistas da American Vitagraph Company entraram juntamente com Theodor Roosevelt e suas

²⁸ Tradução de: “Con una población de casi un millón y medio de habitantes llega el año 1897, año en que se filma en nuestro país y para gloria nuestra, la ‘primera película cubana’, sólo que como en otros países latinoamericanos que le antecieron (Brasil y México) fue de la mano de un representante francés de la Casa Lumière, Gabriel Veyre (1871-1936), me refiero a Simulacro de incendio, y que además se exhibiera el 7 de febrero en la esquina de Prado y San José, en La Habana Vieja”.

tropas americanas (Rough Riers) na Guerra- Hispano-Cuba- Americana, no final da década de 1890. (CASARES RODICIO, 2011, tradução nossa).

Saliento que, no desenvolvimento deste trabalho, os inventos tecnológicos da indústria cinematográfica europeia e norte-americana não são meu foco, entretanto aproveito a oportunidade para apontá-las como valioso instrumento de compreensão sobre o poder de dominação e disputa que possibilitaram, por parte dos detentores do invento (ou pretensos), a comercialização e a obtenção de lucros. Stecz, em seus estudos sobre inventos e primórdios do cinema, aponta que:

Os inventos de Thomas Edison sem dúvida foram fundamentais para o desenvolvimento do cinematógrafo de Lumière. Seu instrumento, o Cinetoscópio, era, na essência, um projetor cinematográfico para exibição de vistas animadas que podiam ser sincronizadas com música. O Cinetoscópio permitia uma visão direta de imagens que se moviam dentro de uma grande caixa. “Era a vida encerrada em um misterioso cofre; somente faltava um último salto: tirá-la do cofre e transferi-la para a tela convertendo-o em espetáculo de muitos e não individual.”²⁹ Diversas invenções podem ser consideradas como precursoras do Cinematógrafo. Muitas delas serviram inclusive, para aperfeiçoá-lo [...] estas invenções no período abrangido entre 1883 e 1895, ano em que Lumière apresentou ao mundo seu invento. (STECZ, 1988, p. 25-26).

Fotografia 18 – Um cinetoscópio



Fonte: ROBOTIME..., [2021?].

O cinema, como ocorreu com outras grandes invenções na história da humanidade, em muitos momentos, foi usado para finalidades que a promoção da paz ou a valorização da diversidade cultural ou a busca por igualdade racial ou para fazer valer o desejo de superar outras vulnerabilidades das sociedades onde o invento foi implantado. Como vimos aqui, o cinema serviu, muitas vezes, para propagação das ideias e interesses econômicos dos países

²⁹ NAUDIN, Ana Maria. **Cine y teatro**. Barcelona: Ramón Sopena, 1969. p. 41.

que assumiram a dianteira da largada imperialista na América Latina. No artigo “Retrospectiva histórica del cine cubano: nación e identidad”, Batista de Los Rios (2013) faz observações oportunas para o tema em debate:

Nos seis ou sete anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, o cinema experimentou uma expansão e uma estabilização como um negócio nas principais cidades da América Latina [...]. Cuba, como outros países do continente, passou pelas etapas de produção e exibição itinerante e esporádica naqueles primeiros anos, a mudança de fornecedores europeus a norte-americanos, a dependência das grandes companhias de Hollywood, a descontinuidade e atomização nas criações da indústria cinematográfica cubana. A partir da Primeira Guerra Mundial, o continente mudou gradualmente de metrópole, os termos da dependência mudaram: o domínio até então exercido por Londres e Paris (bolsa e moda) deu lugar a Wall Street e Hollywood. Se a produção silenciosa começou na América Latina como uma imitação da Belle Époque, com a chegada do som, o mercado era completamente dominado pelos filmes americanos.³⁰ (BATISTA DE LOS RIOS, 2013, p. 2, tradução nossa).

Em relação ao cinema cubano, após a intervenção dos Estados Unidos para a perspectiva racial, é necessário ressaltar que os resultados foram bastante trágicos para alguns setores, como a economia e a cultura cinematográfica, mas sobretudo para a soberania do país. Para a população negra de Cuba, o racismo estrutural já existente no país ganhou um grande aliado com a chegada norte-americana à Ilha, pois as diferentes formas de manifestações racistas contra a cultura e a religiosidade desse segmento racial seguiram-se inalteradas. Socarrás González (2018) abrilhanta essa análise com a seguinte contribuição:

[...] o silenciamento ao que têm sido submetidas historicamente as manifestações culturais das pessoas negras em Cuba, principalmente as vinculadas com as religiões de matriz africana. Durante o período colonial foi prática comum as constantes acusações por supostos crimes vinculados aos cultos e cerimônias religiosas de que foram alvos os praticantes destas religiões, sendo em muitas ocasiões condenadas a morte. A constante invasão dos *Cabildos*³¹ de *nación* e destruição de altares e artigos religiosos também foram muito frequentes. O passo da colônia ao período republicano não trouxe praticamente nenhum avanço. Muito pelo contrário, com a intervenção Estadudinense na ilha foi fomentado aos poucos a ideologia racista que primava nos Estados Unidos, a qual encontrou eco em alguns setores da elite

³⁰ Tradução de: “En los seis o siete años anteriores a la Primera Guerra Mundial, el cine conoce una expansión y estabilización como negocio en las principales urbes de Latinoamérica. [...] Cuba, como los demás países del continente, atravesó en aquellos años primigenios por las etapas de la producción y la exhibición ambulante y esporádica, el cambio de proveedores europeos a norteamericanos, la dependencia de las grandes compañías hollywoodenses, la discontinuidad y la atomización en las creaciones nacionales. A partir de la Primera Guerra Mundial, el continente cambia progresivamente de metrópoli, se modifican los términos de dependencia: la dominación hasta entonces ejercida por Londres y París (la bolsa y la moda) cede ante Wall Street Hollywood. Si la producción silente empieza en América Latina como un remedo de la Belle Epoque, al llegar el sonoro el mercado está completamente dominado por los films estadounidenses.”

³¹ As cabildos desse período foram associações de negros escravizados em Cuba no século XVI, cuja finalidade era estabelecer um elo de religiosidade e fraternidade entre africanos. Essas organizações para os escravizados foram de grande valia porque possibilitaram, a partir de cotização de dinheiro, uma estrutura financeira capaz de ajudar seus membros em momentos de morte ou doença. As associações eram os espaços onde os escravizados se reuniam para praticar cultos às divindades e a seus antepassados. Para os adeptos, a cabildo era a representação da África. Desse modo, os escravizados conseguiram resistir às investidas da cultura espanhola, mantendo sua africanidade em outras terras.

cubana. Assim, este processo atirou por terra toda ideia de igualdade vivida durante a guerra de independência, onde negros e brancos lutaram juntos, num esquema bem diferente ao do exército americano onde existia uma dura segregação. (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 29).

Esta breve revisão do contexto histórico cubano, traçando um panorama sobre as condições políticas que orientaram a chegada do cinema no país, nos dá pistas sobre a existência de diferentes estágios e interesses nos processos da construção tanto do cinema hegemônico, quanto dos cinemas negros ou contra-hegemônicos, nos diferentes contextos diaspóricos. Por isso, analisar os movimentos e iniciativas do cinema negro no território em questão só será possível se feito à luz do que representou o papel do negro nessa sociedade que ainda hoje os invisibiliza de diferentes maneiras, ao mesmo tempo em que se nega a existência do racismo estrutural no país, fato que contribui sobremaneira para o atraso na difusão do debate entre os cubanos. Por isso, analisar a conformação do racismo e as resistências e lutas, entendendo as particularidades históricas das diferentes diásporas, é condição sem a qual não se pode progredir na investigação.

Nesse sentido, o descolamento do debate racial das diferentes estruturas da sociedade cubana, sobretudo no setor cinematográfico, dificulta um movimento de consolidação dessa categoria no cinema cubano, contudo é preciso levarem consideração que as organizações negras foram duramente reprimidas depois de efetiva participação nas lutas pela independência, a exemplo do massacre de 1912. Para ilustrar a realidade sobre a representação do negro no setor cinematográfico e no televisivo da sociedade cubana, Socarrás González (2018) declara:

Apesar das tentativas do governo cubano para que a sociedade toda se veja refletida nas mídias tradicionais e sinta-se uma parte importante no processo revolucionário e de construção da nação cubana, é possível perceber aí diversas contradições. Um exemplo substancial disso, é a ausência quase total de protagonistas negros e negras nos filmes. Ainda que nos últimos anos nota-se uma maior presença, principalmente, nas novelas de televisão, na maioria dos casos se reforçam estereótipos que têm acompanhado as pessoas negras por séculos. A apresentação de personagens negros carentes de profundidade intelectual tem potencializado o tratamento estereotipado em vez de procurar um olhar mais individualizado e próximo da diversidade das pessoas negras, com suas histórias particulares. (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 9).

A simbiose entre o embrionário cinema com o cientificismo das teorias raciais se evidencia nas primeiras produções cinematográficas mas foram impressos estigmas racistas em relação aos negros e às manifestações de África reivindicadas pelos afro-cubanos, em algumas delas o próprio título já deixava evidente o caráter racista das obras.

Temos um exemplo disso em Díaz Quesada, considerado oficialmente o primeiro cineasta cubano, que realizou, em 1920, um filme cujo título era: *Witchcraft in action*

(*Feiticeiros em ação*). É apenas um exemplo do comprometimento dessa recém-nascida cinematografia. No artigo “La miel de lo negro y lo blanco en el cine cubano” (“O mel do preto e branco no cinema cubano”), Alvarez Díaz expõe as razões da impossibilidade de se fazerem maiores aprofundamentos das outras produções de Quesada:

Infelizmente, com o desaparecimento físico de Enrique Díaz Quesada, em 23 de maio de 1923, e o incêndio ocorrido em seu laboratório pouco tempo depois, todos os materiais que esse cineasta havia feito se perderam, o que impede uma reavaliação dessas obras, de suas “tentativas”. Isso fecha uma porta atrás de nós, o que não nos permite uma melhor análise ou comentário. No entanto, o cinema cubano, como o norte-americano, introduziu o negro como um personagem engraçado nos bastidores, que também sutilmente (às vezes mais que outras), ridicularizou. Outro tijolo que se ergue diante desse muro da ignorância está presente na ausência de crítica da imprensa da época que, com silêncio, indiferença ou reserva desproporcional, não dedica uma linha nos principais jornais da época a outro filme anterior, *El cabildo de Ña Romualda*, de 1908, também realizado por Díaz Quesada, do qual se pode inferir vários aspectos do título, embora infelizmente só se saiba que foi estrelado no cinema Triunfo na Rua San Joaquín nº 6, naquele mesmo ano.³² (ÁLVAREZ DÍAZ, 2016, n. p., tradução nossa, grifos da autora).

Entretanto, diante da realidade posta, é possível concluir que os títulos iam ao encontro do imaginário racista da sociedade cubana, fato que se comprova com a manifestação da imprensa, realçando ainda mais a proposta do filme, a demonização dos cultos religiosos dos afrodescendentes. A ação articulada entre a produção da obra e a imprensa demonstra a intenção de provocar reações racistas e preconceituosas contra as manifestações religiosas de origem africana. Através do artigo de Álvarez Díaz (2016), podemos nos apropriar de um dos fragmentos da matéria, ressaltando que “cenas de atualidade pulsante, que comoveram profundamente todos os elementos sociais pela nota trágica que nelas prevalece, aparecem neste filme em que também se revelam danças e cerimônias do ritual africano”³³. (ÁLVAREZ DÍAZ, 2016, n. p., tradução nossa).

Os registros referentes aos conteúdos das obras de Enrique Díaz Quesada me chamaram atenção. Isso pelo fato de essa trajetória fílmica comprometida com as ideologias racistas ser quase totalmente ofuscada nos vários registros referentes à vida e à obra do

³² Tradução de: “Lamentablemente, con la desaparición física de Enrique Díaz Quesada el 23 de mayo de 1923, y el fuego ocurrido en su laboratorio poco tiempo después, se perdieron todos los materiales que este cineasta había realizado, lo que impide acometer una re-evaluación de estas obras, de sus ‘intentos’. Así se cierra tras nosotros una puerta, que nos posibilite un mejor análisis o comentario. No obstante, el cine cubano al igual que el norteamericano, introdujo al negro como un personaje gracioso y entre bastidores, que también sutilmente (unas veces más que otra), ridiculizaba. Otro ladrillo que se levanta ante este muro de desconocimiento está presente en la ausencia de la crítica de la prensa de la época que con su silencio, indiferencia o reserva desmesurada no dedica una línea en los principales periódicos de aquel tiempo a otra película anterior, *El cabildo de Ña Romualda*, de 1908 realizada también por Díaz Quesada, de la cual por el título se puede inferir varios aspectos, aunque lamentablemente de ella sólo se sabe que fue estrenada en el cine Triunfo de la calle San Joaquín Nro. 6, en ese mismo año.”

³³ Tradução de: “Escenas de palpitante actualidad, que conmovieron profundamente a todos los elementos sociales por la nota trágica que en ellas prevalecen, aparecen en esta película en la cual se dan a conocer también bailes y ceremonias del ritual africano”.

cineasta. Ocorre que, nos vários materiais, menciona-se apenas seu brilhantismo enquanto precursor do cinema cubano e seu importante destaque na cultura do país, ou seja, é como se só existisse um segmento racial e social em Cuba somente os aspectos da cultura e do pensamento do bloco hegemônico fossem aceitos como relevantes para assumirem lugar de destaque e reconhecimento na filmografia do cineasta. Esse fato só reforça o sentimento de que ainda há muita resistência no contexto cubano para se aprofundar um debate sobre o racismo. Com isso, temos também a certeza da necessidade de uma revisão crítica das práticas de alguns ícones da cultura e história política do país.

Infelizmente, Cuba, a exemplo de outras realidades, trata o racismo como um fantasma existente apenas nas subjetividades dos afrodescendentes, portanto seria desnecessário que as responsabilidades históricas fossem revistas. Entretanto, a partir de alguns registros e informações desse período em questão, é possível identificar, em outras produções tão comprometidas quanto as de Quesada, que diferentes manifestações racistas apareceram em alguns filmes. De todo modo, a pouca informação dificulta fazer uma reconstrução profunda do real caráter ideológico da memória dessa primeira fase do cinema cubano, compreendida entre 1897 e 1933. Assim sendo, mesmo diante de algumas limitações, apresento mais uma contribuição em que nos é informado que:

O cinema cubano tem dentro do período mudo um clássico que “apanhado com alfinetes” toca neste caso com a religião católica, refiro-me ao melodrama *La virgen del Cobre* (1930) de Ramón Peón, cabe assinalar que, nem antes nem depois, ou seja, que nosso cinema não tenha tido uma época ou um “Cecil B. DeMille” – conhecido como o homem da Bíblia – interessado em fazer filmes com temas religiosos ou como uma “tentativa” de cinema antropológico ou etnográfico.³⁴ (ÁLVAREZ DÍAZ, 2016, n. p., tradução nossa, grifos da autora).

A realidade descrita sobre a carência de informações contidas nos relatos dá conta de que boa parte dessa memória foi perdida. Comprova essa afirmação o trecho de um artigo publicado por Eulalia Douglas, García Mesa e González:

A produção de filmes mudos em Cuba abrangeu o período entre 1897 e 1933. A passagem do tempo com total abandono que existia na época em relação à salvaguarda do patrimônio cultural, causou a perda de uma esmagadora maioria de filmes produzidos nesse período. Segundo dados da Cinemateca de Cuba e de acordo com seus catálogos, cerca de 83% dos filmes realizados nesse período são considerados perdidos. O filme sobrevivente mais antigo é um curta de um minuto feito em 1906, *El Parque de Palatino*. Da produção de longas-metragens de ficção, apenas um filme permanece em sua forma completa, *La Virgen de la Caridad* (1930), e um fragmento de outro: *El veneno de un beso* (1929). Com base nessas

³⁴ Tradução de: “El cine cubano tiene dentro del periodo silente un clásico que ‘cogido con alfileres’ toca en este caso la religión católica, me refiero al melodrama *La virgen del Cobre* (1930) de Ramón Peón, precisa señalarse que, ni antes ni después, o sea, que nuestro cine no ha tenido ni una época ni un ‘Cecil B. DeMille’ – conocido como el hombre de la Biblia – interesado en realizar filmes con temas religiosos ni como ‘intento’ de cine antropológico o etnográfico.”

condições, é uma tarefa muito difícil escrever uma história confiável sobre esse cinema, e ainda mais difícil analisá-lo.³⁵ (EULALIA DOUGLAS; GARCÍA MESA; GONZÁLEZ, 2020, n. p., tradução nossa).

Nessa breve reflexão sobre os percalços e modalidades das produções da primeira fase do cinema cubano, é importante registrar que, em todos os tempos, os afrodescendentes e suas manifestações culturais ou estiveram de fora, ou foram estigmatizadas e perseguidas pelo segmento racial predominante no país, ou seja, pelos herdeiros diretos da oligarquia espanhola representada nas artes plásticas, no teatro, na música, no cinema e demais espaços de poder da sociedade cubana.

Buscando ampliar as influências desse momento das manifestações literárias antirracistas do negrismo e da “cubanidade” para o campo do cinema, observamos que o negro e suas manifestações culturais também estiveram presentes nas produções cinematográficas do período. Entretanto, as produções eram feitas por um segmento social privilegiado, que hegemonizava o setor, mas não conhecia a cultura africana, além de nutrir um histórico preconceito e resistência contra os afro-cubanos e suas manifestações culturais. Essa constatação foi evidenciada mesmo quando estava visível o debate sobre o afro-cubanismo, ainda assim, os elementos da cultura e da religiosidade negra não eram unanimemente vistos como parte da identidade nacional cubana, sendo o ritmo e a música afrocubana a manifestação cultural mais consensualmente utilizada para representar a cultura nacional, realidade muito explorada nos filmes produzidos na era do cinema sonoro pré-revolucionário (1930-1958), conforme notou Mayra Álvarez Díaz (2016, n. p., tradução nossa, grifos da autora):

No cinema, procurou-se também trazer ou refletir uma vertente da cultura cubana com raízes africanas através da música, onde parecia ter melhor aceitação em determinados públicos, a rumba e a dança eram os estilos preferidos, por isso, e também pelo estímulo de bilheteria e sucesso de crítica do primeiro filme sonoro do produtor Luis Ricardo Molina, e o empresário Carrerá decidiram filmar um curta musical chamado *Tam Tam o El origen de larumba* (1937), dirigido por Ernesto Caporós (1907-1992), nesta “variedade” musical, como assinala Agramonte (1966:59), o curta pretendia dar uma síntese dessa transformação a partir dos amores de dois jovens mestiços [...]. Outra escrava desprezada pelo jovem faz dela vítima de uma maldição conhecida da “santa” da qual é libertada, após uma cerimônia de impressionante solenidade, por sua madrinha e os sacerdotes da tribo [...].

³⁵ Tradução de: “LA PRODUCCIÓN DE CINE MUDO EN CUBA cubrió el período comprendido entre los años 1897 y 1933. El paso del tiempo unido al abandono total que existía en la época en torno a la salvaguardia del patrimonio cultural, dieron al traste con una abrumadora mayoría de las películas producidas en ese período. De acuerdo con cifras de la Cinemateca de Cuba y según su catálogo de películas cubanas, se da por perdido cerca del 83% de los filmes realizados en esas décadas. El filme más antiguo que se conserva es un corto de un minuto de duración hecho en 1906, El Parque de Palatino. De la producción de largometrajes de ficción sólo queda una película en su forma completa, La Virgen de la Caridad (1930) y fragmentos de otra, El veneno de un beso (1929). A partir de estas condiciones resulta tarea harto difícil escribir una historia confiable acerca de ese cine y más difícil aún analizarla.”

Realmente, prevalecem os motivos econômicos que deram origem à produção deste curta-metragem do que qualquer trabalho sério de pesquisa sobre o tema da cultura cubana em qualquer aspecto. Assim, os anos passaram, como o clássico “A bela adormecida” [...].³⁶

Com considerações de Álvarez Díaz (2016) sobre os primeiros filmes da era sonora da filmografia cubana, somos capazes de avaliar alguns aspectos e elementos da cultura afrocubana, com atuação em fortalecimento do mercado, que precisava se recompor dos impactos sofridos com a crise de 1929, e também a resistência à aceitação dos valores da cultura negra por setores significativos da sociedade, valores ora “esquecidos”, ora tornados reedições das concepções preconceituosas da era do cinema mudo. Miklos (2013), em exame do período em que a musicalidade afrocubana esteve bastante presente nas manifestações culturais nos país, traz também uma avaliação feita por Moore referente a esse momento:

Por causa da vontade dos cubanos em se distinguirem dos europeus e norte-americanos, pela primeira vez a cultura afrocubana foi incluída na ideia de identidade nacional. Robin D. Moore³⁷ dá uma explicação provável para este fenômeno: ele afirma que as outras músicas de origem africana que estavam na moda nesta época – como o jazz, o tango e o samba – estimularam o surgimento do afrocubanismo na música da ilha. Este período foi marcado por grandes composições afrocubanas que hoje influenciam consideravelmente a nova geração de músicos cubanos. (MIKLOS, 2013, p. 65).

³⁶ Tradução de: “En el cine se intentó también llevar o reflejar una arista de la cultura cubana de raíces africanas a través de la música, donde parecía que tenía mejor aceptación en determinados públicos, la rumba y la danza era los estilos preferidos, por eso, y además por el estímulo que significó el éxito de taquilla y crítica que tuvo la primera película cubana sonora, del productor Luis Ricardo Molina, y el empresario Carrerá decidieron filmar un corto musical llamado *Tam Tam o El origen de la rumba* (1937), dirigido por Ernesto Caparrós (1907-1992), en esta ‘variedad’ musical como apunta Agramonte (1966: 59) el corto aspiraba a dar una síntesis de esa transformación basada en los amores de dos jóvenes mestizos [...] Otro esclavo desdeñado por la joven, la hace víctima de un maleficio conocido por el ‘santo’ del que es liberada, después de una ceremonia de impresionante solemnidad, por su madrina y los sacerdotes de la tribu [...] Realmente, primaban más los móviles económicos que dieron lugar a la producción de este corto que ningún trabajo serio de investigación sobre el tema de la cultura cubana en ningún aspecto. Así, pasarían los años, como la clásica ‘Bella Durmiente’ [...]”

³⁷ “Robin D. Moore é professor de História na Temple University e autor de ‘Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940’. [...] Nationalizing Blackness usa a história da música e da dança como meio de discutir as atitudes altamente ambivalentes em relação à África e à cultura africana em Cuba das décadas de 1920 e 1930. Especificamente, concentra-se em um movimento artístico conhecido como ‘afrocubanismo’, que levou à popularidade gêneros anteriormente marginais de música negra e da classe trabalhadora, como son e comparsa. A expressão artística afrocubana é apresentada tanto como motivo de orgulho para a maioria dos cubanos, símbolo de sua experiência caribenha única, quanto como forma de expressão que muitos consideram ‘primitiva’ ou ‘atrasada’. Na obra, o autor também aborda a história do teatro cubano *blackface*, a história do carnaval em Havana, as primeiras bandas, a música popular e a música de dança da década de 1930 [...]” (ROBIN..., [2013?], n. p., tradução nossa).

Tradução de: “Robin D. Moore a professor of history at Temple University and the author of *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. [...] *Nationalizing Blackness* uses music and dance history as a means of discussing the highly ambivalent attitudes towards Africa and African-derived culture in Cuba of the 1920s and 1930s. Specifically, it focuses on an artistic movement known as ‘afrocubanismo’ which led to the popularity of formerly marginal genres of black, working-class music such as son and comparsa. Afrocuban artistic expression is presented as both a source of pride for most Cubans, a symbol of their unique Caribbean experience, and as a form of expression that many considered “primitive” or “backwards.” The book discusses numerous subjects such as the history of the Cuban blackface theater, the history of carnival in Havana, early son bands, popular song and dance music of the 1930s [...]”.

No período em questão, não constam registros da presença de cineastas negros envolvidos nas produções cinematográficas ou de alguma resistência organizada em torno dessa modalidade artística, a exemplo do que ocorrera no campo literário. Nas produções da sétima arte desse momento, no que diz respeito à cultura negra, foram identificados elementos referentes à religiosidade, à música e à corporeidade de herança africana, mas extremamente carregados de preconceitos. Ao menos nessa primeira produção do cinema sonoro, isso ficou bastante evidente. Apesar da “afro-cubanidade”, ainda perduravam limitações para se introduzirem elementos e aspectos da herança africana nas produções cinematográficas. Sendo assim, nos conta Mayra Alvarez Díaz (2016, n. p., tradução nossa, grifos da autora):

Com uma coprodução entre Cuba e México, termina o período do cinema cubano que pertence a uma época anterior à criação do ICAIC; pode-se dizer que *Yambaó* (1956), de Alfredo B. Crevenna, é um filme que pretende nos contar uma história feita com ingredientes de paixão, feitiçaria, amor frustrado, vingança e crime; essas dinâmicas humanas são matizadas na abordagem da nossa cultura de matriz africana, por meio de um bembé³⁸, mas tudo fica ali, na justificativa dos móveis, os personagens transitam na denominação preconceituosa de “cultura minoritária”, “cultura pária³⁹”, “cultura negra”. O filme, com fartas tristezas do ponto de vista estético e artístico, e nenhuma glória, vai para a gaveta empoeirada das memórias.⁴⁰

Tanto nesse momento de levante da negritude cubana quanto nas ações articuladas dos intelectuais negros da literatura e outras modalidades artísticas, é importante ressaltar, não foi possível notar representações do cinema. Assim sendo, como resultado de minhas percepções, segundo minha avaliação, a ausência de negros nesse setor deve-se ao elitismo dessa arte embranquecida e comprometida com a produção e a reprodução de imagens do negro subalternizado e estereotipado.

Por último, fecho a síntese do cinema cubano anterior à criação do ICAIC (pré-revolucionário), enfatizando que, na perspectiva da construção de um cinema negro cubano,

³⁸ “O bembé é um festival da religião orisha, na mitologia yoruba. Era historicamente uma festa religiosa dos grupos étnicos africanos, que mantinham suas famílias instaladas nos arredores dos bateyes, colônias de cana e fazendas de café em Cuba, fazendo seus bohios com a autorização dos proprietários. Neste espaço, eles interagiam com outros grupos étnicos como os canários, nas atividades econômicas, no bairro, estabelecendo tipos de cooperação e ajuda de vizinhança, nos jogos e nas festas populares.” (BEMBÉ, 2023, n. p.).

³⁹ Pária, no contexto indiano, significa “[...] não pertencente a qualquer casta, considerado impuro e desprezível pela tradição cultural hinduísta [...]” (PÁRIA, 2022, n. p.), o termo também se aplica aos “[...] filhos de meretrizes e os que cometeram graves infrações contra preceitos sociais ou religiosos.” (PÁRIA, 2023, n. p.). Mesmo que essa definição se refira ao contexto indiano, ela se aplica completamente ao contexto preconceituoso da sociedade cubana desferido contra as religiões de matriz africana.

⁴⁰ Tradução de: “Con una coproducción entre Cuba y México termina el período del cine cubano que pertenece a una época anterior a la creación del ICAIC; pudiera decirse que *Yambaó* (1956), de Alfredo B. Crevenna es un filme que pretende contarnos una historia hecha con ingredientes de pasión, hechicería, amor frustrado, venganza y crimen; estas dinámicas humanas están matizadas en el acercamiento hacia nuestra cultura de raíces africanas, a través de un bembé, pero todo se queda ahí, en la justificación de los móviles, los personajes se mueven sobre la denominación prejuiciada de ‘cultura de minorías’, ‘cultura de marginados’, ‘cultura negra’. El filme, con abundantes penas desde el punto de vista estético y artístico, y ninguna gloria, pasa a la empolvada gaveta de los recuerdos.”

esse ainda é um grande desafio a ser enfrentado pelos cineastas negros que despontaram após a criação do ICAIC e o triunfo da Revolução de 1959.

Fotografia 19 – *De cierta manera* (1974)



Fonte: FLORES, 2014.

5º EPISÓDIO: “DE CIERTA MANERA” (1971-1977)

O presente episódio recebe o nome do único longa-metragem da cineasta cubana Sara Gómez, iniciado no pior momento da repressão do governo cubano, entretanto, nele, a cineasta, em sua transgressão, explicita a continuidade de problemas como o machismo e o racismo, mesmo após o triunfo da Revolução de 1959. *De cierta manera* foi iniciado em 1971 e finalizado em 1977, três anos após a morte prematura da cineasta, por Tomás Gutiérrez Alea e Júlio Garcia Espinosa.

Fotografia 20 – Capa do DVD do filme *De cierta manera*



Fonte: DE CIERTA..., 2019.

5.1 Face Oculta do Cinema Cubano Após a Revolução de 1959

Tendo finalizado umas das etapas das reflexões sobre a condição, representação e cultura dos negros na primeira fase do cinema cubano, apresento como ponto de partida para este episódio o vanguardismo dos primeiros cineastas negros na cinematografia de Cuba, após a criação ICAIC, tendo como parâmetro inicial as transformações políticas e sociais resultantes do triunfo da Revolução de 1959. Este ponto de partida é profundamente importante, porque tal acontecimento representou enfrentamento e ruptura aos desmandos do

imperialismo norte-americano na ilha. Além disso, a revolução cubana tornou-se uma grande referência e esperança não somente para os latinos, que viviam diferentes opressões impostas pelos Estados Unidos, mas também para os povos de alguns países africanos que ainda viviam sob dominação imperialista europeia.

Além disso, ainda em âmbito internacional, a revolução cubana representou um equilíbrio das forças políticas no continente, uma vez que a extinta União Soviética, ao se aproximar e apoiar Cuba na condução da política econômica e militar no país, quebrou a hegemonia norte-americana na América Latina. Já na política interna, Cuba, a partir de 1959, experimentou profundas rupturas com a antiga estrutura colonial e alcançou transformações sociais das mazelas da exploração capitalista dos Estados Unidos. Atentemos para os apontamentos de Souza (2015, p. 219-220):

Nos primeiros anos, já se desenharam novos paradigmas econômicos, fundiários, educacionais e estruturais. Parte da elite e da classe média cubana, que havia apoiado a revolução, começa, em pouco tempo, a perceber o alcance das mudanças e o impacto que elas geraram em seu status quo e em suas propriedades e negócios [...]. A Revolução cubana remodelou a estrutura de poder vigente na época, que provinha da sociedade colonial, na qual os descendentes dos antigos senhores de escravos se constituíam como a elite cubana. Isso, ocorre por meio de uma série de transformações sociais e econômicas, como a reforma agrária, a alfabetização maciça, o fim da propriedade privada sobre os meios de produção e a sua nacionalização.

Embora a revolução socialista tenha garantido algumas transformações estruturais no país, aspectos inerentes às lutas contra as opressões de gênero, o racismo, a intolerância religiosa contra religiões de matriz africana e demais questões relacionadas às subjetividades dos afro-cubanos, foram silenciados porque o governo revolucionário tinha por princípio garantir o triunfo da revolução através da unidade nacional e, em sua visão, essas questões eram diversionistas.

Nesse contexto, no anseio de garantir uma unidade sólida no país, aspectos históricos como a hierarquia racial imposta pelo poder branco desde a colonização, passaram a ser ignorados, ou ao menos foram postos no mesmo patamar de outras demandas que poderiam ser “resolvidas” por discurso ou decreto. Porém, as desigualdades continuaram evidentes, porque os brancos, após 1959, continuaram a ocupar o topo das esferas de poder, já que a raça é um forte marcador estrutural em Cuba. Socarrás González (2018), ao discutir esse momento da conjuntura cubana, destaca:

Outro aspecto de vital importância que contribuiu no silenciamento da abordagem das problemáticas raciais foram as crescentes tensões entre Estados Unidos e Cuba. Este quesito captou toda a atenção e força do discurso revolucionário contribuindo para desviar a atenção do problema. Assim, a luta contra o racismo virou um

apêndice da luta contra a erradicação da pobreza, a marginalidade e as contradições de classe. (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 24).

La Fuente (2014), citando Fidel Castro em discurso de 1966, afirma que “La discriminación desapareció cuando desaparecieron los privilegios de clase, y al país no le ha costado mucho esfuerzo resolver ese problema”. (LA FUENTE, 2014, p. 6 *apud* SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 24). O pensamento de La Fuente (2014) dá elementos sobre as ideias de Fidel Castro acerca da discriminação racial, em que o governante deixa bastante aparentes as prioridades do seu governo, ao incorporar como princípios ideológicos do marxismo e aspectos da governança da extinta União Soviética. Assim sendo, esses fatores contribuíram para que houvesse no país um grande investimento nas estruturas de segurança e controle das manifestações políticas, artísticas e sociais que não estivessem alinhadas com os objetivos da ideologia do governo revolucionário. Michael Löwy (1997) pode nos ajudar a entender a lógica de Castro:

Pode-se constatar em Marx uma certa tendência a subestimar as formas não-econômicas e não-classistas de opressão: nacional, étnica ou sexual. A questão da dominação patriarcal sobre as mulheres, que afeta a metade da humanidade, está longe de ser um tema essencial para crítica marxiana da sociedade [...], que permanece androcêntrico de uma maneira sofrível. Encontram-se páginas emocionantes em *O Capital* sobre o sofrimento das mulheres operárias impiedosamente exploradas pelos capitalistas ingleses, mas procuraremos em vão em suas obras uma análise consistente da opressão específica das mulheres enquanto tais, da construção do gênero como categoria social hierárquica ou da discriminação contra as mulheres no seio do próprio movimento operário. (LÖWY, 1997, p. 25).

Já para Zurbano, ao refletir sobre o tratamento dado à questão racial pelo governo cubano após a Revolução de 1959:

[...] el modo en que la política oficial del socialismo cubano se ha comportado frente al racismo insular, primero elaborado su propia ceguera ideológica ante la supervivencia y renovación del racismo, después provocando un largo silencio sobre el tema y, finalmente, no asumiendo, explícita o implícitamente, alguna política racial o estrategias, directas o indirectas, con qué enfrentar la presencia del racismo en la isla. (ZURBANO, 2015, p. 17 *apud* SOUZA, 2015, p. 121).

Löwy (1997) e Zurbano (2015) nos levam a imaginar que, para o governo revolucionário cubano, não havia nada mais importante que a consolidação ideológica da revolução, mesmo que para isso fosse preciso omitir as várias opressões, tão importantes quanto as necessidades objetivas de boa parte da sociedade. Por outro lado, também era importante para o governo socialista responder as demandas mais sentidas da população, como por exemplo, o analfabetismo e o déficit cultural da sociedade. Justamente por isso, era fundamental investir nas medidas estruturais e iniciar uma massificação da divulgação dos feitos do governo revolucionário, através da cultura e da educação. Sendo assim, a Campanha

Nacional de Alfabetização foi bastante eficaz porque garantiu o fim do analfabetismo. Um trabalho de Peroni (2000) sobre o tema elucida o seguinte:

Em março de 1959, uma das primeiras medidas do novo governo revolucionário cubano foi a criação da Comissão Nacional de Alfabetização e Educação Fundamental, ligada ao Ministério da Educação. Comissões similares foram criadas nas províncias e municípios, sendo responsáveis por todo o trabalho frente ao analfabetismo. No mesmo ano, foram criados oitocentos e quarenta e quatro centros de estudo, aos quais se incorporaram dois mil e oitocentos e trinta e dois mestres-eram os mestres voluntários, que respondiam ao chamamento de Fidel, que afirmava, pela televisão, que o analfabetismo era um inimigo tão poderoso quanto o imperialismo e por isso era preciso continuar o trabalho educacional iniciado pelo Exército Rebelde, na etapa insurreccional. (PERONI, 2000, p. 17).

A autora compartilha ainda informações e relatos de organizadores e pessoas que trabalharam nessa empreitada da Campanha Nacional de Alfabetização, assim como os princípios e a estrutura organizativa elaborada pelo Ministério da Educação (PERONI, 2000). Tudo isso a partir do engajamento de diferentes frentes e atores sociais para difusão da campanha, sobretudo no seio dos trabalhadores rurais, para que eles acreditassem e se tornassem defensores do governo revolucionário. Ainda segundo a autora, boa parte dos professores que se inseriram e atuaram de forma ativa no projeto foram motivados pela crença na construção de uma nova sociedade. Assim sendo, para mostrar a organicidade, eficácia e os resultados positivos da campanha, evidenciando como a mesma somou positivamente em favor do governo, destaco mais alguns fragmentos de Peroni (2000):

Ao mesmo tempo em que a Comissão Nacional exercia um controle rígido para garantir a qualidade dos trabalhos, a descentralização se efetivava através da participação ativa de toda a sociedade nas Comissões Municipais, nas subcomissões de bairro e nos núcleos de alfabetização. Esta estrutura permitiu o desenvolvimento de ações “sintonizadas com a Comissão Nacional. A Comissão de Alfabetização, contava com quatro seções: técnica, propaganda, finanças e publicações. Elas atuavam tanto a nível nacional quanto a nível municipal. A seção técnica era responsável pelo aspecto didático da Campanha. Organizava, analisava os dados estatísticos, elaborava o material didático a ser utilizado durante a Campanha, como a cartilha “Venceremos”, o manual “Alfabetizemos”, a cartilha de Aritmética “Producir, Ahorar, Organizar” e, posteriormente, a revista “Arma Nueva”, que foi utilizada no “Seguimento”. O trabalho da equipe técnica contou com a colaboração de ativistas políticos, técnicos e professores. Eram também tarefas dessa seção, desde o princípio, localizar os analfabetos, conseguir alfabetizadores, prepará-los, organizar o núcleo de alfabetização e garantir a estabilidade desse núcleo. A seção de propaganda foi de grande importância para mobilizar a população para a Campanha de massa [...]. A seção de finanças encarregou-se de arrecadar e administrar os recursos colocados à disposição da Campanha. Contou com muitas doações da população em geral, dos sindicatos e organizações. Foram realizados eventos para coletar material para a Campanha [...]. A seção de publicações editou a cartilha “Venceremos”, o manual “Alfabetizemos” e a cartilha de aritmética “Producir-Ahorar-Organizar”. Também, durante a Campanha, os três primeiros números da Revista “Arma Nueva” foram editados, seguindo-se outros ao longo do “Seguimento”. Havia, ainda, publicações de folhetos específicos para a alfabetização de categorias particulares de trabalhadores como lenhadores, carvoeiros e pescadores [...]. Tomando por base todos estes fatores, foi composta a cartilha, contendo quinze temas: 1. OEA (Organização de Estados Americanos); 2. INRA

(Instituto de Reforma Agrária); 3. La Cooperativa de Reforma Agrária; 4. La tierra; 5. Los Pescadores Cubanos; 6. La tienda del pueblo; 7. Cada cubano dueño de su casa; 8. Un pueblo sano en una Cuba Libre; 9. INIT (Instituto Nacional da Indústria Turística); 10. Las Milicias; 11. La Revolución gana todas las batallas; 12. El pueblo trabaja; 13. Cuba no esta sola; 14. El año de la Educación; 15. Poesía y alfabeto. Como é possível perceber, os temas estão todos intimamente ligados ao momento sócio/político/econômico, que Cuba vivia durante a Campanha. A partir dos temas selecionados para a cartilha pode-se perceber qual era o ideário revolucionário veiculado na época. (PERONI, 2000, p. 27-29).

Além de todas as medidas para erradicação do analfabetismo, inclusive entre adultos, o governo socialista promoveu a nacionalização das grandes propriedades rurais para efetivação da reforma agrária; bancos e todos os meios de produção também passaram para o controle do governo, o que possibilitou a redução do subemprego entre outros benefícios trazidos para a sociedade. Esses fatores somaram-se positivamente para o respaldo da revolução, tanto no âmbito nacional quanto no internacional.

Porém, é forçoso lembramos do paradoxo da determinação, por decreto, do fim da segregação racial nas praias, clubes e empresas. Por outro lado, também foi possível observar que, dentre os 15 eixos definidos como importantes para fazerem parte cartilha e de outros materiais pedagógicos para alfabetização, os temas relacionados à discriminação racial ou manifestações culturais e religiosas de origem africana não estiveram presentes, portanto o governo perdeu uma boa oportunidade de massificar, paralelamente à campanha pela alfabetização, uma iniciativa antirracista no país. Lamentavelmente, no que diz respeito à questão racial, o governo revolucionário, como regimes anteriores, também foi excludente. Acerca do tema, Souza (2015) salienta que:

As mudanças geradas no pós-Revolução Socialista nas Sociedades Negras foram brutais. O viés de socialização passou a levar em consideração as vinculações profissionais. A lógica da luta de classes inundou os espaços onde antes estavam presentes outras perspectivas, como as redes de solidariedade pela identidade afrodescendente e a condição socioeconômica existente. As Sociedades, portanto, deixaram de existir em poucos anos após 1959, exatamente por chocarem com os princípios revolucionários. (SOUZA, 2015, p. 184-185).

Outra observação importante sobre esses aspectos no pós-revolução diz respeito ao fator racial como marcador das diferenças entre os espaços de habitacionais ocupados pela população negra e pela branca no mesmo período. Miglioli e Coelho (2021) abordam tal elemento e ressaltam ter havido melhoria de vida para a população negra em Cuba. Entretanto, os autores chamam atenção para o fato de que a reforma urbana efetivada após a revolução facilitou a compra da moradia pelos inquilinos, mas, na prática, acarretou um continuísmo. Assim, houve benefício, porém a desigualdade continua perceptível:

O resultado foi positivo, pois aliviou a pressão do pagamento de aluguel, estancou a especulação e eliminou as favelas e habitações insalubres. No entanto, ao proibir a

compra e venda de moradias e fixar os moradores na localidade em que ocupavam antes da revolução, promoveu a sedimentação das diferenças habitacionais entre a população branca e negra, pois manteve o estigma dos bairros mais pobres, ocupados pela população negra, e a valia dos bairros burgueses, majoritariamente brancos. (MIGLIOLI; COELHO, 2021, p. 10).

Sendo assim, minhas observações são corroboradas pelos estudos de Souza (2015), Miglioli e Coelho (2021), pois mostram que, apesar das medidas para vencer o déficit e a especulação imobiliária, além do analfabetismo, da ignorância e da alienação, através da educação e da cultura, ficou a certeza de que a luta e o combate ao racismo no país ainda serão desafios a serem enfrentados em diferentes esferas da sociedade cubana.

Com essa perspectiva de análise, entendendo os avanços e as contradições do socialismo cubano, observaremos os investimentos feitos pelo governo socialista para a criação do ICAIC. Entretanto, é sabido que, em função do contexto de transição política, a fundação do ICAIC representou mais um suporte governamental para elevar o nível cultural da população, mas também fomentou, ideologicamente, a aceitação do novo regime de governo nas camadas mais populares do país.

Nesse sentido, será de suma importância observar algumas prioridades do governo, sobretudo porque, no cenário internacional, o mundo se encontrava em plena guerra fria, com a disputa ideológica entre o bloco capitalista e socialista, o que representava um ponto nevrálgico tanto para os Estados Unidos quanto para União Soviética.

Por isso, é necessário destacar que O ICAIC foi criado 83 dias após o triunfo da revolução, configurando-se um braço do governo. Contudo, inegavelmente, sua concepção já estava presente na ambiência pré-revolucionária, a partir do engajamento do cinema político realizado por cineastas que participaram ativamente do processo revolucionário. Sendo assim, me apropriarei das contribuições de Guilhão (2017) para melhor elucidar os detalhes que antecederam a criação da indústria cinematográfica do país, assim como seu comprometimento ideológico com os princípios da revolução.

[...] É Interessante analisarmos o caso da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*. Esta fora uma associação cultural mantida pelo Partido Socialista Popular (PSP) e presidida pelo marxista Alfredo Guevara. O PSP foi um partido socialista de oposição a Batista, mas que, no entanto, não escolheu a via das armas para depô-lo, mantendo, assim, certa crença na via democrática. Ao contrário deles o M-26-7, grupo formado no assalto ao Quartel Moncada⁴¹, aderiu à luta armada. O PSP apoiou o M-26-7, porém, não ingressou na guerrilha, salvo nos meses finais do conflito. Essa associação fundou um cine clube, que mais tarde passou também realizar

⁴¹ Assalto ao Quartel de Moncada foi um episódio “[...] onde, um grupo de militantes tentou tomar o dito quartel na cidade de Santiago de Cuba. A tentativa fracassou e a maior parte dos militantes morreu. Os demais foram exilados ao México, de onde regressariam mais tarde para iniciar o processo de guerrilha. Entre eles estavam Fidel e Raul Castro. O assalto ao quartel ocorreu em 26 de julho de 1953, [...] aí a origem do nome do Movimento 26 de Julho (M-26-7).” (GUILHÃO, 2017, p. 6).

filmes. Ávidos pela expectativa de pensar e realizar filmes uniram-se a eles Tomás Gutierrez Alea, Santiago Alvarez e Julio García Espinosa. Em 1955, esse grupo realiza o documentário *El Megano*, filme que aborda a vida e trabalho dos carvoeiros de Ciénega⁴² de Zapata. O filme é muito mal recebido pelo governo de Fulgêncio Batista⁴³ a ponto de Julio García Espinosa, precursor da obra, ser preso e solto logo em seguida. Logo após esse incidente, Alea e Espinosa tornam-se colaboradores do exército rebelde que combatia o regime de Batista. Chegaram, inclusive, a fundar uma divisão cultural do exército rebelde e até a produzir um documentário sobre reforma agrária. Quando o exército rebelde conseguiu sobrepujar as tropas oficiais do exército, em 1959, e foi formado o então “governo revolucionário”, os membros do M-26-7, de forma natural, acabaram por ocupar os cargos de maior relevância dentro da gestão. Ao PSP couberam os cargos ligados à educação e cultura. Esse fato é natural, se tivermos em mente que os membros do partido eram mais ligados à teoria marxistas do que o M-26-7, além do fato de estarem mais alinhados à Moscou, o que lhes conferia uma visão de mundo com objetivos mais específicos a se buscar. (GUILHÃO, 2017, p. 2-3).

A enriquecedora contribuição de Guilhão (2007) sobre os meandros e concepções que envolveram a criação do ICAIC e a condução da própria revolução mostra que, no decorrer da consolidação do governo revolucionário, a grande proximidade com a União Soviética, evidencia a tônica dada para a condução das políticas e produções a serem realizadas pelo Instituto de Artes e Indústria Cinematográfico Cubano. Desse modo, o ICAIC foi criado em 24 de março de 1959 e sua primeira formação foi constituída por Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Alfredo Guevara, Santiago Alvarez e Sara Gómez. Entretanto, assim como a campanha de alfabetização teve por finalidade superar a ignorância e conquistar a adesão popular para a revolução, a fundação do ICAIC compunha uma outra vertente nos interesses do governo. Ao Instituto, couberam as tarefas das produções cinematográficas relacionadas às questões da revolução, visando a, com isso, possibilitar diálogo e comunicação mais direta com as massas populares.

Outras funções atribuídas ao ICAIC estavam relacionadas ao desenvolvimento da educação cinematográfica, à criação massiva de plateia e à formação de novos cineastas comprometidos com as causas da revolução. Nesse sentido, tais investimentos impactaram positivamente na projeção da imagem da revolução, além do levarem o ICAIC a assumir lugar de destaque no cenário nacional e internacional. Por outro lado, na medida em que

⁴² Os carvoeiros de Ciénega trabalham “no Parque nacional Ciénega de Zapata, no centro de Cuba, os camponeses produzem carvão vegetal com os mesmos métodos e utensílios de seus ancestrais, mas replantando as árvores derrubadas. [...] Os carvoeiros de Ciénega de Zapata [...] ficaram famosos depois que Fidel Castro passou com eles o primeiro fim de ano após o triunfo da revolução de 1959.” (ABIVEN, Katell, 2021, n. p.).

Tradução de: “En el Parque Nacional Ciénega de Zapata, en el centro de Cuba, los campesinos hacen el carbón vegetal con los mismos métodos y utensilios de sus ancestros, pero replantando los árboles talados. [...] Los carboneros de la Ciénega de Zapata [...] son famosos después de que Fidel Castro pasara con ellos su primer fin de año tras el triunfo de la revolución de 1959.”

⁴³ Fulgêncio Batista foi um ditador que assumiu o poder em Cuba através de um golpe militar, era aliado aos grandes interesses dos Estados Unidos e foi deposto na Revolução de 1959.

aprofundamos as leituras e reflexões sobre o tema, é importante que se agreguem novas percepções, visto que algumas gerações de militantes de partidos e organizações de esquerda, em especial da América Latina, por algumas décadas, ativeram-se a análises e vertentes apaixonadas de pensamentos sobre os resultados da revolução cubana. Por isso, apresento alguns posicionamentos que poderão ampliar o debate. O primeiro expressa o pensamento de Socarrás González (2018, p. 10):

O ICAIC supostamente cumpriu sua tarefa, mas centrando-se na epopeia revolucionária. Contudo, enfatizou muito mais uma sociedade homogeneizada pela Revolução e voltada exclusivamente para a construção de seu próprio destino. O ICAIC procurou criar uma ideia do todo, deixando de lado as particularidades dessa sociedade com mais de 400 anos de colonialismo e desigualdades, onde o negro e as mulheres levaram sempre a pior parte. (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 10).

O segundo o evidencia o que Joel del Río, crítico de cinema dos principais canais de publicações culturais cubanas, aponta:

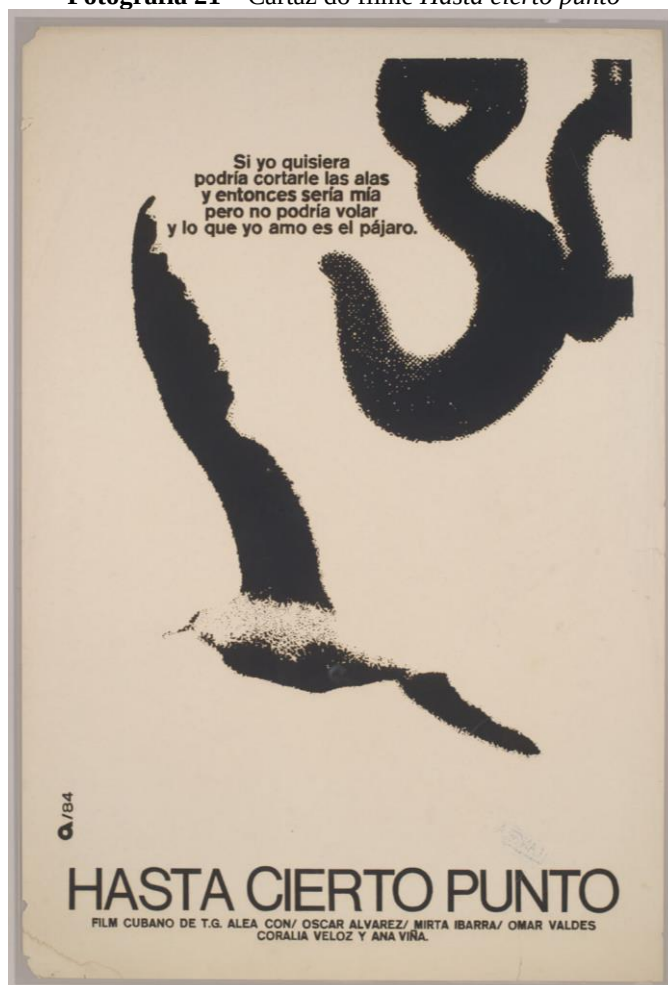
Desde aquele mês de março de 1959, quando o governo revolucionário criou o Instituto Cubano de Arte e da Indústria Cinematográficas (Icaic), os filmes produzidos por essa entidade têm sido chamados por alguns críticos, sobretudo fora de Cuba, de mera propaganda oficial, destinada a divulgar os triunfos e ocultar os erros do socialismo na Ilha. Outros observadores e especialistas estrangeiros se detêm na exaltação de alguns títulos paradigmáticos por sua autonomia artística e contínua crítica às intemperanças de um sistema em processo de estabelecer os ideais de maior justiça social. Existem alguns outros substratos que propomos analisar [...] para caracterizar a complexa relação que existe entre certos vetores de pensamento, decorrentes da política estatal, e as perspectivas sociológicas que transluzem algumas das principais produções do Icaic (documentário e ficção) em seu caráter de espelho da realidade. (RÍO, 2011, p. 145).

Para ampliar ainda mais o leque de reflexões, a pesquisadora Mariana Villaça (2006a) discorre sobre o filme *Hasta cierto punto* (1983), do cineasta Tomás Gutiérrez Alea. O trabalho da pesquisadora se reporta aos dilemas vividos pelos cineastas cubanos diante da censura e da crise econômica dos anos 1980. Villaça (2006a) nos oferece a oportunidade de compreensão do quanto o endurecimento do governo, através do ICAIC, em relação às críticas, foi implacável mesmo com os fundadores da instituição:

Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), o *Titón*, além de ser considerado o mais renomado cineasta cubano do período pós-revolucionário, marcada pela ambiguidade ideológica, e cuja análise nos permite entrever as principais transformações políticas no país, bem como os conflitos e negociações que se estabeleceram, em torno da política cultural, entre os cineastas e a direção do Icaic [...], do qual Alea foi um dos fundadores. Ainda que não fosse comunista, sua atitude política desde sempre foi de apoio ao governo instituído após a Revolução (1959) e ao regime socialista (1961), o que contribuiu para garantir-lhe lugar de destaque e recurso para a produção de seus filmes no Icaic. Como funcionário do estado — posição *sine qua non* para a sobrevivência de um cineasta após 1959 —, Alea sustentou a condição paradoxal de intelectual “crítico e engajado”, problematizando os rumos tomados pelo socialismo cubano e expondo os chamados “erros da Revolução” através de metáforas, alegorias e narrativas em forma de parábolas, ao longo de sua trajetória cinematográfica [...]. Uma parte do assumido

fracasso de *Hasta cierto punto* se deu em virtude de alteração feitas no roteiro devido à censura da direção do Instituto, que vetou determinados personagens e conflitos. Procuramos, aqui, expor as razões para tais proibições e salientar o papel do filme como crônica e representação do momento político e social que Cuba atravessava. Além disso, buscamos adentrar os dilemas políticos vividos pelos intelectuais cubanos, focando o caso de Alea, dividido entre a atitude de crítica diante dos problemas do socialismo, a crença na validade do processo revolucionário e a necessidade de atender às exigências do governo para que sua obra fosse produzida e divulgada. (VILLAÇA, 2006a, p. 226-227).

Fotografia 21 – Cartaz do filme *Hasta cierto punto*



Fonte: “HASTA...”, 2009.

As diferentes perspectivas, apresentadas por Socarrás González (2018), Río (2011) e Villaça (2006a), acerca da condução da política cinematográfica desenvolvida pelo ICAIC não deixam dúvidas sobre o seu comprometimento para a difusão de uma concepção unilateral de pensar e fazer cinema no país. Essa realidade influenciou enormemente nas escolhas das produções a serem financiadas pelo Instituto, fator determinante para que algumas demandas históricas da sociedade, como por exemplo, a cultura africana e as questões raciais, ficassem de fora das prioridades do cinema cubano.

Por outro lado, coube também ao ICAIC a tarefa assumir o papel de empregador e absorverem sua estrutura artistas, intelectuais e cineastas que não compactuavam

integralmente com o governo. Entretanto, esses artistas eram colocados em segundo plano ou no esquecimento, como ocorreu no “[...] caso do escritor Jesús Díaz, que lá permaneceu numa espécie de ‘exílio interno’ por quase vinte anos. O mesmo observamos em relação a alguns artistas considerados oficialmente ‘suspeitos’ de serem contrarrevolucionários (ou, ao menos, pouco comprometidos politicamente) [...].” (VILLAÇA, 2016, p. 2-3).

Também se nota a complexa relação de poder estabelecida entre os artistas e os dirigentes do instituto, que, na prática, eram os representantes do governo junto aos cineastas, havendo inclusive momentos em que a retaliação política foi fator definidor para impedir produções de artistas cubanos. Desse modo, essa difusa e verticalizada relação foi acirrada pelas contradições na condução da política socialista, dificultando a relação entre a criação artística e os interesses do governo, personificado na direção do ICAIC. Muitas vezes, a atuação do Instituto foi controladora, especialmente no tratamento de obras identificadas como de conteúdo conflitante. Nesse contexto de patrulhamento, nenhum outro filme teve mais repercussão do que *PM* (Passado Mediano), realizado em 1961 pelos cineastas Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal.

Fotografia 22 – *Saudações, cubanos!* (1964), de Agnès Varda



Fonte: SANTIAGO, 2020.

Fotografia 23 – Documentário *Pasado Meridiano* (1961), de Sabá Cabrera e Orlando Jiménez Leal



Fonte: MUÑOZ, 2011.

Observando essas imagens isoladamente ou assistindo ao filme *PM*, fica difícil imaginar que toda alegria e descontração da narrativa oferecesse alguma ameaça política ao governo revolucionário cubano. Entretanto, o contexto era de tensão e ameaças à revolução pelas ações dos contrarrevolucionários, orquestradas pelos Estados Unidos, cujo ápice ocorreu em 1961, com o episódio de Playa Girón, também conhecida como Baía do Porcos, embate em que o exército rebelde, além de sair vitorioso, selou o caráter socialista da revolução. A partir desse fato, artistas, a intelectualidade e toda a sociedade cubana passou a ser controlada, com perseguição e prisão dos suspeitos de serem contrários à revolução. Essa realidade também foi extensiva a todos os meios de comunicação, a partir de então controlados pelo governo (GUIMARÃES, 2019).

É justo nessa ambiência de patrulhamento político que o filme *PM* é concebido por Orlando Jiménez Leal, mas, de fato, tudo teve início no trabalho de reportagem que Leal faria sobre a movimentação e preparativos para uma ação de defesa militar em Havana, entretanto, no conteúdo das imagens feitas sobre a movimentação militar, também foram registradas pessoas se divertindo em bares nos arredores do porto onde ocorreria a operação militar. Em função do clima político do país, a reportagem e as das imagens foram reprovados pela equipe da emissora de televisão, sendo sua aprovação condicionada à manutenção apenas das imagens dos militares, visando a fomentar o clima patriótico na sociedade.

O autor da reportagem, no entanto, não aceitou a condição imposta ao seu trabalho e resolveu transformar o material filmado num curta metragem. Para tal, contou com parceria do cineasta Sabá Cabrera Infante, valendo-se apenas das imagens e novos planos, feitos posteriormente, no bar, para complementar a narrativa. O curta foi realizado de modo totalmente independente, sendo essa uma produção de baixo custo, com filme que fora

comprado no mercado paralelo, porque toda a importação de materiais para produção cinematográfica era controlada pelo ICAIC (VINCENOT, 2009).

Uma vez concluído, o filme foi exibido em alguns espaços, mas não teve vida longa no circuito dos cinemas cubanos, por ter sido censurado sob alegação de que reproduzia uma realidade destoante do clima instaurado no país, por mostrar homens e mulheres dançando e bebendo em um bar na zona portuária de Havana, próximo à localidade onde havia ocorrido uma tentativa de invasão norte-americana. Os dirigentes do ICAIC alegavam que a ambiência retratada no filme representava um desserviço à revolução, por reproduzir uma realidade de orgias e desordem. Segundo o cineasta Sabá Cabrera Infante o principal objetivo da narrativa seria mostrar uma outra atmosfera diferente da rigidez vivida no país. Todavia,

a negativa do Icaic de exibir PM provocou três reuniões efetuadas na Biblioteca Nacional, com a participação de Fidel Castro e da maior parte da comunidade intelectual e artística cubana. Desses encontros são as conhecidas *Palabras aos intelectuais*, que demarcam um campo de ação para as artes com a afirmação, convertida em lema: “Dentro da Revolução, tudo; contra a Revolução nada.” (RÍO, 2011, p. 147, grifos do autor).

O caso do filme *PM* despertou muitas polêmicas e descontentamento entre a classe artística e intelectuais do país, que perceberam o endurecimento e os rumos da revolução, não deixando qualquer dúvida de que a partir dali toda criação e qualquer manifestação artística deveria ter o Estado como elemento definidor. Desse modo, a crise gerada no setor a partir da censura ao filme despertou preocupações e atingiu inclusive artistas e intelectuais aliados ou simpatizantes do movimento revolucionário. Guimarães (2019) ao tratar do tema em questão nos brinda com a informação de que:

Impedido de circular publicamente à época em que foi lançado e condenado ao ostracismo, o filme passou cinquenta anos praticamente sem ser exibido. Um retorno aos textos dos relatórios de censura – e a seu vocabulário fortemente figurativo – nos permite avaliar como a figuração do povo, nesse caso, foi tratada não apenas como uma questão eminentemente estética e política, mas transformou-se em controvérsia pública e, efetivamente, em problema de Estado. (GUIMARÃES, 2019, p. 63).

Foi um momento definitivamente complexo, que resultou em perdas das garantias de liberdade de expressão, ficando a criação subjugada aos fatores ideológicos.

Em entrevista concedida ao jornalista José Antonio Evora, em 29 de março de 2018, intitulada “Director de ‘PM’ ve raíz dogmática de los años 60 en censura de hoy en Cuba” (Diretor de “PM” vê raízes dogmáticas dos anos 60 na censura de hoje em Cuba), o ponto de vista de Orlando Jiménez Leal pode ser conhecido:

A censura hoje em Cuba tem as mesmas raízes dogmáticas dos anos 1960, e seu aparente relaxamento se deve ao fato de que “eles” buscaram formas mais sofisticadas de proibir, diz o cineasta Orlando Jiménez Leal, [...] que em 1961 levou

Fidel Castro a decretar abertamente a censura artística pela primeira vez com a frase “Tudo dentro da revolução, nada contra a revolução”. “PM foi censurado com um edital, mas agora estão procurando outros caminhos”, observa Jiménez Leal sobre a recente decisão do Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (ICAIC) de proibir o filme *Quiero hacer una película*, de Yimit Ramírez, de ser exibido em uma sala regular do XVII Festival de Cinema Jovem e foi banido para outra com apenas 24 lugares. Em resposta, a equipe o retirou da competição.⁴⁴ (EVORA, 2018, n. p., tradução nossa, grifos do autor).

Já Guillermo Cabrera Infante, na coluna “Opinião” da revista online *Culturizando*, traz à tona suas percepções, nas palavras do articulista Jhonfrank Sánchez, sobre as possíveis justificativas e motivações do governo para proibir a livre circulação do filme *PM*. O escritor, na matéria “La polémica de ‘PM’, la película que inauguró la censura en Cuba” (A polêmica de PM, o filme que inaugurou a censura em Cuba), dentre outras coisas, nos brinda com uma análise na qual ressalta que:

Talvez o mais irônico de todos os motivos por trás da censura do *PM* seja o conservadorismo dos próprios revolucionários. Cuba, como o resto dos países sul-americanos, tem uma longa tradição de cultuar o machismo a seu favor; tradição que os guerrilheiros, com seus estereótipos do homem barbudo, de atitude irreverente e selvagem, ajudam a fortalecer. Mas à noite, e ainda mais na noite caribenha, os sexos e as hierarquias tornam-se ambíguos, são (con)fundidos; é que a noite traz consigo um padrão que aproxima homens e mulheres (democracia tropical e efêmera). Pensa-se então no escândalo que a cena em que uma mulher negra, de vestido branco justo, trava uma ligeira luta com seu parceiro de dança, para lhe arrancar um copo de cerveja espumante da mão, deve ter produzido naquela tropa de moralistas. Essa igualdade provocada pela desinibição noturna é contrária ao pensamento bastante reacionário dos revolucionários, e é por isso que o PM não poderia, não deveria ser visto novamente.⁴⁵ (SÁNCHEZ, 2020, n. p., tradução nossa).

As análises sobre as primeiras transformações ocorridas em Cuba depois da revolução, principalmente no que diz respeito à atuação do ICAIC, mostram que o órgão se configurou como mais um aparato junto a outras estruturas estatais no controle social e no cerceamento à

⁴⁴ Tradução de: “La censura tiene hoy en Cuba la misma raíz dogmática de los años 60, y su aparente flexibilización se debe a que ‘ellos’ han buscado formas más sofisticadas de prohibir, dice el cineasta Orlando Jiménez Leal, [...] que en 1961 llevó a Fidel Castro a decretar abiertamente por primera vez la censura artística con la frase ‘Dentro de la revolución todo, contra la revolución nada’. ‘PM fue censurado con un edicto, pero ahora buscan otras formas’, observa Jiménez Leal a propósito de la reciente decisión del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) de prohibir que el filme *Quiero hacer una película*, de Yimit Ramírez, se exhibiera en una sala regular de la XVII Muestra de Cine Joven y fuera desterrado a otra de sólo 24 butacas. En respuesta, el equipo lo retiró del encuentro.”

⁴⁵ Tradução de: “Tal vez el motivo más irónico de todos los que están detrás de la censura a *PM* sea el conservadurismo de los propios revolucionarios. Cuba, como el resto de los países de Suramérica, tiene una larga tradición de culto al machismo en su haber; tradición que los guerrilleros, con su estereotipo del hombre barbudo, de actitud entre irreverente y salvaje, ayudaron a fortalecer. Pero en la noche, y más aún en la noche caribenha, sexos y jerarquías se vuelven ambiguos, se (con)funden; es que la nocturnidad trae consigo un rasero que aproxima al hombre y a la mujer (efímera democracia tropical). Uno piensa entonces en el escándalo que debió producir en aquella tropa de moralistas la escena en donde una mujer negra, de ceñidísimo vestido blanco, entabla un leve forcejeo con su compañero de baile, para arrancarle de la mano un espumante vaso de cerveza. Esa igualdad que trae la desinhibición nocturna resulta contraria al pensamiento en el fondo más bien reaccionario de los revolucionarios, y por eso PM no podía, no debía volver a ser vista.”

criação intelectual e artística. Por todo o exposto, ficou evidente que muitos debates, movimentos e lutas importantes no país, ou foram absorvidas nas frentes "oficiais", como o movimento de mulheres, ou foram silenciadas sob pena de seus autores serem identificados como inimigos da revolução, a exemplo do ocorrido com os movimentos antirracistas que existiam antes de 1959. Entretanto, no que concerne às demandas raciais, é fato a incapacidade ideológica do governo revolucionário de enfrentar o racismo, expondo uma grande contradição entre o governo revolucionário e a população negra.

Por outro lado, esse fato sinaliza duas ambíguas constatações: uma diz respeito à campanha orquestrada para desqualificar, junto aos afrodescendentes, seus ganhos sociais devidos à revolução; a outra refere-se à difusão de uma visão apaixonada e dogmática da real condição e representatividade dos negros no pós-revolução.

Contudo, independente das concepções em torno dessas ambiguidades, é de extrema importância que não haja concessões frente à incompreensão do racismo enquanto principal responsável pela continuidade da invisibilidade e de algumas desigualdades ainda existentes em Cuba. Desse modo, o descompromisso com a erradicação do racismo, além, do silenciamento imposto aos movimentos e organizações negras pelo governo socialista, deixou consequências profundas na luta de resistência para superação da subalternidade, estereótipos e invisibilidade dos corpos negros em diferentes esferas da vida política e cultural do país. Miglioli e Coelho (2021) elucidam o momento vivido pelas organizações negras em Cuba no pós-revolução:

Diferentemente do que aconteceu com o movimento feminista, que foi incorporado ao Estado que através da *Federación de las Mujeres*, com o objetivo de acabar com a discriminação de gênero, o movimento negro foi desarticulado, de forma que os estudiosos do racismo em Cuba consideram o período vai de 1960 até 1990 como um período de silenciamento sobre a questão racial na academia e nos veículos oficiais do Partido Comunista. Este silenciamento é, muitas vezes, atribuído à fala de Fidel Castro na Segunda Declaração de Havana em 1962, em que ele afirma que a discriminação por raça e sexo havia sido eliminada em Cuba, colocando assim, um ponto final no debate. (MIGLIOLI; COELHO, 2021, p. 9).

Esta tese está em concordância com o debate promovido pelos autores em relação à falta de empenho do governo para erradicação do racismo no país, a exemplo do empreendido com a discriminação de gênero e o analfabetismo, fato que evidencia uma escala de grandeza para o tratamento dos temas relacionados à discriminação. Contudo, aos poucos, tem ficado evidente que, independente do querer e da ideologia das autoridades, a problemática das questões raciais ganha a devida notoriedade no país, realidade que podemos atribuir a inúmeros fatores, entre os quais: denúncias sobre discriminação racial em Cuba, mesmo que reprimidas de algum modo, sempre ocorreram, explicitando que atos racistas estiverem

sempre presentes no cotidiano dos afrodescendentes cubanos. Outro fator se refere às mudanças no mundo tecnológico, cujos avanços, apesar da precariedade e das particularidades territoriais, minimamente, facilitam o acesso a informações sobre as várias injustiças decorrentes do racismo e do sexismo no mundo.

Por outro lado, há uma nova geração que não viveu os melhores tempos da revolução, em termos de garantias sociais e perspectivas futuras, especialmente a juventude afrodescendente que não aceita mais ter sua identidade, sua estética e arte invisibilizadas. Avalio que outra importante contribuição para o crescimento do debate racial em Cuba seja a atuação dos coletivos e movimentos negros nas lutas antirracistas na América Latina, além de uma relativa abertura política no país. Também é importante destacar os avanços na luta feminista na região, em que Cuba saiu na frente em muitos quesitos.

Entretanto, ainda são pouco difundidas as conquistas e contradições advindas da experiência da revolução cubana, assim como a ingerência do poder estatal na organização do movimento das mulheres cubanas. Por isso, ilustrarei essa realidade a partir de fragmentos do longo verbete *online* sobre avanços e condição das mulheres em Cuba após a revolução:

Após a revolução cubana de 1959, a Federação das Mulheres Cubanas (FMC) foi estabelecida como uma ONG. A Federação das Mulheres Cubanas permitiu ao governo cubano monitorar de perto o progresso das mulheres e garantir a supervisão. Isso ajudou as mulheres a alcançar “uma paridade impressionante” na educação universitária, escalas salariais e cargos no governo local”. [...] A organização afirma ter mais de 3 milhões de membros, o que constitui 85,2% de todas as mulheres com mais de 14 anos. Há também um Centro de treinamento para mulheres e uma Editora Feminina em nível nacional. O grupo geralmente adere aos objetivos do governo cubano de “defender a Revolução Cubana”. [...] O sexismo em Cuba anda de mãos dadas com o racismo vivido pelos afro-cubanos. As mulheres negras recebem os empregos mais baixos e têm as maiores taxas de desemprego e os níveis mais baixos. Frequentemente, convivem com a ameaça da violência de gênero. Embora as mulheres cubanas tenham alcançado muita paridade durante a Revolução Cubana, ainda havia muita disparidade prevalecente na sociedade cubana [...]. As mulheres ocupavam apenas um quarto dos cargos administrativos de alto nível no governo. “Esta persistência da desigualdade das mulheres na arena política ficou evidente na especulação sobre quem iria suceder Fidel Castro como chefe de Estado, quando ele adoeceu em 2006. Dos 12-15 nomes mencionados, que incluíam os círculos internos da liderança de Cuba, nenhuma era mulher”. [...] Após a criação do FMC em 1960, esforços foram feitos para aumentar os direitos reprodutivos das mulheres em Cuba. Em 1965, o aborto foi descriminalizado e, em 1979, o aborto tornou-se gratuito e mais acessível. (MULHERES..., 2023, n. p.).

Todavia, mesmo reconhecendo os avanços sobre os direitos das mulheres cubanas frente aos demais países da América Latina, é importante sinalizar que, contraditoriamente, o avanço não chegou a todos os espaços, sobretudo não atingiu aqueles hegemonizados por homens, onde não estava garantida a livre contestação das mulheres sem que isso pudesse ser interpretado como política antirrevolucionária. Sara Gómez viveu, no ICAIC, em seus

primeiros anos de carreira, situação que demonstra essa afirmação, conforme Martinez-Echazábal (2014) relata abaixo:

[...] precisou conversar sobre maternidade e direção de documentários com Vardá, uma cineasta estrangeira, por não poder se articular com outras mulheres nas mesmas condições dentro do Instituto. Inclusive, apesar do direito à licença maternidade já ter sido conquistado pelas mulheres cubanas, sua licença, anos mais tarde, lhe foi negada, porque o estatuto do ICAIC não previa que uma mulher pudesse ser diretora. (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014 *apud* ALCÂNTARA, 2021, p. 101).

As análises sobre os avanços e contradições nos direitos das mulheres cubanas, bem como sobre a reforma urbana e suas consequências para a população negra, foram temas integrados ao conjunto deste estudo porque fizeram parte das mudanças e medidas implementadas pelo governo revolucionário. Sendo assim, chamo atenção para o fato de que cada interface histórica abordada nesta pesquisa compõe uma contextualização que visa a ressaltar a atemporalidade, transversalidade e vulnerabilidade da pauta racial em seus diferentes aspectos da vida dos afrodescendentes cubanos. Nesse sentido, é bastante coerente lidar com essas informações, pois elas auxiliam na compreensão das históricas limitações impostas aos movimentos negros e ativistas da luta antirracista, seja no cinema, na política, na literatura ou em outras esferas de visibilidade e poder, ainda hoje fortemente representado por uma hegemonia branca. Por isso, ao aproximar esta reflexão sobre a questão racial da política cinematográfica implementada pelo ICAIC desde a sua criação, iremos ampliar o leque de observações sobre o quanto o cinema, totalmente monopolizado pela entidade, tem cumprido um poderoso papel na manutenção da hierarquia racial no setor.

5.2 Primeiras Iniciativas de Movimento Antirracistas no Cinema Cubano

Fotografia 24 – Sara Gómez



Fonte: FLORES, 2014.

Para empreender esse diálogo sobre as primeiras iniciativas de introdução da pauta racial no cinema cubano, lançarei mão do vanguardismo da cineasta Sara Gómez e suas investidas para confrontar a atuação contraditória do ICAIC no tocante à discriminação racial no país.

Sara Gómez foi a primeira cineasta negra do ICAIC e, por anos, a única representante feminina da instituição. Dentre outros atributos, o grande mérito sobre o desempenho da cineasta no breve curso de sua carreira foi seu compromisso com a pauta antirracista e seu empenho em narrar o cotidiano, as tradições e as experiências dos afrodescendentes cubanos. Contudo, as investidas só eram possíveis em função do engajamento de Sara na revolução, o que lhe conferia alguma interlocução e capacidade de fazer incursões de temas relacionados à discriminação racial e à desigualdade de gênero, entre outras opressões. Entretanto, essas pautas iam na contramão da ideologia dominante do ICAIC por serem compreendidas como temáticas que dividiam a luta de classe. Apesar disso, Sarita, como era chamada, usou sua arte

em favor da luta antirracista e suas convicções. Sendo assim, diante da realidade posta, é de salutar importância trazer o pensamento da própria Sara:

O cineasta cubano sempre se expressa em termos de revolução; O cinema, para nós, será inevitavelmente parcial, será determinado por uma consciência, será o resultado de uma atitude definida perante os problemas que nos confrontam, perante a necessidade de nos descolonizarmos política e ideologicamente e de rompermos com os valores tradicionais. sejam eles econômicos, éticos ou estéticos [...]. Este contributo consciente e militante para o domínio de novas técnicas e métodos eficientes de produção constituirá um autêntico ato de descolonização, terá um significado transcendente no próprio trabalho revolucionário, que em nosso caso significa artístico. E é que numa sociedade que põe como meta a necessidade de transformar tudo, até a si mesmo, o artista se expressa, desde que reflita essa necessidade desesperada. Expressar essa angústia será culturalmente válido⁴⁶. (GÓMEZ, 1970, p. 94 *apud* VALDÉS LEÓN, 2015, p. 48).

As palavras de Sara Gómez sobre sua concepção a respeito do papel desempenhado pelo cinema cubano não deixam dúvidas do seu compromisso com o projeto da revolução, mas também expressam desejo de poder desenvolver seu fazer artístico, suas angústias e anseios de rupturas com valores tradicionalmente constituídos pela colonização. Por isso, o pensamento da cineasta nos permite imaginar os dilemas por que passou por ser a única mulher e também única voz negra, ao tentar incorporar pauta racial em uma estrutura enrijecida, na qual o cinema e toda engrenagem da produção cinematográfica, bem como todas as etapas da criação dos filmes, eram centralizados pelo ICAIC, já que a sétima arte ocupou lugar de destaque na produção de conteúdos voltados para o controle social e ideológico da sociedade cubana. Assim sendo, Alcântara (2021) nos enriquece com algumas informações sobre esses dilemas enfrentados pela cineasta:

[...] em várias obras, a primeira cineasta a dirigir [um filme] no ICAIC, Sara Gómez apontou sua câmera para a população negra de Cuba, resgatando a história da cultura negra cubana e questionando como a construção do “novo homem cubano”, deveria ser pensada para a população periférica ou marginalizada do país. E talvez ela só tenha escapado de qualquer perseguição por conseguir equilibrar o discurso revolucionário e sua postura crítica perante as opressões de raça. (ALCÂNTARA, 2021, p. 96).

Desse modo, ao indagarmos sobre a parca presença dos afrodescendentes cubanos na filmografia do país, é possível que encontremos como resposta não somente o racismo, mas também a rígida matriz ideológica do marxismo enquanto principal base de orientação

⁴⁶ Tradução de: “El cineasta cubano se expresa siempre en términos de revolución; el cine, para nosotros, será inevitablemente parcial, estará determinado por una toma de conciencia, será el resultado de una definida actitud frente a los problemas que se nos plantean, frente a la necesidad de descolonizarnos política e ideológicamente y de romper con los valores tradicionales ya sean económicos, éticos o estéticos [...] Esta contribución consciente y militante al dominio de nuevas técnicas y métodos eficaces de producción va a constituir un auténtico acto de descolonización, va a tener un significado trascendente dentro de la propia obra revolucionaria, que en nuestro caso quiere decir artística. Y es que en una sociedad que se fija como meta la necesidad de llegar a transformarlo todo, hasta a sí misma, el artista se expresa, siempre y cuando refleje esa desesperada necesidad. Expresar esa angustia será lo culturalmente válido”.

política da direção do ICAIC. A concentração dos setores considerados estratégicos em mãos dos militantes marxistas foi uma característica marcante do governo revolucionário. O poder quase absoluto de Alfredo Guevara, que se manteve por 24 anos na direção da entidade, assumindo a condução de todas as políticas implementadas pela instituição, demonstram o que afirmo.

Sendo assim, tudo que dizia respeito a formação de novos cineastas, criação, equipamentos, espaços de exibições, entre outras demandas cinematográficas, permanecia sob controle do ICAIC. Alcântara (2021), em pesquisa sobre trajetórias invisibilizadas, também registra alguns episódios que marcaram a passagem de Sara Gómez pela instituição:

Assim como disse Fidel Castro “com a revolução tudo, contra a revolução, nada”, os temas de raça e gênero eram questões muito sensíveis, alguns artistas e cineastas que tocaram neste tema foram censurados. A própria Sara Gómez teve seu filme *De bateyes* (1971) censurado, também *Mi aporte* (1972), que traz reflexões feministas, recusados por serem anti-revolucionários. (ALCÂNTARA, 2021, p. 96, grifos da autora).

O conjunto dos problemas enfrentados inicialmente por Sara Gómez e, depois, pelo cineasta Nicolás Guillén, deve-se, em grande parte, às mudanças ocorridas no interior das organizações revolucionárias que estiveram à frente do movimento de 1959.

Um ponto demanda uma análise mais profunda. O tema racial praticamente esteve ausente dos manifestos publicados do Movimento 26 de julho. Apesar disso, era fortemente discutido na sociedade, especialmente no âmbito do Partido Socialista, nas sociedades negras, em organizações de trabalhadores. O que teria levado os dirigentes desse movimento, e, em especial, Fidel Castro que, anteriormente à Revolução, havia participado da luta antirracista na universidade, a não abordar a questão durante todo o processo revolucionário até os primeiros meses de 1959? (SOUZA, 2015, p. 224-225).

Já Michael Löwy (2012), em artigo publicado no blog Acervo Combate Racismo Ambiental, apresenta o pensamento de Che Guevara sobre o socialismo cubano, bem como suas percepções sobre Marx e o marxismo na América Latina:

[...] Marx, para Che, não era um papa ungido pelo dom da infalibilidade. Em suas "Notas para estudo da ideologia da Revolução Cubana" (1960), ele ressalta: mesmo sendo um gigante do pensamento, o autor d'*O Capital* cometeu erros que podem e devem ser criticados. Por exemplo, no que toca à América Latina, sua interpretação de Bolívar ou a análise sobre o México que realiza junto com Engels, “em que admite determinadas teorias sobre raças ou nacionalidades que são hoje inadmissíveis. (LÖWY, 2012, n. p., grifos do autor).

A análise de Michael Löwy (2012) sobre as ponderações de Che em relação a incorporação absoluta do pensamento de Marx a qualquer contexto, sem se relativizar o tempo e a realidade histórica, é mais uma prova de existência de olhares outros sobre a aplicabilidade do socialismo. Nesse sentido, é possível constatar que, em relação à

interpretação do marxismo em Cuba, ao menos no que tange à questão racial e outras diferenças locais, Che Guevara foi extremamente assertivo. Assim, a incorporação irretocável da doutrina pela maioria dos diretores do ICAIC nos faz compreender a influência disso para a ausência de protagonismo e visibilidade negra nas suas produções. Daí, a perseguição e o silenciamento de todos que porventura decidissem fazer luta antirracista por dentro das estruturas “oficiais”, como o ocorrido com a cineasta Sara Gómez e o cineasta Nicolás Guillén. Para ilustrar o que representou esse momento para os cineastas negros no Instituto de Cinema Cubano, apresento mais um fragmento dos estudos de Villaça (2016), sobre a política cinematográfica implementada pelo ICAIC:

Em 1968, Sara Gómez e o cineasta Nicolás Guillén Ladrián (1938-2003) foram acusados, juntamente com outros intelectuais cubanos, de estarem envolvidos na escrita de um manifesto que tinha como propósito o lançamento de um movimento negro em Cuba. Ela e eles pretendiam discutir a situação do negro no país, questão não aceita pelo governo que desconsiderava a existência de racismo em Cuba após o processo revolucionário (VILLAÇA, 2016, p. 5 *apud* SILVA, 2020, p. 34).

Para analisar diferentes contribuições sobre a atuação do ICAIC em relação à pauta racial no período em questão, aproprio-me das observações de Alcântara (2021) sobre esse mesmo episódio das ações do governo contra os dois únicos cineastas negros do Instituto Nacional de Cinema Cubano:

[...] Além da censura ao “Manifesto Negro”, este congresso marcou certas mudanças na produção artística. Foi proibido o termo “trabalhador intelectual” por colocar em diferenciação com “trabalhador braçal”; e foi oficializada a recusa de trabalhos que fossem vanguardistas na arte, por não serem assimiláveis pelas massas e assim considerados “pequenos burgueses”. Também foi anunciada a abertura dos meios artísticos para os mais jovens, como um sinal de democratização, que terminou significando o fechamento de espaços de artistas experientes (VILLAÇA, 2006). Um segundo congresso, em 1971, fechou ainda mais as possibilidades artísticas iniciando os “anos cinza”, que seriam difíceis para a cultura na ilha. (ALCÂNTARA, 2021, p. 96).

Observando a ambiguidade que representou a revolução cubana para os afrodescendentes do país, considerando toda a complexidade que envolveu o enfrentamento solitário desses cineastas na busca por visibilidade, igualdade racial em sua plenitude e valorização da cultura africana nas produções do ICAIC, fica difícil não nos questionarmos sobre o quanto o fator ideológico em Cuba foi determinante na subtração da resistência e da luta contra o racismo nas diásporas latinas. Outro elemento importante a ser destacado quanto à ambiguidade da reconhecida ação revolucionária cubana contra as mazelas impostas pelo imperialismo norte-americano diz justamente respeito às opressões, como o racismo. Não há como negar que, na prática, a negação das diferenças e a repressão aos militantes da pauta racial, se mantiveram mesmo no socialismo.

Isso contraria as reflexões feitas pelos decoloniais, que propõem uma releitura do passado e do presente, mesmo após os processos de emancipação política (MALDONADO TORRES, 2007). O pensamento de Maldonado Torres diz respeito aos processos de independência política das ex-colônias, mas, em se tratando da realidade cubana, podemos entender a revolução também como um processo libertário, pois provocou mudanças estruturais na sociedade, porém a releitura do passado não foi feita.

Outro aspecto a ser observado, como consequência da mordaza imposta pelo ICAIC, nas produções focadas na pauta racial foram os efeitos dessa política na carreira e na vida pessoal dos intelectuais e cineastas negros do ICAIC. Sobre isso, tomando como referência a passagem de Nicolás Guillén pelo Instituto, é importante salientar que o cineasta

[...] havia ingressado no instituto em 1961, graças ao fato de ser sobrinho de um conhecido poeta cubano de quem herdou o nome, ele foi logo promovido e pôde fazer seus próprios documentários. Em 1963, Nicolás Guillén dirigiu o documentário *Barrio Viejo*, que retrata hábitos da população negra e pobre da cidade de Havana [...]. *Barrio Viejo* (1963) incomodou pessoalmente ao presidente Fidel Castro e após muito debate, só não foi censurado por uma intervenção de Tomás Gutierrez Alea (VILLAÇA, 2006 *apud* ALCÂNTARA, 2021. p. 94-95).

Esse emaranhado de convulsões coletivas, vivenciadas nos primeiros anos da Revolução, com alterações marcadas no cotidiano social, político e econômico, vinha entrelaçado com esses ditos e interditos sobre a questão racial e o racismo. Mesmo com todas as mudanças em curso, tocar nos mecanismos de controle e hierarquização da sociedade cubana com relação à questão racial de forma explícita se mostrou um desafio. (SOUZA, 2015, p. 227).

Esse desafio explícito enfrentado pelo cineasta junto ao presidente Fidel Castro nos leva a constatar que Sara Gómez e Nicolás Guillén foram dotados de grande coragem, dignidade e compromisso com a pauta racial, tendo em vista o contexto político adverso e a correlação de forças totalmente desfavorável para eles. A excelente elucidação sobre as consequências políticas e pessoais do engajamento do cineasta Nicolás Guillén ficará por conta de mais uma contribuição dos estudos de Villaça (2006b):

Apesar de [Nicolás Guillén] haver produzido filmes de reconhecida qualidade, em sua filmografia chama a atenção a quantidade de filmes não finalizados ou que acabaram não sendo exibidos ao grande público, como *Un festival desportivo* (1963), *Ociel de Toa* (1965) ou *Retornar a Baracoa* (1966), após os quais foi preso por *diversionismo ideológico* e obrigado a trabalhar por dois anos numa granja especial para cidadãos que apresentavam *conducta impropria*, à semelhança do que ocorria em campos de trabalho denominados *Unidades Militares de Ayuda a la Producción* (UMAPs). (VILLAÇA, 2006b, p. 215, grifos da autora).

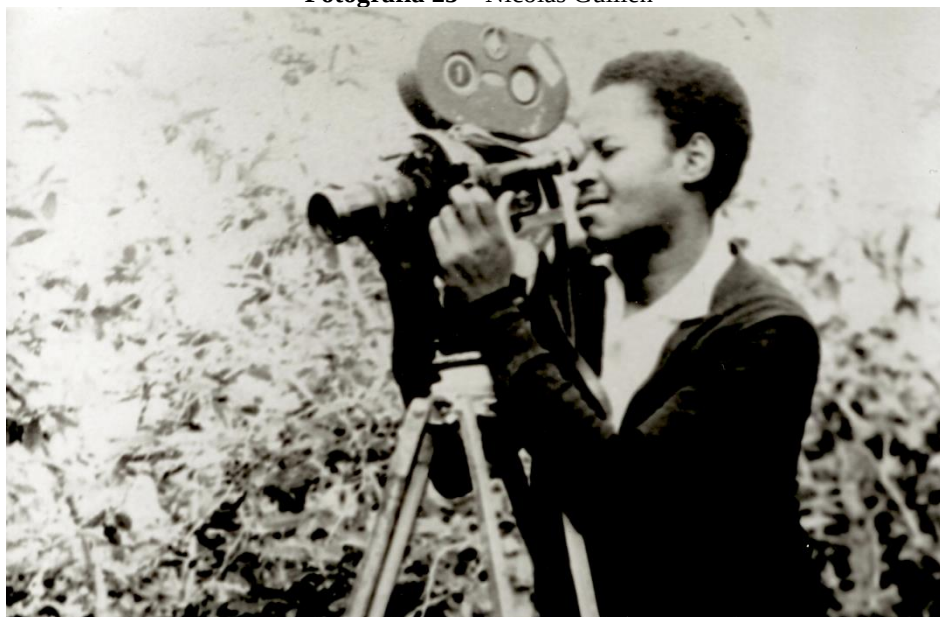
Após tomar ciência de parte do drama vivido por esses cineastas, imagino a amplitude e a influência do contexto político e ideológico de Cuba para o retrocesso no debate do cinema negro no país. Entretanto, não podemos subtrair dessa análise a forte carga de racismo contido no discurso da “divergência ideológica”. Também é fato que as consequências desse

racismo envernizado foram determinantes para que o cineasta fosse rotulado como bêbado, drogado, boêmio, entre outras coisas. Sua internação em hospital psiquiátrico e submissão a eletrochoques foram práticas nada coerentes e aceitáveis para um regime que tinha como discurso a defesa do “novo”.

Infelizmente, o episódio não foi diferente do que muitos outros intelectuais e artistas negros viveram pelo mesmo processo de traumas e adoecimentos (VILLAÇA, 2006b; ZAYAS, 2010). Os “[...] traumas individuais e familiares dentro da cultura *branca* dominante mas também como trauma histórico coletivo da escravização e do colonialismo reencenado e restabelecido no racismo cotidiano [...]” (KILOMBA, 2019, p. 215).

Nesse sentido, os traumas e doenças sociais decorrentes das articulações e maniqueísmos do racismo ocorrerão sempre, em qualquer contexto em que o fator racial represente o principal marcador das relações sociais e de poder. Isso, nas palavras de Frantz Fanon (2008, p. 149), seria, “[...] *onde quer que vá, o preto permanece um preto.*” Assim sendo, podemos aproximar a doença ligada aos fatores psicológicos do cineasta aos estudos de Fanon (2008) sobre os abalos psíquicos decorrentes do racismo. No caso em questão, a invisibilidade e o silenciamento político e artístico dispensados aos negros cubanos podem explicar os rótulos atribuídos a Nicolás Guillén: “A desgraça do homem de cor é ter sido escravizado. A desgraça e a desumanidade do branco consistem em ter matado o homem em algum lugar.” (FANON, 2008, p. 190).

Fotografia 25 – Nicolás Guillén



Fonte: NICOLÁS..., 2020.

Relacionar o pensamento de Fanon (2008) aos traumas e conflitos vividos por esses cineastas negros nos faz perceber a atualidade de seu pensamento, aplicável em qualquer

tempo e espaço onde luta a antirracista se faz presente, pois na sua concepção, quando um negro é invisibilizado, estereotipado, ou diminuído quase à não existência, é dever dele fazer uso do seu corpo para se afirmar enquanto ser e agente na intervenção intelectual e política, buscando, assim, romper as barreiras do silenciamento (FANON, 2008). Além de todas as observações do autor em relação aos esforços necessários dos corpos negros para vencer o silenciamento e invisibilidade, acrescento outro elemento, que diz respeito à urgência do exercício para o resgate e preservação do protagonismo dos negros na história, na arte entre outros. Nesse sentido, em relação à cineasta Sara Gómez, a pesquisadora

Inés Martiatu (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014) enfatiza que é importante lembrar que não foi Tomás Gutierrez Alea quem convidou Sara Gómez para ser Assistente de Direção e frisa que ela já chamava atenção de outros companheiros do ICAIC por seus conhecimentos. Isto na medida em que é preciso contar sua história a partir de seu próprio mérito, e não de seus possíveis “padrinhos”, com quem na verdade veremos demonstrações de que ela colaborou de igual para igual. (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014 *apud*, ALCÂNTARA, 2021, p. 100, grifos da autora).

Nesse exercício de tentativa de superação e de falar apesar da mordada, dentro e fora do ICAIC, Sara Gómez, faleceu cedo, conforme se vê abaixo:

tendo sido aclamada como a revelação da nova geração de cineastas na Cuba dos anos 1970, Sara faleceu prematuramente, aos trinta e um anos, depois de uma crise de asma. O ano de sua morte foi 1974, o mesmo em que acabou de filmar seu único longa-metragem, finalizado e lançado posteriormente (em 1977) por Gutierrez Alea e García-Espinosa. Sara Gómez é a única cineasta cubana nos anos 1970 [...] (VEIGA, 2018, p. 33).

Entretanto, é possível que a cineasta tivesse experimentado as mesmas perseguições, penalidades, traumas e rótulos desferido a Nicolás Guillén, se porventura não tivesse morrido aos 31 anos, com apenas dez anos de uma bela trajetória.

5.3 Dois Pesos e Duas Medidas Quando a Questão é o Protagonismo e a Representação do Negro

A fim de iniciar essa reflexão, valho-me da expressão popular utilizada indicar tratamento diferenciado para situações similares, avaliadas com critérios diferentes, seguindo apenas parâmetros da própria instituição ou da pessoa que vai julgar, *dois pesos e duas medidas*.

A questão aqui se refere aos critérios utilizados pelo ICAIC para censurar e autorizar produções cujo foco fosse o discurso imagético dos negros, tendo em vista a alegação de ferir os princípios da revolução. Entretanto, a partir da observação do documentário *El negro*

(1960), de Eduardo Manet, que tem como abordagem a questão racial justo em um momento no qual o tema era silenciado, fica o questionamento: o que explicaria a autorização para se realizar *El negro*?

Sobre mais essa polêmica envolvendo o ICAIC e a pauta racial, alguns apontamentos que reforçam a presença de muitos aspectos racistas na estrutura da instituição são necessários. Por isso, observemos os elementos que podem ter, inicialmente, influenciado em tal permissão. Assim sendo, farei alguns apontamentos sobre o cineasta que, além de ter convivido e estudado com parte da intelectualidade da vanguarda do processo revolucionário, era branco, com formação europeia, oriundo de uma família renomada, como ele próprio declara em entrevista ao crítico de arte William Navarrete, em 24 de fevereiro de 2022:

Meu pai [...] era um advogado de renome, com certa publicidade em Santiago de Cubana década de 1920 [...]. [...] Meu pai havia sido Ministro da Educação durante o governo de Alfredo Zayas, o único presidente daqueles primeiros anos da República [...]. Cheguei na França antes do golpe de Estado de Batista em 1952. Na verdade, havia me matriculado na Universidade de Havana, nos cursos de Filosofia e Direito. Entre meus colegas estavam Tomás Gutiérrez-Alea (Titón), Yolanda Aguirre (irmã de Mirtha Aguirre), Raúl Castro, entre outros. Também frequentou a “Universidade Clandestina” de Carlos Rafael Rodríguez e Edith García-Buchaca, cuja ideias, eram, como todos sabem comunistas.⁴⁷ (MANET, 2022, n. p., tradução nossa).

Os fragmentos da entrevista de Eduardo Manet, diretor de *El negro*, têm a finalidade de mostrar de onde ele fala e o quanto a questão racial em universos racistas é capaz de externar injustiças e contradições. Outra questão que me chama a atenção é a certeza, no imaginário dos brancos, de serem eles os porta-vozes dos negros. Por isso, por mais que o cineasta estivesse totalmente comprometido com o tema da discriminação racial e da injustiça social, também é fato que ele fez uso do seu privilégio de branco para apresentar os problemas e a estética negra sob suas perspectivas. O filme foi realizado em 1960, tendo, portanto, passando para a filmografia cubana como o primeiro filme realizado pelo ICAIC. Entretanto, é possível que a narrativa dúbia e a apresentação estereotipada de alguns personagens negros tenham sido o principal elemento que pesou na avaliação do Instituto para produzi-lo. Socarrás González (2018), em suas análises sobre o filme, afirma:

Em princípio, o filme “El negro” não consegue fugir de uma representação estereotipada e racializada desse “universo negro” que recebe as ações

⁴⁷ Tradução de: “Mi padre [...] Fue un abogado de renombre, con cierta popularidad en el Santiago de Cuba de los años 1920 [...]. [...] Mi padre había sido ministro de Educación durante el gobierno de Alfredo Zayas y Zayas, el único presidente de aquellos primeros años de República [...]. Yo llego a Francia antes del golpe de Estado de Batista de 1952. En realidad, yo me había inscrito en la Universidad de La Habana, en los cursos de Filosofía y Derecho. Entre mis compañeros de clase estaban Tomás Gutiérrez-Alea (Titón), Yolanda Aguirre (la hermana de Mirtha Aguirre), Raúl Castro, entre otros. También asistía a la ‘Universidad Clandestina’ de Carlos Rafael Rodríguez y Edith García-Buchaca, cuyas ideas eran, como todos saben, comunistas.”

discriminatórias e sobre o qual pretende desenvolver seu argumento. Se olharmos um fragmento da sinopse extraída do expediente do filme existente na cinemateca de Cuba, desde a linguagem utilizada na escrita, percebemos que se reforça a ideia que se pretende desconstruir. (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 50).

Socarrás González (2018) também nos oferece outros fragmentos dos originais do filme, extraídos do expediente do filme existente na cinemateca de Cuba, em que ficam evidentes além da *misancene*, o vocabulário e expressões racistas em referência aos personagens negros. Sendo assim, ele nos mostra que:

Este curta-metragem de 18 minutos, em 35mm, começa num “solar” [casa onde moram várias famílias pobres amontoados pela falta de espaço]. A câmera mostra a habitação de uma idosa negra que termina de preparar a comida [habitação que ao mesmo tempo é dormitório, cozinha e banheiro] e sai ao corredor para pedir temperos à vizinha. Da idosa passamos à vizinha, da vizinha a um negrinho que sai dentre as roupas estendidas e recém-lavadas e seguimos depois o negrinho em seu vagabundear pela cidade. Mostram-se assim as duas caras de uma cidade moderna: a intolerável miséria em que vivem os pobres e o luxo desenfreados dos grandes prédios modernos [sinopse extraída do expediente do filme]. (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 50).

Analisando essa pequena parte sobre o expediente do filme, ainda que o diretor tente passar a ideia de denúncia da continuidade do racismo e da exclusão social na Cuba do pós-revolução, os termos e a representação estereotipada dos negros acabam não sendo coerentes com o que ele disse ter intenção de fazer. O cineasta, ao trazer elementos que dizem respeito aos ideais da revolução, passa a ideia de que ela acabaria com a discriminação racial, reforçando o empenho que o governo diz estar fazendo para tal. Essa dúbia visão do filme confere competência e prontidão do governo em reparar as injustiças históricas cometidas contra os negros cubanos (BERZOSA, 2012).

Sendo assim, é possível que a escolha do repertório imagético e a narrativa fílmica tenham dado a Eduardo Manet as condições necessárias para garantir o aporte necessário para realização do filme. Todavia, lembremos que, nesse mesmo período, a cineasta Sara Gómez já fazia parte da estrutura do Instituto, sendo por muitas vezes silenciada e impedida de fazer uso do seu lugar de fala⁴⁸. Desse modo, é possível dizer que esse contexto se aproxima bastante das observações de Fanon (2008) quando ele afirma que o negro não possui ontologia diante do olhar do branco, porque este não consegue enxergar o negro fora da condição de escravizado.

Neste ponto é problemático afirmar que o filme tem uma intenção de justificar estes fatos, mas o pouco cuidado na narração, assim como a desconsideração ou o não

⁴⁸ Lugar de fala é um conceito explicado pela filósofa Djamila Ribeiro. Segundo a autora, quando falamos da existência digna, estamos falando do lócus social. Para ela, isso quer dizer que a fala de um determinado indivíduo pertence a uma posição em uma hierarquia que se desenvolveu a partir do racismo (RIBEIRO, 2019).

conhecimento das discussões levantadas a respeito, desde o período colonial, por valiosos intelectuais negros como Juan Gualberto Gómez, Evaristo Estenoz, Pedro Ivonet⁴⁹, entre outros, podem ter contribuído para a pouca profundidade com que o filme retrata todo o processo histórico do negro na sociedade cubana. (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 52).

Além das observações trazidas por Socarrás González (2018) sobre a falta de cuidado e profundidade com o tema, é necessário também dizer que, mesmo havendo alguma “boa vontade” por parte do cineasta em querer tratar da questão racial em sua obra, não podemos omitir o fato de ele acabou sendo mais um silenciar a única cineasta negra quando usa seu privilégio branco na estrutura do Instituto. Por isso, aproximando alguns aspectos do filme das reflexões que aqui acumulamos sobre racismo e branquitude, as escolhas imagéticas e narrativas fílmicas de *El negro* nos impedem de avaliá-lo como antirracista.

Recorro a mais um fragmento da pesquisa de Socarrás González (2018) para observarmos uma das representações do negro presente em *El negro*, encontrado pelo pesquisador nos arquivos da Cinemateca Cubana. Socarrás González descreve uma cena e um trecho do diálogo original do filme, cuja narrativa se debruça sobre o que é ser negro:

TELA PRETA SE ESCUTA UMA VOZ EM OFF QUE PERGUNTA:

Voz homem: O que é um negro?

Escuta-se a resposta:

Voz mulher: O negro é um indivíduo de pele, escura cabelo crespo, nariz achatado e lábios grossos.

Voz homem: reunião de todas as cores. Aos olhos do branco, o negro é a cor da negação.

Voz mulher: O duelo é negro.

Voz homem: O mercado proibido se chama mercado negro.

Voz mulher: Trabalhar como um negro significa desgastar-se num labor.

Voz homem: Lista negra, impossibilidade de trabalhar.

Voz mulher: A tristeza é negra.

Voz homem: A fome é negra.

Voz mulher: Enquanto a esperança é verde.

Voz homem: A inocência é branca.

Voz mulher: E o sangue de alguns, azul (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 51, grifo do autor).

Segundo as informações de Socarrás González, aparece seguidamente uma imagem em caricatura de um negro.

⁴⁹ Juan Gualberto, Evaristo Estenoz e Pedro Ivonet foram veteranos lutadores do exército pela independência de Cuba e lideranças da luta contra discriminação racial no país no levante de 1912.

Fotografia 26 – Foto still de *El negro* (1960)



Fonte: SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 51.

Após seis décadas, as reflexões sobre o curta-metragem ainda são bastante divergentes em muitos aspectos, sobretudo por conta das opções da imagética e da narrativa do filme, que reforçavam estereótipos consolidados pelas ideologias racistas. Entretanto,

El Negro foi exibido dentro e fora de Cuba, passando por festivais internacionais, tais como o Festival Internacional de Curtas-metragens de Oberhausen (RFA) ou Festival Internacional de Cinema de Londres, onde ele ganhou um prêmio em 1961. No interior da ilha, foi o ponto de partida para outros diretores denunciarem a discriminação racial em anos posteriores, quando o governo já havia encerrado o assunto. Dentre esses diretores, destacaram-se os seguintes no âmbito documental, o já mencionado Nicolás Gullién Landrián, com seu curta-metragem *Coffea Arábica* (1968) e Sara Gómez, com *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966) e *... y tenemos sabor* (1967), e, em menor grau, Juan José Grado, com *Playas del pueblo* (1960), e Santiago Álvarez, que abordou a questão racial em *Now!* (1965). No terreno da ficção, o tema do racismo também encontrou lugar em vários filmes como *La decisión* (1964), de José Massip, *Cumbite* (1966) e *La última cena* (1976), ambos de Gutiérrez Alea, *La tierra y el cielo* (1976) de Manuel Octavio Gómez ou *Maluala* (1979) de Sergio Giral.⁵⁰ (BERZOSA, 2012, p. 80, tradução nossa).

⁵⁰ Tradução de: “El Negro fue exhibido dentro y fuera de Cuba, pasando por festivales internacionales como el Festival Internacional de Cortometrajes de Oberhausen (RFA) o el Festival Internacional de Cine de Londres, donde obtuvo un galardón en 1961. En el interior de la isla marcó el punto de partida para que otros directores denunciasen las discriminaciones raciales en los años posteriores, cuando el gobierno ya había dado por zanjada la cuestión. Entre estos directores destacan en el ámbito documental, los ya citados, Nicolás Guillén Landrián, con su cortometraje *Coffea Arábica* (1968) y Sara Gómez, con *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966) y *...y tenemos sabor* (1967), y, en menor medida, Juan José Grado, con *Playas del pueblo* (1960) y Santiago Álvarez, quien abordó la cuestión racial en *Now!* (1965). En el terreno de la ficción el tema del racismo también encontró su lugar en diversos filmes como *La decisión* (1964), de José Massip, *Cumbite*

Muito embora Berzosa aponte reações de contrariedade de cineastas brancos e negros em relação a todo o contexto discriminatório que envolveu a produção do filme *El negro*, é inegável que, para os cineastas negros, considerando todo o histórico de silenciamento e exclusões decorrentes da estrutura racista do país, certamente a difusão dessa obra teve significado bastante diferente. Para os cineastas brancos, o caso não foi além da enganação, por serem impedidos de abordar o mesmo tema em seus filmes; já para os cineastas negros, além do impedimento, havia também as marcas e o peso do racismo em seus corpos e suas representações estereotipadas exibidas nas telas.

Para Júlio Garcia Espinosa, um dos fundadores do ICAIC e cineasta renomado do cinema cubano:

a coexistência desses recursos faz do filme um trabalho singular, característico de um trabalho decisivo na evolução criativa do ICAIC, uma vez que continha elementos herdados dos antigos documentários, tais como as recreações dramáticas da realidade com técnicas que ainda não haviam sido utilizadas no cinema cubano, como a introdução da fotografia imóvel.⁵¹ (ESPINOSA, 1994, p. 3-21 *apud* BERZOSA, 2012, p. 79, tradução nossa).

Analisando as considerações de Espinosa (1994), citadas por Berzosa (2012), sobre a singularidade do filme e a evolução criativa do ICAIC à luz das perspectivas dos estudos sobre o pacto da branquitude de Aparecida Bento (2002), a pesquisadora mostra que “a imagem que temos de nós próprios encontra-se vinculada à imagem que temos do nosso grupo, o que nos induz a defendermos os seus valores. Assim, protegemos o ‘nosso grupo’ e excluímos aqueles que não pertencem a ele.” (BENTO, 2002, p. 29, grifo da autora). Adentramos o pensamento de Aparecida Bento em relação à preservação dos valores e autoproteção dos grupos, sobretudo entre os brancos, ainda que algumas atitudes não sejam premeditadas. Porém, é fato que, em algumas situações extremas, a construção do racismo no imaginário social se sobrepõe à realidade, embora haja certo empenho de alguns em fazer o movimento contrário, como por exemplo, o compromisso de Júlio Espinosa e Gutierrez Alea de finalizar e lançar *De cierta manera* (1974-1977) após a morte de Sara Gómez, entre outras investidas contra a ordem racial vigente.

Entretanto, lamentavelmente, apesar da história de luta dos negros nas frentes de combates, na imprensa e na literatura, e das investidas silenciadas de Sara Gómez, para

(1966) y *La última cena* (1976), ambas de Gutiérrez Alea, *La tierra y el cielo* (1976) de Manuel Octavio Gómez o *Maluala* (1979) de Sergio Giral.”

⁵¹ Tradução de: “La convivencia de estos recursos hace del film una obra singular, característica de un momento decisivo dentro de la evolución creativa del ICAIC, ya que combina elementos heredados de los antiguos documentales, como las recreaciones dramáticas de la realidad, con técnicas que no se habían empleado aún en el cine cubano, como la introducción de la fotografía fija”.

muitos pesquisadores e para a filmografia cubana, Eduardo Manet é o responsável por abrir o caminho para inserção da pauta racial nas produções de outros cineastas. Todavia, em 1962, após toda polêmica e declaração do presidente Fidel Castro sobre o fim do racismo, *El negro* foi recolhido e esquecido nos arquivos do ICAIC, também ficou proibida qualquer organização negra ou debate sobre o tema.

5.4 Fatores Que Antecederam o Ponto de Virada do Debate Racial No ICAIC

Os anos posteriores ao decreto oficial que estabeleceu o fim do racismo em Cuba foram de total silenciamento para ações militantes, organizações, produções artísticas, literárias e qualquer outra manifestação cujo tema fosse relacionado a questões raciais. Desse modo, à revelia da realidade, o racismo foi decretado inexistente. Nesse contexto, ativistas e protagonistas das causas foram amordaçados ou expulsos do país. Souza (2015) enriquece essa discussão nos apresentando um trecho do Segundo Chamado de Fidel Castro, em 1962, no qual ele anuncia à nação que:

Este es un país que ha convertido en dueños de la tierra a mas de cien mil pequeños agricultores, aseguró empleo todo el año en granjas y cooperativas a todos los obreros agrícolas, transformado los cuarteles en escuelas, concedido cien mil becas a estudiantes universitarios, secundarios y tecnológicos, crear aulas para la totalidad de la población infantil, liquidado totalmente el analfabetismo, cuadruplicado los servicios médicos, nacionalizado las empresas monopolistas, suprimir el abusivo sistema que convertía la vivienda en un medio de explotación para el pueblo, eliminado virtualmente el desempleo, suprimido la discriminación por motivo de raza o sexo. (CASTRO, 1962 *apud* SOUZA, 2015, p. 228).

Assim, o governo revolucionário colocou, durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, uma camisa de força em qualquer reação contrária ao racismo, que nunca deixou de existir e está presente inclusive nas estruturas estatais, em setores da cultura e em outros espaços de poder e visibilidade. Por isso, é importante ressaltar que o silenciamento dos afrodescendentes cubanos não se deu a partir de uma da crença no fim do racismo. Na verdade, o medo e o tabu foram os grandes responsáveis pelo *cale-se* de muitos negros e negras que viviam nesse período, o terror de ter que negar sua raça, cultura e ancestralidade, sob risco de sofrer acusação de serem traidores da revolução (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018; SOUZA, 2015).

A partir de então e até 1990, é difícil encontrar qualquer produção bibliográfica ou debate sobre o racismo em Cuba. Os grandes nomes do movimento negro emigraram de Cuba e passaram a vincular suas críticas a partir do exterior. Carlos Moore, por exemplo, criticou insistentemente a ausência de uma política mais efetiva e dinâmica para combater o racismo e o preconceito. (MIGLIOLI; COELHO, 2021, p. 9).

Aspectos externos e internos, entretanto, contribuíram com a quebra gradativa do silenciamento sobre a existência do racismo e opressão racial no país. Na conjuntura interna, apesar da negação oficial durante três décadas, os fatos e as dinâmicas do cotidiano se encarregaram de evidenciar disparidades racistas cometidas no interior da estrutura estatal, na qual os limitadores raciais eram sua principal base de referência. Essas disparidades partiam principalmente de setores como segurança pública, em que, constantemente, jovens negros eram considerados elementos naturalmente suspeitos e passíveis de cometerem delitos. Souza (2015), em pesquisa sobre a ambígua condição do negro em Cuba, apresenta importante informação sobre uma faceta pouco conhecida do país:

As vulnerabilidades transpassam uma dimensão também vinculada ao racismo institucional, ao analisarmos a abordagem da polícia e a relação com a justiça. O racismo institucionalizado se dá, por exemplo, quando a polícia trata as pessoas negras como “suspeitos preferenciais”, como recorrentemente denunciado por ativistas. E nesse campo, há indícios de que as diferenças de gênero e geracionais exercem um papel decisivo. Jovens negros são mais vulneráveis às abordagens da polícia, às detenções e as condenações por infrações preventivas, como o “*índice de periculosidad*”, que é uma medida aplicada sem que tenha havido nenhum crime propriamente dito. Constitui-se como uma ação para “evitar” o delito, e que pode acarretar até quatro anos de prisão em regime fechado. São aspectos presentes nas vivências de muitos ativistas. (SOUZA, 2015, p. 237-238).

As contribuições da pesquisadora nos mostram a dimensão do quanto a vulnerabilidade da população negra independente do contexto político em que está inserida. Seus estudos também evidenciam a atemporalidade e a profundidade do racismo nas sociedades onde seus pilares foram erguidos a partir da exploração dos escravizados (SOUZA, 2015). Ela também sinaliza, contudo, que, mesmo existindo em Cuba a prática do racismo institucional, manifestando-se com diferentes facetas, ainda assim, não há comparação com os níveis de letalidade que ocorrem no Brasil (SOUZA, 2015).

Além das informações supracitadas sobre a insustentabilidade da negação do racismo diante da exposição dos jovens negros pelos agentes de segurança do Estado, outro componente importante que contribuiu para evidenciar uma realidade negada pelo governo cubano foram os resultados apresentados no censo de 1980. Os dados comprovaram a histórica denúncia da ausência de pessoas negras em posições de poder ou destaque em todas as esferas da sociedade cubana. Em face dos elementos contidos nas denúncias, o silêncio de três décadas foi quebrado e em 1985, quando Raúl Castro teve que reconhecer a existência da desigualdade racial em todas as esferas da sociedade cubana. Miglioli e Coelho (2021), ao tratarem das mudanças e impactos trazidos pelas informações reveladoras do censo sobre a realidade da população negra em Cuba, apontam que:

O resultado do censo demonstrou que a condição de moradia e de vida da população era muito diferente entre si, em prejuízo da população negra, evidenciando que as políticas implementadas não haviam atingido o igualitarismo almejado. Com ele, inicia-se um longo processo de revisão e retificação, que vai culminar no Terceiro Congresso do PCC em 1986 [...]. Nas discussões entre os delegados do PCC no Congresso, fica latente a necessidade de avançar para problemas não resolvidos pela Revolução, dentre os quais o racismo, como destaca Fidel em seu discurso de fechamento do evento. Ao mesmo tempo, nos anos 1980, ressurgiu a temática da cultura negra e da formação da cultura cubana, a partir de uma revisão crítica da tese de formação cultural única. Os elementos próprios da cultura e identidade negra são retomados, com o objetivo de reconstruir e recuperar a tradição e formação da cultura negra. (MIGLIOLI; COELHO, 2021, p. 12-13).

Desse modo, o ICAIC, enquanto importante instância do governo, não poderia ficar de fora do debate iniciado no Terceiro Congresso do Partido Comunista Cubano, que tratou, dentre outras coisas, da desproporcionalidade da presença negra no interior das estruturas governamentais e posições de lideranças. Sendo assim, o Instituto segue os novos rumos traçados pelo direcionamento congressual que apontou mudanças para as políticas culturais do país.

Somam-se a isso as crescentes reivindicações sobre a necessidade de integrar à cultura negra à cultura “oficial” cubana. Acrescente-se aos fatores de natureza política o fato de que o ICAIC, nesse período, começava a apresentar sinais de fragilidades oriundos de diferentes aspectos do campo cinematográfico. Um elemento importante, concernente ao cinema, foi a circulação de informações entre os cineastas de outros países que iam a Cuba para participar dos festivais latino-americanos organizado pelo ICAIC, os quais revelaram uma realidade ultrapassada no modo de pensar e produzir o cinema cubano. O contato expôs o quanto o cinema produzido desde a revolução se encontrava distante das preferências e da realidade popular (VILLAÇA, 2006b).

No bojo dessas questões, acrescenta-se a substituição de Alfredo Guevara que, depois de décadas na presidência do Instituto, foi substituído por Júlio Garcia Espinosa. A mudança de comando possibilitou que outras temáticas mais próximas dos anseios populares fossem produzidas pelo ICAIC, garantindo assim um pouco mais de liberdade para as criações e produções artísticas. No aspecto da política externa:

o lapso que conecta a década de 1970 com a de 1980 se relaciona com uma modestíssima debilitação nas constantes tensões entre os governos de Cuba e Estados Unidos. Pouco depois, a breve distensão desaparece por causa dos sucessos da embaixada do Peru (sede diplomática invadida por centenas de cubanos em busca de uma via para imigrar), e pelo êxodo maciço através do porto de Mariel. Depois disso, começa na União Soviética o processo de reforma econômica (*Perestroika*) e transparência informativa (*glasnost*) que repercutiu fortemente em Cuba e que se concluiria, na década de 1990, com o desaparecimento do chamado socialismo real na Europa Oriental. A versão cubana desses fenômenos políticos e sociais foi conhecida como processo de retificação de erros e tendências negativas, e sua

principal consequência teve a ver com o estímulo à crítica e à autocrítica em todos os meios de comunicação. (RÍO, 2011, p. 152).

Desse modo, em meio a essas mudanças das políticas internas e externas, a temática racial começa a ganhar espaço nas produções cinematográficas do ICAIC. Socarrás González (2018), ao tratar da invisibilidade negra na entidade, aponta que:

Entre os anos de 1973 e 1988, foram vários os filmes que abordaram em algum grau esta temática. Na maioria das vezes, referem-se aos chamados “negrometrajés”, jeito pejorativo de referir-se a uma série de filmes dedicados a abordar o período colonial e onde a presença negra seria considerável ou com algum grau de protagonismo. Filmes como *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976) e *Cecília* (Humberto Solás, 1981) são considerados por alguns como “negrometrajés”, no entanto foram os filmes que formam a conhecida “Trilogia sobre la esclavitud”, realizada pelo diretor Sergio Giral, os que foram enquadrados com maior ênfase nesta categoria discriminatória de “Negrometrajés”, pois além de abordar a temática negra foram realizados por um diretor negro. (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 82-83, grifos do autor).

Fotografia 27 – *La última cena*



Fonte: RANGAN, 2020.

Sobre esse mesmo momento do cinema cubano citado por Socarrás González (2018), Mayara Alvares Dias, indica que a “Trilogia sobre a esclavitud” composta pelos filmes *El otro Francisco* (1974), *Rancheador* (1976) e *Maluala* (1979) de Sergio Giral,

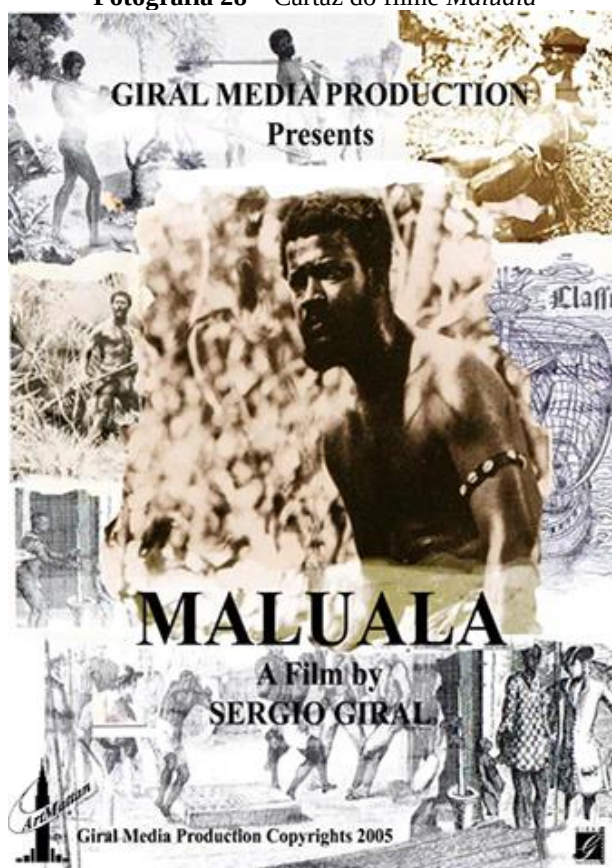
[...] em ambas as histórias de escravidão, algemas, sangues e mortes são recriados, e muito menos tratados (apenas tangencialmente) qualquer cena significativa em relação à religião. Continuando com esta mesma década vemos que apenas dois documentários são feitos com tema da cultura Yoruba, um é *Sulkary* e o outro *Okantomi*, ambos de Melchor Casals (1939), realizado em 1974, o primeiro é o único documentário que com tal temática obtém um prêmio internacional de cinema,

este é o Certificado de Mérito no Festival Internacional de Cinema de Guiana em 1976.⁵² (ÁLVAREZ DÍAZ, 2016, n. p., tradução nossa).

O primeiro ponto seria compreender que o interesse por parte do ICAIC na realização de filmes históricos que abordaram o passado colonial não obedeceu unicamente a uma vontade revisionista como uma tentativa de diálogo com o presente. Pode se considerar a existência de aspectos extra artísticos que influenciaram a produção destes filmes [...]. (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 83).

“[...] [Em] meados dos anos 60 tinha-se intensificando a mencionada política do internacionalismo proletário com vários países africanos [...] e se proclamava a raiz africana da cultura cubana”. (DÍAZ; RIO *apud* SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018, p. 83).

Fotografia 28 – Cartaz do filme *Maluala*



Fonte: MALUALA, 2019.

⁵² Tradução de: “[...] en ambas se recrean historias de esclavitud, grillete, sangre y muerte, y mucho menos tratado (sólo tangencialmente) alguna escena significativa hacia la religión. Continuando con esta misma década vemos que sólo se realizan dos documentales con la temática de la cultura yoruba, uno es *Sulkary* y el otro *Okantomi*, ambos de Melchor Casals (1939), realizados en 1974, el primero es el único documental que con tal temática obtiene un premio cinematográfico internacional, este es el Certificado al Mérito en el Festival Internacional de Cine de Guyana en 1976.”

Fotografia 29 – *El outro Francisco* (1974)



Fonte: MÉNDEZ MUÑOZ, 2020.

Ao considerar as perspectivas de ambos os pesquisadores, é importante não desassociar alguns fatos e elementos, sobretudo se levarmos em consideração que essas produções foram as primeiras realizadas sem o crivo da censura do ICAIC. Outro aspecto importante era a urgência de retratar várias demandas represadas de sofrimento, desigualdade e discriminação racial. Por outro lado, ainda que essas produções não apresentassem outros aspectos da cultura, religiosidade e resistência negra, foi a partir delas que os corpos e diretores negros fizeram suas primeiras aparições após décadas de invisibilidade no ICAIC. Por isso, apesar das análises e contribuições serem divergentes, essas produções também possibilitaram um caminho para os cineastas negros das gerações seguintes, bem como, o redirecionamento das produções do Instituto, além de expor sua incapacidade de superar suas históricas contradições, que se tornaram cada vez explícitas, especialmente a partir das mudanças do contexto internacional.

Em virtude disso, a virada dos anos 1980 para os anos 1990 foi extremamente difícil para o país, pois os impactos da grave crise econômica decorrentes do fim da União Soviética e do bloco socialista afetaram profundamente as produções cinematográficas do ICAIC, que praticamente deixou de produzir nesse período. No aspecto interno, a falta de perspectiva imposta pelo momento obrigou o governo a ter maior flexibilidade no trato com as organizações sociais. Já o ICAIC, por incapacidade formar, controlar e agregar as demandas da nova geração de cineastas, perdeu a batalha para as tecnologias digitais, que possibilitaram produções independentes sem patrulhamento ideológico nas abordagens de temáticas sobre as opressões e questões sociais outrora censuradas pelo órgão (SOCARRÁS GONZÁLEZ, 2018; VILLAÇA, 2006b).

Desse modo, o Instituto de Cinema Cubano, por força das circunstâncias, ganhou fôlego efetivando parcerias de coproduções com indústrias cinematográficas de outros países. No momento de crise, o foco das produções deixava de ser meramente político, como no passado e enveredava por outros caminhos, conforme explica Socarrás González (2018, p. 90):

Era preciso vender. E o que há de melhor é a mulata, a música e a “alegria” do povo cubano. É neste ponto que é possível constatar uma retomada na dramaturgia destes personagens do vernáculo cubano, com uma atualização, mas ainda representando os mesmos estereótipos e mantendo as características principais dos personagens, dando-se assim a “reaparição” de um olhar preconceituoso e estereotipado no tratamento do assunto relativo à presença negra em Cuba. Para melhor compreender como se dá a abordagem no tratamento desse assunto, no período que identifico como “a recolonização”, e que se dá desde a década de 90 até o início dos anos 2000 [...].

Com a finalidade de ampliar as contribuições sobre essa mesma política de sobrevivência que representaram as coproduções cubanas com outras indústrias cinematográficas, sobretudo da Espanha e da Alemanha, exponho as análises do realizador e pesquisador Raydel Araoz (2020), em seu artigo intitulado “Cine independiente cubano: imagen y racialidad”:

Na década de 1990, as coproduções com a Espanha dão continuidade a essa ideia de solução racial, cultural, na miscigenação, na relação melodramática entre espanhóis e cubanos (na maioria das vezes mulatas, e em menor ocasião negras e mulatos). E a mesma crise econômica que atinge o país passa a ser o contexto e o tema do final do século XX. Nos documentários cubanos, a marca racial ainda está intimamente ligada ao espaço. Um exemplo é *El tren de la línea norte* (Marcelo Martín, 2009), onde o olhar se concentra no declínio da zona rural [...] área de miséria onde a marginalidade se naturaliza e se expande. A luta da população negra de origem africana por reconhecimento social, por encontrar seu lugar na sociedade, por decifrar seu passado colonial se perde, e surge uma imagem do negro sem essa marca sociopolítica. Essa tendência continua no nascente cinema independente, só que na medida em que o tema socioeconômico se reflete em um grande interesse pela marginalidade, pela subsistência, arquitetônica, econômica, moral etc, a imagem da população negra emerge nessas ruínas com uma violência incomum dentro do documentário. Na ficção, com menor volume de produção, esse tipo de personagem é mais intelectualizado.⁵³ (ARAOZ, 2020, n. p. tradução nossa).

⁵³ Tradução de: “Ya en los noventa las coproducciones con España continúan esta idea de la solución racial, cultural, en el mestizaje, en la relación melodramática entre españoles y cubanos (la mayor parte de la veces mulatas, y en menor ocasión negras o mulatos). Y la misma crisis económica que afecta el país pasa a ser el contexto y el tema de final del siglo XX. En la documentalística cubana la marca racial está muy vinculada aún al espacio. Ejemplo es *El tren de la línea norte* (Marcelo Martín, 2009), donde la mirada se centra en la decadencia de la zona rural [...] área de miseria donde la marginalidad se naturaliza y expande. La lucha de la población de origen africano por su reconocimiento social, por encontrar su lugar en la sociedad, por descifrar su pasado colonial se pierde, y aparece una imagen de la persona negra sin esa marca socio-política. Esa tendencia se continúa en el naciente cine independiente, solo que como el tema socio-económico se refleja en un gran interés por la marginalidad, por la subsistencia, por la decadencia arquitectónica, económica, moral, etc., la imagen de la población negra emerge en estas ruinas con una violencia inusitada dentro del documental. En la ficción, con menos volumen de producción, ese tipo de personaje se halla más intelectualizado.”

Fotografia 30 – *El tren de la linea norte*

Fonte: ARAOZ, 2020.

As ideias de Socarrás González (2018) e Araoz (2020) foram fundamentais porque nos fizeram compreender o lugar que a imagem do negro continuou ocupando nas produções cinematográficas do país em diferentes momentos históricos. Por isso, para finalizar a análise desse episódio sobre como o racismo influenciou na representação dos negros nas produções cinematográficas dos territórios diaspóricos, é necessário também nos apropriarmos das particularidades, porque, diferentemente do que ocorreu nos Estados Unidos e no Brasil, no contexto cubano, esse debate sobre o cinema negro ainda não ganhou os corações e mentes dos cineastas, porque, a exemplo de outras parcelas da população negra, os cubanos e encontram no estágio de enfrentamento para comprovação da existência do racismo estrutural no país, visto que o Estado não se reconhece como racista.

Sendo assim, o debate em torno da invisibilidade e da hierarquia racial nas políticas para o cinema cubano existe, mas as denúncias solitárias, tarefa geralmente resultante de engajamento e comprometimento de alguns cineastas negros, que sempre reivindicaram paridade de recursos e liberdade para inserirem os elementos da cultura africana e outras demandas da pauta racial em suas produções.

Desse modo, aqui, também há de se considerar que, no cenário cubano, a violência e a repressão contra aqueles que se levantaram foram implacáveis em todos os tempos! Tal fato, sem dúvidas, influenciou na impossibilidade de existir um movimento social negro unificado no país e no retardo de uma unidade de ação entre os cineastas negros que assumiram a pauta racial em suas produções. além disso, as primeiras aparições de diretores negros são

relativamente recentes e, ainda assim, foram silenciados e impedidos pela política estatal de manifestarem sua negritude em suas produções fílmicas.

Entretanto, sublinho que esta pesquisa não conseguiu mapear o número de realizadores negros que despontaram após a década de 1990, tendo a luta antirracista e a cultura negra como foco e militância em suas obras. Justamente por isso, as próximas análises seguirão pautadas no ativismo antirracista da cineasta Gloria Rolando, que ingressou no ICAIC nos anos de 1990 e, desde então, tem levado, de modo solitário e independente, o embate contra o racismo em suas produções.

6º EPISÓDIO: “*UM É POUCO, DOIS É BOM*” (1970)

O presente episódio tem o título do filme realizado por Odilon Lopes, primeiro negro que assinou a direção de um longa-metragem ficcional na história do cinema brasileiro. O filme, além de marcar a presença negra na lista embranquecida de realizadores da sétima arte, também representou um divisor de águas na cinematografia da Região Sul do país.

Fotografia 31 – Odilon Lopes



Fonte: CARVALHO, 2015, p. 111.

6.1 A Chegada da Colonialidade ao Cinema Brasileiro

Iniciar este episódio, que tratará da chegada do cinema ao cenário brasileiro, além do ativismo dos primeiros cineastas negros, homenageando Odilon Lopes (1941-1999), é de suma importância, porque, aqui, busco jogar luz na trajetória dos realizadores que fizeram a diferença em uma realidade social extremamente marcada por tensões raciais decorrentes do racismo estrutural do país. Por isso, antes de iniciar as reflexões sobre o nascimento do cinema negro no Brasil, é necessário fazer uma breve contextualização dos elementos históricos que fizeram parte da gênese do cinema nacional.

O cinema foi inventado em 1895, momento da plena corrida colonialista, sua primeira aparição no Brasil ocorreu em 1896, ou seja, um ano depois de sua invenção na França. Essa proximidade de datas diz muito para o contexto histórico do país, visto que, nesse momento, fazia oito anos que o Brasil abolira a escravidão. Portanto, esse cinema já nasceu comprometido com vários aspectos da colonialidade, sobretudo no que tangia à efetivação do projeto de embranquecimento do país e também à construção do ideário branco no imaginário social da população, a partir dos referenciais e padrões estéticos eurocêntricos.

Para evidenciar isso, a estratégia usada nessa construção foi a exibição de filmes sobre o cotidiano de cidades europeias, ou seja, com pessoas brancas e “bem nascidas” (SOUZA, 2018). Aproximando esse contexto histórico no qual foi inserido o incipiente cinema brasileiro das ideias de Bernardino-Costa e Grosfoguel, vemos que:

A partir dessa formulação tornou-se evidente a centralidade do conceito de colonialidade do poder, entendido como a ideia de que a raça e o racismo se constituem como princípios organizadores da acumulação de capital em escala mundial e das relações de poder do sistema-mundo. (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 17).

Assim sendo, é importante enfatizar que esse investimento ideológico através de uma estratégia imagética era apenas uma parte do projeto de embranquecimento do país no pós-abolição, em que a meta era alcançar a modernidade. Entretanto, na lógica da elite industrial, a grande massa de negros que fora despejada nas ruas pela elite agrária, através da “abolição” precisava ser física, psicológica, moral e culturalmente banida da sociedade brasileira. Araújo (2000), em *A negação do Brasil*, analisa:

de fato, o governo brasileiro incentivou e até mesmo financiou campanhas na Europa pela vinda maciça de trabalhadores do campo e da cidade das regiões ibéricas e anglo-saxônicas, e criou mecanismos de bloqueio para evitar a expansão da miscigenação dos negros e índios brasileiros com migrantes oriundos de países não-brancos. (ARAÚJO, 2000, p. 13).

Amauri Mendes Pereira em seu livro *Trajetória e perspectivas do movimento negro brasileiro* corrobora essa reflexão, dizendo que:

Os setores hegemônicos das classes dominantes, contudo, desprezavam absolutamente esse drama social e incrementaram o grande projeto de imigração. Visavam, ao mesmo tempo, substituir a mão-de-obra negra no mercado de trabalho, apagar a “mancha negra” da nossa história e “hierarquizar” o sangue da população brasileira. (PEREIRA, 2008, p. 29).

Desse modo, é impossível dissociar o ainda incipiente cinema brasileiro do projeto de branqueamento impetrado no país, tampouco podemos esquecer que, historicamente, essa cinematografia foi monopolizada no fazer, na comercialização e no consumo pela elite branca. Outro aspecto de relevo é o papel que coube ao cinema no projeto de consolidação da colonialidade nos anseios de ingresso do país na modernidade. A importante tarefa consistiu em produzir um discurso imagético do racismo estrutural, em que os negros eram sempre representados de forma depreciativa. Isso num contexto em que os negros estavam também excluídos dos espaços de projeção. Assim, mesmo antes da chegada do cinema, quando o Cosmorama — instrumento óptico de madeira para projeções de quadros fixos — já era sucesso para o entretenimento das elites, aos negros, mesmo os alforriados, era vetado o

acesso aos locais de projeções. Vejamos o panorama de Souza (2018) sobre a visão preconceituosa da elite conservadora em relação aos negros:

[...] Fiéis aos ditames do século XIX escravagista, os empresários do “lindo cosmorama” apresentado no Recreio Familiar, em São Paulo, explicitavam a proibição da entrada dos “moleques”, numa clara alusão aos escravos, completando o aviso de que somente as “pessoas decentes ou famílias” teriam acesso ao divertimento. Assim, os arautos da modernidade no Brasil escravista estavam distantes de colocar o país em sintonia com o progresso revelado pelo novo mundo da ilusão ótica. (SOUZA, 2018, p. 20).

Celso Prudente (2021), em uma perspectiva temporal de análise do cinema, diferente de Souza (2018), mas também pontuando a exclusão e os danos cometidos pelo projeto colonial contra as culturas e raças consideradas inferiores, nos informa alguns dos mecanismos no quais:

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 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 multicolor dos povos de cultura não eurocidental, como aconteceu na Chanchada. (PRUDENTE, 2021, p. 4).

Para considerarmos diferentes contribuições referentes a essa temática que diz respeito ao poder ideológico do cinema para a difusão do racismo, destaco observações de Maíra Oliveira (2019, p. 70):

Neste sentido, é como se o cinema fosse apenas uma estratégia, de algo que se perpetua e/ou que se ressalta, tanto na manutenção, quanto na luta anticolonial. Vale ressaltar que a forma de dominação ideológica, perpetuada pelo racismo hierarquizado, foi fundamental para a naturalização de diferentes formas de estereótipos discriminatórios[discursos] e de práticas racistas, que o cinema comercial propaga.

Ainda no espectro das construções estratégicas ideológicas de dominação, não somente nas questões relacionadas ao racismo epistêmico projetado nas telas do país, mas numa análise do projeto da colonialidade mais ampliado, dialogo com Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel (2016), para quem:

Esse imaginário dominante esteve presente nos discursos coloniais e posteriormente na constituição das humanidades e das ciências sociais. Essas não somente descreveram um mundo, como o “inventaram” ao efetuarem as classificações moderno/coloniais. Ao lado desse sistema de classificações dos povos do mundo houve também um processo de dissimulação, esquecimento e silenciamento de outras formas de conhecimento que dinamizavam outros povos e sociedades. (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, 2016. 18).

6.2 O Nascimento da Contra-Hegemonia do Cinema Brasileiro

Após a contextualização a partir de bases históricas, políticas, ideológicas, sociais e econômicas, que sustentaram a invenção europeia do cinema, analisarei esse invento óptico como mais uma ferramenta provocadora de tensões para o fomento do racismo estrutural no país. Entretanto, o mesmo invento também serviu para fortalecer os movimentos de resistência e denúncia das opressões cometidas pela colonialidade, dentro e fora do mundo do cinema.

Demonstra essa potência crítica a *nouvelle vague*, na França, que teve início em 1958 com jovens cineastas que iniciaram o movimento cinematográfico com uma onda de contestação aos padrões estéticos impostos pelas superproduções hollywoodianas da época. No entanto, a conjuntura política internacional marcada por revoluções e lutas de independências acabou transformando a nova onda em um movimento político e cultural com reflexos no contexto político vivido em diferentes partes do mundo. No Brasil, o movimento que preconizava uma nova estética no modo de fazer cinema, diferente do fazer norte-americano, influenciou diretamente nos cineastas brasileiros que buscavam reafirmar uma identidade nacional por meio do cinema.

Desse modo, o movimento do cinema novo brasileiro foi signatário da *nouvelle vague*, representando uma ruptura estética com o cinema até então feito no país. Essa nova concepção do fazer cinematográfico apresentou nas telas um Brasil onde a favela, o nordestino, o negro, as manifestações culturais e religiosas estiveram presentes. Conforme Carvalho (2005, p. 114):

O Cinema Novo foi um divisor de águas no cinema brasileiro. Reivindicou para si mudanças na crítica, estética e no modo de realização de filmes que redefiniram a produção posterior. Esteve em fase com o cinema moderno que emergiu do final da Segunda Guerra Mundial, especialmente com as experiências formais da *Nouvelle Vague* francesa e com a reflexão política advinda do cinema neo-realista italiano. Este último já fizera escola no Brasil, influenciando cineastas e críticos mais velhos, como Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos e Alex Viany. Internamente, estabeleceu uma clivagem com o que vinha sendo feito até então, diferenciando-se tanto da chanchada quanto da Vera Cruz.

Seguindo a reflexão sobre o diferencial trazido pelo cinema novo à cinematografia brasileira, o que contribuiu para que os padrões das narrativas e da estética fossem questionados, tendo em vista o perfil da sociedade. Nesse sentido, Prudente (2021) considera que:

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 protagoniza na representação

do poder socioeconômico. No cinemanovismo, o ibero-ásio-afro-ameríndio foi protagonista, representando os oprimidos. (PRUDENTE, 2021, p. 6).

Então, a quebra de paradigmas estéticos promovida pela cinematografia dos cinemanovistas, atrelada à luta contra as opressões do racismo e desigualdades sociais, colaborou para a opção de parcela de jovens negros, que se identificavam com a ideologia marxista, muito presente no cinema novo. A esse conjunto de fatores soma-se o fato de Glauber Rocha, figura central desse movimento, ter agregado à sua filmografia referenciais da estética, do cotidiano e da cultura negra.

Por outro lado, embora o movimento cinemanovista fugisse da associação estereotipada do negro enquanto representação do povo, em que os atores negros eram identificados como tipos “legítimos e ideais” para representar o malandro, o esfomeado, o sambista, entre outras representações atribuídas aos negros enquanto povo, o fato é que a representação e a narrativa contrária aos estereótipos ainda era protagonizada pelos diretores brancos. Noel de Carvalho (2015) discute as contribuições do cinema novo para a construção das bases do cinema negro, citando o pensamento de Orlando Senna:

Orlando Senna, publicou o texto *Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro*, no qual faz uma revisão da trajetória do negro no cinema brasileiro desde o período silencioso até os anos 1970. Constata os limites ideológicos dos cinemanovistas para tratar do negro e destaca o aparecimento de diretores oriundos do meio negro [...]. A aposta de Senna é a de que o cinema dos realizadores negros seria uma nova fase do cinema brasileiro, produzido pelo mais autêntico representante do povo. (CARVALHO, 2015, p. 110).

O pensamento de Senna, ilustrado por Noel de Carvalho, atribui aos próprios negros a legitimidade de serem condutores e protagonistas de suas histórias e representações culturais e religiosas. De todo modo, tais elementos e características presentes no cinema novo marcam as primeiras aparições do corpo negro nas telas sem estarem estereotipados ou subalternizados, como acontecia na chanchada.

Fotografia 32 – Barravento (Glauber Rocha, 1962)



Fonte: BARRAVENTO..., [201-].

Fotografia 33 – Barravento (Glauber Rocha, 1962)



Fonte: BARRAVENTO..., [201-].

Nesse sentido, essa emergente tendência do cinema reuniu vários atores e cineastas negros para atuarem em diferentes produções. Contudo, algumas diferenças pontuarão os primeiros desenhos de um outro movimento no cinema nacional, refletido e protagonizado à luz da negritude. Desse modo, a estética cinematográfica do corpo negro que aparece nas produções do cinema novo passa a ser parte da “[...] dinâmica do cinema brasileiro, foi na filmografia glauberiana que o Cinema Negro teve sua origem.” (PRUDENTE, 2021, p. 8). Entretanto, os registros dão conta de que as divergências mais profundas envolviam as percepções relacionadas às questões raciais no interior do Partido Comunista Brasileiro, o qual agregava a grande maioria dos cineastas do cinema novo. Portanto, a questão racial foi um dos fatores responsáveis pelo esgarçamento das relações entre militantes negros e os cinemanovistas. Assim, podemos acrescentar ao debate uma mostra do que disse Haroldo Costa, militante do PCB e do TEN a Noel de Carvalho:

O Partido sempre foi muito escapista nessa questão do negro. O que o PC sempre propugnou era que os negros teriam ascensão social à medida que toda a sociedade fosse libertada. Era uma luta comum, mas com o tempo eu fui vendo que não. A luta dos negros era a luta dos negros. Dentro do Partido não havia uma representação negra.” (COSTA, 2002 *apud* CARVALHO, 2005, p. 44-45).

No cinema, as experiências não foram muito diferentes da citada por Haroldo Costa. Para ilustrar como essa questão se desenvolveu no âmbito cinematográfico negro, leiamos uma fração das análises de Noel de Carvalho (2005, p. 198):

Os termos são praticamente os mesmos. De um lado, estão os cineastas oriundos do Cinema Novo, que desde a década de 70 procuram um cinema de manifestações populares e têm o negro e sua história como objeto central. Do outro, os ativistas e intelectuais negros que construíram novas interpelações e representações políticas do negro e da sua história.

Ainda em relação à tomada de posição do movimento negro sobre as reflexões acumuladas quanto às representações do negro no cinema, Noel de Carvalho nos conta que:

A posição de Bulbul é agressiva no sentido de desqualificar ideologicamente os cineastas que, segundo ele, não têm compromisso com a história do negro, fantasiam e alegorizam os filmes que tratam da sua história. Sobre *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues, e *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Junior [...]. (CARVALHO, 2005, p. 197).

A efervescência das organizações sociais, intensificada pelo desgaste do regime autoritário do país, fez recrudescer vários movimentos, dentre eles o movimento negro, duramente perseguido pela ditadura civil militar. Todo esse contexto, associado aos avanços das pesquisas, ao acesso à educação, à valorização e à visibilização da cultura negra, cooperaram para que cineastas negros das novas gerações repaginassem de maneira crítica a presença do negro no cinema novo. A cineasta Viviane Ferreira (2017), na Mostra Itaú Cultural “Diálogos ausentes”, de 2016, relembra esse percurso:

[...] E aí você chega ali década de 50, década de 60. Você tem um cinema novo, que tenta reverter isso de alguma maneira, e aí traz a cultura negra para tela, traz o corpo negro para a tela, mas ainda da perspectiva do homem branco. Se esse homem branco é de esquerda, é de classe média, ele tem a perspectiva dele. Se ele é baiano, conterrâneo, fantástico, beleza. Mas, ainda assim, da perspectiva do homem branco. E aí a gente só vai ter, de fato, uma possibilidade de refletir o audiovisual nacional da perspectiva das subjetividades negras a partir da década de 70, quando atores negros do Cinema Novo estão entupidos, e também querem falar por meio dessa linguagem, saca? E aí começa a dirigir algumas produções, e aí a gente tem como marco o *Alma no olho*, do Zózimo Bulbul, e aí, o Zózimo, para além de dirigir, para além de garantir essa presença na frente e atrás das câmeras, ele dá nome a esse movimento político. Ele diz que esse movimento político é Cinema Negro. E aí a gente cria um mal estar no universo audiovisual nacional. Cria-se um mal estar porque, de um lado, a gente fala “beleza, é um movimento político o Cinema Negro”, do outro lado você tem aí uma elite do audiovisual dizendo “a gente não reconhece isso, a gente faz aqui arte, não faz política. Se vocês são movimento político do audiovisual, vocês são outra coisa, vocês não fazem cinema [...]”. (FERREIRA, 2017, n. p.)

Guardando as devidas proporções, considerando os diferentes contextos, porém não menos coerentes entre si, as ideias da cineasta Viviane Ferreira sobre o cinema novo e o pensamento decolonial chamam atenção para a importância da diferenciação do lugar social e do lugar epistêmico, bem como para os limites de classe existentes entre privilegiados e subalternizados. Nesse sentido, seu pensamento guarda algumas similaridades com o de Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 19):

Todavia, é preciso distinguir o lugar epistêmico e o lugar social. O fato de alguém se situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não significa automaticamente que pense epistemicamente a partir do lugar epistêmico subalterno. Justamente, o êxito do sistema-mundo moderno/colonial reside em levar os sujeitos socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial a pensarem epistemicamente como aqueles que se encontram em posições dominantes.

Com o entendimento apreendido sobre a urgência de se fazer presente no lugar epistêmico ocupado pelos representantes do cinema novo, estes foram perdendo a autoridade do discurso sobre representações, cultura e religiosidade dos negros. Por isso, é coerente pautar reflexões referentes ao enfrentamento do racismo epistêmico no cinema com a mesma compreensão com que analisamos outros pontos da pauta de reivindicações do movimento negro. Desse modo, percebemos que, na empreitada secular de resistência, o cinema, através dos cineastas negros, representou mais uma parcela da luta. Nessa mesma perspectiva, Conceição (2020), ao tratar do tema no artigo intitulado “A representação dos negros no cinema nacional”, aborda o papel formador do Movimento Negro Unificado (MNU) e explica:

O Movimento Negro Unificado (MNU) que surgiu [...] na década de 1970 teve um papel significativo na formação política desses novos cineastas negros, alguns desses realizadores faziam parte do MNU, como é o caso de Ari Cândido, Zózimo Bulbul, Celso Prudente. Esses artistas tiveram papel fundamental na ressignificação da representação dos negros no cinema nacional, apresentando um cinema com forte cunho político e social, lançando uma estética que buscava desmistificar a imagem criada pelas chanchadas e pelo mito da democracia racial no Brasil. (CONCEIÇÃO, 2020, p. 348).

Por isso, pontuo que, ao longo dessa história de embate político contra estereótipos, invisibilidade e todos os traumas decorrentes do racismo, a base de referência foi a luta de Oscar Micheaux, nos Estados Unidos, e de Ousmane Sembène, na África. Sendo assim, não há como deslocar o cinema negro brasileiro para outra categoria de análise que não seja o lugar político, visto que toda disputa de narrativa, estética e de protagonismo ocorreu no campo da disputa ideológica e política. Esse espaço foi o único responsável por sua essência e construção. Explicam Santos e Berardo (2011, p. 4):

Deste modo, pode-se inferir que ao se falar de um “cinema negro” não se está referindo a um gênero e que, talvez, a idéia de identidade possa responder de forma mais efetiva a esta classificação [...], em que a identidade aparece imbricada numa rede de relações sociais, históricas e culturais que ultrapassam a classificação de um estilo para mostrar-se como uma categoria.

Oliveira, Amaral e Borges (2021), por sua vez, ao tratarem do campo político e das representações simbólicas do cinema negro assinalam que:

No campo do cinema e audiovisual, as representações da memória e história são disputadas em tentativas de se impor uma representação legítima das práticas e

estéticas cinematográficas. Logo, a depender da posição dos indivíduos e grupos que rejeitam, negam ou reivindicam uma categoria estética, surgem novas representações do passado e expectativas de ação e comportamento. (OLIVEIRA; AMARAL; BORGES, 2021, p. 157-158).

Estudiosos como Araújo (2000), Carvalho e Domingues (2018), Correa (2020), Oliveira, J. (2016a), Oliveira, M. (2019) Oliveira, Amaral e Borges (2021) e Prudente (2021) analisaram o cinema negro como categoria política ainda em construção a partir de uma perspectiva histórica dos sujeitos sociais negros, em que a composição estética e as práticas cinematográficas acontecem em conformidade com a capacidade de articulação da negritude com os espaços onde ocorrem as tensões sociais.

Desse modo, o ativismo dos cineastas negros de diferentes contextos diaspóricos, ao assumirem o protagonismo e o posicionamento político racial em suas produções cinematográficas, suscitou polêmicas, desconfortos e questionamentos, em especial entre aqueles que sempre se valeram do trabalho de bastidores dos negros e negras, que há décadas tiveram seu talento invisibilizado nas produções representantes da elite dominante. Analisando o contexto à luz do pensamento da colonialidade e da modernidade, esse momento do ativismo político dos cineastas negros pode ser compreendido como sendo o *lôcus* de enunciação do segmento de profissionais que. Historicamente, sempre estiveram à margem e foram invisibilizados nesse lugar, ou seja, o espaço de enunciação dos subalternizados por representatividade é a grande virada de chave dos cineastas e profissionais negros do cinema brasileiro. Bernardino-Costa e Grosfoguel, em artigo que trata sobre decolonialidade e perspectivas negras indicam que:

Afirmar o *locus* de enunciação⁵⁴ significa ir na contramão dos paradigmas eurocêtricos hegemônicos que, mesmo falando de uma localização particular, assumiram-se como universais desinteressados e não situados. O *locus* de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/ colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo. (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 19).

Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016), nos informando sobre a amplitude que envolve o *lôcus* de enunciação, nos fazem entender que o conceito pode ser aplicado em outras relações e contextos marcados pela hierarquia racial, sendo assim a luta, dentro e fora do cinema, por representatividade e valorização da cultura e da estética negra pode ser totalmente incorporada ao *lôcus* de enunciação. Em pesquisa sobre o trabalho realizado por profissionais

⁵⁴ *Lôcus* ou lugar de enunciação “[...] coloca-se contrário ao universalismo abstrato, [...] a ideia de uma democracia plurirracial [...]” (SANTANA, 2019, p. 228), presente no pensamento de autores antirracistas, “[...] cujos apontamentos inferem que existem outras narrativas desprezadas pela modernidade, ao mesmo tempo em que debatem acerca de um mundo afrodiaspórico segregado pela história branca, racista e colonial.” (SANTANA, 2019, p. 228).

negros atrás das câmeras, Rodrigues (2021) mostra uma perspectiva do lócus de anúncio a partir dos movimentos negros no que tange à desconstrução do imaginário da passividade negra quanto à aceitação da propaganda de convivência harmoniosa entre negros e brancos, quando sabemos que as tensões decorrentes do racismo estiveram presentes em todos os espaços de poder, incluindo a cultura. Segundo a autora:

Os movimentos negros que surgiram na década de 70 tiveram papel importante na desconstrução da autoimagem nacional de cordialidade e solidariedade. Para seus representantes o Brasil é um país multirracial, onde uma minoria branca domina e explora uma maioria negra. Há uma reivindicação pela igualdade de direitos e cidadania, onde o negro é visto como povo brasileiro em oposição as elites dominantes. Além disso, o debate sobre a participação e a representação da população negra no meio cultural também integrou a agenda desses movimentos. (RODRIGUES, 2021, p. 28).

As discussões em torno do embate pela quebra da hegemonia dos padrões estéticos impostos pelo centralismo da cinematografia europeia e norte-americana, a partir da influência dos movimentos anticolonialistas, não só influenciaram uma geração de cineastas franceses precursora da *nouvelle vague*, como também impactaram na geração dos cineastas brasileiros do movimento cinemanovista, que por sua vez, dentro dos limites de raça e classe, possibilitou o aprofundamento da reflexão do que chamaríamos hoje de *lugar de fala*⁵⁵ dos cineastas, atores e toda gama de profissionais negros do cinema acerca de suas representações. Desse modo, a primeira geração de artistas negros oriundos do cinema novo deu a largada no protagonismo e no controle do discurso imagético dos seus corpos e trajetórias.

6.3 O Giro Decolonial do Cinema Negro Brasileiro

Após algumas décadas de organização do movimento social negro para construção de uma resistência unificada contra o racismo estrutural, os anos que seguiram à década de 1960 se destinaram à tomada de posição dos cineastas negros frente ao racismo epistêmico exercido nas telas. Essa guinada constituiu um divisor de águas no cinema produzido no Brasil contemporâneo; os cineastas tornaram público o nascimento de um movimento cinematográfico negro que, além de cumprir a tarefa de expor ao mundo a farsa do mito da democracia racial, também abriu uma gama de possibilidades para negros e negras do audiovisual mostrarem sua arte, estética, histórias, entre outras subtrações existentes no fazer cotidiano desses cineastas. Por quase cinco décadas, muitos filmes e pesquisas se debruçaram sobre o tema do cinema negro. Esta pesquisa se apresenta como mais uma contribuição sobre

⁵⁵ Ver nota 48.

essa categoria política que vem oferecendo, através das telas, resistência ao racismo, além de valorização da cultura, da estética entre outras narrativas e subjetividades negras. Sendo assim, para o começo da conversa, fica a questão: o que é cinema negro?

A fim de avançar nesse diálogo sobre o cinema negro, tomemos o contexto histórico no qual foi forjado o fenômeno das diásporas, consideremos também o racismo enquanto um feito da modernidade europeia e elemento estruturante na constituição de todas as diásporas. Parto do princípio de que as estratégias de lutas contra o racismo e as disputas emancipatórias nas diásporas aconteceram em momentos e processos distintos, não foi diferente nas artes, na educação e nos. Assim sendo, em diversos aspectos, a hegemonia branca ainda domina, inclusive no cinema. Com o entendimento da complexidade desse debate, incorporo mais uma contribuição ao tema, a partir de uma publicação do Fórum Itinerante de Cinema Negro:

A denominação cinema negro não é recente, e possui uma existência histórica longa, que corresponde à intenção de reproduzir novas representações e refletir sobre questões relacionadas às identidades negras concebidas a partir de imagens cinematográficas. Neste sentido, entender o que significa cinema negro, exige que sejam feitos alguns apontamentos historiográficos sobre esta categoria analítica [...]. (CINEMA..., 2014, n. p.).

Desse modo, os embates travados por essa categoria política cinematográfica nos dão certeza de que a luta contra a hegemonia branca ainda não foi vencida, há desafios relacionados a diferentes enfrentamentos contra os atravessamentos do racismo. Nesse sentido, como outros aspectos e subjetividades dos contextos diaspóricos, os cinemas negros, enquanto categoria política, também estão em disputas ideológicas contra a centralidade branca que, desde sempre, hegemonizou o campo das artes, falando, produzindo, projetando imagens, narrativas sobre os sujeitos por eles invisibilizados, silenciados e estereotipados. Por isso “[...] a descolonização das telas era um processo fundamental para a ruptura com as formas de dominação do imaginário, devendo ocorrer em paralelamente à descolonização econômica e, por extensão, tecnológica.” (OLIVEIRA, J., 2016b, p. 59). No artigo “Desafios decoloniais hoje”, Walter Mignolo (2017), em diálogo com essa perspectiva de Janaina Oliveira (2016b) sobre a urgência de se promoverem rupturas com as diferentes formas de dominação, afirma que:

O conhecimento está ancorado em projetos com uma orientação histórica, econômica e política. O que desvelou a “colonialidade” e a dimensão imperial do conhecimento ocidental que foi construída, transformada e disseminada durante os últimos 500 anos. É a colonialidade do conhecimento e do ser o que se esconde por trás da celebração de rupturas epistêmicas e de mudanças paradigmáticas. (MIGNOLO, 2017a, p. 24).

Desse modo, é necessário pensar que, em função das diferenças e processos de rupturas ainda em construção, seria fundamental nos apoiar nos pontos convergentes para consolidação dos cinemas negros, pois o caminhar e as disputas nas diásporas frente ao racismo adquiriram dinâmicas e narrativas próprias. Frente à urgência de uma resistência, o mais importante é apostar na construção de uma cinematografia nas diásporas, capaz de fazer a contraposição ao universalismo das hegemonias norte-americana e europeia, é poder construir pontes entre os cineastas negros das diásporas, visando a encurtar o distanciamento político e cultural impostos pela colonialidade.

Shohat e Stam (2006), no livro *Crítica da imagem eurocentrada*, enfatizam a importância de se fortalecerem outros cinemas, em contraposição ao cinema hegemônico, porque todo o universo que envolve o cinema dominante ignorou as diferenças culturais e as múltiplas perspectivas de se fazer cinema. Vejamos o que os autores propõem:

Gostaríamos de propor, entretanto, que “há mais coisas entre o céu e a terra” do que aquilo que se sonha no universo do hollywoodianismo (é bom lembrar que não utilizamos o termo “Hollywood” para manifestar uma rejeição simples de todo cinema comercial, mas como expressão de uma forma “dominante” de cinema que é maciçamente industrial, ideologicamente reacionária e esteticamente conservadora). Nossa intenção não é apenas olhar para Hollywood de uma perspectiva multicultural, mas também mudar o rumo da discussão através da análise de outras tradições, outros cinemas, outras configurações audiovisuais. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 289-290).

Correa (2020), ao analisar o distanciamento e as dificuldades de acesso aos cineastas das diásporas e suas obras, destaca que:

Existe uma dificuldade para se ter contato com os filmes, dentro das definições de cinema negro, no continente africano e nas discussões teóricas em torno deles, encontramos na situação do Caribe uma dificuldade de pesquisa ainda maior, por isso encontrar qualquer filme ou registro é uma conquista. Apesar do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul prezar por essa ligação diaspórica entre África, Brasil e Caribe e de existir a presença de filmes da região no Encontro [...]. No decorrer desta pesquisa me deparei com filmes de apenas três cineastas da região: Sara Gomes, de Cuba; Euzhan Palcy, da Martinica e Raoul Peck, do Haiti. (CORREA, 2020, p. 34).

Já Maíra Oliveira (2019) trata do distanciamento e da falta de circularidade de informações dos contextos diaspórico e africano, bem como do acesso às produções cinematográficas e eventos importantes, a exemplo do FESPACO, enquanto maior evento de cinema do continente africano, totalmente invisibilizado pela elite cinematográfica.

O FESPACO, por exemplo, os filmes que por lá são exibidos, ou mesmo a vida política de Burkina Faso, são temas que não interessam como assunto de formação de opinião para o Norte. Estão, portanto, fora dos grandes circuitos comerciais de informação e de consumo de cinema, porque fazem parte dos conhecimentos produzidos pelo Sul Global. Ou seja, são saberes de origem duvidosa e sem credibilidade, segundo a racionalidade moderna, que se assegura do tecnicismo e do

cientificismo como referências. Uma forma, aliás, muito específica de endossar e justificar a existência de desigualdades entre saberes, também como forma de opressão. (OLIVEIRA, M., 2019, p. 52).

Às contribuições de Correa (2020) e Oliveira (2019), acrescento a percepção de que os meios de comunicação dominantes, por décadas, massificam a festa de entrega do Oscar como único evento de cinema do mundo, seguindo a escalada com os festivais do continente europeu, ignorando os demais eventos da América Latina, da África e do Caribe.

Caminho aqui, então, para mostrar as estratégias de luta antirracista de dois cineastas negros, oriundos de contextos despóticos distintos, porém inseridos em realidades onde a colonialidade ainda é igualmente pulsante. Tudo isso acabou sendo determinante para que eu repensasse os percalços deste trajeto. O primeiro passo foi reconhecer a dificuldade de chegar a essa unidade imune aos feitos opressivos contra os negros das diásporas africanas. Depois, foi necessário analisar os impactos dissona produção dos cineastas negros de dois países da diáspora, Brasil e Cuba.

Desse modo, em função de todos esses fatores, precisei pensar em cinema negro no plural, porque, de outro modo, seria quase impossível observar processos e realidades que guardam identidades e referências comuns em África, mas também têm particularidades na condução do combate ao racismo estrutural em suas localidades. Sendo assim, para embasar essa reflexão, eu me reporto ao estudo produzido pelo Fórum Itinerante de Cinema Negro (Ficine), cuja visão da pluralidade dos cinemas negros mostra que:

[...] a partir dos anos 1960, resulta de um processo que começa na resistência de atores/diretores em representar ou mesmo reproduzir estereótipos, subvertendo as ideologias racistas dominantes. Processo que tem início nos anos 1920 com Oscar Micheaux nos E.U., e que se desenrola nos cinemas negros desenvolvidos no Brasil, América Latina, Caribe e África [...]. (CINEMA..., 2014, n. p.)

Marco Aurélio da Conceição Correa (2018) também discute o aspecto no artigo intitulado “Quem tem medo do cinema negro?”, no qual podemos ler suas percepções acerca da complexidade das questões que envolvem a definição do que vem a ser cinema negro:

A definição do cinema negro é uma tarefa complicada porque trata de muitas dinâmicas que vão além dos planos, cortes e enquadramentos. Cinematograficamente não é possível aprisionar este conceito em uma caixinha rotulando os filmes com a etiqueta racial e tirando-os da ampla concorrência. Cinema negro não é um gênero como *Westerns*, *blockbusters* e animações. Cinema negro está relacionado a cultura de uma população dizimada nos noticiários da TV. Cinema negro está relacionado ao apagamento de uma memória ancestral com origens no continente africano. (CORREA, 2018, n. p.).

A partir disso, ficaram ainda mais visíveis as reflexões sobre as bases e condições pelas quais foi constituído o vanguardismo no contexto norte-americano, no qual o racismo

estrutural e a violência contra os corpos negros foram colocados explicitamente nas telas com a finalidade de reforçar a supremacia racial dos brancos.

Entretanto, a categoria cinema negro, ao ser incorporada mais tarde por outros contextos diaspóricos, criou os próprios referenciais desse cinema. No Brasil, por exemplo, sua condição de maior diáspora africana do continente americano muito contribuiu para que o contingente populacional, em sua maioria negro, ficasse exposto ao racismo e a condições de subalternidade em diferentes aspectos. Por isso, tais elementos não podem ser subtraídos quando olhamos as condições nas quais atores, cineastas e outros profissionais negros foram invisibilizados. Essas constatações, de algum modo, responderam pelo vanguardismo brasileiro no movimento social negro e, conseqüentemente, pela criação da categoria política que representa o cinema negro.

Débora Spacini Nakanishi (2019), dedicando-se a entender o trauma cultural da escravidão e seus reflexos na produção literárias e cinematográfica, no contexto norte-americano, pensou a representação:

A representação é chave, pois implica em representatividade, ou seja, quanto mais se vê outros semelhantes a si mesmo, principalmente nas artes, e, atualmente, nas mídias de massa, a sensação de pertencimento acentua-se. A representação, portanto, leva à representatividade, que contribui para o pertencimento e, por conseguinte, para a construção da identidade, tanto individual, quanto coletiva. (NAKANISHI, 2019, p. 80.)

Nesse sentido, mesmo dialogando com as ideias de Nakanishi (2019) sobre a realidade norte-americana, seria possível pensar exatamente as mesmas bases de referências da categoria cinema negro para todos os contextos e realidades diaspóricos? Outro gatilho disparado, após revisitar a História e os processos nefastos da Modernidade contra os negros e indígenas foi: como seria possível dialogar e fazer a disputa com o cinema hegemônico, a partir das nossas próprias bases de referências nas diásporas onde a eugenia foi dizimadora? “Propor um tipo de identidade negra que também seja categórica, reforça a ideia de que a negritude, enquanto signo, jamais será suficiente para explicar essencialmente o que significa esse negro da cultura negra” (HALL, 2009, p. 329). Tais indagações devem ser observadas em estudos futuros, tendo em vista a abrangência e a complexidade do tema, sobretudo se levarmos em consideração a urgência desse debate sobre o cinema negro como possibilidade de contraposição ao cinema hegemônico nos diferentes contextos diaspóricos.

[...] Por estar tudo tão relacionado, essa questão estrutural da confluência entre racismo, capitalismo e modernidade, também ocorre no cinema e pelo cinema, que é à sua imagem e semelhança – o cinema estereotipa, mas também representa e autorretrata. E é aí, desse algo-comum, que faz com que surjam, em resposta, os cinemas negros [...]. (OLIVEIRA, M., 2019, p. 74).

Sendo assim, sou levada a crer que a categoria política cinema negro, além de ser ainda uma construção, representa também um grande espaço de disputa, unidade e trocas entre os cineastas dos territórios da diáspora africana. As análises de Correa (2020) sobre a trajetória dos cinemas das diásporas africanas apresentam as seguintes questões:

Para tentarmos traçar uma historiografia do cinema da diáspora negra precisamos levar em consideração as histórias e relações de poder introjetadas na produção cinematográfica da diáspora. Apesar das particularidades de cada local, existem forças atuando de formas similares neste campo e o caso principal é o racismo é o fenótipo negro. O cinema, por ser um artefato predominantemente visual, tem presença imagética do fenótipo negro é a marca principal da discriminação. As telas do cinema são espaços de poder onde podem ser criadas narrativas que tanto desqualificam um grupo social, como histórias que elevam um grupo perante ao outro. (CORREA, 2020, p. 24).

As questões levantadas por Correa (2020) me fazem pensar no quanto a colonialidade foi eficaz na tarefa de se apropriar do lugar da supremacia epistêmica e cultural, em detrimento de outros segmentos. Tomando por base o caso brasileiro, em que o segmento se autorrepresenta como referência dominante sem representara maioria da sociedade, temos a maior prova dessa eficácia.

Por isso, é forçoso pensar sobre essa lógica racialmente inversa, na qual os negros, mesmo sendo maioria, eram tratados como “minorias” em um universo onde totalizam mais de 50% da população brasileira. Isso me dá certeza de que as conquistas alcançadas ao longo da trajetória de luta dos que vieram antes são poucas, pelo contingente que representamos. Ao mesmo tempo, quando ampliamos a análise para o campo do cinema negro, constatamos a magnitude do Brasil, não somente em termos geográficos e populacionais, mas também em seu papel de destaque para consolidar o cinema negro no cenário internacional.

Desse modo, fica ainda mais evidente a guinada decolonial do cinema negro brasileiro, que, apesar de tudo, conseguiu provocar o deslocamento da zona de conforto da hegemonia branca dominante por décadas como referência única do fazer cinema. Nesse sentido, cabe destacar o engajamento imbatível de atores e cineastas negros que, de posse de sua arte, expuseram as diferentes facetas do racismo estrutural brasileiro. Ilustro a afirmação sobre a lógica inversa do lugar designado ao negro na sociedade com um fragmento da entrevista de Zózimo Bulbul e Joel Zito aos jornalistas Luiz Carlos Azedo e Renata Moreira Lima, em 2011.

Renata Moreira Lima: E como você vê o fato da sua obra, que sempre defendeu a cultura afro, estar sendo vista agora pelos cineastas brasileiros, quando ela já é respeitadíssima no mundo inteiro, inclusive premiada? É mais uma marca desse preconceito que existe no Brasil?

Zózimo Bulbul: 2007 nós fomos convidados ao 19º Encontro de Cinema Latino-Americano, em Toulouse, na França, eu e Joel. Nesse Encontro de Cinema Latino,

tinha o Negro no cinema brasileiro, lá. Chegou eu, ele, Lázaro. A televisão francesa, a televisão italiana, depois eu dei uma entrevista para a televisão inglesa.

RML: Menos brasileira, né?

ZB: Claro, claro. Veio um africano, quando acabou de passar o *Alma no olho*, que acabou de falar né. Eu falei de censura desse filme, que esse filme é censurado no Brasil e tal, e que não passa. Ele disse “não passa porque você não quer. Compra uma sala e passa seu filme. É assim que nós fazemos na África”.

RML: Você que tem que divulgar sua cultura.

ZB: “Vocês que tem que começar a fazer. Para de esperar a Princesa Isabel. O brasileiro fica esperando a Princesa Isabel”. O africano falar isso na minha cara, cara? Espera aí.

RML: Nessa questão política também, hoje tem cota para negro, e tudo mais. Você vê isso como uma segregação maior ainda? Ou como realmente um espaço para os negros brasileiros?

ZB: Nem uma coisa e nem outra. Eu, Zózimo Bulbul, pra que cota? Se botou cota de 20%, eu sou 70% da população brasileira.

RML: A população brasileira é formada majoritariamente por negros.

ZB: Negro e afins, né? Mas porque 20? Já tá me sacaneando aí. Tinha que me dar 70%, tinha que me dar pelo menos 50%” [...] (BULBUL, 2011a, n. p.).

Sendo assim, é importante ressaltar que há muitos aspectos que evidenciam o protagonismo brasileiro na consolidação do cinema negro no continente, um deles é o fato de ser realizado no Brasil o maior Encontro de Cinema negro da América Latina. São elementos que colocariam o país na condição de parâmetro e referência para os cinemas negros da região latina. Porém, justamente a não reivindicação desse lugar explicita um aspecto da decolonialidade do cinema negro protagonizado por Zózimo Bulbul, que desde sempre defendeu a construção de uma unidade fraterna entre as diásporas, em que os cineastas negros pudessem apresentar suas produções e, ao mesmo tempo, se conhecerem e demarcarem a existência de uma categoria cinematográfica a partir dos encontros, mostras e festivais de cinema negro nos territórios das diásporas africanas. A entrevista de Zózimo Bulbul concedida ao Cultne é bastante oportuna para entendermos suas perspectivas com a idealização do Encontro de Cinema Negro.

Todo o ano eu faço o Encontro de Cinema Negro Brasil, África e América Latina porque precisamos nos conhecermos e o cinema, não é um livro não, o cinema é muito rápido [...]. Esse cinema está se expandindo, está se expandindo mesmo! Todo ano de propósito eu faço o Encontro de Cinema Negro, tô repetindo: “Zózimo porque você não faz em Madureira, lá tem um cinema parado, em Campo Grande. Eu já aluguei para novembro deste ano o Odeon, sabe o que é o Odeon? O Odeon é o melhor cinema que tem aqui na Cinelândia [...] a cadeira dele é estofada, o ar condicionado, o som, é um dos melhores cinemas do Brasil e eu entro na fila todo ano pra passar os meus filmes, os nossos filmes no Odeon. (BULBUL, 2011b, n. p.)

Em 2021, o cineasta cubano Antônio Molina, por ocasião do lançamento do Acervo de Zózimo Bulbul, corrobora a afirmativa do caráter visionário de Bulbul para a formação de uma unidade militante, mas também fraterna, entre as diásporas africanas na busca da consolidação do cinema negro na região latina. Molina diz, em vídeo publicado no Youtube pelo Canal Cultne em 2022:

Conheci Zózimo muito antes de conhecer a pessoa. Em um festival em Havana levaram o filme *Abolição*, e aí fiquei fascinado por esse cara. Em 1997 vim ao Brasil, e a primeira pessoa que me encontrei, e me relacionei, foi com Zózimo Bulbul. E tínhamos um relacionamento de irmãos. É interessante que Zózimo tem uma visão muito mais ampla do que a que a gente tinha. E, na medida em que ele pensava o cinema a partir de África, América Latina, Caribe e a diáspora, ele conjugava todo linguajar de negro no mundo. A necessidade de alugar, entre todos nós, para construir um universo muito mais perto da realidade da gente. Unir o Caribe, que é tão difícil, unir a América Latina, trazer Estados Unidos e todos os afro-americanos, e dialogar. O Centro Afro Carioca e o Encontro de Cinema virou um lugar de diálogo, de diálogo importante, em que poderíamos, em todas as instâncias, colocar em função do discurso de cinema. Onde possamos expressarmos e dar voz a quem não tem a voz nesse universo. (CULTNE..., 2022, n. p.).

As entrevistas supracitadas sobre os anseios e perspectivas do Encontro de Cinema Negro em relação a outras diásporas apontam o caráter decolonial e transgressor do seu criador. Desse modo, tomando como referência os anos 1970, quando pela primeira vez o termo cinema negro no Brasil foi usado por Zózimo Bulbul, desde então, a liberação dessa demanda represada vem suscitando várias reflexões em torno dessa nova categoria que fora forjada na cinematografia do Brasil contemporâneo. Por isso, é necessário reafirmar que a demarcação dessa categoria foi resultado das inquietações do próprio Zózimo sobre o racismo estrutural do país, além das denúncias históricas do movimento social negro acerca da invisibilidade de artistas negros e do maior segmento social, desde sempre subtraído dos seus principais direitos.

Sendo assim, não é demais lembrar que tal realidade se reproduz em todas as esferas da sociedade, inclusive nas artes. Por isso, é extremamente importante sinalizar a resistência dos cineastas negros que usaram seu campo de atuação como espaço de denúncia sobre o grave problema da questão racial no Brasil. “Deste modo, o drama da ascensão social dos negros articulado por Bulbul, Onofre e Pitanga no campo do cinema produz uma comunicação com os esforços de outros sujeitos que [...] narram experiências comuns de dificuldades de integração social.” (LAPERA, 2012, p. 214).

Entretanto, apesar de esses cineastas denunciarem as mazelas sociais impostas pelo racismo, eles mesmos viveram o drama da ascensão social, como nos mostra o jornal *Inverta*, em 2001, em uma entrevista com o cineasta Waldir Onofre, que discute o drama da ascensão social e a visibilidade dos negros, sinalizando que o cineasta havia sido reconhecido internacionalmente, embora fosse pouco divulgado e reconhecido pelas elites do Brasil, que sempre se colocam como definidoras do que é a cultura.

A entrevista segue pontuando que Onofre “[...] foi um dos primeiros cineastas negros do Brasil, [...] filho de pedreiro [...] e há cinquenta anos continua resistindo.” (VERÍSSIMO, 2001, n. p.). Ainda nesse contexto do drama social vivido pela primeira geração de cineastas

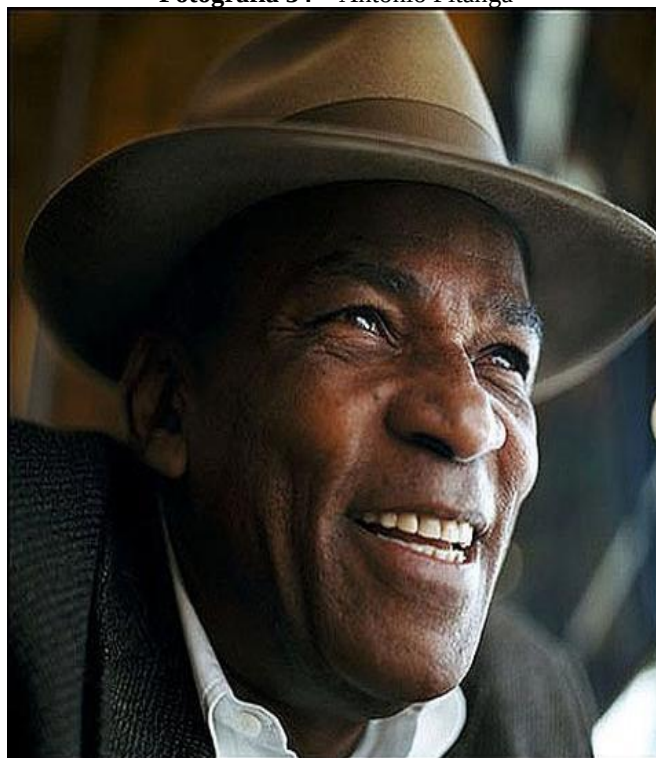
negros, Noel de Carvalho (2015) fala da trajetória do cineasta Odilon Lopes, informando que ele era órfão de pai e mãe, tendo sido criado pelos seus avós e, após que o falecimento dos avós, foi internado em uma instituição para menores. Tal realidade explica uma gama de dificuldades vividas na sua infância e na sua juventude. Contudo, a paixão pelo cinema foi o grande motor de sua trajetória (CARVALHO, 2015). Com Zózimo, sobre quem falarei mais profundamente em outro episódio, não foi diferente.

Já Jeferson De, ao falar das dificuldades dos primeiros realizadores negros, aponta que a erado digital contribuiu muito para se fazer um filme e que fica pensando nos que vieram antes que por falta de recursos não conseguiram realizar seus filmes (CINEMA..., 2018).

Ainda nesse contexto, Lopera (2012) pode ilustrar a caminhada dos cineastas negros na busca por visibilidade e reconhecimento. A árdua trajetória de luta e engajamento desses realizadores, no decorrer de algumas décadas, foi responsável por modificar a realidade, mesmo que lentamente. De acordo com Lopera (2012, p. 203):

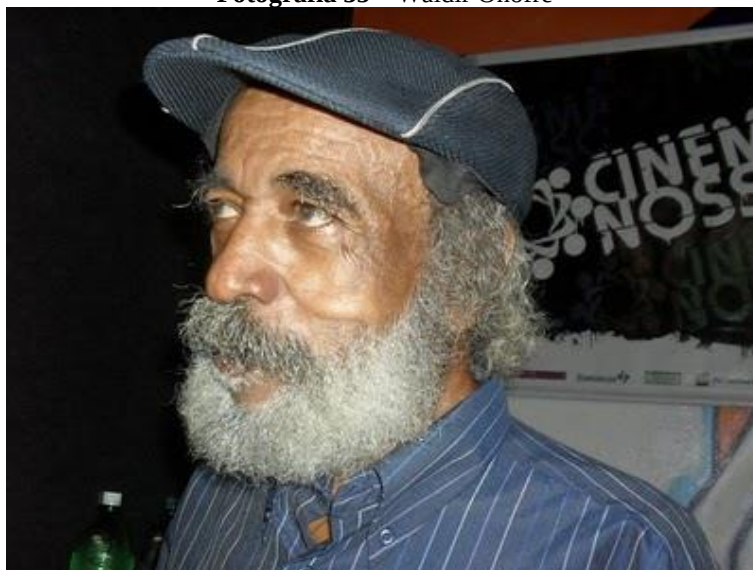
Ao longo dos anos 1970, pôde-se visualizar a realização de alguns filmes por diretores negros, além de outras experiências que destacaram os negros como agentes intelectuais. Conquanto isso tenha ocorrido também nos anos 1950, pela primeira vez percebeu-se uma homogeneidade quanto a alguns aspectos destas experiências. Referimo-nos a cinco filmes: *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1971), *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (Waldir Onofre, 1976), *Na Boca do Mundo* (Antônio Pitanga, 1978), *A Deusa Negra* (Ola Balogun, 1979) e *Um é Pouco, Dois é Bom* (Odilon Lopes, 1970).

Fotografia 34 – Antônio Pitanga



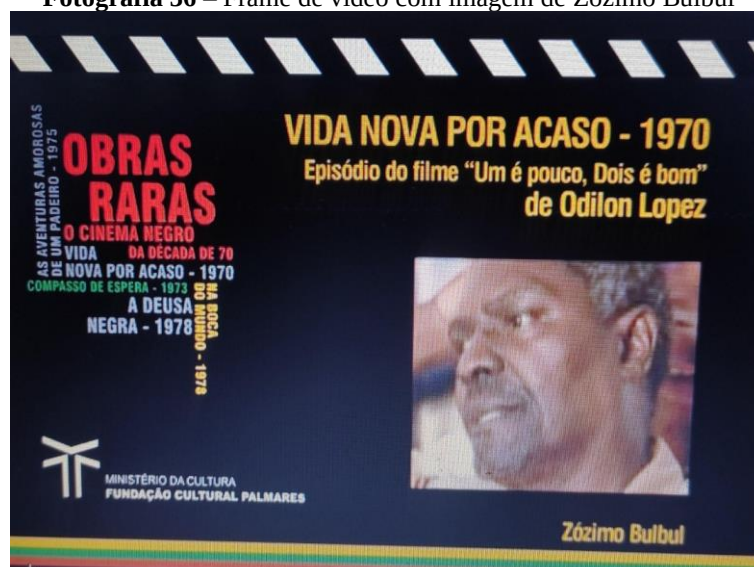
Fonte: ANTONIO..., 2014.

Fotografia 35 – Waldir Onofre



Fonte: MELO, 2010.

Fotografia 36 – Frame de vídeo com imagem de Zózimo Bulbul



Fonte: VIDA..., 2022.

Continuemos as sobre os percalços e as lutas dos artistas contra o racismo enquanto principal responsável pela invisibilidade e não reconhecimento dos realizadores e atores negros que tinham o cinema como campo de atuação e as telas como principal veículo de sua imagem.

Ao cinema é conferido um importante papel na desconstrução, ou ao menos denúncia, do racismo no universo imagético. No contexto, houve inúmeras tentativas, por parte da elite, de negar a presença e os efeitos desse mal que ainda hoje atravessa todas as esferas da sociedade. Por essa razão, serão destacados alguns elementos marcantes que fizeram parte desse percalço de artistas e cineastas negros ao longo de algumas décadas. Para tal, destaco o filme *Também somos irmãos* (1949), com direção de José Burle e roteiro de Alinor Azevedo.

O filme, apesar de tentar trazer à tona os efeitos da construção social do racismo e do quanto ele estava impregnado na essência de boa parcela dos brasileiros da época, ainda assim, também cumpre o papel de reforçar estereótipos depreciativos da imagem dos negros.

A obra atribui aos sujeitos brancos bondade, fraternidade e honestidade e outros valores morais. Para enfatizar essa escolha, atrama retrata um ato de fraternidade de uma família branca que adota dois irmãos negros. A presença do racismo na cinematografia brasileira fica muito evidente com a leitura de matéria jornalística sobre *Também somos irmãos*, de 23 de setembro de 2009, publicada na Folha de São Paulo:

É verdade que a trama talvez seja rocambolesca demais, com a história de um grupo de filhos adotados-dois deles negros. Dos dois, um será um homem de bem, advogado. O outro, Grande Otelo, parte para a marginalidade. Os desdobramentos são quase impossíveis de resumir, mas dizem respeito à tremenda dificuldade de convivência entre brancos e negros no Rio de Janeiro. Não é fácil ao cinema afastar-se das convenções de época, mesmo para o inteligente Burle. Aliás, no Brasil daquele momento, reproduzi-las já era proeza. De resto, o filme ainda mostra uma cultura que, como sabemos, sempre apregoeou de modo quase patológico a inexistência de racismo no país. (ARAUJO, 2009, n. p.).

Mirar elementos que fizeram parte constituição da sociedade brasileira para discutir as dificuldades de ascensão e visibilidade de atores e cineastas negros pode tornar este estudo mais crítico, tendo em vista que a nação brasileira fora erguida com suor e sangue daqueles que representam hoje o maior contingente populacional. Segundo as estatísticas oficiais (IBGE, 2015), 54% da população é negra, o que confirma a paradoxal realidade sobre os corpos que são visualizados nas telas do cinema e emissoras de televisão, eles não são os corpos nem a cara do Brasil de fato.

Por isso, é importante dizer que os corpos não mostrados — ou travestidos pelas estratégias de embranquecimento — sempre fizeram parte do projeto de consolidar o Brasil como o país da miscigenação. Mais uma vez, fica explícita a profundidade do racismo estrutural de nosso país. Nesse sentido, não é exagero ressaltar a brutal violência contida nas sucessivas estratégias usadas para negar direitos e visibilidade para a potente massa negra que compõe o verdadeiro Brasil. Desse modo, o pensamento de Joel Zito (2000), expresso no livro *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, nos faz entender as consequências do enraizamento do racismo no Brasil:

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 auto-estima. 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 auto-imagem depreciativa, gerada por uma identidade racial negativa e reforçada pela indústria cultural brasileira [...]. (ARAÚJO, 2000, p. 11, grifo do autor).

Ainda em Araújo (2000), compreendemos o papel da mídia televisiva na difusão do mito da democracia racial na busca por difundir a imagem do país como exemplo de nação com uma identidade nacional hegemônica, o que acabou ampliado as dificuldades de se definir o que é negro no país. Contudo, a invisibilidade e a negação do protagonismo negro nas produções artísticas só fortalecem a certeza de que todos os elementos deveriam se materializarem em um BASTA! E foi justamente esse espírito que conduziu a indignação de alguns dos nossos ícones, como Abdias Nascimento, Solano Trindade, Zózimo Bulbul, entre outros, para a tomada de um posicionamento político capaz de se contrapor às artimanhas do racismo.

O que é fundamental no registro e na análise dessas interpretações e práticas políticas e culturais [...] que até então foram vistos como destituídos da condição de fala e da habilidade de produção de teorias e projetos políticos. Rer autores que foram silenciados pela academia não significa somente se deparar com testemunhos sobre os efeitos da dominação colonial, significa deparar-se com o registro de múltiplas vozes, ações, sonhos que lutam contra a marginalidade, a discriminação, a desigualdade e buscam a transformação social. (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 20-21).

Sendo assim, seja no cinema ou no teatro, cada um deles em seu tempo histórico deram sua força militante para denunciar o racismo fortemente presente em seu campo de atuação. O cinema, nesse caso, foi percebido como forma de estratégia visual, e política, útil na ressignificação de representações das culturas e identidades negras. Desse imperativo, de implantar uma produção cultural capaz de reverter o que nem sempre é visível e dar origem a novas representações. (DIAKHATÉ, 2011, p. 85).

6.4 A Radicalidade do Cinema Negro Brasileiro

Aqui, direciono meu olhar para os impactos do nascimento do cinema negro diante do véu da hipocrisia no tocante à farsa da convivência amistosa entre brancos e negros no Brasil. Nesse sentido, Observando a crescente apropriação do lugar político desse cinema nos filmes, festivais, mostras e formações, é possível afirmar que esse lugar está cada vez mais sendo ocupado por diferentes realidades locais e diaspóricas. Para melhor observar essa contatção, trarei algumas contribuições advindas de cineastas e pesquisadores do tema, que vem ganhando musculatura ao longo de quatro décadas.

Para isso, seguirei com a abordagem da guinada dada por outra geração de cineastas negros que se levantou em favor da consolidação do cinema negro que fora demarcada, em décadas passadas, por Zózimo Bulbul. Em continuidade aos avanços desse movimento político de contestação da reprodução do racismo impresso pela hegemonia das elites cinematográficas, surge, nos anos 2000, uma outra movimentação mais radicalizada para

efetivação de uma cinematografia negra no país. Entretanto, a nova movimentação, surgida em São Paulo, apontava um diferencial propositivo que apregoava ações concretas que viabilizassem a disputa e a consolidação desse recorte racial no contexto cinematográfico brasileiro, tendo vista a falta de oportunidades para os atores e a desigualdade de condições materiais para os realizadores negros perdurarem mesmo após a implementação de algumas leis de incentivo à cultura e ao audiovisual.

Desse modo, é muito necessário ressaltar nessa discussão que as raízes da colonialidade se alastraram em diferentes esferas da sociedade, inclusive nas políticas públicas que seguem garantindo privilégios para um determinado grupo social e racial em detrimento de outros. Reagir aos efeitos dessa lógica foi o combustível para a movimentação dos cineastas paulistas. Santos e Berardo (2011), analisando esse momento da conjuntura política cinematográfica, entendem que:

Tais tomadas de posição, a princípio radicais, contribuíram para a ampliação do debate em que se tornou bastante claro que um cinema brasileiro legítimo passa pela legitimação de um “cinema negro”, pois este põe à mostra atores sociais quase sempre relegados a um segundo plano, senão a um plano de fundo nas maiores realizações do cinema brasileiro. A novidade instaurada a partir destes momentos é a reflexão efetiva sobre o negro no audiovisual brasileiro [...], de modo tratar com seriedade a questão da negritude como um campo de tensões sociais. (SANTOS; BERARDO, 2011, p. 5, grifo dos autores).

Nesse mesmo período, a Lei Rouanet, lei federal de incentivo à cultura, de 1991, possibilitou o fortalecimento de uma nova fase para o cinema nacional, mas, efetivamente, não garantiu a democratização dos recursos. O momento do cinema brasileiro ficou conhecido como a “retomada”. Contudo, a “retomada” estava nas mesmas mãos privilegiadas de sempre. Desse modo, frente à insustentável realidade de exclusão de um grupo racial das produções, recursos e tudo que envolvia o ramo cinematográfico, o movimento acabou sendo o estopim para desencadear uma tomada de decisão. Nesse sentido, coube ao grupo da nova geração de negros e negras de diferentes ramos do cinema paulistano, assumirem o protagonismo ao denunciarem, no 11º Festival de Curtas Metragens de São Paulo, o racismo visivelmente presente na estrutura do cinema brasileiro. A denúncia foi apresentada através do manifesto “Dogma Feijoadá”. Carvalho e Domingues (2018) escreveram o artigo “Dogma Feijoadá, a invenção do cinema brasileiro”, no qual nos dão um panorama da conjuntura política e racial do cinema naquele período. Os autores sinalizam alguns dos disparadores para a deflagração do movimento:

Foi nesse contexto de retomada da produção cinematográfica nacional, por um lado, e de problemas relacionados às desigualdades raciais no setor audiovisual, por outro, que produtores, documentaristas e curtametragistas negros de São Paulo (Jeferson De, Rogerio de Moura, Ari Candido, Noel Carvalho, Billy

Castilho, Daniel Santiago, Lilian Solá Santiago e Luiz Paulo Lima) passaram a questionar as imagens e representações de seu grupo racial no cinema brasileiro. Desde 1998, eles vinham mantendo contatos informais, trocando ideias e tomando conhecimento dos trabalhos e projetos uns dos outros. [...] Em 1999, Jeferson De e Daniel Santiago organizaram o 1º Encontro de Realizadores e técnicos Negros, no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, no qual se discutiu a possibilidade de haver um cinema negro. Compareceram ao encontro afro-brasileiros de perfis heterogêneos: desde militantes da cultura e do audiovisual (como o poeta Arnaldo Conceição e o fotógrafo Luís Paulo Lima), passando pelos realizadores neófitos (como Rogério de Moura e Lilian Solá Santiago), até os mais experientes, como Agenor Alves, Valter José, Celso Prudente e Ari Cândido. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 4).

Repaginando a história do movimento que articulou a construção do manifesto *Dogma Feijoada*, é imprescindível reconhecer que, estrategicamente, a ofensiva dos integrantes e responsáveis pela concepção do documento foi extremamente eficaz junto à imprensa paulistana. Antes do mesmo se tornar público, a Folha de São Paulo anunciava, semanalmente, notas com títulos como “*Dogma Feijoada lança polêmica*” (RIZZO, 2000, n. p.), o que caía como uma bomba de efeito moral que seria lançada por cineastas negros no 11º Festival Internacional de Curtas.

Com toda essa movimentação de denúncia e insurgência do cinema negro na busca da construção de um cinema liberto das opressões impostas pela colonialidade do poder, fica mais patente a necessidade de vermos o cinema negro a partir do pensamento decolonial. A resistência contida nos movimentos de combate ao racismo é uma das essências da decolonialidade, por isso dialogo aqui com Maíra Oliveira (2019, 2013):

[...] para conseguir ver o que está escondido, ou adulterado, a fim de romper com a estética da subalternidade, é preciso começar denunciando de que forma a hierarquia da subalternidade, é preciso começar denunciando de que forma a hierarquia da colonialidade – calcada na crença de autoria individual – foi definida como universal.

O resultado do burburinho foi tão positivo que atraiu a imprensa de outros estados, como por exemplo, o Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro, que compareceu ao evento e assistiu à leitura do manifesto. Sendo assim, a imprensa presente, ainda que por constrangimento, noticiou a denúncia contida no manifesto, cujo conteúdo dizia que o cinema e a televisão brasileira eram pautados pelo racismo. Desse modo, a publicização do “*Dogma Feijoada*”, de modo muito particular, não somente explicitou todo o cunho ideológico contido no manifesto, como também expôs as estruturas racistas, mantenedoras da hegemonia branca do cinema e da televisão brasileira.

Carvalho e Domingues (2018), ao explicitarem a atitude transgressora e a essência do movimento, na visão de seus integrantes, apontam que:

No melhor sentido tropicalista, o Dogma Feijoada procurava canibalizar o Dogma europeu. Se este primava pela austeridade e sisudez, aquele remetia à maleabilidade e plasticidade, significando a própria inversão de qualquer sistema rígido. [...] Afinal, nada menos dogmático que a feijoada, considerada um prato típico da culinária brasileira, que amalgama ingredientes de diferentes tradições culturais. A ambiguidade da expressão Dogma Feijoada saltava aos olhos, o que, de modo travesso, contribuiu para divulgar o movimento. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 5).

Em relação aos efeitos do manifesto junto à grande imprensa, os autores enfatizam o seguinte:

finalmente, na sessão de 23 de agosto de 2000, à noite, o manifesto veio a público, causando controvérsias, algumas exaltadas, na plateia. A revista *Isto É Gente* o repercutiu na reportagem “Celuloide com Feijão” (Cancino, 2000). Já a *Folha de São Paulo* (Anderson, 2000), não só repercutiu a edição do documento, como saudou a iniciativa dos “jovens diretores”: “Vida longa ao Dogma Feijoada, que, assim como a iguaria afro-brasileira, é imbatível para muitos, mas provoca arrepios noutros tantos”. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 6).

Fotografia 37 – A partir da esquerda: Ari Candido, Billy Castilho, Daniel Santiago, Jeferson De, Noel Carvalho, Rogerio de Moura e Zózimo Bulbul



Fonte: CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 7.

Todos os elementos apresentados contribuíram para a análise dos novos rumos do cinema negro a partir dos passos dados pela nova geração de cineastas que se somaram ao ativismo do Zózimo Bulbul, na busca por espaço para os artistas negros, bem como por respeito quanto à representação desse segmento racial nas telas. Tudo isso torna legítimo dizer que, ao longo de quase 50 anos, com a radicalidade dos seus cineastas, o cinema negro assumiu o protagonismo para descolonização dessa arte, que, a exemplo das outras linguagens artísticas, foram estigmatizadas pelo carcinoma do racismo estrutural. Nesse sentido, o “Dogma Feijoada”, ao traçar diretrizes para categorizar o cinema negro proferido por Zózimo Bulbul, fechou um ciclo, provocou rupturas, mas, ao mesmo tempo, alavancou um processo de novas perspectivas pra esse cinema transgressor, que, contra os ditames das matrizes já

constituídas, criou seus próprios marcos de referências do que pode ser entendido como cinema negro. Para respaldar tais apontamentos, colaboram Carvalho e Domingues (2018., p. 4):

Na ocasião, Jeferson De tornou público o manifesto que pautava o Dogma Feijoada –*Gênese do Cinema Negro Brasileiro*–, no qual preconizava sete exigências (ou mandamentos) fundamentais para a produção de um cinema negro: (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.

Após a repercussão do teor de “Dogma Feijoada” sobre os rumos e diretrizes do cinema negro, em 2001, seguindo os passos do “Dogma”, durante o V Festival de Cinema de Recife, vem a público um manifesto que recebeu o mesmo nome do evento. O novo documento reivindicava a criação de um fundo de fomento para incentivo ao audiovisual que beneficiasse mais de um grupo racial, tendo em vista que até então os recursos do país eram sempre direcionados para um determinado segmento, o manifesto também pleiteava, ampliação da oferta de vagas para atores, técnicos e demais profissionais afrodescendentes do universo cinematográfico e televisivo. O documento de Recife apontava a necessidade de uma nova estética para as produções em que fossem valorizados alguns aspectos relacionados à diversidade étnica, cultural e religiosa dos atores sociais do país. Carvalho e Domingues (2018) elucidam as questões trazidas pelo documento de Recife e mostram seu caráter de denúncia da quase segregação desferida aos artistas e a todos os profissionais negros do ramo:

Cineastas e atores negros de destacada trajetória na televisão e no cinema (Milton Gonçalves, Antonio Pitanga, Ruth de Souza, Léa Garcia, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Norton Nascimento, Antônio Pompeo, Thalma de Freitas, Luiz Antonio Pilar, Joel Zito Araújo e Zózimo Bulbul) subscreveram o Manifesto do Recife, um documento que conclamava o fim da marginalização dos atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros na indústria audiovisual (produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão).(CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 6-7).

Toda essa movimentação, ao mesmo tempo em que ganhou significativa musculatura, a partir da impressão de uma personalidade nas produções dos novos realizadores negros de diferentes partes do país, também deixou marcado um posicionamento político racial para o audiovisual nacional. Por isso, é importante enfatizar que a roda girada inicialmente por Zózimo Bulbul, ao longo de 46 anos, ganhou velocidade e respeito no cenário cinematográfico e televisivo dentro e fora do país. Nesse aspecto, o cinema negro deu passos importantes para a descolonização das telas e para a formação de novos cineastas combatentes

para luta antirracista. Sobre a contribuição do cinema negro para consolidação de um projetor emancipador Maíra Oliveira (2019) aponta que:

[...] as mensagens transmitidas em obras cinematográficas conseguem incrustar nas imaginações coletivizadas, me ajudou a explicar como essa ferramenta **[o cinema]** foi utilizada tanto para dominar e oprimir, quanto para emancipar e descolonizar mentes subalternizadas pela estrutura epistemológica euro centrada. (OLIVEIRA, M., 2019, p. 122, grifo da autora).

A luta dos que vieram antes garantiu autoestima, reconhecimento, visibilidade, além de outros olhares e percepções sobre o que vem a ser cinema negro. Com a finalidade de ilustrar esses olhares e reflexões sobre esse cinema, recorro a entrevistas feitas por Lázaro Ramos no programa Espelho que foi ao ar no dia 20 de novembro de 2018, com importantes referências do cinema negro. A complexidade do pensamento dos entrevistados foi a demonstração do amálgama que vem consolidando essa categoria do cinema do Brasil contemporâneo.

Vejamos o que disseram: na concepção do cineasta e pesquisador Joel Zito, cinema negro é um ato político conectado com seu tempo e as angústias do povo negro, da população negra. Nesse sentido, ele avalia Zózimo Bulbul como um sujeito inaugural e sua maior contribuição foi compreender, naquele momento, o malefício da ideologia da democracia racial. Joel Zito diz que Zózimo foi o primeiro a questionar essa prática e a fazer um cinema que confrontava o racismo no Brasil. O cinema negro, para Joel, é um cinema com histórias negras que refletem as angústias, amores, paixões, sonhos e ressentimentos. Negros. No mesmo programa, Viviane Ferreira diz que, para ela, o cinema negro é um movimento político no audiovisual. Segundo ela, o movimento exige esteticamente dos negros que o integra um olhar para toda complexidade e subjetividade da existência negra no mundo, exercido com a responsabilidade da desconstrução dos estereótipos.

Já a historiadora Janaina Oliveira, em entrevista à Agência Brasil afirma:

O que eu venho dizendo, e as pessoas ficam chateadas, é que não dá para definir cinema negro. É um campo político, de luta por representação, de desconstrução de estereótipos, de tornar as representações mais complexas, de ampliação de representações nos espaços mais diversos. Há quem defina, eu não defini. Definir é limitar. O cinema negro tem toda uma história, que começa nos Estados Unidos, passa pela diáspora negra, caminha por vários lugares. (OLIVEIRA, J., 2015, n. p.).

Desde que o termo cinema negro no contexto brasileiro foi cunhado por Zózimo Bulbul, as análises e definições do tema são cada vez mais aprofundadas. “Portanto, o Cinema Negro se estabelece na africanidade autoral para que o protagonismo negro aponte o afrodescendente como sujeito” (PRUDENTE, 2021, p. 9). Candanda (2021), por seu turno, indica a importância da autorrepresentação negra:

Compreendemos que esse autor cinematográfico é o diretor do filme, o profissional responsável pela transposição do texto (roteiro) para as telas. O diretor do filme é o principal responsável por guiar a construção da narrativa, a representação feita por meio das imagens e sons. Por isso, a autorrepresentação é um requisito fundamental para a existência do Cinema Negro, e só pode ser feito por diretores negros e negras. (CANDANDA, 2021, p. 28).

Acerca da dimensão pedagógica do cinema negro, Prudente (2021) tece as seguintes considerações:

Constatai 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. (PRUDENTE, 2021, p. 9-10).

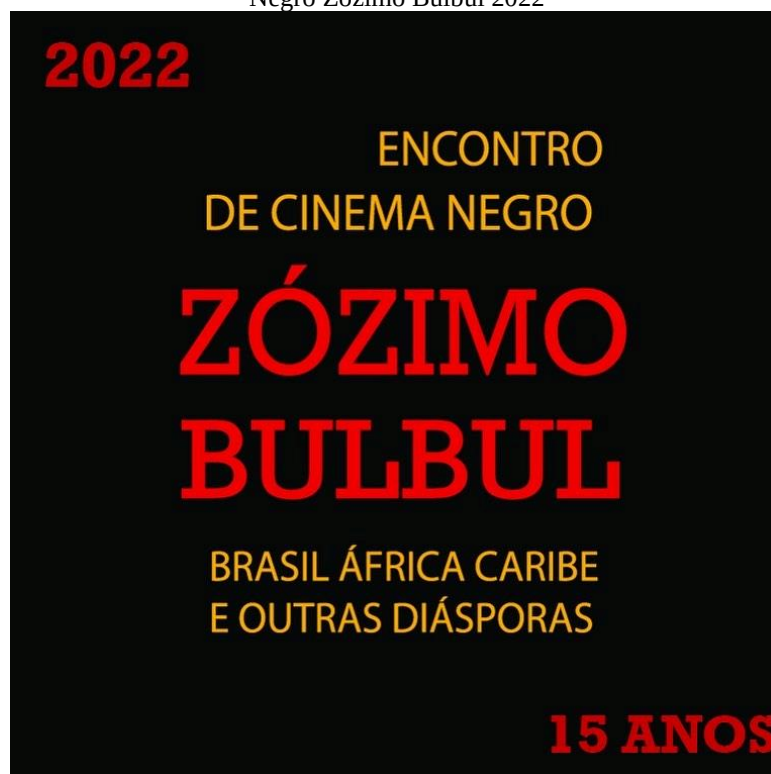
Os apontamentos de Prudente (2021) são de extrema importância para enaltecer o valioso papel dos próprios negros em diferentes formas de resistências. Além da existência, foi preciso garantir memória, referencial estético e todo protagonismo de suas histórias. Sendo assim, percebo coerência em identificar as ações dos movimentos negros, incluindo os cinemas negros das diásporas, com os giros insurgentes propostos pela decolonialidade, pois todas as transgressões contra as diferentes manifestações de poder da colonialidade impressas no cinema muito contribuíram para a romantização das opressões. E é com base nos princípios da colonialidade que mostrarei as contribuições de Maíra Oliveira (2019) em torno dos modos operantes da colonialidade do poder no cinema:

[...] segundo o pensamento decolonial, as violências epistêmicas do colonialismo rebatem em tudo, em todas as esferas da vida, inclusive, na feitura e no consumo padrão dos filmes que são comercializados por todo o mundo. Neste caso, o cinema servirá de suporte, apenas, para um tipo de conteúdo referido pelo pensamento eurocentrado de conhecimento *universal* [local], que funciona para definir o que é o humano, o ser, o sujeito de direitos, a pessoa inteligente e civilizada. (OLIVEIRA, M., 2019, p. 136).

Contudo, é inegável o crescimento das produções, pesquisas e reflexões sobre esse cinema libertário, que também assumiu desde sempre a tarefa de dar protagonismo a corpos invisibilizados, narrar histórias não contadas e combater estereótipos. Apesar de todos esses enfrentamentos criarem dificuldade, esse movimento vem cada vez mais se firmando como uma importante categoria na cinematografia brasileira. Com isso, o cinema negro tem sido bem representado em mostras e importantes festivais nacionais e internacionais, contrariando a lógica do opressor, reforçando uma afirmação de Conceição Evaristo (2017b, n. p.) “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”, ou ainda mostrando que “[...] o pensamento de fronteira é a resposta epistêmica dos subalternos ao projeto eurocêntrico da modernidade” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2009, p. 19).

Todo esse caminhar e mais os dados nossa condição histórica nos conduzem à crença de que o cinema negro é uma categoria política ainda em construção, mas, ao mesmo tempo, também representa a desconstrução, a denúncia e tudo que até então sustentou a colonialidade presente nos cinemas feitos pelas elites dominantes do Brasil e nas outras diásporas. Nesse sentido, o Encontro de Cinema Negro, idealizado por Zózimo Bulbul, é sem dúvidas o maior evento de cinema negro da América Latina, é um grande polo de difusão de resistência, integração, formação, descoberta e valorização da cultura, além de representar uma grande janela de exibição tanto dos filmes dos realizadores negros do Brasil quanto dos de África, Caribe e outros contextos diaspóricos.

Fotografia 38 – Chamada para as inscrições no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul 2022



Fonte: CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL, 2022.

6.5 Cinema Negro: Materialidade de. Lutas e Conquistas

Continuar a longa trajetória de resistência da população negra iniciada com a travessia forçada do Atlântico, passando por todo o processo de escravização, mesmo depois de mais de 130 anos do fim oficial da escravização, não tem sido uma tarefa nada fácil para os afrodescendentes brasileiros. Por isso, algumas conquistas sociais advindas do embate das mobilizações sociais do movimento negro, ainda representam pouco diante do nosso passado

de exclusão, silenciamento e invisibilidades promovido pela História “oficial” do país. Nesse sentido, como resultado do conjunto das reflexões e ações do movimento social negro brasileiro foi instituída a Lei 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino de História e Culturas Africanas e Afro-brasileiras na educação básica pública e privada em todo território nacional (BRASIL, 2003).

É importante salientar que, após quase duas décadas de sua vigência, a Lei 10.639/2003 representou grande avanço, porque possibilitou a difusão, valorização e visibilidade da história dos povos africanos e seus descendentes, não só em sala de aula, mas também nas diferentes linguagens artísticas, além de possibilitar o reconhecimento das potencialidades de protagonistas negros invisibilizados ou duramente rotulados pelas ideologias racistas manifestadas na História, na arte e na cultura do país.

Nesse registro inicial de resistência dos artistas negros, Abdias do Nascimento foi um expoente importante, pois, em seu entendimento, os reflexos do lugar que o negro assumia na arte se deviam ao fato de a sociedade insistir em negar sua face racista. E foi com a vontade de fazer um teatro que protagonizasse a figura do negro que ele criou o TEN), em 1944.

No cinema, Zózimo Bulbul foi, e ainda hoje é, uma referência na construção de uma identidade negra na história cinematográfica brasileira, essa mobilização que teve início nos anos 50, com o movimento negro, travou uma luta simbólica, na qual o importante eram as concepções sobre a história e a identidade negra (CARVALHO, 1999).

Nesta perspectiva, o teatro e o cinema negros podem ser entendidos como parte de um movimento decolonial, por saírem do lugar da subalternidade e fazerem com que os negros se tornassem protagonistas de suas próprias histórias, criadores de suas próprias narrativas. De fato, Fanon (2008) argumenta que a colonização requer mais que a subordinação material de um povo; ela fornece, através da imposição, os meios pelos quais as pessoas irão se expressar, reconhecer e libertar.

Na obra *O Atlântico negro*, Paul Gilroy (2012), ao falar da contracultura da modernidade, remete-nos à perspectiva da arte negra, tendo em vista a reprodução racista manifestada nos movimentos de valorização da cultura nacional, como foi, por exemplo, o movimento modernista no Brasil de 1922. O pensamento de Gilroy sobre a música negra nos ajuda a compreender a arte como um dos caminhos para a construção da identidade e de estratégias de luta contra o racismo.

Quando eu era criança e adolescente, sendo criado em Londres, a música negra me fornecia um meio de ganhar proximidade com as fontes de sentimento a partir das quais nossas concepções locais de negritude eram montadas. O Caribe, a África, a

América Latina e sobretudo a América negra contribuía para nosso sentido vivo de eu racial. (GILROY, 2012, p. 220).

Tendo em vista que a colonialidade do saber, enquanto competência dessa mesma modernidade, ainda hoje é muito presente em nossas universidades, alguns cursos e disciplinas abrem espaços para questionar essa tradição que, em sua grade, apresenta outras possibilidades de apropriação e compreensão de narrativas muito pouco oferecidas, contrariando verdades consolidadas. Tudo isso é de fundamental importância, visto que ainda hoje a academia é um espaço branco em que o privilégio de falar e pesquisar tem sido negado às pessoas negras e não-brancas, privilégio este construído com teorias que inferiorizam aqueles considerados como “outros”, a exemplo dos/as africanos/as e seus descendentes, tratados como objetos de pesquisa que devem ser explicados/as, categorizados/as, expostos/as e desumanizados/as (KILOMBA, 2019).

Nesse sentido, conhecer, as reflexões e diálogos a partir dos estudos desenvolvidos pelos teóricos que se dedicam às epistemologias do sul — de colonialidade, da interculturalidade e da decolonialidade —, tem me dado a oportunidade de pensar os processos de construção da condição de nossa subalternização, sob a ótica dos subalternizados. Esse caminho, além de reafirmar um olhar e uma identidade a partir do Sul, da periferia do capital, nos oportuniza romper com o eurocentrismo. Para essa realidade histórica, Quijano (2005) nos traz as seguintes questões:

Desse modo, impôs-se uma sistemática divisão racial do trabalho. Na área hispânica, a Coroa de Castela logo decidiu pelo fim da escravidão dos índios, para impedir seu total extermínio. Assim, foram confinados na estrutura da servidão. Aos que viviam em suas comunidades, foi-lhes permitida a prática de sua antiga reciprocidade —isto é, o intercâmbio de força de trabalho e de trabalho sem mercado— como uma forma de reproduzir sua força de trabalho como servos. Em alguns casos, a nobreza indígena, uma reduzida minoria, foi eximida da servidão e recebeu um tratamento especial, devido a seus papéis como intermediária com a raça dominante, e lhe foi também permitido participar de alguns dos ofícios nos quais eram empregados os espanhóis que não pertenciam à nobreza. Por outro lado, os negros foram reduzidos à escravidão. Os espanhóis e os portugueses, como raça dominante, podiam receber salários, ser comerciantes independentes, artesãos independentes ou agricultores independentes, em suma, produtores independentes de mercadorias. Não obstante, apenas os nobres podiam ocupar os médios e altos postos da administração colonial, civil ou militar. (QUIJANO, 2005, p. 118-119).

Os investimentos desse lucrativo negócio centrado na colonialidade do poder (QUIJANO, 2005) mobilizaram diferentes áreas do conhecimento e aparatos tecnológicos para garantir e criar as justificativas necessárias para garantir a apropriação dos bens materiais e seres humanos considerados “inferiores” por outros autodeclarados “superiores”. A invenção do conceito de raça foi determinante para que houvesse hierarquização entre as raças, sendo a raça branca declarada superior e universal e a negra inferior e particular. Logo,

esse conceito criado pela modernidade científica garantiu a justificativa para legitimar o controle de uma raça sobre outras e definir que os conhecimentos, saberes, organizações sociais e culturais dos povos dominados deveriam ser exterminados ou desaprendidos, para que as culturas e conhecimentos tidos como superiores fossem assimilados.

A mobilização das instituições dos Estados nacionais da Europa, o “velho mundo”, garantiu os aparatos legais para sustentar durante 350 anos o lucrativo negócio que representou o tráfico de pessoas de diferentes regiões do continente africano para serem escravizados no chamado “novo mundo”. Desse modo, o sistema escravista que foi implementado está pautado na racialização, tendo a hierarquia da superioridade branca como parâmetro para tudo. A escravidão dos africanos, além de garantir o desenvolvimento das nações europeias, instituiu a cor branca como sinônimo de poder, riqueza e conhecimento!

A colonialidade é um dos elementos construtivos e específicos do dito padrão mundial de poder capitalista. Funda-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbito e dimensões materiais e subjetivas, da existência social cotidiana e da escala social. Origina-se e mundializa-se a partir da América (QUIJANO, 2000).

Após três séculos, a escravidão deixou de ser um negócio lucrativo e a herança deixada para os afrodescendentes na América Latina e no Caribe foi a pobreza e a discriminação racial. No Brasil, o racismo se manifesta de modo mais intenso por ter sido o país que mais recebeu africanos escravizados. Segundo resultados de pesquisa feita pela Universidade de Emory, em Atlanta, cerca de 4,8 milhões de escravizados chegaram ao litoral brasileiro (FRANÇA, 2015).

Esses fatores históricos foram determinantes para que o Brasil seja, depois da África, o território com maior concentração de população negra. É importante ressaltar que os movimentos de resistência dos negros nunca deixaram de existir durante todo o processo de escravização, porém a forte estrutura racista foi decisiva para que o pós-abolição fosse marcado pela marginalização dos negros, que, no trabalho assalariado, foram substituídos por trabalhadores brancos vindo da Europa. Walsh (2005) resalta que, considerando o alcance de tais manifestações do racismo, seus tentáculos estão para além do que é aparente e ainda, para entender a existência dessa forma de opressão é preciso compreender que sua raiz está no modelo e na estrutura colonial racial que acompanhou a formação dos Estados nacionais na América Latina.

Por isso, não é demais pensar que essa realidade é paradoxal, visto que os estados modernos se constituíram às custas da espoliação do continente africano e da exploração dos

escravizados em favor das metrópoles europeias, instituindo desse modo, profundas contradições entre os colonizadores e colonizados. Como já foi ressaltado, no entanto, ao longo da história, os negros lutaram e resistiram de diferentes maneiras contra a exploração e a opressão, os quilombos são exemplos disso, por representarem luta em prol de liberdade.

Tal realidade tem, há séculos, imposto aos negros uma árdua luta que perpassa educação, saúde, trabalho, visibilidade, reconhecimento e valorização de sua história e cultura e combate o genocídio, entre outras questões referentes à discriminação racial.

Saindo do contexto brasileiro, o racismo foi construído como justificativa para consolidação do poder hegemônico dos europeus em África, América e Ásia, deixaram assim um rastro de destruição e desigualdade racial em diferentes partes do planeta. Haja vista o *apartheid* na África do Sul, cuja essência se pautava na política de segregação racial. Nos Estados Unidos, outro exemplo dos tais rastros, foi a negação dos direitos civis aos negros, que resultou em violentos embates e atrocidades, sem falar na xenofobia e diferentes manifestações segregacionistas e outros conflitos do mundo contemporâneo.

É justamente nesse cenário que as discussões sobre o racismo se intensificam na perspectiva de desmascarar as investidas da classe dominante em incutir no seio dos brasileiros ideologias referentes à existência de uma “democracia racial”.

Tais investidas representaram uma falácia diante das gigantescas contradições das desigualdades sociais que afetam a segunda maior população da diáspora africana. A esses fatores somaram-se todas as questões que o movimento negro vem denunciando, motivo pelo qual reivindica o direito de todos os brasileiros de conhecerem a História e a cultura africana e afro-brasileira.

Em relação a essa questão, Fanon (2008) oferece uma crítica incisiva à negação do racismo na França e em grande parte do mundo moderno. Luiz Oliveira (2012) destaca que os reflexos do racismo estrutural permanecem entranhados em nossa sociedade, perpetuando exclusão, discriminação e violência em diferentes aspectos na vida da população negra.

O racismo é estrutural, não uma patologia social ou um desarranjo institucional, ele conformou a sociedade numa estrutura de poder racialmente demarcada, assim como a base social. Esses elementos trazidos por Luiz Oliveira (2012) e Fanon (2008) ajudam a entender as razões pelas quais o racismo se configura de diferentes formas nas estruturas de nossa sociedade e demonstram que o racismo institucional não se expressa em atos manifestos explícitos ou declarados de discriminação, mas atua de forma difusa no funcionamento cotidiano de instituições e organizações que operam de forma diferenciadas do ponto de vista,

na distribuição de serviços, benefícios e oportunidades aos diferentes segmentos da população negra, incluindo a esfera da arte, e no caso específico do cinema.

João Carlos Rodrigues, em *O negro brasileiro e o cinema*, afirma que umas das queixas mais frequentes feitas por intelectuais e artistas negros é: “[...] nossos filmes não apresentam personagens reais individualizados, apenas arquétipos e/ou caricaturas: ‘o escravo’, ‘o sambista’, ‘a mulata boazuda’ (RODRIGUES, 2011, p. 19).

O autor estabelece a seguinte subdivisão de arquétipos e caricaturas de negros no cinema brasileiro:

- a) *pretos velhos*, a exemplo da Tia Anastácia de *O sítio do Pica-Pau amarelo*, romance de Monteiro Lobato adaptado para seriado e cinema, apresentados por um lado como simpáticos e bondosos e por outro como ignorantes e supersticiosos e, em geral, como conformistas em contraposição ao negro que luta pela liberdade;
- b) *mãe preta*, como *Mãe*, de José Alencar, apresentada como sofredora e conformada;
- c) *mártir*: vítima da horripilante coleção de instrumentos de tortura, a exemplo de *O negrinho do pastoreio* ou *Anastácia, escrava e santa*;
- d) *negro de alma branca*, que recebeu uma boa educação e através dela foi integrado à sociedade dominante, como no caso de *Xica da Silva*, de Carlos Diegues, ou figuras como Machado de Assis ou André Rebouças, ou Pelé, no filme *O rei Pelé*;
- e) *nobre selvagem*, recebeu tratamento comparado a Oxalá, orixá que representa dignidade, respeitabilidade e força de vontade. Tais atributos, dispensados pelo fotógrafo e etnólogo Pierre Verger, na prática, acabam sendo reverenciados e manipulados politicamente por intelectuais brancos e negros;
- f) *negro revoltado*, trata da história de Zumbi, último líder do Quilombo dos Palmares. No filme, o quilombo é uma utopia política e, portanto, o negro revoltado é destinado ao fracasso;
- g) *negão*, a quem se atribuem apetites sexuais pervertidos ou insaciáveis, estuprador, traficante de drogas, vingador e associado a Exu e ao diabo, como os que aparecem em *Bom Crioulo*, *Bonitinha, mas ordinária*, *A menina e o estuprador* etc.;
- h) *malandro*, talvez um dos arquétipos mais comuns, com variantes do malandro ingênuo interpretado por Grande Otelo em *Amei um bicheiro* e *Três vagabundos*; adolescente como em *Bahia de todos os santos*, que vivem de biscates, pequenos roubos e sem perspectivas, até os traficantes sanguinários, como em *Cidade de Deus*, *Rio Babilônia*, *Carandiru*;

- i) *favelado*, estereotipado como humilde e amedrontado ou marginal do tipo *negão* ou *malandro*, como em *Favela dos meus amores* (1935) ou *Orfeu negro e Cidade de Deus*;
- j) *crioulo doido* e sua equivalente *nega maluca*, personagem infantilizado que reúne simpatia e ingenuidade, quase nunca é personagem central, mas coadjuvante de um branco, como acontece com Grande Otelo e Oscarito; e
- k) *mulata boazuda*, aparece em filmes que buscam reunir, ao mesmo tempo, características de orixás femininos com atributos pejorativos das mulheres negras. Geralmente, a *boazuda* é a companheira do malandro que reúne características de vaidade, sensualidade, impetuosidade, ciúme, promiscuidade, reduzindo este personagem a um mero objeto de consumo sexual.

Todos estes estereótipos fazem parte da imagem que se construiu do negro no período colonial e mostram como a herança escravocrata ficou muito presente após a abolição e até os dias de hoje. O corpo negro nas artes e no cinema nacional não foge daquilo que é representado socialmente, ele é “[...] concebido como representando o que corresponde ao excesso, ao que é outro, ao que extravasa, significa, para o negro, a marca que, a priori, o exclui dos atributos morais e intelectuais associados ao outro do negro, ao branco [...]” (NOGUEIRA, 1998, p. 47).

As exposições feitas pelos estudiosos Rodrigues (2011) e Nogueira (1998) sobre as implicações do histórico racismo estrutural do país, em relação a representação dos corpos e da moral negra nas produções cinematográficas e nas artes em geral, entretanto, com as mudanças ocorridas no cenário político brasileiro, a partir dos anos 2000 essa realidade começa apresentar sinais de mudanças. Por isso, não é demais lembrar que foi fundamental a vitória do Movimento Social Negro ao provar para os organismos internacionais que o Brasil é um país racista, isso possibilitou a implementação de políticas públicas que visassem a diminuir as disparidades históricas entre os cidadãos brancos e negros do país.

Como parte dessas políticas, podemos citar as mudanças na LDB, com a promulgação da Lei 10.639/2003 e a efetivação da lei de cotas para acesso à educação em nível superior, duas dentre outras ações compensatórias para os afrodescendentes em diferentes aspectos, inclusive no campo da cultura. A criação da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade racial (SEPPIR), somada a mudanças promovidas pelo Ministério da Cultura, que sob o comando do ministro Gilberto Gil, possibilitou mudanças significativas para o conjunto dos setores representantes da pluralidade cultural do território brasileiro, fortaleceu diferentes

fomentos e iniciativas de incentivo e valorização artística da juventude negra, indígenas, LGBTQI+ entre outras representações, sobretudo das regiões periféricas do país.

Tais mudanças de paradigmas por parte do Poder Executivo advêm da oportunidade que o país teve de experimentar a governança mais comprometida com a superação das desigualdades sociais e raciais. É necessário ressaltar o quanto tudo isso traduziu em significativo avanço para o audiovisual, especialmente para os cineastas negros que puderam produzir seus filmes com os fomentos dispensados. Para tal, resgatarei fragmentos do trabalho de Rubim (2008) no qual o pesquisador faz um balanço do que representou a gestão cultural do ministro Gilberto Gil durante partes dos dois primeiros mandatos do ex-presidente Lula, agora eleito (2022) para seu terceiro mandato:

A insistência pela abrangência se traduz na opção por um conceito grande de cultura, dito “antropológico”. A assimilação da noção larga permite que o ministério deixe de estar circunscrito à cultura culta (erudita) e abra suas fronteiras para outras modalidades de culturas: populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexuais; das periferias; da mídia áudio-visual; das redes informáticas etc. A abrangência, como já dito, torna-se uma característica da gestão Gil [...]. Em alguns casos, a atuação do Ministério da Cultura passa mesmo a ser inauguradora, a exemplo da atenção e do apoio às culturas indígenas. [...] Em outros, se não é inaugural, sem dúvida, revela um diferencial de investimento em relação às situações anteriores. É o que acontece nas culturas populares [...], de afirmação sexual, na cultura digital e mesmo na cultura midiática audiovisual. São exemplos desta atuação: a tentativa de transformar a ANCINE⁵⁶ em ANCINAV⁵⁷; o projeto DOC-TV que associa o ministério à rede pública de televisão para produzir documentários em todo o país; o edital para jogos eletrônicos; o apoio às paradas gay; os seminários nacionais de culturas populares etc. (RUBIM, 2008, p. 195-196).

Já Rodrigues (2021), ao abordar a questão das políticas públicas para os afrodescendentes em seu trabalho que trata do fazer das diretoras e diretores negros no cinema brasileiro, aponta que:

Em 2012, durante o governo da presidenta Dilma Rousseff (2011–2016), as reivindicações por mudanças no audiovisual foram respondidas com o lançamento de editais pelo Ministério da Cultura junto a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), a Fundação da Biblioteca Nacional, a Secretaria do Audiovisual (SAV), a Fundação Palmares e a SEPPIR, que visavam à promoção cultural em diversas áreas: a) *Seleção de Projeto para Implantação de 27 Pontos de Cultura Negra*; b) *Apoio para Curta-Metragem – Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual*[...]. O edital [...] foi idealizado no intuito de incentivar produções artísticas realizadas por negros ou com temáticas negras. (RODRIGUES, 2021, p. 75, grifos da autora).

Assim sendo, todas as contribuições apresentadas pelos autores cooperam para a compreensão dos resultados advindos para o setor cinematográfico e outras modalidades

⁵⁶ ANCINE: Agência Nacional de Cinema, fundada em 06 de setembro de 2001 com a finalidade de ser o órgão regulador e fiscalizador dos fomentos da indústria cinematográfica do país.

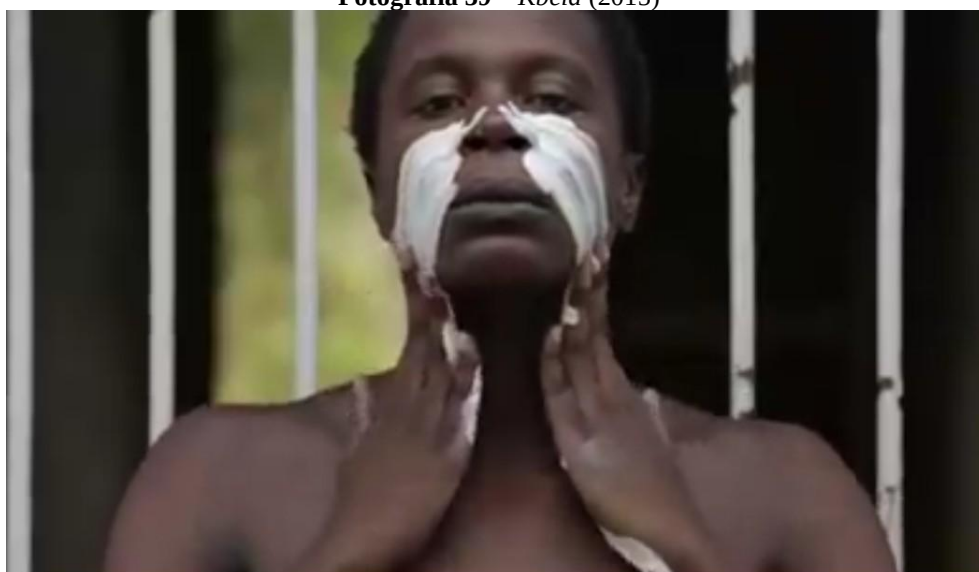
⁵⁷ ANCINAV: Agência Nacional do Audiovisual um projeto de lei de enviado ao Congresso em 2004 pelo Ministério da Cultura.

artísticas provenientes da longa trajetória de lutas e mobilizações do movimento social negro. Desse modo, é impossível não associar o crescimento das produções realizadas por uma geração de cineastas negros com a efetivação de políticas públicas para o setor, constatação que contribui para a desconstrução de paradigmas que, por anos, fizeram parte da realidade discriminatória dos negros no ramo das artes. Tais mudanças, fundamentalmente a partir dos anos 2000, têm possibilitado cada vez mais que o cinema negro ocupe espaço na disputa pela quebra hegemônica da colonialidade no setor. Entretanto, apesar dos avanços, o quadro geral dessa realidade, sobretudo quando pensamos no recorte de gênero e raça, é de disparidades ainda longe de serem resolvidas. Nesse aspecto, a jornalista, pesquisadora e professora Juliana Gusman (2021) afirma sobre o filme *Um Dia com Jerusa* (2020), da cineasta Viviane Ferreira:

trinta e seis anos separam o lançamento comercial do primeiro longa-metragem de ficção brasileiro dirigido por uma mulher negra – a belo-horizontina **Adélia Sampaio**, que afrontou paradigmas, inclusive sexuais e de gênero, com o seu *Amor Maldito* (1984) – e o lançamento do segundo. *Um Dia com Jerusa* (2020), de **Viviane Ferreira**, veio para saciar a fome de narrar provocada por um jejum que, podemos aferir sem muita relutância, nada tem de accidental. (GUSMAN, 2021, n. p., grifos da autora).

No artigo “*Kbela*” e “*Cinzas*”: o cinema negro no feminino do “*Dogma Feijoadá*” aos dias de hoje, Janaína Oliveira (2016a) nos fala: “compreendo que os filmes ‘Cinzas’ e ‘Kbela’, sirvam como bons exemplos para o momento atual do cinema negro nacional, no qual, cada vez mais salta aos olhos a participação de mulheres negras, ainda restritas apenas na dimensão dos curtas-metragens.” (OLIVEIRA, J., 2016a, p. 6).

Fotografia 39 – *Kbela* (2015)



Fonte: LUZ..., 2017.

Fotografia 40 – Anúncio do filme *Cinzas* (2015)

Fonte: CINZAS O FILME, 2015.

As questões levantadas por Rodrigues (2021) e Janaína Oliveira (2016a) são sustentadas pelos resultados apresentados pelo estudo feito pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa, do Instituto dos Estudos Sociais e Políticos da UERJ (GEMAA–IESP) sobre Raça e Gênero no Cinema Brasileiro. A pesquisa, que traçou o perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros em sua primeira etapa tomou por base os lançamentos com maiores resultados de bilheterias entre os anos de 2002 e 2012; já para essa segunda etapa, os estudos foram pautados nas referências de raça e gênero, cobrindo o período referentes aos anos de 2002 a 2014. Segundo os resultados apresentados pelo GEMAA:

[...] a predominância de homens de cor branca em todas as principais funções do cinema nacional, direção (84%), roteirização (69%) e atuação (45%). As mulheres negras estão totalmente ausentes nas funções de produção de narrativas (direção e roteirização) e possuem baixa representatividade no elenco principal dos filmes (5%), com o marco de não terem protagonizado nenhuma obra de grande bilheteria nos anos de 2002, 2008, e 2013. Os dados notabilizam o problema da questão racial no país. Se as mulheres brancas encontram participação desigual em relação à predominância dos homens de cor branca, os negros e negras são ainda mais atingidos por esse contexto assimétrico. (CANDIDO; CAMPOS, 2016, n. p.).

Por todo o exposto sobre o caminho percorrido pelos cineastas, à luz das reivindicações e conquistas dos movimentos negros, ainda assim, as reflexões e pesquisas nos apontam uma pauta a ser assumida pelas novas e futuras gerações de cineastas e profissionais do audiovisual negros, tendo em vista que, ao longo da história de resistência, houve muita luta para que fosse possível reorganizar a ocupação dos corpos negros nos espaços antes negados. Tudo isso está referenciado não somente na memória ancestral, mas também na luta daqueles cineastas que vieram antes, por isso é importante falar dessa trajetória de luta como a

chave para elevação da autoestima, para ressignificação, apropriação dos valores, respeito e valorização das experiências culturais, políticas e cotidianas da filmografia dos negros em diáspora

6.6 Cinema Negro Transgredindo o Olhar da Colonialidade Sobre Seus Corpos

Os resquícios do passado impuseram, por séculos, um longo processo de opressão à população negra. Nesse sentido, as manifestações artísticas dos negros em diáspora cumpriram importante papel contra-hegemônico em seus territórios. Por isso, é necessário sinalizar que, por mais que os negros fossem açoitados para esquecer sua essência africana, em muitos momentos, apenas o corpo cumpria o papel de abstração da dor e o de narrar e escrever sua história através da dança, do teatro, do cinema entre outros. Aos negros e às negras, foram impostas tarefas que iam além do apagamento de sua ancestralidade e história, também lhe foi colocada a obrigação de lutarem por anos afio contra o impedimento de usufruírem dos principais direitos sociais, dentre eles a cultura e o lazer.

Saliento que essas sempre foram cobranças das pautas reivindicatórias dos movimentos negros cujo foco sempre foi denunciara existência do racismo estrutural no país. Assim, é importante ressaltar que muitas dessas denúncias resultaram em valiosas conquistas do movimento social negro, como por exemplo, jogar por terra a falaciosa ideologia da “democracia racial”, bem como comprovar que o Brasil é um país racista. Tais avanços apontaram caminhos para efetivação de ações concretas que visassem à reparação das consequências dos longos anos de exclusão e discriminação racial. Nesse sentido, é possível destacar a participação das organizações representantes da sociedade civil, autoridades e movimento social negro brasileiro na Conferência Mundial de Durban, em 2001. Sobre esse grande momento, que representou um divisor de águas para o debate e implementações das ações de reparações históricas, apresento as contribuições de *Brasil e Durban: 20 anos depois* pela publicação da ONG Geledés, na passagem dos 20 anos da Conferência:

A dimensão dos esforços realizados pelo movimento negro brasileiro para influenciar o governo brasileiro na adoção de linguagem e conteúdo nos documentos finais de Durban, a Declaração e o Programa de Ação, não será devidamente reconhecida se não conhecermos o pano de fundo em que a questão racial se apresentava no Brasil nos anos que antecederam a própria Conferência Mundial contra o Racismo de 2001. (GELEDÉS, 2021, p. 19).

Entretanto, como bem sinaliza o documento, a conferência foi resultado de décadas de resistência e denúncia e mobilizações contra a exclusão decorrente do forte racismo no país.

Como um bom exemplo dessas lutas do movimento negro, destaca-se a Marcha Zumbi dos Palmares no Distrito Federal, em 1995, quando cerca de 30 mil negros e aliados da luta antirracista apresentaram relatório e documentos comprovando a precariedade em que vivia a população negra brasileira, tendo em vista as desigualdades de condições dos negros em relação aos brancos nos mais diferentes aspectos. A grandiosidade da manifestação somada à complexidade das questões apresentadas pelos manifestantes e organizadores da Marcha Zumbi dos Palmares impactou algumas autoridades do país. Segundo a publicação da Geledés (2021, p. 23):

No mesmo dia, o Presidente Fernando Henrique Cardoso recebeu a marcha e assinou o decreto que instituiu o Grupo de Trabalho Interministerial para a Valorização da População Negra. O reconhecimento das injustiças históricas sofridas por esses brasileiros, enfim, foi inscrito na agenda política de um governo. O movimento havia conseguido influenciar os rumos da luta contra o racismo no país. A data abriu caminho para que, em julho do ano seguinte, fosse realizado o seminário internacional “Multiculturalismo e racismo: o papel da ação afirmativa nos estados democráticos contemporâneos.”

Desse modo, os avanços decorrentes da luta e da resistência impactaram e impulsionaram diferentes ações que reproduziram mudanças na vida social e cultural da população negra do país. Na classe artística brasileira, da qual, por décadas, manteve-se à margem das grandes produções ou, quando estiveram no centro, desempenhavam papéis caricatos, violentos, bêbedos, entre outros adjetivos pejorativos, não havia dúvidas quanto ao lugar do negro na sociedade. Após alguns avanços no nível educacional, autoestima e difusão da cultura e estética negra, que passou a ser mais difundida, seja pelos movimentos ou por força de leis, lentamente, começamos a assistir a algumas mudanças do cenário.

Como já visto nos episódios anteriores desta tese, a realidade marginalizou cineastas e outros artistas ou os colocou em representações subalternizadas, cujo padrão se reproduziu em diferentes esferas artísticas e territórios onde houve a presença do negro escravizado. Quanto a isso, Spike Lee, no filme *A hora do show* (2000), proporciona análises dos papéis atribuídos aos atores negros na história do cinema e da mídia nos EUA, onde um produtor de cinema branco vai impondo a imagem de um negro palhaço e bobão a uma personagem principal de um espetáculo.

No mesmo ano, aqui no Brasil, Joel Zito, em *A negação do Brasil* (2000), mostra a história das telenovelas brasileiras, com seus lugares subalternizados e estereotipados impostos aos negros e os efeitos disso na construção da identidade étnico-racial dos afro-brasileiros. Ainda sobre a realidade brasileira, é possível pontuar os inúmeros papéis desempenhados pelo ator Grande Otelo nesse lugar estigmatizado, submetendo-se a ser um

ator cuja única maneira de sobreviver foi atuar nesses papéis subalternizados. Jeferson De, em entrevista para a Folha de São Paulo, por ocasião do “Dogma Feijoadá”, expôs o seguinte sobre um dos pontos norteadores do manifesto: “É preciso evitar personagens negros estereotipados”, afirmou. “No período da chanchada havia Grande Otelo, que só interpretava preto burro assexuado. Na minha infância, meu ídolo era o Mussum, que fazia um negro bêbado que falava errado, isso é um absurdo. [...]” (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 4).

Neste sentido, o reconhecimento do racismo estrutural, entendido como uma decorrência da própria estrutura social e do modo normal das relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares (ALMEIDA, 2018), possibilitou uma ampliação nas reflexões para além das desigualdades socioeconômicas entre negros e brancos. Com isso, os avanços dos movimentos seguiram, tanto na educação quanto na cultura, mostrando a necessidade de protagonizarmos nossa própria história, tendo em vista que os assuntos relacionados ao tráfico negreiro e ao trabalho escravo no Brasil, historicamente sempre foram escritos e contados pela ótica do colonizador. Nesse sentido, Maíra Oliveira (2026) afirma:

[...] faz parte do exercício decolonial conhecer as histórias que contam sobre o trânsito das populações negras, dentro e fora do continente, sob a ótica dessas populações. Pois, mesmo tendo em vista que as noções negro e branco foram inventadas, fabricadas, não se trata de negar a identidade negra. Porque ela já está posta e enraizada. A questão é questionar tudo o que lhe é atribuído. (OLIVEIRA, M., 2016, p. 10).

A História da África e dos africanos é, assim, negada aos seus verdadeiros herdeiros, ou seja, os responsáveis diretos pela acumulação das riquezas e construção do país. Ademais, o racismo foi uma estratégia perversa da burguesia para subalternizar os negros, os quais, ainda hoje, encontram-se ultrajados dos principais direitos e, graças à arte e às ações afirmativas, estão menos impregnados da crença inventada sobre a existência de uma inferioridade racial dos negros em relação aos brancos. Dentro dessa análise, há de se reconhecer que o acesso à educação e às novas tecnologias possibilitaram maior aproximação da juventude preta com a história e as produções de artistas negros.

O audiovisual, nesse processo, foi fundamental para a circulação imagética de diferentes contextos sociais, estéticas e narrativas protagonizadas por negros, mudanças de paradigmas sobre as quais Maíra Oliveira (2019, p. 136) diz: “[...] à rápida capacidade de divulgação do cinema, isto possibilitou o surgimento de obras estéticas com diferentes formas de narrativas. Essas narrativas, desde as iniciativas de produção cinematográfica realizadas no

início do século XX, foram capazes de produzir formas de interpretação sobre a sociedade moderna.”

Dentro dessas mudanças de paradigma, podemos citar algumas importantes atuações de atores negros, valorização e desmistificação de histórias, como por exemplo a de João Francisco dos Santos, mais conhecido como Madame Satã. Entretanto, é importante destacar que, apesar de o filme *Madame Satã* (2002) ter sido dirigido por Karin Aïnouz, um homem branco, é fato que a bela obra contou o protagonismo e a brilhante atuação de Lázaro Ramos, ator negro que, sem dúvidas, com todo seu talento, só esteve naquele lugar porque o embate por visibilidade dos atores e atrizes negras fez parte da luta que vieram antes dele. Também é importante destacar que a obra provocou um deslocamento sobre a construção de um repertório criado em torno da imagem de Madame Satã, nesse sentido, a trajetória de luta dos negros nas artes representou também a possibilidade de resgatar muitas histórias de vidas rotuladas pela essência marginal e criminosa atribuída aos negros pelas teorias racistas, ou completamente apagadas pelo mesmo racismo. Sendo assim, aproveito a oportunidade para elucidar que:

Madame Satã, personagem da boemia carioca, morou e frequentou a região da Lapa [...], nasceu em 1900 em Pernambuco. De uma família de 17 irmãos e pais descendentes de escravos, fora vendido pela mãe aos oito anos de idade. Foi entregue a um negociante de cavalos em troca de uma égua. Seu patrão o fazia encarar longas jornadas de trabalho sem descanso. Em seis meses, João Francisco escapou e veio para o Rio de Janeiro trabalhar numa pensão, auxiliando na lavagem de pratos, cozinha, carregando marmitas e fazendo compras no Mercado São José, que ficava na Praça XV. Sem folgas e sem estudos. Como ele mesmo afirma “era um escravo do mesmo jeito. Sem ter nada de que uma criança precisa”. (ABREU, 1989, p. 43 *apud* SOARES, 2017, p. 123).

Fotografia 41 – Lázaro Ramos em *Madame Satã* (2002)



Fonte: COSTA, 2017.

6.7 Ensinando a Transgredir a Partir da Decolonialidade do Corpo e do Cinema Negro

O processo gradativo de transformações que se deram em torno da valorização da cultura, da educação e da autoestima negras possibilitou aos negros compreender os códigos do racismo totalmente naturalizado em nossa construção social, por isso as inúmeras denúncias envolvendo os estereótipos banalizados na história da cinematografia brasileira ainda são necessárias. Danielle Anatólio (2018), atriz e pesquisadora do corpo negro feminino nas artes, fala sobre a recorrência do estigma no qual a dramaturgia nacional enquadra a mulher negra, com personagens com apelo sexual, em funções subalternas e hipersexualizadas. Isso se manifesta em personagens como

[...] *Chica da Silva*; *Preta de Taís Araújo*, na novela *Da cor do pecado*; a personagem *Bebel*, a fogosa “mulata de catigúria” de *Camila Pitanga*, em *Paraíso Tropical* e a série de *Miguel Falabella*, *Sexo & as Negas* (exibida na Rede Globo, 2014). Esses são apenas alguns dos exemplos existentes dentro de uma gama de personagens de novelas históricas, romances e filmes nos quais mulheres negras representaram personagens estigmatizados e em funções profissionais subalternizadas: mucama, cozinheira, empregadas e faxineiras domésticas, profissionais do sexo, etc. É preciso mencionar também os estereótipos oriundos do carnaval, como foi o caso das *Mulatas Sargentelli* e *Mulatas Globeleza*, dançarinas que sempre tiveram seus corpos hipersexualizados, reforçando a imagem da mulher negra, disponível, acessível, “quente e boa de cama”. (ANATÓLIO, 2018, p. 323).

Lazaro Ramos conta que já recusou vários trabalhos no quais ele teria que usar uma arma de fogo, ocupando o lugar de sempre, o da marginalidade, sem qualquer protagonismo, sendo apenas acessório de cena para contar a história de outra personagem. (RAMOS, 2017).

De acordo com Luciane da Silva (2018), em sua tese sobre o corpo em diáspora: “olhar para o corpo brasileiro de maneira crítica e afirmativa [...] implica em reconhecer a histórica despossessão, *descorporificação* e desumanização dos sujeitos e saberes negros.” (SILVA, 2018, p. 23, grifo da autora). De fato, uma das justificativas para o sequestro de africanos por parte dos regimes coloniais era o fato de eles serem considerados sem alma, portanto animalizados, reificados, não humanos. O negro, no olhar eurocêntrico, era associado ao estado de natureza, animalizado e coisificado. A outridade (*otherness*) é entendida em termos de “[...] monstrosidade e aberração [...]” (SILVA, 2018, p. 49). O negro é “[...] selvagem, subdesenvolvido e ruim. [...] A outrificação (*otherness*) tem no corpo um lugar chave para existir e se perpetuar.” (SILVA, 2018, p. 50). Ainda segundo a autora, “as perspectivas estereotipadas baseadas na infantilização, primitivismo, hipersexualização, entre outras, foram impostas como características inerentes aos povos negros e essas ideias permanecem no imaginário social sobre os Outros negros.” (SILVA, 2018, p. 51). Ela ainda prossegue, dizendo:

[...] o corpo do Outro, [...] quando fetichizados e tornados objetos de desejo, transforma-se num elemento de barganha e apropriação, sem que de fato sua existência enquanto sujeito histórico seja reconhecida. [...] Reconhece-se a influência da cultura negra na experiência brasileira, porém frequentemente folclorizada e exotizada, ou seja, reduzidas a estereótipos e apartadas de discorrer sobre os significados de seus próprios símbolos culturais. (SILVA, 2018, p. 54).

Desse modo, na perspectiva eurocêntrica, o corpo não é fonte de conhecimento, já que, na separação cartesiana e corpo e mente, pilar do pensamento moderno, o conhecimento estava restrito à esfera da mente e o corpo, que seria o lugar dos instintos primitivos e irracionais, é algo que precisaria ser dominado, controlado e domesticado.

O corpo negro em diáspora numa perspectiva decolonial irá justamente questionar e superar esta domesticação, quebrar a dicotomia eurocêntrica corpo-mente e se tornará um “[...] corpo que se percebe por completo, capaz de exercer sua liberdade. [...] Que experimenta o mundo consciente dos pertencimentos pluriversais que possam fazer frente a ideias colonizadoras repressoras que desafiam nossas humanidades.” (SILVA, 2018, p. 90), que se tornará um “[...] *sujeito corpo* compreendido como matéria, símbolo e contexto” (SILVA, 2018, p. 91, grifo da autora). Será um corpo que fala e produz conhecimento e se tornará linguagem que pode contar outras histórias silenciadas, será *corpo enquanto casa*, lugar simbólico de pertencimento e resistência, que conhece sua globalidade e que dança com tudo aquilo que tem e que quer, inclusive com o que é negado socialmente.

Exemplo emblemático desse outro corpo podemos encontrar no filme *Alma no olho*, de Zózimo Bulbul, talvez a referência mais importante do cinema negro brasileiro, filme sem diálogos, que conta, através da performance de um corpo negro, a trajetória de aprisionamentos e lutas vividas pelo negro desde sua retirada do continente africano até a condição de “liberto” num mundo branco.

Fotografia 42 – Filme *Alma no olho*



Fonte: ALMA..., 2018.

É um filme sem texto escrito ou verbalizado, entretanto com um corpo que fala o tempo inteiro. Diferente do que mostra Grada Kilomba (2019), para quem uma das formas mais violentas de efetivar a subordinação dos negros foi a interdição da fala, em *Alma no olho*, Zózimo Bulbul supera essa interdição através da fala de seu próprio corpo, mostrando a força de um corpo negro que conta sua própria história. É um corpo não disciplinado, performático, que revela o potencial criativo e a capacidade de reinvenção e ressignificação de símbolos e partes do corpo (dentes, boca, pés etc.) que a branquitude atribui aos negros. É um *corpo enquanto casa*, enquanto lugar simbólico, onde o sorriso supera o ridículo ou infantilizado do bobalhão ou do crioulo doido e se torna orgânico a um sujeito que quebra umas correntes brancas, onde o olhar supera o medo de olhar próprio das políticas da escravidão que privavam os escravizados do direito de olhar (hooks, 2019, p. 215).

O filme traz a beleza do corpo negro, todavia não de uma forma objetificada, mas na riqueza de suas expressões carismáticas, em diálogo com o jazz de Jonh Coltrane, outro gênero expressão do potencial de criação e reinvenção da arte negra; mostra também como este potencial criativo e de reinvenção permite enfrentar as barreiras econômicas para a produção artística da população negra. Esse, de fato, foi um filme com um orçamento muito baixo e resultado final de qualidade muito boa e com uma transcendência muito grande para o cinema negro do país.

É nessa mesma tônica de *Alma no olho* que o cinema negro no Brasil tem crescido muito nos últimos 10 ou 15 anos, a partir de narrativas contadas e protagonizadas por pessoas negras, na contramão daquelas que continuam retirando ou restringindo a humanidade dos corpos negros, a partir da herança colonial.

Assim, temos filmes como *Corpo preto em movimento*, de Eliete Miranda e Macário, que, como a própria sinopse do filme menciona, mostram outro corpo, outros gestos, outros movimentos, comportamentos, olhares, como consta na sinopse do filme supracitado: “Aquele preto que vira seu mundo de cabeça para baixo, te hipnotiza. Lindo, doce, carismático, simpático e talentoso. De um sorriso iluminador, de uma alegria contagiante, de um estilo incomparável, de um corpo que não há adjetivo.” Ou, como o filme *Não pense que sabe ser quem é*, de minha autoria e de Sandro Demarco, uma ficção inspirada no livro *Tornar-se negro*, da psicanalista Neuza Santos Souza, sobre a história de um jovem que toma consciência do discurso mítico acerca de si e engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece.

O corpo negro consome-se em esforços por cumprir o “[...] desejo do Outro— de vir a ser branco [...]” (SOUZA, 1983, p. 77). Mas o filme mostra muito mais, através do corpo,

conta de forma sensorial e forte que “[...] ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro”. (SOUZA, 1983, p. 77)

Fotografia 43 – *Não pense que sabe ser quem é*, de Leila Xavier e Sandro Demarco



Fonte: Acervo da autora, 2016.

Estamos falando de filmes cujas narrativas, sustentadas pelos corpos, imagens e sons, trazem códigos e experiências para a criação de diálogos e reflexão sobre o processo político de tornar-se negro. Mostram que a construção de uma nova identidade de feições próprias é uma possibilidade real, baseada nos seus interesses de libertação econômica, política e subjetiva.

São filmes ajustados com um cinema comprometido em trazer outro corpo negro para as telas, um corpo que se percebe como unidade entre matéria e símbolo, um corpo como linguagem, e que exerce sua liberdade em falar rompendo com as ideias e a linguagem colonizadoras repressoras que ameaçam ainda hoje retirar ou restringir a humanidade da população negra.

Uma das formas de autonomia é possuir discurso sobre si mesmo. Se sobre os africanos e seus descendentes foi historicamente produzido e difundido um discurso único, que criou estereótipos e retirou a humanidade, é preciso outro discurso que diga mais sobre quem somos. Ainda é desafiador saber ser quem se é numa sociedade profundamente racista e preconceituosa.

Esta pesquisa representa os anseios de elaborar um conhecimento que viabilize a construção de uma pedagogia do negro sobre o negro no espaço da produção estética. É um olhar para o cinema que traz a experiência de ser-se negro e negra numa sociedade branca. De comportamentos e estética brancas.

Nesse contexto, o corpo negro foi alienado e limitado a uma única possibilidade de tornar-se corpo. Existem outras. O cinema como educador ajuda a resgatar esses corpos aprisionados pela colonialidade do poder, saber, fazer, ouvir, sentir e ver. O cinema se apresenta como um instrumento para ensinar a transgredir, como diz bell hooks (2013).

Em reconhecimento da importância desse cinema transgressor, capaz de servir de referência para que jovens e crianças se percebam identificados com corpos negros heroicos, optei por fechar este episódio com a imagem do ator Chadwick Boseman, falecido em agosto de 2020, em cena no filme *Pantera Negra*, no qual viveu o rei de Wakanda, T'challa, como forma de homenageá-lo.

Fotografia 44 – Chadwick Boseman em *Pantera Negra*



Fonte: COSTA, 2018.

7º EPISÓDIO: ZÓZIMO BULBUL: UM LÓCUS DE ENUNCIAÇÃO

Este momento da pesquisa foi reservado para apresentar a essência decolonial de Zózimo Bulbul, manifestada em quase toda sua trajetória pessoal, nos espaços de atuação artística e política. Nesse sentido, ao analisarmos a existência de Zózimo com o mesmo entendimento de que o lócus de enunciação é crucial para o delineamento de uma cartografia-outra do conhecimento, capaz de se contrapor ao conservadorismo epistêmico e à colonialidade do saber, no contexto do sul global (BAPTISTA, 2021), iremos constatar que Zózimo, em diferentes momentos, demonstrou grande capacidade enunciativa impulsionada por seu perfil vanguardista e transgressor. Por esses e outros elementos, eu me reporto ao cineasta como um lócus de enunciação, tendo em vista que a colonialidade do poder foi construída alicerçada ideologicamente pelo racismo, sendo então a responsável pela força motriz de toda a engrenagem dos territórios subalternizados por ela, incluindo a cultura e o cinema hegemônico como parte dessa centralidade epistêmica.

Desse modo, ao se colocar à frente do combate de um movimento antagônico ao racismo epistêmico presente no cinema hegemônico, inevitavelmente, suas ações e práticas de Zózimo assumem caráter de contraposição à ordem posta pela colonialidade. Sendo assim, neste estudo, ele será analisado como um lócus de enunciação, sobretudo pelo fato de estar comprovado o deslocamento causado na estrutura cinematográfica hegemônica, a partir do marcador racial proferido por ele no cinema nacional.

Esses e outros elementos nos permitem analisar sua trajetória à luz da decolonialidade. Some-se isso, o fato de o combate ao racismo, enquanto elemento fundamental para origem, estrutura e manutenção da colonialidade, ter sido sua principal bandeira de luta.

Essa dimensão, no nosso modo de ver, é fulcral por colocar em destaque como os conhecimentos são produzidos e validados a partir de uma racionalidade única, consoante o projeto da modernidade [...] por instaurar silêncios e violências epistêmicas, ou ainda, processos de silenciamento e invisibilidade de outros saberes e sujeitos bem como acentuar o que definimos como uma dada obediência ou subordinação de ordem epistêmica. (BAPTISTA, 2021, p. 67).

O contrário da ordem posta pela centralidade é a decolonialidade. Desse modo, comparo-o a um lócus de enunciação, visto que esse conceito, por definição:

[...] remete a um espaço sócio histórico de enunciação, a partir do qual os sujeitos subalternizados [invisibilizados], no âmbito da colonialidade/modernidade, podem alcançar representatividade e, conseqüentemente, instaurar uma perspectiva outra de conhecimento como enunciadores. (BAPTISTA, 2019, p. 127).

Já Santana (2019), em artigo no qual reflete sobre a decolonialidade dos intelectuais negros, ressalta que os intelectuais em seus escritos usam:

[...] diferentes *lôcus* de enunciação, nem sempre utilizando dos conceitos que comumente identificamos como conceitos da colonialidade, mas questionando as diversas formas de dominação e opressão colonial – problematizando, em uníssono, as possibilidades de novas esperanças e transformações. Assim, a leitura dessa obra contribui com nossas lutas por outra sociedade mais justa. (SANTANA, 2019, p. 232).

Na perspectiva de Silva (2021), a atuação do cineasta nas artes é identificada como um afrontamento, porque, “Zózimo afrontou todas as experiências que teve com o racismo desde sua infância, sempre com muita audácia, sem medo, sem receio [...]. Provocou e desafiou muitas pessoas em prol de sua luta antirracista.” (SILVA, 2021, p. 12).

Por fim, uma problematização do *lôcus* de enunciação implica uma discussão ampla sobre a inter-relação entre sujeitos, lugar de enunciação e epistêmico e produção de conhecimentos de forma localizada, nas ditas periferias de mundo e periferias epistêmicas. Significa, portanto, uma reavaliação das relações de subordinação, obediência e silenciamento epistêmicos e seus efeitos nas vidas dos sujeitos e nas práticas humanas. (BAPTISTA, 2021, p. 67-68).

Nesse sentido, tomando como referência o ativismo de Zózimo Bulbul e amparada nas reflexões e estudos desenvolvidos pelos pensadores decoloniais do sul global, ousar dizer que Zózimo Bulbul ocupa um lugar de enunciação dentro do contexto histórico da cinematografia brasileira. Entretanto, é necessário sinalizar quais foram os aspectos escolhidos para traçar uma apresentação e análise de um sujeito cujas filmografia e trajetória já foram bastante pesquisadas. Sendo assim, aqui, o foco principal será mostrar a forte presença da decolonialidade na essência do ser e do fazer artístico do Zózimo. Por isso, chamo atenção para o fato de que algumas passagens resgatadas da vida pessoal e artística do cineasta visam a reforçar o *lôcus* de enunciação a ele conferido. Para tal, o caminho escolhido foi um primeiro momento de apresentação das primeiras fases de sua vida contada “por ele mesmo” como consta no livro *Zózimo Bulbul: uma alma carioca*. Também ressalto que este estudo não tem como foco análises imagéticas e discursivas das obras do cineasta, tendo em vista que muitas pesquisas já se ocuparam de cumprir essa importante demanda. Nos outros momentos de sua trajetória, após ter se tornado Bulbul, Zózimo será apresentado por outros enunciadores, que conviveram, acreditaram e construíram com ele esse lugar da resistência, sobretudo no modo outro de pensar e fazer cinema.

Fotografia 45 – Montagem com fotos de Zózimo Bulbul

Fonte: CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL, [201-?].

7.1 O Zózimo Antes de Ser Bulbul

Nascido aos 21 dias do mês de setembro de 1937, no bairro de Botafogo, na capital do estado do Rio de Janeiro, esse virginiano nasceu como Jorge da Silva, filho de Rita Maria da Silva e Sebastião Alves de Brito, irmão de Maria Helena, tornando-se, ao longo da vida, Zózimo Bulbul Segundo Carvalho (2005) e Silva (2021), Zózimo foi um apelido recebido na infância e Bulbul é uma palavra de origem africana que foi incorporada por ele ao nome artístico no final da década de 1960.

Os registros sobre a vida familiar do cineasta dão conta de que, após a separação de seus pais, sua mãe se ocupou sozinha da educação dele e de sua irmã, sendo seu pai identificado pelo próprio Zózimo como uma figura pouco presente na educação dos filhos. É importante pontuar essa realidade vivida por D. Rita, muito próxima da de boa parte das mulheres negras da atualidade, especialmente quanto à árdua tarefa de assumir sozinha toda responsabilidade da criação dos filhos. Quando se refere às memórias dessa passagem da vida de Zózimo Bulbul, Noel de Carvalho (2005, p. 165) nos conta que “no imaginário de Bulbul, Sebastião está construído como um malandro romântico e boêmio. Em algumas passagens refere-se ao pai também como desempregado e biscateiro [...]”

As impressões do depoimento apresentado por Zózimo sobre o imaginário em torno do seu pai dizem respeito a um sentimento de carência afetiva e material em sua infância, todavia o problema se conecta a muitos debates atuais sobre o perfil das paternidades negras reproduzido em diferentes gerações. Desse modo, a desestrutura familiar de Zózimo não foi

diferente da configuração de muitas famílias negras no que diz respeito ao direito de construir as condições materiais e afetivas para seus núcleos familiares, sobretudo em se tratando das décadas mais próximas do pós-abolição, quando, historicamente, “[...] havia certo limite de separação do cotidiano público e privado dos laços familiares. Era no mundo privado, desde o nascimento das crianças, que os negros livres ou escravos se socializavam [...] no espaço hierarquizado familiar de seus senhores [...]” (SILVA; COUTO, 2019, p. 30). Sendo assim, o modelo de relação acaba se reproduzindo em grande parte das famílias negras. Outro elemento que possivelmente contribuiu, para além da questão afetiva sobre a imagem do seu pai, foi a condição de marginalidade e subemprego na qual os negros foram jogados após a abolição.

Nesse sentido, todos esses componentes apresentados contribuem para reforçar a construção histórica sobre o lugar social de negro tão bem analisado por Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg na obra *Lugar de nego* (1982). Não obstante, é possível que, se Jorge da Silva não gozasse de um caráter inquieto e insubmisso, ele pudesse ter sido apenas mais um entre tantos outros silvas que o racismo condenou ao anonimato, ou ao mapa da violência. Sendo assim, à medida que me aproprio de algumas passagens sobre a trajetória pessoal do cineasta durante sua infância, é possível identificar, além de muitos elementos sobre a ocupação social e racial da cidade, também sua precoce perspectiva de coletividade, desenvolvida no seu local de moradia. Sobre isso, o próprio Zózimo relata:

Aqui no Rio de Janeiro, Botafogo não é igual aos outros, por exemplo, como no Catete que tem uma coisa de tradição, podemos ir até lá e ver o Palácio do Catete, ou o bairro de Laranjeiras que também é um bairro tradicional, ou até a rua Paissandu com aquelas palmeiras imperiais plantadas por D. Pedro II, Botafogo era diferente na minha infância e juventude, era um bairro onde o pessoal que morava chamava de “cabeça de porco”, pois tinha muitas casas e as famílias ocupavam um dos cômodos, ou seja, aquelas casas coletivas que moravam várias famílias/ nestas casas moravam muitas famílias de negros,/com primos, tios, irmãos etc. “Era interessante, cada um trazia OUTRO e outro, formava um redemoinho maluco”. (BULBUL; ALVES; CARVALHO; FERREIRA, 2014, p. 2).

A caracterização dos bairros e moradias feita por Zózimo deixa evidente que a ocupação dos espaços eram bem definida por indicadores sociais e raciais, por isso não é demais lembrar que, no período ao qual se refere o cineasta, alguns fatores contribuíram para a configuração da estrutura urbana da cidade que absorvia os impactos da incipiente industrialização, como o aumento populacional provocado pelo fluxo migratório, além do brutal processo do pós-abolição, que despejou nas ruas do Rio uma grande massa humana de ex-escravizados. Além dessa realidade, a limitação dos transportes obrigava as pessoas terem que morar perto de seus locais de trabalho, fato que contribuiu enormemente para expansão de

habitações precárias nas áreas do Centro e Zona Sul da cidade, provocando um grande surto de moradias coletivas populares, também conhecidas como cortiços e cabeças de porco, como bem salientou Zózimo (VAZ, 1994).

Vejamos outro momento merecedor de destaque nas lembranças de Zózimo, que também revelou que havia, mesmo que de modo inconsciente, em função da pouca idade, alguma percepção sobre os mecanismos e marcadores raciais de funcionamento da sociedade. Na entrevista concedida a Ângela Ness e Ana Beatriz Nascimento, por ocasião dos 100 anos da abolição (1988), o cineasta traz à tona informações do cotidiano das crianças e suas famílias, em sua maioria negras, que evidenciam suas percepções. Por isso, analisando tais elementos apresentados, fica a certeza de que a sobrevivência dos moradores do casarão mencionado abaixo só foi possível por conta da vida comunitária proporcionada pelas condições da habitação coletiva:

Lembro-me que eu cresci numa casa de cômodos. A casa de cômodos para mim foi da maior importância, porque era uma casa coletiva. Eram várias crianças, várias famílias e a cozinha. As crianças comiam antes. Era uma mesa enorme, era uma farra sempre, porque todo mundo alimentava todo mundo. O banho também era coletivo. Tinha dois banheiros na casa. Os quartos eram individuais, das famílias. Tinha um quintal com frutas e coisas assim. Isso me marcou muito até a idade escolar. Minha mãe não era minha mãe e meu pai não era meu pai, era família. Todo mundo tomava conta, quer dizer, todo mundo saía para trabalhar, para se virar. Os mais velhos tomavam conta da gente, das crianças. Eu cresci com essa coisa dentro de mim. Esse comportamento da coletividade. Eu não tive a casa do meu pai, da minha mãe, com minha irmã. Era uma coisa assim muito coletiva. Eu cresci com isso. Acho que isso participou mais tarde da minha formação. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 282-283).

Todo conteúdo trazido no depoimento do cineasta nos leva a fazer uma reflexão sobre a memória ancestral do modo de viver comunitário de muitos povos africanos, também reproduzido nos vários quilombos existentes em diferentes partes da diáspora brasileira. Esse forte referencial de coletividade, liberdade e semelhança com seus pares na primeira infância se refletirá em toda trajetória de Zózimo, que buscou nutrir sua sede contra as injustiças do racismo lutando através de sua arte pela comunidade negra. Sendo assim, os contatos iniciais da infância com outros contextos e referenciais sociais foram conflitantes. As primeiras experiências de sociabilidade representaram negação e insubordinação aos mecanismos de castradores de funcionamento de uma sociedade que lhe fora apresentada primeiramente pela escola. Sobre a natureza e detalhes desse conflito, Zózimo faz um longo relato, dizendo que:

A escola foi um susto. Eu queria entrar para a escola e quando finalmente entrei deparei, realmente, com o racismo da coisa. Lembro-me dessa professora, a primeira professora do primário. Ela selecionava na sala de aula. As crianças brancas sentavam na frente, as mulatas no meio e as negras atrás. Foi o primeiro contato com a realidade de cor que eu tive. Devia ter uns seis, sete anos de idade. Foi uma porrada. Claro, eu fui expulso desse colégio. A expulsão foi um negócio muito

engraçado. O problema de palavrão. Ela já tinha implicância mesmo com a gente. Os negros sentavam atrás. Um dia, de repente, ela me botou de castigo. Eu estudava à tarde e minha mãe, operária, chegou em casa e não me viu. Procurou nas redondezas e foi no colégio buscar-me. Estava de castigo, de joelhos em cima de milhos. A professora dizendo horrores. Minha mãe ia me bater porque eu fui expulso do colégio. Ela deu um esporro na professora, na diretora, em todo mundo. Disse que aquela escola não tinha a capacidade de me aturar, porque eu era o filho dela. A escola tinha que entender o meu processo de liberdade dentro da casa, todas as normas. Não o que a escola queria me impor. Foi uma conquista muito grande. Ela (mãe) me conquistou. Nesse dia eu senti que podia ser gente, fazer coisas que eu tinha um respaldo atrás. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 283-284).

Toda essa exposição apresentada por Zózimo sobre o primeiro contato com a escola não deixa dúvidas sobre o papel das instituições de ensino na reprodução do racismo estrutural personificado em alguns professores, cujas contribuições para a sociabilidade individual e coletiva das crianças negras sempre resultaram em terríveis rótulos e exclusões. Contudo, mesmo sabendo que o racismo nas estruturas de ensino ainda hoje se faz presente, há um aspecto a ser considerado no relato de Zózimo que se refere ao fato de estarmos falando de um recorte temporal de cinquenta anos após a abolição, um período em que inclusive o castigo corporal quase sempre dispensado às crianças negras ainda era permitido. Silva e Couto (2019), em seus estudos sobre as questões da criança negra no período, registram que:

O cotidiano das crianças negras antes, durante e após a abolição dos escravos foi marcado por diversas experiências e desconhecidas tragédias, que perpassaram a vida de milhares de meninos e meninas. Porém, seria importante frisar, brevemente, a condição da criança negra antes da Abolição da escravatura. A criança negra com idade de cinco a seis anos, ou antes disso, já era sujeita a trabalhar, sendo muitas delas entregues à tirania de outros cativos que os domavam a chicotadas, habituando-os à força e a faina diária. (SILVA; COUTO, 2019, p. 32).

Diante do exposto, embora seja difícil quantificar, é possível mensurar os danos causados na trajetória das crianças negras que passaram pelas instituições de ensino brasileiro. Nesse triste cenário, fica a indagação: quantos não foram jogados pelo racismo na marginalidade, anonimato ou manicômio? Assim sendo,

[...] a raça no imaginário do racista não é exclusivamente um grupo definido pelos traços físicos. A raça, em sua concepção, é um grupo social com traços culturais, linguísticos, religiosos, etc. que ele considera naturalmente inferiores aos do grupo ao qual ele pertence. De outro modo, o racismo é essa tendência que consiste em considerar que as características intelectuais e morais de um dado grupo são consequências diretas de suas características físicas ou biológicas. (MUNANGA, 2004, p. 24).

Com base nessas crenças de Munanga (2004) trata acima as estruturas da nossa sociedade foram alicerçadas em seus diferentes segmentos. Todavia, o racismo não passou despercebido ao olhar observador de uma criança que identificou que a divisão e critério dos

alunos em sala de aula era a cor da pele, outro dado importante desse episódio foi a autoproteção de D. Rita, que, diante da postura da escola para com seu filho, mesmo sem a total clareza da dimensão do ato, entendeu que o acolhimento frente à exposição e à humilhação por ele sofrida, seria a melhor atitude para o momento. É possível que D. Rita não soubesse que isso, no futuro, faria toda diferença para a autoestima, entendimento e coragem de seu filho para enfrentar o peso dos marcadores raciais no mundo externo à casa comunitária onde ele vivia, tais fatos possibilitaram-no reunir o entendimento necessário para obter, ao longo da vida, a plena consciência da necessidade da batalha contra a discriminação racial em seus espaços de atuação.

Nessa reflexão, cabe ressaltar que, graças a histórica de luta do movimento social negro por acesso à educação formal, muitas discrepâncias foram superadas, porém somente o acesso à educação não garantia que a batalha contra a discriminação racial estava vencida, a luta precisava avançar no combate aos vários mecanismos de reprodução racista praticados no interior das escolas públicas e privadas. As incansáveis investidas do movimento nesse sentido, é importante ressaltar, possibilitaram maiores avanços nas pesquisas no campo da educação antirracista e na difusão do que hoje chamamos de letramento racial⁵⁸, objetivando superar os vestígios de algumas atrocidades no campo da educação, visto que

entre o período histórico de 1871 a 1889, a criança negra sempre foi excluída das oportunidades de uma educação básica nas instituições escolares. O ato de aprender a ler e escrever com qualificação não fazia parte de seu cotidiano, cabendo-os apenas aqueles que detinham o poder econômico. De certa forma “os moleques”, assim denominados pelos seus senhores, tiveram sua infância amputada, mesmo ao início da Lei de 1971. (ASSIS, 2001, p. 38 *apud* SILVA; COUTO, 2019, p. 31).

As contribuições apresentadas por Assis (2001) e Silva e Couto (2019) dão conta do quanto a geração Zózimo esteve fortemente vulnerável aos modos operantes “legais” das práticas racistas cometidas no interior das escolas contra as crianças negras, no entanto, uma vez de posse de algum entendimento sobre o funcionamento dos códigos da escola, Zózimo montou suas próprias estratégias para iniciar o que Silva (2021) chamou de “afrontamento”. Desse modo, como o próprio Zózimo relata, desafiou a estrutura do sistema de ensino e as

⁵⁸ “O conceito de letramento supõe, portanto, uma dimensão política. Afinal, se não há neutralidade nas práticas de ensino, ao decidir o que ensinar e como atuar nesse processo, podemos nos comprometer com a legitimação ou com a transformação dos nossos currículos, dos livros didáticos, do que constitui e como são organizadas nossas escolas, bibliotecas, museus. Em síntese, é preciso implementar outras perspectivas, construir novas formas de olhar, de entender e de significar nossa história e nossas identidades. [...] Esse conceito remete à racialização das relações, ou seja, o estabelecimento arbitrário de direitos e lugares hierarquicamente diferentes para brancos e não-brancos, que legitima uma pretensa supremacia do branco. Portanto, o racismo pode (e precisa) ser desconstruído, combatido, o que implica necessariamente lutar para que todos sejam efetivamente reconhecidos como cidadãos e que tenham de fato seus direitos garantidos.” (ALMEIDA, 2017, n. p.).

práticas racistas da professora, visando a, com isso, provar que sua capacidade e inteligência não tinham qualquer relação com a cor de sua pele, ao mesmo tempo, em um ato revolucionário, impunha, mesmo que a contragosto, a obrigação da professora ter que anunciá-lo como o melhor aluno da classe. Sobre essa passagem o cineasta conta:

Esse negócio da professora colocar os brancos na frente, mulatos no meio e negros atrás. Lembro-me a partir do segundo, terceiro ano do primário, eu era sempre o primeiro lugar. A professora tinha que me engolir, eu era o primeiro ou o segundo lugar. No meio do ano eu já estava bem em toda matéria. No final do ano brincava, pulava, brigava com a professora. Ela não me topava e eu não a topava. Eu nunca tive uma professora que passava a mãozinha na minha cabeça. Era uma briga surda. No final do ano ela tinha que chamar e dar-me um papelzinho. O primeiro lugar era meu mesmo. No quarto ano, eu fiz questão de marcar minha presença no colégio. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 286-287).

Mesmo com uma briga surda com uma poderosa estrutura idealizada para promoção da exclusão, invisibilidade e marginalização das crianças negras, Zózimo conseguiu burlar, dentro das suas limitações, a lógica posta, graças ao seu olhar atento sobre a realidade na qual ele estava inserido, apesar da pouca idade. Some-se a isso uma relativa compreensão de sua mãe sobre a essência insubmissa do filho para se enquadrar no perfil castrador da escola. O relato, acrescido de outros elementos aqui apresentados, aproxima-o cada vez mais da transgressão, do inconformismo e da insubordinação, entre outros princípios entendidos como fundamentais para nortear uma postura nos marcos da decolonialidade, conceito que reúne um conjunto de práticas que buscam provocar rupturas nas diferentes opressões previstas na colonialidade.

Ao aproximar esse conjunto de práticas da personalidade de Zózimo e as tensões que ele causava no espaço escolar, entendemos a produção de rótulos e justificativas que muitos meninos negros de diferentes gerações tiveram porque não se “enquadravam” nas regras previstas pelos regulamentos das escolares, sendo, na maioria das vezes, expulso das instituição de ensino e, na sequência, condenados, por falta de escolaridade, à exclusão social. Em seu processo de luta e resistência surda, Zózimo expõe alguns detalhes desse momento de transição de uma instituição para outra:

A situação piorou dentro do colégio. A comida vinha num espaço perto da secretaria onde eu não podia nada. Foi aí que eu me senti um leproso. Meus amigos dentro do educandário não podiam falar comigo, não podiam chegar perto de mim. Eu era o demônio! Fui expulso e fui para o SAM, Serviço de Assistência ao Menor [...]. Era ali, em São Cristóvão. Hoje é um quartel da Polícia Militar. Tinha piscina, dois campos de futebol. Eu queria estudar e ter um espaço pra correr, viver. Minha mãe, quando foi ao colégio, soube que eu estava no SAM. Ela chegou pedindo o desligamento. Foi uma luta, porque eu disse que não queria sair de lá! Fiquei até os dezoito anos. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 287).

O relato é impactante, pois, por mais que saibamos da capacidade danosa do racismo, ouvi-lo dessa forma aguça repugnância e expõe o quanto o peso desse mal afetava sua existência e sociabilidade, a ponto de preferir continuar na condição de interno em uma instituição marcada pela fama de ser um reduto da delinquência. O Serviço de Assistência ao Menor (SAM) foi uma instituição criada em 1941, com a finalidade “resolver” o abandono social da infância, agravado a partir da Lei do Ventre livre (1871), fortemente intensificado no pós-abolição. Em 1964, o SAM foi substituído pela Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM).

Feita essa contextualização, pontuo que muitas pessoas das gerações passadas já ouviram ao menos falar do peso que tinha um aluno ser encaminhado para uma dessas instituições, que, por muitas décadas, foram marcadas pelos piores rótulos em relação aos internos e aos maus tratos dispensados aos alunos, negros em sua maioria. Contudo, Zózimo preferiu se exilar nesse lugar onde, apesar de tudo, encontrou liberdade e oportunidade de estar junto aos iguais. O episódio nos dá a dimensão do quanto viver em comunidade com seus pares, naquele momento, era fundamental para poder suportar o peso que a sociedade lhe impunha por conta da cor de sua pele. Desse modo, toda complexidade envolvida na exposição dos efeitos do racismo trazida na fala de Zózimo nos remete aos estudos de Franz Fanon, em que ele aponta que:

Mesmo expondo-me ao ressentimento de meus irmãos de cor, direi que o negro não é um homem. Há uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer. A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta descida aos verdadeiros Infernos. (FANON, 2008, p. 26).

Os mecanismos de reexistências utilizados por Zózimo, analisados em relação ao lugar do não-ser apresentado por Fanon, dão conta de que até aquilo que é identificado como ruim é permitido aos negros usufruírem. Nesse sentido, mais uma vez, o cineasta soube usar o lugar do não-ser em seu favor, tendo percebido que o exílio no SAM lhe daria as condições de sobrevivência e possibilidade de uma reconstrução coletiva com seus pares, visando a atenuar os efeitos decorrentes da violência racial vivida, até então, de modo solitário. Sobre esses aspectos, o próprio Zózimo nos dá um panorama do contexto social dos alunos e o sentimento inicial:

Quando eu cheguei ao SAM, eu olhei só tinha preto. Tinha muito pouco branco. Não tinha branco, então eu me integrei. Eram filhos de mães solteiras, pais que tinham largado os filhos. Eram pessoas carentes, porque o Estado só tinha aquilo, só nos deu e só nós dá, até hoje, esse tipo de proteção. Foi uma coisa muito instintiva, eu aceitei. Eu prefiro ficar em uma escola que tenha aquele espaço todo, a comunidade minha está presente, do que ficar brigando com esses coleguinhas, com os professores. Dentro do SAM, os professores eram muito despreparados, mas nós

começamos a fazer um tipo de jogo com eles. Era juntar grupos que queriam estudar e ultrapassar o tal currículo, porque a gente estava no interno. Não tinha nada para fazer. Tinha o tempo de estudar de manhã, tinha a oficina à tarde e à noite ficava ali. Essas coisas até a hora de dormir. A gente ia para a biblioteca. Os livros idiotas de qualquer biblioteca de colégio, principalmente de colégio público. A gente ficava estudando. Tinha um grupo, variava entre dez, quinze e toda noite a gente ia ler. No dia seguinte a gente forçava o professor, porque já estávamos mais adiantados do que ele estava imaginando. A gente ficava inventando currículo de trabalho, de estudo. Já discutiam coisas que estavam acima da cabeça dele. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 288).

Uma vez vencida a angustiante batalha da invisibilidade, causada pela estrutura racista de sua escola anterior, o menino Jorge da Silva iniciava no SAM uma outra modalidade de luta surda, dessa vez com uma articulação não mais solitária, mas pensada coletivamente, com o objetivo de forçar a melhoria da qualidade do ensino oferecido aos internos. Desse modo, o grupo identificado como sendo dos alunos que queriam estudar logo percebeu o nível deficitário da educação, bem como outros requisitos necessários para oferecer uma boa formação, fato que evidencia que, ao menos esses alunos já haviam entendido que, para eles vencerem os estigmas da instituição e o da cor da pele, não lhes restava outro caminho que não fosse o da educação. Assim sendo, após difíceis percalços, Zózimo teve que, na força bruta do racismo, tomar posse dos mecanismos de funcionamento da sociedade para os negros, a partir das experiências anteriores e da nova convivência com seus pares no SAM. Tudo isso possibilitou desenvolver a certeza de que somente na coletividade seria possível agregar aliados para avançar nas estratégias para efetivação de tantas outras lutas surdas que haveria de enfrentar desde o momento em que entendeu que o combate ao racismo precisava ser o centro da sua luta, porque

o negro é um homem negro; isto quer dizer que devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo. O problema é muito importante. Pretendemos, nada mais nada menos, liberar o homem de cor de si próprio. Avançamos lentamente, pois existem dois campos: o branco e o negro. (FANON, 2008, p. 26).

Na constituição do negro, a destituição de suas humanidades é algo naturalizado, conforme aponta Fanon (2008), por isso é necessário lutar para preservá-lo, libertando-o do lugar da dor na perspectiva de fazê-lo avançar na compreensão de que sua existência enquanto negro estará ligada à sua capacidade de percepção da presença de antagonismo entre dois campos racialmente distintos. Esse foi exatamente o caminho percorrido por Zózimo para se proteger e não se destituir de sua humanidade. Paradoxalmente, o lugar que ele avaliou ser o seu espaço de proteção também guardava sua participação no processo da naturalização do lugar do negro. Entretanto, foi no SAM que as primeiras manifestações de gosto pela arte foram coletivamente desenvolvidas, a partir das brincadeiras de teatro com os colegas e

projeções das revistas em quadrinhos na caixa de papelão. O mundo paralelo criado coletivamente nessa realidade adversa lhe permitiu resistir, se fortalecer e avançar na luta surda contra os efeitos do racismo até os 18 anos, quando saiu do seu exílio para enfrentar as dificuldades da vida dos adultos negros e mudanças do lugar onde viveu anteriormente à internação no SAM. Zózimo nos conta que:

A primeira vez que eu saí realmente em busca do trabalho foi duro. Outra realidade. Botava aquele terninho roto em busca do jornalzinho para procurar um trabalho. Eu achava que era trabalho na minha cabeça, auxiliar de escritório, boy, alguma coisa assim. Era difícil, foi difícil mesmo. Essa coisa me marcou muito: a busca pelo primeiro trabalho. Era boa aparência, o teste que você faz. O resultado nunca aparecia. [...]. Fui junto com outros amigos trabalhar numa obra, na São Clemente. Nessa obra havia o problema do horário, a marmita, uma disciplina muito rígida de operário. Eu fazia o acabamento, os caras pintavam e eu atrás fazendo o arremate. Foi isso até me alistar e ir para o Exército. [...] O Exército me mandou para São Cristóvão. [...] Tive uma briga com o comandante. Disse que eu morava em Botafogo, como eu ia servir em São Cristóvão? Não compareci na época que tinha que comparecer. Passaram seis meses e fui ao Forte de Copacabana, perto de casa. Foi no Forte de Copacabana que eu servi. [...] No alistamento coloquei Rua Dezenove de Fevereiro nº 100. Eles achavam que era empregado dessa casa, ou minha mãe. [...] Quando servi, em 1957, abriu o curso para cabo. Na minha bateria ninguém queria fazer o curso, então resolvi fazer. Primeiro era o dinheiro, o primeiro salário que ia ter. Fiz e passei em primeiro lugar. Éramos uns oitenta, mas o comandante na hora da arguição me escolheu dentre oitenta sentados na sala. Na finalização do curso olhou pra todo mundo e disse “Vem cá!”. Eu fui o escolhido. Fez algumas perguntas e eu me saí bem em todas as perguntas. Deu um nó na cabeça do comandante. Ele me disse: “Você é esperto, hein, neguinho”. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 289-290).

Seu depoimento sobre sua passagem pelo Exército deixa evidente o quanto o racismo foi implacável em sua trajetória. Ficou também explícito que morar na Zona Sul, onde a presença dos negros nos espaços, só era visto como natural se estivessem em condições de subalternidade. No caso de Zózimo, apenas a presença do seu corpo negro naquele local reservado aos brancos, por si só, já o colocaria na condição de exceção, gerando questionamentos e causando o que Silva (2021) chamou de “afrontamento”. Desse modo, cabe também a reflexão do quanto o cineasta, de fato, foi assertivo em estabelecer o estudo como estratégia para sustentar os enfrentamentos da luta contra o racismo estrutural presente nas diferentes instituições por onde passou. Sendo assim, amparada por tudo que foi exposto até aqui sobre Zózimo, finalizo a primeira e a segunda fases de sua vida, em que, desde os primeiros anos, ficou evidente que ele seria um elemento valioso na luta pela construção de mais visibilidade nas políticas culturais para a população negra.

7.2 As Encruzilhadas Percorridas Para Constituir-se o Bulbul

E, 1959, ao ingressar na Escola de Belas Artes, Zózimo não só consegue provar sua capacidade de ir além do currículo mínimo oferecido aos internos do SAM, como também começa trilhar os caminhos de sua carreira artística. Entretanto, suas inquietações quanto aos referenciais impostos como padrões universais de conhecimento para diferentes realidades e contextos geográficos acabaram colocando-o em confronto com as verdades absolutas da colonialidade, fortemente presente nas estruturas das universidades, sobretudo nos cursos reservados para a elite branca, como por exemplo, o de Belas Artes, no qual ingressara. Em decorrência de sua postura contestadora, ele teve que trancar sua matrícula para não ser expulso, porque, segundo ele, “foi também um problema com um professor e isso já era 1960, 1961. Eu estava no terceiro ano de Belas-Artes. Perguntei ao professor sobre a arte europeia, norte-americana. “Fiz uma pergunta capciosa, porque eu queria atingir outro objetivo. Perguntei sobre a arte chinesa e ele me enrolou uns três ou quatro meses. Ele não sabia nada da arte chinesa. [...]. Mas, na verdade, eu queria saber era da arte africana.” (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 292).

Diante do exposto, o sujeito inscreve sua presença, o que pode dar-se de forma mais ou menos visível ou visibilizada; se move, portanto, em um espaço de possibilidades e de escolhas de posicionamentos, apesar de não se mostrarem explicitamente demarcadas. Nesse sentido, quem enuncia o faz de certa forma e, portanto, joga com as possibilidades de escolha, apesar das coerções e condicionantes genéricas, sociais, linguísticas e/ou discursivas. (BAPTISTA, 2011, p. 29 *apud* BAPTISTA, 2021, p. 69).

Como bem sinalizado por Baptista (2011 *apud* BAPTISTA, 2021), às escolhas de posicionamentos, nem sempre serão feitas explicitamente, porém o enunciador sabe perfeitamente que foco, situação ou espaço deseja demarcar. Na situação em questão, a ideia seria pontuar que a arte europeia não era a única existente no planeta. E é imbuído de suas escolhas e posicionamentos que Zózimo estabelece empatia com o ambiente de efervescência das agitações políticas na universidade. Justo no calor das manifestações estudantis, ele inicia sua militância no movimento universitário, que, na década dos anos 1960, era extremamente forte, a União Nacional do Estudantes (UNE), enquanto representação do segmento estudantil, também era um grande espaço agregador de talentos políticos e artísticos, essa proximidade com as instâncias do movimento estudantil acabou sendo o fio condutor para sua chegada ao cinema. Sobre o início de sua trajetória artística, Zózimo nos conta que:

Depois comecei frequentar o Diretório Acadêmico. Para a UNE foi um passo. Entrei para o grupo da UNE. Estava se formando o CPC, Centro Popular de Cultura, com o Vianinha [...]. Fui chegando e de repente entrei no grupo de formação do Centro

Popular Cultural. Paralelo a isso [...] soube que ia abrir um curso, um dos primeiros cursos de cinema no Museu de Arte Moderna [...]. Lá estavam Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, essa turma toda. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 294).

O conjunto de mudanças geradas por seu ingresso na universidade também contribuiu para o desabrochar da questão racial, que, na verdade, sempre esteve presente em suas observações enquanto principal referência dos conflitos anteriormente enfrentados. Porém, naquele momento do ingresso na militância política, a questão racial passou a ser percebida como necessária bandeira de luta política e organizativa em seu espaço de atuação, ele entendeu também que a cultura negra deveria ser vivenciada com os iguais. Nesse sentido, Zózimo buscou frequentar os locais de referência da cultura negra, como bailes, locais de música negra norte americana e outros. A busca por suas origens será determinante para a condução política e o fazer artístico de Zózimo, para quem:

A posição do negro americano me leva à África. Começam a sair algumas notas nos jornais. O Congo começa a se rebelar. Ficava olhando aquelas coisas, algumas eu recortava e guardava, Lumumba, Nkrumah, etc. Essas coisas foram começando a entrar na minha cabeça como forma de rebeldia. Fui me identificando com esse estado de coisas daquela África que estava numa ebulição muito grande. Depois fui ler sobre Jonas Kenyatta que estava preso. Estava em prisão perpétua na Inglaterra, tinha sido chefe dos Mau-Mau⁵⁹ no Quênia. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 293).

A busca pela formação artística de Zózimo caminhava no mesmo compasso das suas inquietações, que o conduziam para além da convivência com seus pares nas festas eventos da cultura negra, ele também buscava entender e se apropriar das complexidades das questões relacionadas à negritude. Para tal, ele passou se impregnar das produções dos intelectuais pan-africanistas e toda movimentação anticolonialista que estava ocorrendo na África. O conjunto de todos esses fatores despertou sua atenção sobre os hiatos e apagamentos dos conhecimentos ancestrais nos diferentes processos da vida da população negra, sobretudo na cultura.

Desse modo, Zózimo busca conectar seus sentidos a partir do referencial racial enquanto fator limitante da vida da sua própria vida e dos seus, o somatório disso tudo resulta na consciência sobre o lugar do negro na sociedade e a “[...] reação à definição do negro como problema, a constatação da patologia da sociedade moderna colonial e a revolução política epistemológica a partir da afirmação de *lócus* de enunciação da população negra.” (SANTANA, 2019, 231).

⁵⁹ A Revolta do Mau-Mau foi um movimento ocorrido durante o processo de descolonização do Quênia, que teve início a partir da organização clandestina chamada Mau-Mau.

De posse dos referenciais limitantes, Zózimo, enquanto enunciador, adentra os espaços de formação artística, aproveitando-se de todas as brechas e oportunidades, reeditando em outro estágio o que ele chamou, no passado, de luta surda. Como bolsista, iniciou a formação de cinema no Museu de Arte Moderna (MAM), com o cineasta sueco Arne Sucksdorff, também na condição de bolsista, fez o curso de formação para atores no Teatro Tablado, conhecido como um dos melhores do país, com o ator e diretor de cinema italiano Adolfo Celi. Entretanto, sua natureza subversiva lhe conduz para a direção contrária às orientações dadas pelo seu professor no curso do Tablado, segundo as quais os alunos deveriam ficar fora de qualquer trabalho durante a formação. Zózimo não se limitou ao âmbito da formação teórica das quatro paredes, escolheu também as ruas como espaços de atuação junto ao Centro Popular de Cultura (CPC), fazendo intervenções de fácil entendimento com temáticas voltadas para os problemas dos operários, negros em sua maioria. Sobre esse momento de sua formação e o panorama político, bem como as estratégias de usadas contra a repressão estadual da época, Zózimo revela que:

Naquela época era muita gente que saía desse curso, foi um curso muito especializado, muito fechado. E ele não deixava que ninguém trabalhasse fora. Eu nunca falei para o Celi que fazia teatro volante na CPC da UNE. Que eu fazia aquele teatro na Praça Quinze, na Praça São Francisco. O Carlos Lacerda botava cavalaria em cima da gente e ali você está representando em cima do caminhão, uma peça rápida que a gente fazia para conscientização do povo. Tínhamos que ser espertos, só alguns saíam correndo. Quando a cavalaria vinha para cima da gente, a gente jogava aquelas rolhas e os cavalos despencavam. Aquele negócio de militância dos anos 60 com o CPC. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 294-295).

Apesar do panorama dado por Zózimo em relação à conjuntura do Rio de Janeiro em relação à repressão policial contra as manifestações estudantis, ainda assim, é necessário pontuar que, no cenário nacional, nos anos compreendidos entre 1961-1964, as mobilizações por reformas estruturais de bases, além das garantias legais para posse de João Goulart se espalharam nas grandes cidades do território nacional. Nesse mesmo processo das movimentações políticas, ocorria também uma intensa efervescência de artistas, intelectuais e estudantes que se articulavam e promoviam ações através dos CPCs.

A inspiração original viera do Movimento de Cultura Popular (MCP), fundado no Recife por Paulo Freire, Ariano Suassuna, Francisco Brennand, entre outros. Os CPCs se espalharam pelo país graças à atuação da UNE Volante, uma espécie de caravana que percorreria o Brasil estabelecendo contatos entre os universitários e os núcleos de trabalhadores da indústria e do campo. ('A MAIS-VALIA...', [201-], n. p.).

Fotografia 46 – Teatro de rua, CPC da UNE, *Patria o muerte*, 1961-1962



Fonte: TEATRO..., 2010.

Fotografia 47 – De terno, o presidente da UNE, Aldo Arantes, participa de reunião do projeto UNE Volante, na década de 1960



Fonte: 'A MAIS-VALIA...', [201-].

Fotografia 48 – Capa do compacto *O povo canta*, lançado pelo CPC da UNE



Fonte: 'A MAIS-VALIA...', [201-].

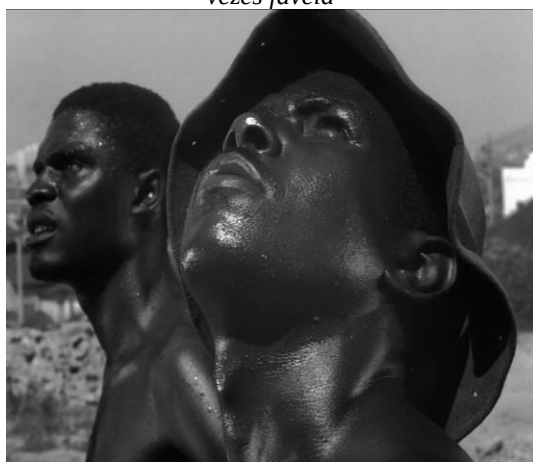
Os CPCs foram um celeiro de jovens artistas que se projetaram no cenário artístico e cultural brasileiro, entre eles: como ideólogos, Carlos Estevam Martins, Gianfrancesco Guarnieri, Luiz Werneck Vianna, Ferreira Gullar; no teatro e na televisão, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Arnaldo Costa, Capinam, Cecil Thiré, Carlos Miranda, Carlos Vereza, Francisco de Assis, Chico Nelson, Denoy de Oliveira, Fernando Peixoto, Flávio Migliaccio, João das Neves, João Siqueira, Joel Barcelos, Nelson Xavier, Paulo Pontes, Pichin Plá; no cinema, Cacá Diegues, Eduardo Coutinho, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Maurice Capovilla, Marcos Farias, Miguel Borges; na poesia, Affonso Romano de Sant'Anna, Chico Nelson, Ferreira Gullar, Moacyr Félix; na música: Carlos Lyra, Sérgio Ricardo [...]. (CENTRO..., 2010, n. p.).

Quando Zózimo se aproxima do CPC, encontra essa configuração de pessoas, muitas delas já bastante conhecidas no mundo da arte e da intelectualidade carioca. Tudo isso irá provocar um turbilhão de mudanças ocasionadas pela militância no teatro volante do CPC da UNE, somado ao seu mergulho na formação artística no curso de teatro e cinema. A proximidade com os precursores de cinema novo o impulsionou para o início de sua carreira como ator. Nesse momento, também desponta o ímpeto de lutar para quebra de alguns paradigmas, sobretudo no que dizia respeito ao protagonismo negro nos espaços do cinema, teatro e televisão. Desse modo, em 1962, Zózimo faz sua primeira aparição no cinema, no filme *Cinco vezes favela*, de Nelson Pereira dos Santos, considerado um marco do cinema novo. Segundo Zózimo,

Cinco vezes favela foi o único filme feito no Centro Popular de Cultura. No início do Cinema Novo, no qual também participei. Entrei de cabeça na experiência, e era um cinema completamente artesanal, e foi realmente baseado na questão da história do negro. São cinco histórias baseadas dentro das favelas onde o negro é o ator principal. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 295-296).

Neste período, dentro do CPC destaca-se a formação das obras fílmicas *Cinco vezes favela*, entre os anos de 1961 e 1962, fomentadas pelos cineastas que contribuíram ao cinemanovismo no qual cada um dirigiu um curta-metragem com temáticas sociais e populares, são estes: *Um favelado*, de Marcos Farias, *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diégues, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. (MIRANDA NETO; DANTAS JUNIOR, 2021, p. 349).

Fotografia 49 – “Pedreira de São Diogo” (Leon Hirszman) um dos curta integrantes do longa *Cinco vezes favela*



CINCO..., 2011.

Fotografia 50 – “Pedreira de São Diogo” (Leon Hirszman) um dos curta integrantes do longa *Cinco vezes favela*



CINCO..., 2017.

Na concepção de Zózimo, sua identificação com o cinema novo ia em direção aos seus anseios porque, além de configurar uma nova proposta de estética fílmica, para ele, o movimento cinemanovista também apresentava uma outra forma de representação do negro no cenário cinematográfico brasileiro. As percepções do cineasta sobre essas produções

deviam-se também ao momento político do país, cujo projeto nacionalista em curso era defendido pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual a maioria dos integrantes do CPC eram filiados. Esse cenário político possibilitou alavancar o debate sobre a questão da identidade nacional, presente nas mais diferentes linguagens artísticas, fato que orientou novas perspectivas estéticas e discursivas para esse novo cinema, bem como a criação de uma nova bossa rítmica para o samba, demarcando assim os limites rítmicos do asfalto e do morro. Nesse sentido, para os negros, a integração de sua identidade ao projeto nacional apresenta “outro ponto de diferença é a integração simbólica dos negros na identidade nacional híbrida, cuja ideologia hegemônica sustenta a opressão racial.” (PEREIRA, Amauri, 2013, p. 133).

Entretanto, apesar de essa movimentação cultural permitir algumas brechas para inserção do negro no cenário das diferentes linguagens artísticas, ao menos no cinema, essas possibilidades ainda estavam sob a batuta dos cineastas e toda estrutura embranquecida dos precursores do cinema novo. Nesse sentido:

O debate cinematográfico, naquele contexto, revalorizou o negro na cultura nacional, porém como parte de uma massa multirracial de explorados pelo sistema capitalista, em vez de destacar a dominação pelos brancos. Os problemas do negro derivariam da opressão de classe e não racial. Assim, positivado nos ideais de um projeto “nacional-popular”, o negro se tornava metáfora do povo brasileiro explorado. Isso significa que tal personagem – com sua história, cultura e identidade específicas – não era compreendido como algo que pudesse ser considerado em si, mas como aspecto de um sistema de exploração. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p. 377 *apud* CONCEIÇÃO, 2020, p. 347).

Já Lapera (2012), em sua contribuição sobre o cinema novo afirma que:

[...] as práticas intelectuais dos jovens diretores do Cinema Novo e sua relação com o conteúdo apresentado pelos filmes revelaram negociações com o ideal de democracia racial e seus correspondentes étnicos; no caso, alguns elementos caros a uma cultura popular negra e nordestina (candomblé, samba, cangaço, etc) e alguns personagens que permeiam este ideal (malandro, cangaceiro, beato, vaqueiro). Todavia, isto será feito abordando alguns pontos de tensão que nos ajudam a mapear os apagamentos em torno das representações de raça/etnia, notadamente os casos do *Pagador de Promessas*, *Ganga Zumba* e *Integração Racial*. (LAPERA, 2012, p. 92).

Desse modo, em meio ao clima de mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais, a integração dos elementos identitários, o cotidiano e religiosidade do povo brasileiro, em sua maioria composto por negros e nordestinos, também fez parte desses debates nos quais Zózimo estava se inserindo, com a perspectiva de poder pautar a negritude nesse efervescente contexto da política e da cultura brasileira. Entretanto, é importante pontuar que a pauta racial para esse grupo do CPC não tinha a mesma conotação que para Zózimo; para eles, a pauta era entendida a partir da perspectiva partidária do PCB, cujo foco principal era a luta de classe, o CPC “elege como ponto de partida para a criação artística o campo da política, isto é, o jogo

de poder presente na sociedade de classes para, em seguida, dotar de legitimidade o intelectual de esquerda enquanto catalisador das demandas do povo.” (LAPERA, 2012, p. 118).

Além dos aspectos observados por Laperla (2012), outro ponto a ser analisado tem relação com a origem social e racial dos integrantes do CPC, cuja grande maioria não vinha das classes populares, haja vista o perfil dos precursores da bossa nova, movimento de integrantes oriundos do CPC. Essa nova onda, na prática, configurou-se como um movimento musical da Zona Sul do Rio de Janeiro.

Nesse sentido, estamos discutindo como o lugar epistêmico é ocupado e atravessado pelos sujeitos na dinâmica dos lugares sociais em que esses se situam ou são situados. Esse aspecto torna-se central ao enveredarmos por trilhas desenhadas por uma opção crítica e decolonial em permanente construção. (BAPTISTA, 2017, p. 70).

É justo nesse lugar epistêmico do cinemanovista que Zózimo irá, ao mesmo tempo, constituir-se e se reconstruir. A passagem do cineasta nesse celeiro da intelectualidade do CPC da UNE foi um momento de grande aprendizado sobre o poder da arte como ferramenta de luta e transformação, contudo o momento também foi responsável pela gradativa certeza dos limites que sua condição racial e social lhe impunha naquele espaço. Por outro lado, a partir desse convívio, ele também foi influenciado por importantes referências negras, sobre o que atesta:

havia uma influência muito grande naquela época do Zé Ketí. Zé Ketí falava que tinha entrado no Partido Comunista por causa do Paulo da Portela. O João do Vale entrou também para o Partido Comunista. Eu entrei também nos anos 60. Aí dentro do Partido eu rachei. Tinha a linha trotskista e tinha a linha maoísta. Eu fui para a linha maoísta. Para mim é muito vago aquele negócio de 1917, da Rússia. E o Mao estava vivo, estava próximo, estava ali. O cara estava estudando a China de hoje: como é que se passa do feudalismo para o comunismo. E é claro que o Partido Comunista me rejeitou. Porque eu estava querendo resolver um problema na favela hoje [...]. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2006, p. 296).

Sendo assim, aproveitando-me do registro feito por Zózimo sobre a influência de Zé Ketí e João do Vale para seu ingresso no PCB, abrirei parênteses para um breve registro sobre a participação de ambos os artistas nesse momento de efervescência da resistência política e cultural do Rio de Janeiro nos anos 1960. O resgate do show *Opinião*, nessa reflexão, visa não somente a elucidar o protagonismo negro no cenário político e cultural do país, mas também a registrar que foi um projeto idealizado por integrantes do CPC, assinado por Armando Costa e Vianinha, e dirigido por Augusto Boal. O espetáculo marcaria as primeiras ações de resistência ao golpe de 1964.

O show evidenciou ainda como o cinema novo e também esse projeto de espetáculo era marcado pelo recorte social e racial, fato demonstrado no perfil dos protagonistas do musical. A origem de Nara Leão, João do Vale e Zé Ketí garantiu a essência do musical como forma de luta e resistência, no entanto o fio condutor teve João do Vale representando o migrante, negro nordestino que chega ao Rio de Janeiro, capital da indústria cultural do país para tentar viver da sua música. Zé Ketí é o trabalhador, morador do morro, sambista, que carrega a imagem do malandro marginal, mas que, em função da música, garantiu sua circulação no meio da elite cultural carioca. Nara Leão é a garota de classe média que largou a bossa nova para aderir à manifestação musical do morro, reduto de preto favelado, como forma de resistência e luta popular (KLAFKE, 2013).

Fotografia 51 – Show Opinião



Fonte: MELLO, 2022.

Fechando esse parêntese sobre a importante presença de Zé Ketí e João do Vale como protagonistas desse momento da resistência política e cultural na ditadura civil e militar, é necessário registrar que, ainda assim, ambos, na interpretação discursiva dos idealizadores do espetáculo, foram representados com os habituais estereótipos dos negros. Sendo assim, o pensamento de Baptista (2021) sobre o lócus de enunciação muito se aproxima da inquietude de Zózimo frente ao distanciamento da intelectualidade do CPC, no que dizia respeito aos problemas sociais decorrentes do racismo, fato que, para ele, evidenciava cada vez mais as limitações desses espaços para a temática racial.

[...] Enquanto sujeitos, do lugar geopolítico e consequentemente, sujeitos de enunciação e lugar epistêmico não são meramente categorias de análise para reprodução de discursos e falas, mas são parte de um complexo processo discursivo, marcado por tensionamentos diversos. Neste sentido, é preciso situar o ego e, ao mesmo tempo, ter em conta o dinamismo que supõe a relação entre esses lugares e os sujeitos. (BAPTISTA, 2021, p. 70).

Entretanto, apesar do dinamismo de Zózimo nesses espaços da arte e política, seu olhar e preocupação seguiam no sentido da questão racial, por isso, por circunstâncias de sua trajetória, ele acabou iniciando sua militância artística e política fora dos marcos do movimento negro, que segundo sua avaliação, ocorreu porque “o Movimento Negro é recente, de 1975, por aí. Eu nem estava no Brasil em 1974. De 60 a 70 se tivesse Movimento Negro eu estaria junto. O negro não tinha essa consciência de se juntar. A gente juntava na gafieira, nas festas.” (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 296).

Essa avaliação, feita por Zózimo durante a entrevista com Ângela Ness e Beatriz Nascimento, suscita na entrevistadora uma fala em que, além de discordar do entrevistado, também nos brinda com um importante registro em relação à atemporalidade do movimento negro, especialmente no mesmo período em que ele estava no CPC. Beatriz Nascimento inicia dizendo:

Eu queria discordar do Zózimo (...) porque visto do ponto de vista histórico, tudo isso, inclusive do que ele fala, da própria experiência dele da escolha pelas artes (...). Na minha opinião, não só minha, mas de todos nós que estudamos a cultura negra no Brasil, o Movimento Negro, como o movimento social da história do Brasil, sempre existiu, a não ser por um pequeno intervalo na década de 30. Então, quando a gente se refere ao Teatro Experimental do Negro, a esses negros como você e, anteriormente, Grande Otelo, Ruth de Souza, o Renascença, que faz o cunho social, mas faz a discussão política. Esse clube social está em busca de quê? De uma afirmação da negritude. Não importa como ela é, mas uma afirmação do ser negro. Eu tenho a impressão de que nós chamamos tudo isso de movimento social. Para mim, e acho que para todos nós, o que foi iniciado na década de 70, de certa forma, é a continuidade desse movimento de figuras como você, que como outros atores, como outros artistas estão em uma espécie de linha de frente, fazendo uma coisa que não existia, em 30, no Brasil: a imagem do negro em algum lugar, principalmente no cinema. A imagem desse negro bonito. Na verdade, o negro aparecia sempre estereotipado: o feio, o palhaço, etc. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 297).

O deslocamento da fala de Zózimo feito por Beatriz Nascimento foi de fundamental importância para pontuar historicamente a presença e contribuição do movimento negro em diferentes frentes de lutas, seja por direito à educação, melhores condições de vida, cultura, entre outros. Por outro lado, também evidenciou que por mais que o cineasta tenha ido forjar a luta pela causa racial por outro caminho, é inegável que isso possibilitou que ele pautasse a negritude em um espaço que, na prática, ainda guardava muitas limitações sobre a pauta e a aceitação do protagonismo discursivo dos artistas negros nas produções cinematográficas.

Exemplifica tal limitação o fato de o cinema novo ter projetado a imagem do negro sem os habituais estereótipos, mas ainda sob a ótica e a interpretação discursiva dos cineastas brancos, contudo Zózimo sempre admitiu que o lema de Glauber Rocha — “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” — tenha exercido forte influência sobre ele. Desse modo, a persistência com a questão racial esteve o tempo todo presente nas ações de Zózimo junto aos cineastas cinemanovistas, porém ele atesta que, após o golpe de 1964, uma escalada de decepções e rupturas ideológicas com cinema novo começa a acontecer. Segundo Zózimo:

Depois do baque de 64, esse grupo continuou uma resistência surda. Eu nunca perdi a negritude. [...] De repente o massacre foi tão grande, a censura, as perseguições. O próprio Leon Hirschman que me introduziu no cinema. [...] Em 67 me decepcionou muito, quando ele consegue dinheiro para fazer o seu primeiro filme colorido: *Garota de Ipanema*. O filme não tem nada a ver. Um filme que passou despercebido. [...] Fiquei muito decepcionado. A partir daí a turma do Cinema Novo começa a se aburguesar, a palavra é essa. Eles começam a formar uma caixa, uma elite. Eu sinto que eles perderam o pulso da história. Eles vão dar outras explicações, como o Vianninha me deu várias. Inclusive tive uma discussão brutal com o Vianninha quando eu estava em São Paulo na novela (*Vidas em conflito*) e a Globo estava recém-formada. Uma das coisas que Roberto Marinho tinha colocado claro, naquela época, era que militante do Partido Comunista não entrava na TV Globo. [...] De repente ele abriu uma exceção para o Vianninha. E eu soube que o Vianninha tinha assinado um contrato com a Globo para escrever *A Grande Família*. [...] Eu comecei a forçar o Armando para colocar uma família de negros dentro de *A Grande Família*. Isso eles disseram que era impossível. Esses caras eram meus amigos. [...] De repente, dizem que é impossível, porque o patrão deles não quer. Eu fiquei muito revoltado e rompi realmente, até com o Vianninha. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 298-299).

Após toda essa gama de situações apontadas por Zózimo, somos levados a pensar que a negritude e a luta contra o racismo eram somente compromisso dos negros e que a sua representação não poderia ficar refém dos sujeitos que não vivenciavam os mesmos traumas decorrentes das diferentes manifestações do racismo. Sendo assim, diante das opções políticas e postura frente à pauta racial dos integrantes do cinema novo, a ruptura foi inevitável. Baptista (2021) diz que:

[...] um movimento dessa natureza pressupõe, por um lado, lidar com a ideia dos entrecruzamentos epistêmicos e, por outro, optar por uma perspectiva que confronte e divirja daquela da lógica excludente e polarizada da própria tradição epistêmica, que impõe uma única perspectiva para suplantar ou transcender a que a antecede ou contra a qual se opõe. (BAPTISTA, 2021, p. 70).

Em conformidade com a constatação apontada por Baptista (2021), Zózimo, em seu lugar enunciativo, irá ressignificar o aprendizado e recriar as ferramentas de luta apreendida com a turma do CPC e do cinema novo, para, assim, trilhar outros caminhos, visando a continuar buscando daquilo que julgava importante trazer para a cinematografia nacional, distante das concepções da intelectualidade que tratava os negros e suas manifestações culturais e religiosas como coisa menor. Sobre essa questão, Lapera (2012), ao analisar o

pensamento da intelectualidade do movimento cinemanovista, apresenta alguns aspectos sobre a desqualificação do repertório da cultura popular. Para tal, utiliza o exemplo do filme *Barravento* (1962), cujo repertório religioso é representado pelos rituais do Candomblé; Glauber Rocha, diretor do filme, aponta as práticas religiosas como a continuidade de uma outra modalidade de “escravidão” intelectual dos baianos. Assim sendo, o pesquisador nos brinda com alguns fragmentos de entrevista do cineasta concedida a Walter Lima Júnior, publicada no *Correio da Manhã* em 17 de abril de 1962, na qual, entre outras coisas, Glauber diz que:

Os negros permanecem escravizados de todas as formas. Talvez a pior delas seja a religião, a crença nos deuses africanos, a eterna submissão à miséria, como se aquele destino de fome e analfabetismo fosse determinado por Iemanjá ou Xangô. Fatalismo absoluto. [...] Não passa de uma romântica e alienada posição diante de um grave problema de subdesenvolvimento, físico e mental. (ROCHA, 1962 *apud* LAPERA, 2012, p. 129).

Ainda em relação às concepções de Glauber Rocha, sobre o candomblé, o pesquisador, mais uma vez, corrobora essa reflexão, apresentando mais um fragmento dessa mesma entrevista, referente às razões pelas quais o diretor trouxe os ritos e práticas da religião em seu filme:

Fiz um filme contra candomblés, contra misticismos e, num plano de maior dimensão, contra a permanência de mitos numa época que exige lucidez, consciência crítica, ação objetiva. Não sei até que ponto consegui colocar todos estes problemas, pois o filme ainda não foi lançado e o público ainda não reagiu. Muito me interessa a reação do público. O folclore e a beleza contagiante dos ritos negros são formas de alienação, são impedimentos trágicos a uma tomada de consciência para a liberdade de uma raça importante em nosso século, como a negra. (ROCHA, 1962 *apud* LAPERA, 2012, p. 129).

Fotografia 52 – *Barravento* (1962)



Fonte: BARRAVENTO..., 2020.

Fotografia 53 – Frame de *Barravento* (1962)



Fonte: BARRAVENTO..., 2011.

Esse registro sobre o pensamento de Glauber Rocha explicita a forte presença de aspectos da colonialidade nessa cinematografia e, justamente por isso, não poder representar

os anseios dos artistas e da população negra, que, por séculos, com diferentes nuances e contextos políticos, fora despossuída de suas humanidades, bem como frequentes exposições de seu sagrado como sendo algo “exótico”, “primitivo”, entre outras caracterizações, utilizado em alguns momentos, a partir dessas concepções, para fins políticos ou artísticos, tanto pela esquerda quanto pela direita. Sendo assim,

[...] a esquerda brasileira, absorvida pela ideia da democracia racial [...], não foi capaz de conceber um discurso, ou ações, que atendessem as demandas da comunidade negra. Isso expõe sua dificuldade de compreender os efeitos do racismo estrutural na vida de cada indivíduo afro-brasileiro que compõe uma parcela significativa da população brasileira (JESUS, 2015, p. 64).

Por último, resalto que todas as contribuições trazidas sobre essa vivência política e artística do cineasta com esse campo da intelectualidade do CPC e do cinema novo buscaram elucidar as razões pelas quais Zózimo, imbuído de sua negritude, rompeu ideologicamente com os precursores do movimento cinemanovista, portanto a continuidade dessa reflexão seguirá traçando os contornos da decolonialidade presente na construção da sua luta antirracista e patrimônio cinematográfico do cineasta, que teve como principais referenciais o pensamento da intelectualidade negra, bem como os paradigmas da africanidade. Nesse sentido, Zózimo, em sua radicalidade, reafirma sua negritude fazendo a demarcação desse lugar pela incorporação do Bulbul em sua identificação pessoal e fazer cinematográfico.

7.3 O Zózimo Já Sendo o Bulbul

Iniciarei este outro momento da enunciação de Zózimo a partir do posicionamento político assumido com a incorporação da essência e referência africana para integrar sua nova identificação pessoal e artística. Entende-se que, após algumas rupturas, especialmente com a colonialidade presente na intelectualidade política e cinematográfica do país, escolher iniciar esse novo giro renomeando-se, na prática, representa um divisor de águas. É como se Zózimo quisesse demonstrar que não se tratava apenas de uma mudança de nome e, com o gesto, estivesse fazendo outra abolição, tendo em vista que os negros herdaram os nomes dados pelos opressores dos nossos antepassados. Outro aspecto interessante sobre essa incorporação do Bulbul, é o simbolismo contido na escolha, já que Bulbul é o nome de um pássaro de origem africana que significa rouxinol, pássaro popularmente conhecido pelo seu canto, que, segundo estudiosos, é o que enuncia a primavera, sendo também sinônimo de amor e otimismo. Assim, feitas as considerações políticas e simbólicas sobre o processo de absorção da essência africana como identidade e bandeira de luta antirracista de Zózimo Bulbul,

Carvalho (2005) aponta que “em 1962, [...] no filme *Cinco vezes favela*, ele assina Jorge Zózimo. Dois anos depois, no filme de Carlos Diegues, *Ganga Zumba*, temos ainda o mesmo Jorge Zózimo. Só nos filmes lançados após 1967 encontramos o Zózimo Bulbul nos créditos.” (CARVALHO, 2005, p. 175).

Em sua trajetória como ator nos anos 60, Zózimo atuou nos filmes *Cinco vezes favela* (1962), dirigido por Nelson Pereira dos Santos; *Grande Sertão* (1965), por Geraldo Pereira e Renato Santos Pereira; *Ganga Zumba* (1965), com direção de Carlos Diegues; *El justicero* (1967), de Nelson Pereira dos Santos; *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha; *Compasso de espera* (1969), dirigido por Antunes Filho. Nesse último, Zózimo e Renée de Vielmond foram os protagonistas de uma história em que a questão do racismo no Brasil seria abordada em uma obra. Sobre os problemas políticos que envolveram o filme, Zózimo nos conta:

Esse filme ficou pronto, [...] em 1970. É um filme em preto-e-branco. Eu descobri Renée, um dia no meio da rua. Têm vários atores e é um filme que discute o preconceito racial no Brasil de uma forma moderna. Não aquela do Pai Tomás, do século passado. Mandamos para censura [...]. Veio a ameaça de prisão. Diziam que no Brasil não tinha preconceito racial. Eu fui enfrentar o negócio para ver até onde ia. 1971, 1972, 1973 eu consegui que o Afonso Arinos assistisse ao filme no Cinema Um, aqui no Rio de Janeiro, numa sessão à meia noite. Ele e o pessoal do *Pasquim*. Fiz uma sessão privada para eles. Eu disse que o ministro Falcão implicou com o filme, mas o filme já tinha passado pelo SNI, pelo serviço secreto do Exército. Cada vez que a gente ligava para Brasília, para saber onde estava o filme, ele estava numa instância não se sabe onde. Um trabalho que é seu, que você botou dinheiro [...] eu estava enlouquecendo. Eu achava que era um sonho. Achavam que eu estava mentindo quando dizia que tinha feito um filme. Esse filme não existe. A paranóia baixou [...]. Eu fui a Brasília, já com o aval do Afonso Arinos. Me sento na frente do gorila chamado Armando Falcão. O diálogo foi a coisa mais terrível da minha vida, mas ele disse que liberava o filme, por causa da cartinha do Afonso Arinos [...]. Então ele liberou, estava liberado, em 73. No final do ano tinha um negócio de um prêmio e ele entrou numa categoria especial do Instituto Nacional do Cinema. Ganhamos um prêmio em dinheiro. O Antunes me deu naquela época uns trinta mil cruzeiros [...]. Eu transformei esses trinta mil cruzeiros em dólares [...]. Eu já tinha aplicado o dinheiro em outro filme. Um curta-metragem chamado *Alma no olho*, que é meu. (NESS; NASCIMENTO, 1988 *apud* CARVALHO, 2005, p. 304-305).

Fotografia 54 – Cartaz de *Compasso de espera*

Fonte: PACE, 2022.

7.4 Zózimo Bulbul de Corpo e Alma

Ao se lançar como realizador do filme *Alma no olho*, em 1973, Zózimo Bulbul materializa as diferentes guerras surdas que fizeram parte de sua estratégia de sobrevivência nas estruturas racistas por onde passou. Com esse filme, ele também coloca seu corpo e sua alma como ferramenta de resistência e denúncia sobre a história e desafios impostos aos negros em diáspora. Nesse sentido, mais uma vez, seu afrontamento apontado por Silva (2021) se manifesta, a partir da realização dessa obra que fora idealizada, em um cenário político nacional e internacional totalmente adverso para tal. Desse modo, é importante registrar que o início e a finalização do filme *Alma no olho* se deu quando o Brasil vivia o auge da ditadura civil militar (1964-1985) e o mundo estava polarizado pela Guerra Fria. Os 21 anos do regime militar foram marcados pela censura e pela perda da liberdade de expressão e cassação de direito políticos, em que todos os cidadãos eram controlados pelo Serviço Nacional de Informações (SNI) e pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Os anos de chumbo, como ficou conhecido esse período, foram caracterizados pela prática de tortura, assassinatos, exílio, prisão e desaparecimento de políticos, intelectuais, artistas, trabalhadores, padres e todos que se opusessem ao regime militar. É importante

destacar que essa conjuntura de ascensão de governos autoritários através de golpes militares fez parte da cartilha política dos Estados Unidos para a América Latina, visando com isso a conter a experiência cubana na região. Por isso, tento em vista todas as questões supracitadas, além do fato de *Alma no olho* representar um divisor de águas na carreira de Zózimo e um marco na cinematografia brasileira, é que o filme será analisado com a perspectiva da enunciação da filmografia e do legado de Zózimo Bulbul para a luta antirracista dos cinemas negros do Brasil e da América Latina.

Fotografia 55 – *Alma no olho*



Fonte: ALMA..., 2020.

A partir desses elementos, é possível afirmar que *Alma no olho* foi um ponto de virada na trajetória artística e política de Zózimo Bulbul, a atitude de assumir atuar em praticamente todas as etapas do filme possibilitou que ele tivesse o total controle da história que queria contar, além de conseguir imprimir uma potente interpretação e nova representação estética do corpo negro nas produções do audiovisual brasileiro. Sobre seu processo de criação, vejamos o que Zózimo conta:

O *Alma no olho* foi para mim uma experiência muito forte. Eu mesmo sentei, escrevi e botei a historinha do filme. Tentei procurar um ator para fazer o filme. Aí olhei e, não sei, ninguém me inspirou confiança. Entendeu? As pessoas pra quem eu mostrei achavam uma coisa maluca, era todo em mímica. Resolvi um dia eu mesmo ir para a frente da câmera com o José Ventura, que era o diretor de fotografia. E o *Alma no olho* eu fiz assim (...). Paguei o laboratório, paguei o Ventura. Eu mesmo montei, sonorizei, mixei e botei o letreiro” (BULBUL, 2001 *apud* CARVALHO, 2005, p. 193-194).

Outro aspecto que marca o contexto da realização do filme foi o clima de repressão ao movimento negro brasileiro, em virtude da forte mobilização negra nos Estados Unidos, liderada pelos Panteras Negras, essa movimentação representava uma ameaça para ideologia racista e a possível desconstrução do mito da democracia racial imposta pela força bruta dos militares. Nesse sentido, reprimir o movimento negro no Brasil, por ser o país com maior concentração negra fora da África, tornou-se uma urgência, tendo em vista a proximidade de muitas lideranças negras das organizações norte-americanas e pan-africanistas de outras diásporas. O próprio filme *Alma no olho* teve sua história “[...] inspirada no livro escrito pelo líder dos Panteras Negras, Eldridge Cleaver, *Alma no exílio*. O livro, publicado originalmente em língua inglesa em 1968, foi traduzido no Brasil em 1971. Tornou-se leitura corrente entre os jovens intelectuais negros.” (CARVALHO, 2005, p. 194). Muito embora a historiografia não dê ênfase à participação e à repressão dispensada às organizações negras, muitos artistas, intelectuais e militantes foram perseguidos e mortos pela ditadura. O próprio Zózimo Bulbul, por conta do filme *Alma no olho*, teve que sair do país. Entretanto, justamente nesse cenário da conjuntura de repressão ao movimento negro, *Alma no olho* foi produzido. Por isso, dentre outros aspectos sobre o filme, é necessário reafirmar seu caráter subversivo frente aos horrores promovidos pelo regime autoritário instaurado no país. Segundo Zózimo:

Esse curta-metragem caiu na Polícia federal, na censura e eu fui chamado na Polícia federal no Rio. Cheguei numa tarde lá, dormi uma noite, passei outro dia inteiro. Não fui pro xadrez, fiquei numa sala especial e eles queriam saber quem era que tinha me induzido a fazer aquilo, o filme. Eu dizia: ‘Não, ninguém me induziu a nada, foi eu mesmo quem quis fazer (...)’ E aí no segundo dia eu boleei uma história (...). O filme foi liberado e eu chamei um advogado, que não era advogado, era desembargador, foi ele quem me tirou de lá de dentro [...]. (BULBUL, 2001 *apud* CARVALHO, 2005, p. 194).

Alma no olho foi finalizado em 1974 e fez de seu criador uma importante referência para a história do cinema brasileiro contemporâneo, sobretudo por ter sido a partir dessa obra que o cineasta começou a cunhar o termo cinema negro em suas declarações e reflexões, com vistas a fazer um posicionamento político em oposição ao lugar conferido aos negros na cinematografia do país, sendo por esse feito considerado o pai do cinema negro. Desde então, de posse de sua carreira como cineasta, Zózimo Bulbul assumiu o protagonismo de imprimir em suas obras a cultura, o pensamento e a pauta do Movimento Negro Unificado (MNU), o acúmulo de alguns anos na militância política e cultural, conduziu Zózimo a fazer do cinema sua principal ferramenta de subversão e luta antirracista. As rupturas e diferenças ideológicas no que dizia respeito às questões raciais e invisibilidade do negro no cinema, levou o cineasta a chamar pra si a autoria de fazer sua autorrepresentação, visando a diferenciar-se e romper

com as narrativas alegóricas da negritude até então apresentadas a partir do olhar e de impressões dos cineastas brancos.

Alma no olho tem duração de 11 minutos e foi todo realizado com as sobras dos negativos do filme *Compasso de espera*, de Antunes Filho, é um filme performático com um único ator (Zózimo), que ocupa lugar central e se desloca sem utilizar uma única palavra, ou qualquer outro recurso, apenas seu corpo atuando em serviço da arte e resistência para narrar a trajetória dos negros desde o sequestro do continente africano até o pós-abolição. Apesar de ser considerado um filme de baixo custo, o curta assumiu uma importância gigante, por ser um dos primeiros filmes experimentais do Brasil, ele também inaugura uma perspectiva de narrativa que nos permite imaginar a relação existente entre negritude, imagem e cinema em um contexto histórico profundamente marcado por racismo e invisibilidade. Por tudo isso, a obra, realizada inteiramente em estúdio em que o fundo branco valoriza através do contraste a pele retinta do ator, é considerada um clássico do cinema nacional. Outro aspecto importante a ser destacado foi a intencionalidade de usar o recurso da câmera para revelar a sutilezas da silhueta do corpo do ator induzindo ao expectador se apropriar e, ao mesmo tempo, contemplar todos os detalhes de um corpo ressignificado dos estereótipos do racismo. Na produção, o corpo de Zózimo Bulbul é apresentado como a única voz e território fílmico da narrativa. Nela também é apresentada, entre outras ideias, a perpetuação da colonialidade em um país cuja maioria da população é negra, porém relegada a uma zona de invisibilidade imagética, epistêmica e até bem pouco tempo impedida de exercer a legitimidade de se autoenunciar e representar.

Fotografia 56 – Montagem com fotos de *Alma no olho*



Fonte: MENDONÇA; SOUZA, 2020.

Contudo, é importante registrar que, a partir da linha discursiva de *Alma no olho*, Zózimo anunciou o lugar que sua filmografia ocuparia no âmbito do cinema e da sociedade. Essa constatação evidenciou-se no conjunto de sua obra, dedicada a resgatar, denunciar e valorizar, através das epistemologias dos afrodescendentes o protagonismo político, cultural, material e imaterial dos negros brasileiros. É evidente que todo esse arcabouço construído se deu a partir das experiências iniciadas desde a casa comunitária da sua primeira infância em Botafogo até tornar-se o pai do cinema negro brasileiro. Todo esse somatório responde pela amplitude de suas percepções em relação aos apagamentos da história dos negros, sobretudo no Rio de Janeiro.

Ao trazer essas questões nos nove filmes por ele dirigidos, por si só, confere o lugar da colonialidade porque reafirma, impõe e desloca a colonialidade da sua unicidade fílmica. Foi assim em *Aniceto em dia de alforria?* (1981), no qual, além de buscar referenciar-se em outros negros, evidencia a história do fundador da escola de Samba Império Serrano e sua trajetória política como ex-presidente do Sindicato dos Estivadores do Rio de Janeiro e líder do movimento grevista dos arrumadores. Já no filme *Abolição* (1988), na busca de denunciar e apresentar outra perspectiva sobre a condição do negro no país, Zózimo “ressignifica a história das populações afro-brasileiras no pós-abolição, através das vozes da intelectualidade negra. Os conhecimentos de pensadores, professores, artistas, ativistas do Movimento Negro (MN), entre outras personagens para reelaborar e preservar a memória africana e afro-

brasileira” (ROSA, 2021, p. 618). A decolonialidade de Zózimo Bulbul também se fez presente nas demais obras, como: *Samba no Trem* (2001); *Pequena África* (2002); *República de Tiradentes* (2005); *Zona Carioca* (2006); *Referências* (2006); *Renascimento africano* (2010).

7.5 Zózimo Bulbul Através dos Enunciadores

7.5.1 O exílio por Mansour Sora Wade (cineasta)

Frente ao clima de terror e insegurança imposto pelo governo autoritário, Zózimo começa a sentir na pele o peso e o perigo que representavam suas opções políticas e discursivas de fazer cinema para a lógica imposta pelos militares. Por conta disso, em 1974, ele decide sair do país. Primeiro viajou para os Estados Unidos; em seguida, Lisboa; por último, Paris, onde, a exemplo de muitos artistas, resolveu se autoexilar de 1974-1977. Em Paris, estreitou laços cinematográficos com a África. Em entrevista, o cineasta senegalês Mansour Sora Wade⁶⁰ nos conta como foi o convívio com o colega brasileiro.

Eu vim aqui [ao Brasil] pela primeira vez durante a primeira edição do festival, porque fui convidado pelo meu amigo, meu irmão mais velho Zózimo Bulbul, que eu conheci em Paris quando eu era estudante e eu, na época, o conheci como alguém que era um grande panafricanista, porque ele considerava a África como o seu país. Seu grande desejo era fazer uma ponte entre a África e o Brasil. Ele era alguém que organizava muitas festas em sua casa e sempre havia africanos e brasileiros. Havia também franceses, é claro, porque estava em Paris na época. Ele era alguém que fazia muitas coisas também, porque ele tinha feito um filme e eu me lembro de um grande filme que ele fez sobre artistas brasileiros vivendo na França. Um filme que eu tinha visto, eu assisti à estreia desse filme. Depois, quando terminei meus estudos, voltei para o Senegal. E eu vi Zózimo novamente depois porque fui convidado para o Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo. E eu tinha vindo com um curta-metragem e encontrei o Zózimo lá, de novo, durante uma discussão e depois não vi o Zózimo durante, muito, muito tempo. Até o dia em que recebo um telefonema. É o Zózimo que me diz “Olá, é Zózimo”. Eu digo: “O quê? Zózimo Bulbul?” Ele disse: “Sim, é Zózimo”. Ele diz: “Estou fazendo um festival no Rio e quero que você venha”. Eu digo: “Ah, é? Ah, é? Eu irei.” E eu vim para este festival que foi a primeira edição. E desde então, venho a cada edição, hoje estamos na 14ª edição. (Entrevista com Mansour Sora Wade realizada em 04 de novembro 2021).

As perspectivas enunciativas de Zózimo iam para além de sua carreira de cineasta, ele guardava enorme preocupação com a formação dos combatentes que levariam adiante sua guerra, sua batalha para inserir o cinema negro dentro de um campo de disputa ideológica, tendo como base o caráter pedagógico, como nos conta Mansour:

⁶⁰ A entrevista com Mansour Sora Wade foi realizada por Macário Silva, em 4 de novembro 2021.

O que se deve dizer é que durante todos esses anos, com Zózimo e o Afro Carioca, trabalhamos muito, porque Zózimo falava de uma ponte entre a África e o Brasil. Ele continuou a trabalhar e com o Afro Carioca conseguimos levar para a África jovens brasileiros que não conheciam a África. Foi a primeira vez, tudo graças a Zózimo e ao Afro Carioca.

Depois, houve o Festival Pan-Africano de Cinema de Ouagadougou, que é o FESPACO e o Afro Carioca também teve uma grande participação com um grupo de jovens cineastas afro-brasileiros, que foram lá. Depois fizemos um filme sobre o renascimento africano no Senegal, sempre com brasileiros que vieram, e organizamos uma formação com o Afro Carioca. Uma formação em cinema. Durante 15 dias no Senegal, houve um grupo que saiu daqui [do Brasil], houve uma formação sobre trilha sonora, fotografia, figurino, filmagem, direção, e ainda... Não sei mais o quê, mas houve uma formação de 15 dias que foi bem-sucedida, porque havia entre 100 e 150 pessoas nas diferentes disciplinas. Nós a organizamos em colaboração com o Ministério da Cultura do Senegal e também com a Embaixada do Brasil no Dakar. Em seguida, nós organizamos uma festa, que é organizada pela embaixada, para a entrega dos diplomas de participação. (Entrevista com Mansour Sora Wade, realizada em 04 de novembro 2021).

As pontes e conexões construídas com a África no exílio continuaram e continuam se consolidando através de quatro gerações que estão cada vez mais entendendo, apropriando-se e assumindo as responsabilidades dos caminhos abertos por Zózimo Bulbul. Sobre essa construção de elos com a África, Naira Fernandes⁶¹ relata:

[...] Em 2010 o Zózimo recebeu um convite de Senegal, para estar participando do Fesman. E lá fomos para o Senegal apresentar o trabalho do Zózimo, e de toda a equipe. Foram alguns cineastas com a gente. Não vou encontrar, mas aqui tem um folder de como foi pra nós enriquecedor conhecer o Senegal, conhecer os artistas do Senegal, conhecer toda a dinâmica do cinema senegalês, dos diretores, dos atores. Foi um imenso prazer estar lá, e de ter a oportunidade. [...] Os cineastas africanos reverenciam o Zózimo pela trajetória, pelos seus filmes, e pela pessoa íntegra. (Entrevista com Naira Fernandes, realizada em 11 de março de 2022).

Já Mansour, brilhantemente, reforça a constatação de caminhos foram abertos por Zózimo no cinema como ferramenta de luta:

O cinema não é apenas para fazer sonhar, é também um instrumento de valorização da nossa cultura, é também um instrumento de luta. Não podemos nos esquecer disso. Penso que isso é fundamental. Zózimo sempre recusou a dominação, é alguém que sempre lutou pela liberdade, pela liberdade de expressão, pela cultura negra brasileira e pela cultura africana. Penso que estes são elementos importantes que não devem ser esquecidos. Não é? É isso. (Entrevista com Mansour Sora Wade, realizada em 04 de novembro 2021).

A cineasta Apoline Traoré⁶², do Burkina Faso, em seu depoimento, aponta a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para o estreitamento dos laços do Brasil com o continente africano e ressalta que sua participação nos encontros contribuiu para sua descoberta dos problemas decorrentes do racismo através dos filmes exibidos no Encontro de Cinema Negro. Vejamos:

⁶¹ A entrevista com Naira Fernandes foi realizada por Leila da Silva Xavier em 11 de março de 2022.

⁶² A entrevista com Apoline Traoré foi realizada por Leila da Silva Xavier em 10 de dezembro de 2019.

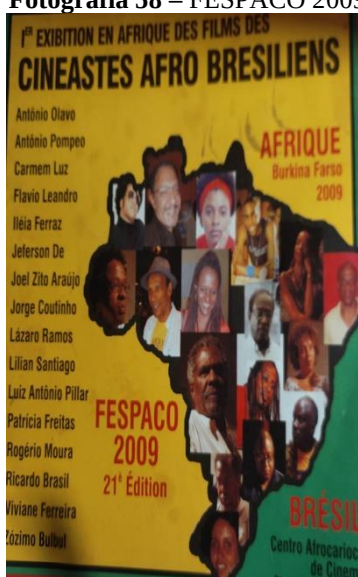
[...] Há seis anos atrás, no Brasil que eu conheci o Zózimo, e foi por ocasião do meu primeiro longa-metragem. Eu tava descobrindo o Brasil, eu não conhecia ainda, eu tava descobrindo o cinema brasileiro, o cinema negro brasileiro. E a visão do Zózimo era justamente da partilha entre o cinema africano e o cinema negro brasileiro. Porque isso nos agrupa, nos reúne com relação à escravidão, que nós vivemos [...]. Então, antes de ir para o festival do Zózimo, eu não sabia sobre a condição dos negros no Brasil [...], só quando eu cheguei lá, que eu vi os filmes brasileiros, que eu ouvi testemunhos de brasileiros negros, nos filmes, que eu me dei conta da importância dessa união, e da dificuldade que existe no Brasil. Porque de fora, quando se vai falar no Brasil, a gente fala “Brasil, todo mundo é feliz no Brasil, todo mundo faz a festa, todo mundo vai para Copacabana”. Todo mundo acha que é um El Dourado [...]. Porque a ideia é que todos os brasileiros são mestiços [...]. Então, o combate do Zózimo foi um combate extraordinário, porque, graças a isso, nós pudemos ter consciência da condição dos negros e negras no Brasil, e essas pessoas também puderam vir para cá, para a África, para ver as condições no nosso país. O Zózimo, ele veio, pra cá, pro FESPACO, trouxe filmes brasileiros para cá, nós levamos filmes africanos. Isso é, para mim, extraordinário, porque isso abre portas de conhecimento, isso mostra quais são as condições de cada um em seu país, quais são os combates de cada um em seu respectivo país. Espero que isso continue. Infelizmente ele não está mais aqui, e eu sei que muitos lutam para dar continuidade a isso, eu espero realmente, que continue nos próximos anos, com nossos filhos, que nossos netos deem continuidade [...] e colaboração para lutarmos, e criarmos um espaço nesse mundo, que é controlado pelos brancos.” (Entrevista realizada com Apoline Traoré, em 10 de dezembro de 2019).

Fotografia 57 – Banner do III Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Américas (2009)



Fonte: CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL, 2013.

Fotografia 58 – FESPACO 2009



Fonte: CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL, [2009?].

Fotografia 59 – Zózimo Bulbul e Joel Zito Araújo

Cinema brasileiro agita, hoje, Dacar



Os cineastas Zozimo e Joel Zito exibem filmes no Senegal (África)

Por Joceval Santana

O premiado filme *Filhas do Vento*, do cineasta Joel Zito Araújo, abre hoje a programação brasileira de cinema na terceira edição do Festival Mundial das Artes Negras, que acontece em Senegal até 31 de dezembro, tendo o Brasil como convidado de honra e homenageado. O longa será exibido às 16h no Place Du Souvenir, espaço com capacidade para cerca de 500 pessoas, na capital senegalesa Dacar, que recebe a maior parte da programação do Fesman 2010.

Fonte: CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL, [2010?].

7.6 Zózimo no Movimento Negro por...

A partir da metade da década de 1970, o Brasil ainda vivia dentro do regime autoritário, que, porém, começa a apresentar profundo desgaste, fato que possibilita a rearticulação do movimento social negro e de várias outras organizações. O período também marca o retorno de Zózimo da França para o Brasil, em 1977. No mesmo ano, Zózimo direciona sua militância política para os movimentos dedicados à cultura negra na Associação Cultural de Apoio às Artes Negras, entidade que fundou juntamente com outros intelectuais. Depois se integrou ao Instituto de Pesquisa e Arte Negra (IPCN), com a perspectiva de difundir a cultura negra em diferentes espaços. Em seu fazer e pensar artístico, Zózimo entendia o movimento negro como importante aliado do cinema para ressignificação da cultura, estética e autoestima negra. Esse momento da militância de Zózimo no IPCN, bem como os preparativos e ações do Instituto para o aniversário de 90 anos da abolição, entre outras intervenções culturais do IPCN, será apresentado por Benedito Sérgio, um dos fundadores da instituição e Aderaldo Gil, militante do IPCN. De acordo com Benedito Sérgio, do IPCN:

[...] Todas as nossas parcerias que foram criadas eram motivo de susto para eles. Tivemos uma parceria muito boa com o Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, onde nós realizamos os 90 anos da abolição, que aí vai entrar o Zózimo já como protagonista principal, em que nós concorremos com o Moma, que é o Museu de Arte Moderna de Nova York, que foi a última tentativa deles de impedir o nosso evento em maio de 78, porque eles tinham um convênio internacional de museus de arte modernas, e o Moma tinha pedido aquela data, e nós tínhamos que sair. Aí, na última estratégia, nós pedimos então que o Moma definisse todos os espaços, e o que não fosse usado pelo Moma, nós usaríamos, os jardins, o pátio. Nós fizemos uma senzala embaixo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [...]. E teve o resgate da orquestra afro-brasileira. Quem não viu nunca mais vai ver. Disse que estão tentando resgatar, mas eram pessoas que trabalhavam só com percussão, com orquestra de percussão, ninguém imagina o que é. É uma orquestra como outra qualquer. Ele tinha tambores de todos os tamanhos, então era uma orquestra só de percussão. Abigail Moura. Tinha muita gente assim genial, fenômeno, que viveu abafado. Abigail Moura, com Ismael Silva, essa turma toda estava sendo escanteada em nome da democracia racial, que o Brasil não tinha nada disso. Mas, se botar dois ou três pretos, o que se procura fazer hoje que é dar como se diz? Não é transparência. É dar visibilidade ao negro, fica uma dúvida nesse país “negros fazem isso?”. Fazem. Fazem pior do que pode imaginar [...]. Coutinho fazia a Noitada de Samba do Opinião, que foi o boom do samba naquela época, foi uma coisa de doido, com Paulinho da Viola, Fundo de Quintal⁶³. Aquilo ali era uma coisa fora do comum. E no teatro, no Opinião, o teatro, a figura teatro, cujos dois donos lá do teatro cederam o teatro para as nossas reuniões. Dos dois sócios [...]. Também fizemos uma relação muito boa com Candeia [...]. Criamos o Quilombo que era ideia, do Candeia, que a gente apoiou ao máximo para tentar reverter a direção que

⁶³ O grupo de samba Fundo de Quintal foi fundado nos anos de 1970 por integrantes do Bloco Cacique de Ramos.

as escolas de samba estariam tomando, em ser simplesmente uma área de divertimento [...] (Entrevista com Benedito Sérgio, em 24 de fevereiro de 2021).⁶⁴

Apesar da crise e do desgaste do regime militar, o movimento negro continuava sendo perseguido. A respeito disso, Benedito relata alguns episódios que dão pistas do foi a conjuntura política para as organizações negras da época:

[...] Que apertou, que o exército batia na porta, criava problema, pedia documento, um deles tremeu e outro segurou. Mas, de qualquer forma, nós ficamos no Teatro Opinião [...] e fomos terminar a reunião lá no Teatro Porão, que faz parte do mesmo complexo. Mediaram que não seria mais no Opinião, mas nós continuamos. Nós já tivemos na Associação de Limpeza Urbana do Rio de Janeiro, até comprar a sede em 77. [...] A partir daí, nós também fizemos encontros de bairros. O IPCN já tinha se espalhado pelos municípios todos do Rio de Janeiro: Magé, São Gonçalo. [...] E fizemos um encontro de bairros, um deles teve até um tiroteio forjado por eles lá, não sei se alguém foi atingido. Nesse encontro, nós estávamos com Mercedes Sosa⁶⁵ como convidada especial. Olha a complicação? E nesse encontro [...], o Flávio Gomes, ele chegou de farda militar, era um soldado que frequentava o IPCN, um grande historiador, um gênio! [...] Um militar chegou para abordá-lo e dissemos: ele tem direito. Não é negro? Você acha que ele veio aqui trabalhar como soldado? Deixa o cara”. [...] Antes era ameaça de morte, não sei o que, invasão da nossa sede, infiltração [...]. Mas tem muitas coisas, e que gente não vai conseguir provar. Tem pessoas que morreram, vamos falar do Zózimo, né? Que é toda a história do Zózimo. Mas tem pessoas que morreram em situações estranhas, na feira, que levaram um tiro porque não sei o que, não sei o que lá, como morre até hoje. Mas não temos como comprovar porque esse cuidado eles tiveram [...]. Os negros que foram para a frente de luta dançaram. O IPCN criou alguns estratégias, do tipo “Instituto de Pesquisa da Cultura Negra”, a gente foi aprendendo, passava todo mundo. Então era “Instituto de Pesquisa da Cultura Negra”, fazia algumas atividades culturais, juntava todo mundo, e conspirava. Outro dia eu ouvi de um cara lá da Ásia, sei lá onde, que conspirar é respirar juntos, tem que respirar juntos. E conspirávamos, fomos crescendo em função disso. (Entrevista com Benedito Sérgio, em 24 de fevereiro de 2022).

Observemos aqui as considerações de Aderaldo Gil, do IPCN:

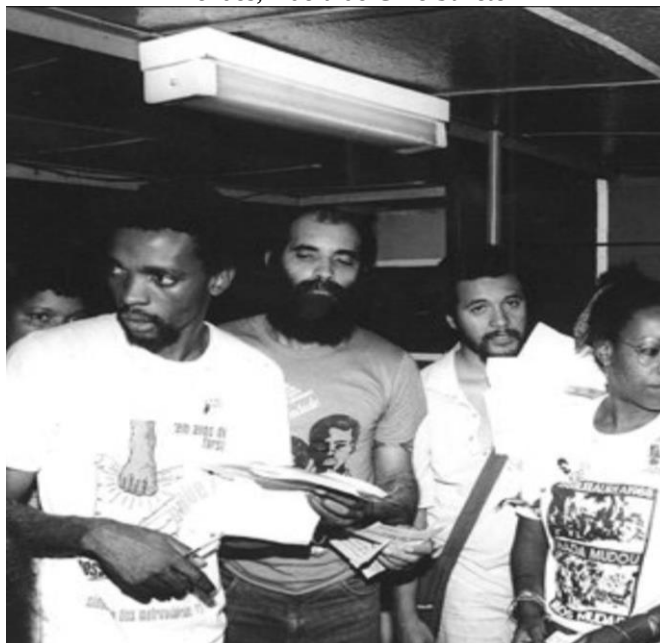
[...] Eu acho que um pouco depois do exílio ele estava com muitas dificuldades financeiras e tal. A gente percebia. A gente não entrava em detalhes, não perguntava [...] a gente tava na ditadura, mas a gente tava na rua o tempo todo. A gente tava fazendo passeata, fazendo marcha, a gente tava fazendo atuação de rua, enfrentando a ditadura na rua mesmo. Nesse momento, ele já tinha uma certa condição de fazer isso. A repressão existia, mas ela, no que diz respeito às nossas mobilizações, a gente conseguia fazer, e o Zózimo tava em todas também, junto com a gente. Zózimo era uma pessoa de rua também, um andarilho. Ele estava o tempo todo estimulando. Mas dentro da perspectiva do artista. Não era uma pessoa que se envolvia diretamente na organização das coisas, porque era uma pessoa que tinha um nível de conhecimento e de envolvimento com o trabalho cultural. E a gente tava muito preso ainda naquela coisa da política, de fazer jornal, de fazer isso e aquilo. Mas ele tava junto com a gente nas manifestações. [...] (Entrevista com Aderaldo Gil, em 10 de março de 2022)⁶⁶.

⁶⁴ A entrevista com Benedito Sérgio foi realizada por Leila da Silva Xavier em 24 de fevereiro de 2021.

⁶⁵ Mercedes Sosa: cantora argentina ligada aos movimentos de resistência contra os regimes autoritários da América latina nos anos 1970.

⁶⁶ A entrevista com Aderaldo Gil foi realizada por Leila da Silva Xavier em 10 de março de 2021.

Fotografia 60 – A partir da esquerda: Elias Alfredo, Amauri Mendes, Aderaldo Gil e Suzete



Fonte: PEREIRA, 2014.

7.7 Marcha de 1988 por ...

Aderaldo Gil enriquece este estudo ao fazer um precioso relato sobre a atuação do IPCN para denunciar a grande farsa dos 100 anos da abolição para vida dos afrodescendentes na célebre Marcha de 88. É importante ressaltar que esse tema também esteve presente no longa-metragem realizado por Zózimo Bulbul em 1988. Sobre a Marcha Aderaldo Gil nos conta:

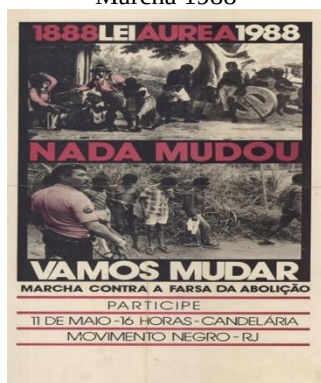
Aí eu já estava muito envolvido no IPCN, como uma pessoa ativista e da organização da marcha [...] havia uma conjuntura favorável, que a gente acreditava que ia dar certo, por isso a ousadia de fazer na Candelária, pela Presidente Vargas, até a Central [...] por conta até de experiências passadas, de outras marchas, que fizemos em 83, também, muito grande, da Praça Mauá até a Cinelândia, e isso tá no CULTNE, né? O Filó conseguiu juntar o material do Adauto com a Vick e tal e fez uma produção muito bonita.

Então, a gente tinha clareza de que havia uma geração, um acúmulo de pessoas organizadas em vários pontos, e era possível fazer uma grande marcha. O Zózimo estava junto nesse processo, mas a marcha teve um grupo que se dedicou muito diretamente para criar os comitês de mobilização da marcha. Tinha um pessoal mais próximo da intelectualidade artística, tendo uns contatos com Milton Gonçalves. O pessoal foi se envolvendo. Mas a gente, eu, Lêdo [...]. Mas eu, Maurício, Zetti, Renato Radical. O Zózimo aparecia também junto nas ações [...]. A gente organizava eventos dentro das comunidades, junto com os grupos das comunidades, na Cidade de Deus, na Baixada Fluminense. Tinha o Acorda Crioulo na Cidade de Deus, tinha o 20 de novembro na Baixada [...]. Essas atividades eram de mobilização para a marcha. Conseguimos fazer os boletins. Cada atividade tinha os boletins, que a gente teve apoio do sindicato dos bancários, na época eu era

bancário. Eu fiz essa ponte. E a gente conseguia imprimir, organizar, fazer o layout lá, imprimir e distribuir.

[...] Teve o papel importante das pessoas que são referências na cultura, no jornalismo, que estavam ali, se envolveram. Mas o núcleo organizador, que foi pra rua, que articulou [...] até maio, eram atividades praticamente todo final de semana, a gente tinha uma atividade em Campo Grande, na Cidade de Deus, em Nilópolis. São João de Meriti com Frei Davi. Nova Iguaçu, Niterói. Impressionante! [...] e foi se articulando, o correio nagô, nós não tínhamos celular para ficar ligando, mas as pessoas iam se comunicando e a rede foi se formando [...]. Fomos surpreendidos com a decisão do exército de não deixar passar em direção ao busto do Caxias. Claro que isso foi uma decisão tomada por uma assembleia de organização. O IPCN foi o centro desse processo. Nessas assembleias a gente não tinha como objetivo atacar o Caxias. Apesar de que a gente falava nos atos. O Frei Davi fez uma manifestação em Caxias, nós fomos lá. No discurso a gente falava, porque tá na história. Mas não como objetivo da organização. Até porque a gente sabe a dificuldade que seria. Mas fomos surpreendidos, né? E o tiro saiu pela culatra, porque aquela ação do exército e da polícia [...] acabou fazendo com que a marcha repercutisse mais na mídia, por conta daquele cenário, de você ter praticamente uma organização preparada para uma guerra, com uma marcha de pessoas, crianças, mulheres, homens, tudo voltado para fazer a manifestação [...]. Eles ficaram com certo receio, achando que tivesse algum tipo de vínculo com algum tipo de organização das comunidades. Tanto é que o banner que abre a marcha é o Zumbi com um fuzil. Então, isso certamente espantou os militares. Mas foi, efetivamente, um delírio da parte deles. Por outro lado, foi positivo. [...] o racismo brasileiro ainda é forte e os militares, que sempre reprimiram essa discussão racial, na época da ditadura, era proibido, era um problema de segurança nacional. Mesmo 88, com outro contexto, isso mostrou, e estava presente. Teve também outras manifestações, em outras partes do país também, muito importante, muito grande. (Entrevista com Aderaldo Gil realizada, em 10 de março de 2022).

Fotografia 61 – Cartaz
Marcha 1988



Fonte: Acervo Cultne, 1988.

Fotografia 62 – Marcha 1988



Fonte: Acervo Cultne, 1988.

Fotografia 63 – Milton Gonçalves



Fonte: Acervo Cultne, 1988.

Fotografia 64 – Marcha 1988

Fonte: Acervo Cultne, 1988.

Fotografia 65 – Marcha 1988

Fonte: Acervo Cultne, 1988.

Benedito Sérgio e Aderaldo Gil, ambos militantes do IPCN, nos apresentam um Zózimo não somente como o sujeito admirado enquanto ator, cineasta e ativista aguerrido das questões da negritude, mas também como valoroso amigo que era. Sobre esse elo de amizade Benedito Sérgio relembra:

A minha amizade, a minha admiração, minha veneração pelo Zózimo é enorme, mas eu não conheci o Zózimo antes, conheci ele depois [...]. A origem da família do Zózimo é de Campos, por coincidência [...] Zezé Motta, Roberto Medeiros, essa turma toda é lá de Campos [...]. Aí conheci primeiro a Helena, irmã do Zózimo [...]. E a Dona Rita, que era a matriarca da família, que dava a linha, inclusive, isso em Botafogo. Quando eu os conheci [...] assim que eu me formei, que fiquei livre para mexer com isso, eu vivia nisso, vivia essa vida. Aí conheci a Dona Rita, mãe do Zózimo e a Helena. Dona Rita, matriarca, mulher de inteligência, fazia cabelo, essa coisa toda, recebia pessoas em casa, preparou os filhos pra ter vida melhor [...]. E tinha a história que o Zózimo tinha ido pra França, foi se refugiar, porque a coisa chegou em um ponto que o melhor era você sair do Brasil, falaram pra mim sair, mas eu não tinha dinheiro. Nem ele tinha, ele tinha outras condições. Se vocês verem Marighela, não é isso? [...]. Até que em 77 [...] o Zózimo retornou ao Brasil e passou a ter muita frequência no IPCN, a ter muitas ideias, nós nos frequentamos muito pela amizade que eu tinha pela família dele. A Márcia morreu agora, esse ano, era minha esposa, ela tinha uma amizade muito mais antiga com a Helena, que era também daquela região ali de Botafogo. E o Zózimo tinha muito contato com a gente. [...] (Entrevista com Benedito Sérgio, em 24 de fevereiro de 2022).

Fotografia 66 – Benedito Sérgio e Zózimo Bulbul no Centro Afro Carioca de Cinema



Fonte: CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL, [20--].

7.8 O Amigo Aderaldo Gil

Bom, falar do Zózimo Bulbul para mim é uma emoção muito grande. Tanto é que, quando ele faleceu, eu escrevi um poema “Zózimo Bulbul: cineasta guerreiro”, tá na internet aí. E por quê? Porque ele teve uma influência muito grande na minha formação. Porque eu conheci o Zózimo no IPCN [...] em 1980, tava indo pro trabalho, eu trabalhava como bancário na 1º de março, e morava em Niterói. E nessa travessia da barca para Praça XV, eu visualizei uma banca escrita assim: “Movimento negro bota banca”, isso em 1980. Achei aquilo bastante curioso e fui procurar saber. Quem tava lá era a Suzete, na banca. E tinham jornais, tinham documentos “por que devemos lutar contra o racismo?”, jornais da imprensa negra. Aí eu peguei e tal e ela falou: “no IPCN vai ter uma reunião para avaliar o 20 de novembro. Por que você não aparece lá?”. Eu acabei aparecendo, e aí me surpreendi, eu não sabia. Eu tinha, na época, 19 anos. Eu me surpreendi com o IPCN, aquela casa cheia de negros e negras. E ali eu não saí mais. Foi ali que eu comecei a ter o contato com o Zózimo [...] eu me aproximei muito dele por vários motivos. Primeiro porque ele era cineasta, né? E eu sempre fui ligado ao cinema. Aliás, eu sempre quis fazer cinema na minha vida, mas nunca tentei. E naquela época eu tava ainda jovem e muito envolvido com isso. [...] A gente bebia muito na Cinelândia. Eu, ele, Renato Radical, Veríssimo. A gente ficava até tarde. E na roda, ele, mais experiente. Aí contava todos os processos da vida dele, da década de 70, e falando de cinema. Aquilo pra mim era uma aula enorme. Tanto é que, depois, quando eu tive meu primeiro filho, o nome dele Glauber [...]. Depois, nas conversas com o Zózimo, ele também teve muita influência do Glauber Rocha [...], ele falava muito da importância das várias armas de luta, e arma dele era a imagem, no caso cinematográfica. Ele e Janu também, o Januário Garcia⁶⁷, com a fotografia [...]. Eu participei muito diretamente, do processo dele de gravação do filme *Abolição*, na década de 80. Achei fantásticas aquelas tomadas que ele fez, da praia, mostrando as

⁶⁷ Januário Garcia de Oliveira foi um histórico militante e fotógrafo do movimento negro, falecido em 01 de julho de 2021, vítima da Covid-19.

diferenças sociais a partir da imagem. E aí conversei muito com ele sobre a questão da história, que eu sou historiador de formação, e ele conhecia muito história. Então ele me apresentou alguns autores que eu não tinha contato [...], ele falava muito do Manoel Bonfim. E depois eu fui estudar um personagem, chamado professor Hemetério José dos Santos, que era amigo do Manoel Bonfim [...]. Então é isso, falar do Zózimo é falar não só da amizade, do envolvimento, das conversas, dos bate-papos, mas também do aprendizado. Uma pessoa muito culta, muito inteligente, muito criativa e muito engraçada. Sempre vi o Zózimo muito pra cima, impressionante. (Entrevista com Aderaldo Gil realizada, em 10 de março de 2022).

Adriana Baptista já era amiga de Zózimo do IPCN, alguns anos depois, a convite de Naira Fernandes, integrou-se à equipe de produção das primeiras edições do Encontro de Cinema Negro. Durante os anos em que esteve no Centro Afro, Adriana lembra:

Eu conheci o Zó bem antes do Encontro. Eu hoje estou com 54 anos, mas eu sou uma ativista dos movimentos sociais, do movimento de mulheres, movimento negro, movimento de estudantes, e eu era meio que uma mascote, porque eu fazia parte dessas tribos todas, isso no final dos anos 80 [...]. Então eu, por exemplo, participei da Marcha da farsa da Abolição, que foi em 88 [...], que foi parada lá em reuniões exaustivas no IPCN, e tinha grandes ícones do movimento negro, e eu estava lá, toda serelepe [...], tive a oportunidade de estar com o Zó em vários momentos [...]. A gente batia altos papo depois de reuniões com as nossas pautas, que a Cinelândia sempre foi o centro de reuniões, e depois a gente parava ali pra molhar a palavra. E eu cansei de estar ali com o Zó e vários outros. Eu me lembro do Zó falar dos sonhos dele em relação ao cinema. E eu ali já era uma referência de comunicação, por quê? Mesmo tão juvenzinha? Porque eu era publicitária [...], Na edição seguinte, eu fui surpreendida com o convite da Naira. [...], a Naira foi, assim, pelo menos nas edições iniciais [...], ela praticamente trabalhou nas mesmas edições que eu [...]. A Naira praticamente foi a espinha dorsal daquele Encontro de Cinema, sabe? [...] Então, o que eu posso dizer, é que foi uma experiência riquíssima para mim, como eu já disse anteriormente [...], eu vi essa experiência na cabeça do Zó. E aí veio a experiência acontecendo, depois eu fazendo parte dessa experiência, inserida dentro dela, construindo essa experiência, construindo essa história. Então, assim, foi incrível! [...]. Eu ia pra lá trabalhar, e várias vezes levava o Gaio, que era pequeno. O Centro Afro Carioca é um lugar acolhedor, né? Na época, na parte de baixo, tinha a sala do Zó, que parecia encantada. Cada detalhe tinha uma história. Lá, o Zó tinha um baleiro de vidro, que servia às crianças, embora ele fosse uma formiguinha também. Ele adorava doces! Era gostoso ver os momentos de dengo da Biza com ele e tivemos esses momentos também. Eu, particularmente, que já tinha visto ele numa experiência de quase morte, tinha total consciência da magia daqueles encontros como ele aproveitava. Meu filho era só uma criança e não se sentia num ambiente de trabalho. Hoje, ele se emociona em saber que de uma certa forma ele também bebeu dessa fonte. (Entrevista virtual com Adriana Baptista, em 16 de novembro de 2022).

Naira Fernandes, militante do movimento negro estreitou os laços com Zózimo após tornar se produtora das sete primeiras edições do Encontro de Cinema, como veremos mais adiante. Ao falar de Zózimo, ela aproveita para falar do livro feito em tributo à memória do cineasta:

[...] *Zózimo Bulbul*: uma alma carioca, que foi lançado lá no Centro Cultural da Justiça Federal. Uma alma Carioca, porque Zózimo era de Botafogo [...]. E aqui conta um pouco [...] tudo da trajetória do Zózimo. [...] Ele era muito entusiasmado pelas nossas histórias [...]. Teve muita gente que apostou nele, pessoas que estão aí, outras que já se foram. Pessoas que estiveram ao lado dele [...]. Tem um time de primeira. Alexandre Tadeu, um cara que acompanhou Zózimo [...], vinha lá com a gente no Afro Carioca [...]. Dadá e Alexandre Tadeu eram duas pessoas que Zózimo

falava muito. Dadá fez com ele *Abolição*. *Alma do olho* e *Abolição* são os dois filmes de Zózimo marcantes, que são premiados, e que falam da nossa história com realidade, com a verdade, com nossa verdade. Então é isso. Zózimo. África, orgulho, reconhecimento, raízes. É isso. É a vida de Zózimo através dos tempos. E vão ter tantos outros Zózimos aí, que vão aparecer e vão estar contribuindo cada vez mais com nossa história. Dizem que Zózimo é um pássaro, Bulbul é um pássaro, na verdade. É isso. (Entrevista com Naira Fernandes realizada, em 11 de março de 2022).

Fotografia 67 – Naira e Zózimo Bulbul



Fonte: Acervo pessoal de Naira Fernandes (2008)

7.9 “Exu Acertou um Pássaro Ontem, com uma Pedra que só Atirou Hoje”

Fotografia 68 – Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul



Fonte: CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL, [201-?].

Aproprio-me do dito iorubá para afirmar que a luta iniciada por Zózimo foi a pedra atirada para provocar mudanças, matar o passado de opressão e invisibilidade dos negros, ainda hoje presentes na estrutura racista do cinema hegemônico brasileiro. Nesse sentido, por todas as reflexões e informações até aqui apresentadas, é possível constatar que o legado maior de Zózimo, que é o cinema negro, tem reverberado, atravessado fronteiras, construído pontes e estreitado laços na África e na América Latina. Sendo assim, é evidente que as perspectivas de Zózimo iam além do enfrentamento do racismo epistêmico nas telas, havia também uma intencionalidade com o aspecto formativo, não somente técnico, mas objetivava que esse cinema também possibilitasse uma atitude política sobre o que representa o cinema negro na luta antirracista e também ferramenta para o letramento racial da população negra. Sobre a preparação de Zózimo para o tiro dessa pedra, Aderaldo considera que:

[...] Ele falava muito da necessidade de ter um cinema negro. Ele era uma pessoa muito centrada no que o movimento negro apontava [...] que é ter uma perspectiva negra da luta, a partir do cinema que era a arma de luta dele, ele trazia essa discussão do ponto de vista de [...] ter um cinema negro, e muito articulado com a África [...], a gente discutia de tudo. O Zózimo falava de tudo, da conjuntura [...], da minha formação, é uma das primeiras pessoas que tem essa coisa da afirmação do cinema como um instrumento de luta, e um cinema com viés de base na negritude. Isso tá bem nítido na obra dele. [...] O centro de cinema, que ele organizou, e a partir dali ele foi sendo o motor, e atraindo gerações e gerações de jovens [...]. Eu acho que só ele mesmo podia fazer, tinha condições de fazer aquilo [...]. Ele era uma pessoa que fazia essa ponte. Eu acho que esse legado é inesquecível, fundamental. A obra dele está aí, e os desdobramentos continuam, mesmo ele tendo ido embora muito novo. Mesmo assim, ele representa a geração que pegou a câmera na mão [...]. Ele trouxe a discussão para a questão racial, e eu acho que só ele mesmo podia ter essa capacidade. Então, nesse sentido, é um legado fundamental. Também porque a obra dele é uma obra que, didaticamente, você pode trabalhar [...]. Quando eu pegava o *Abolição*, enfim, fazia os recortes das cenas, das imagens, na sala de aula, na universidade. Sem dúvida nenhuma é um material fundamental para discussão. O legado, sem dúvida nenhuma, grande, maravilhoso. (Entrevista com Aderaldo Gil, realizada em 10 de março de 2022).

Por sua vez, Benedito Sérgio mostra que:

[...] Tem o aspecto ideológico, tem o aspecto humano, da inteligência, Zózimo era uma pessoa de uma visão [...]. porque ele tava 30 anos na frente. Então, o Zózimo já tinha a ideia da cultura, ele não falava de cinema, ele era artista de cinema [...]. Ele tinha ideia de que a única saída nossa é recuperarmos a nossa cultura, o nosso entendimento de nós mesmos, e tocar uma vida de prosperidade, não ficar caindo nessas armadilhas que estão montadas, para a gente ficar sempre em comunidade, sempre ser pobre, não ter vaga de emprego, trabalho, essa coisa toda. (Entrevista com Benedito Sérgio, em 24 de fevereiro de 2022).

Para Adriana Baptista,

[...] Lá era um lugar que era muito interessante a forma também que a Biza conduzia, sabe? Era um mesão que tinha no andar de cima, era um mesão que todo mundo fazia tudo. Tinham uns meninos que ficavam com Zó lá embaixo, na sala do Zó, assistindo aos filmes ininterruptamente, que era um barato isso. Eles faziam a pré-seleção dos filmes com o Zó, ele fazia questão de assistir aos filmes todos, e os

meninos que aproveitavam isso aprenderam pra caramba, que era uma aula fazer pré-seleção de filme com o Zó. E depois que ele fazia a pré-seleção, lá em cima a gente fazia esse trabalho, a partir dessa pré-seleção, de todo o resto. Montar sinopse, montar programação, dividir entre eixos temáticos. Ao mesmo tempo fazer parte das negociações, que aí foi se ampliando, fazer parte das negociações entre os outros espaços e parcerias que foram surgindo, como o Centro Cultural da Justiça Federal. Aí, com a minha entrada, eu fui dando outras ideias, eu achava que tinha que ir pra Baixada, ir pros subúrbios. E aí eu fiz uma ponte com o Ponto Cine, fiz uma ponte com o Teatro Raul Cortez, em Caxias, pra fazer lá na praça. Essas foram as minhas contribuições [...]. (Entrevista virtual com Adriana Baptista, em 16 de novembro de 2022).

Naira Fernandez acrescenta:

Então, se criou o Centro Afro Carioca de Cinema, e eu fui pra conhecer. É uma casa de dois andares, fiquei apaixonada. Então, começou a se dar a transformação da casa em pequeno cinema, com 40 poltronas que conseguimos. E começamos a arrumar a casa, arrumar as ideias, de que aquele espaço era nosso, aquele espaço era o nosso espaço de mostrar o nosso olhar através do audiovisual. Esse legado que Zózimo deixou, esse legado para essa nova geração, que está aí realizando, que tá aí fazendo o melhor do audiovisual [...], sempre falou e deixou claro que cinema é uma arma, e essa arma a gente atua para que outros irmãos, outras pessoas possam utilizar de uma maneira melhor, para o conhecimento, para a informação, para o prazer de ver a nossa rica e espessa história [...]. Todos esses cineastas que permeiam e ainda continuam dentro do Centro Afro Carioca [...] tiveram curso de formação de iluminação, de roteiro. Teve nosso querido Molina formando, ministrando curso de roteiro. Tinha o Edinho, o Alexandre Rosa. Edinho na fotografia, Alexandre Rosa na câmera [...]. O próprio Ierê Ferreira, que esteve com a gente o tempo todo nos encontros, que registrou momentos incríveis de cineastas que vieram aqui apresentar seus filmes. E a gente teve várias pessoas importantes que visitaram o Afro Carioca, que agora é Centro Afro Carioca Zózimo Bulbul. Em 2012, foi o Spike Lee. [...] Lee apareceu. Ele estava fazendo um filme aqui no Brasil, com alguns cineastas, alguns nomes, e foi lá conhecer o Centro Afro Carioca de Cinema, fez entrevista com o Zózimo. E indagou várias questões que a maioria das pessoas que vêm de outros países acham. Somos 54%, e como esses 54% não tem um poder dentro da política? Não tem o poder dentro de outras áreas? E ele ficava confuso, porque, se a gente tem tantas pessoas de valor, como o Zózimo, como Joel Zito, como tantos outros, e por que a gente ainda luta por reconhecimento, por visibilidade, por patrocínio? Se somos nós que podemos ter tudo isso, se somos 54% da população [...]. Então, Zózimo existe em cada um desses novos cineastas, realizadores, pessoas ligadas a várias áreas do cinema, do audiovisual, que acreditam que nós podemos. Nós queremos e podemos. (Entrevista com Naira Fernandes, realizada em 11 de março de 2022).

Fotografia 69 – A partir da esquerda: Milton Gonçalves, Spike Lee, Zózimo Bulbul e Antônio Pilar



Fonte: CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL, 2012.

Gleyser Ferreira relembra sua trajetória do Centro Afro Carioca:

Eu comecei no Centro Afro como aluna, no curso de formação, no Ponto de Cultura, importantíssimo inclusive, em 2018. E foi quando a gente fez o nosso primeiro filme, o *Encruza*, que rodou pra caramba, foi pra França, os caramba. E volto agora fazendo parte da equipe. Isso pra mim é uma honra muito grande, porque, antes de vir como aluna, eu também tinha vindo ao como espectadora. [...] foi uma alegria muito grande. Porque a gente não tinha essa perspectiva de se ver grandona na tela, com as nossas protagonistas, com nossos pensamentos, com nossas narrativas. Eu acho que isso faz toda diferença, da forma de a gente se colocar no lugar, de se ver, realmente, como protagonista [...]. Na nossa região, quando a gente coloca um filme nosso para ser exibido, com vários cineclubes que estão aí pipocando, que estão junto com a gente nesse processo [...]. Foram praticamente 600 inscrições. Foram mais de 500 inscrições que a gente teve esse ano. Mais de 150 filmes exibidos, gente. Mais de 50 filmes dirigidos por mulheres pretas, sabe? Eu acho que ver esse movimento de perto, acompanhar isso, é uma honra muito grande pra gente [...]. É muito importante ter essa experiência com a Biza, o Sandinho, Macário também fazendo a programação, pensando nessa curadoria [...].⁶⁸

⁶⁸ Esse depoimento de Gleyse Ferreira foi feito após o encerramento do último Encontro de Cinema Negro e faz parte do acervo digital do Centro Afro Carioca, disponibilizado para uso da pesquisa.

Fotografia 70 – Montagem com fotos do *making of* do filme *Encruza* como resultado final do curso de cinema realizado pelo Ponto de Cultura ministrado pelo Centro Afro Carioca de Cinema



Fonte: CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL, 2018.

7.10 Os Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas

7.10.1 Primeiro encontro (2007)

Fotografia 71 – Materiais sobre os Encontros de Cinema Negro



Fonte: Acervo pessoal de Naira Fernandes, [2010-].

7.10.2 Primeira edição por Naira Fernandez

Essa potente Kizomba, que, no dizer angolano significa festa, é bastante apropriada para o encontro que há quinze anos acontece no Cine Odeon localizado na Cinelândia, no município do Rio de Janeiro. É exatamente uma Kizomba o que representa o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, Brasil África, Caribe e outras diásporas. É uma festa do Cinema Negro! Sua primeira edição foi produzida pela militante, atriz, produtora e formadora de plateia negra Naira Fernandes. Sobre a experiência acumulada durante as sete edições que esteve à frente das produções do encontro, bem como os percalços para efetivação desse projeto, ela nos e conta que:

[...] Ao conhecer Zózimo Bulbul, foi muito interessante. Então, ele me veio em um encontro, assim, bem despojado, em um bar, ele e Biza, ele veio me falando dessa vontade dele ter um espaço onde ele pudesse colocar os filmes dele, todo o acervo que ele tem, de filmes, que ele realizou e também de outros cineastas negros. [...] já conhecia o Zózimo do trabalho dele como ator. E depois veio a oportunidade de conhecê-lo como cineasta [...], foi um convite que ele me fez pra ir no espaço idealizado por ele, que é o Centro Afro Carioca de Cinema, que fica localizado na Lapa, no berço de toda cultura e boemia carioca [...], eu fui com a missão que era a missão de relações públicas, a missão de formadora de plateia, de colocar estudantes professores, pessoas de diferentes áreas, para conhecer o cinema negro. porque até então ninguém sabia o que era o cinema negro. Porque nossas histórias eram sempre contadas pelo outro olhar, do colonizador. E a gente resolveu contar pela nossa ótica, pela nossa visão, pela nossa história, que está dentro de nós, e que ninguém consegue passar com tanta realidade, com tanta força, com tanta magia, com tanta energia, a não ser nós negros [...]. Então, assim, o primeiro encontro que Zózimo colocou, ele não queria que fosse um festival, não queria competição. Ele queria que as pessoas se encontrassem. Que os cineastas, realizadores, público, encontrassem com outras pessoas, trocassem experiência, trocassem saberes [...] a forma de apresentar os filmes, apresentar o encontro de cinema [...], aconteceu no Odeon [...]. Aquela área da Cinelândia era permeada por vários cinemas, e só ficou um, o Odeon [...]. Nem vou falar, não vou lembrar. Mas tinha na Senador Dantas, tinha mais um na Cinelândia, mais um Palácio, ali no Passeio. Eu acho que tinham uns 3 ou 4 cinemas ali naquela região. Então era um polo de cultura cinematográfica grande ali na Cinelândia. Então foi lá que se deu o Primeiro Encontro de Cinema Negro [...], com muita dificuldade, sem patrocínios, buscando apoios, buscando a prefeitura, para tal com a gente dentro desse projeto de cinema negro. Mas pra todo mundo era tudo novo [...]. Então, o Zózimo fez o primeiro encontro, assim, com o coração dele, com perspectiva de que aquele primeiro encontro fosse ser a alavanca de tantos outros encontros de pessoas, de realizadores, de pessoas que amam o cinema, que amam a cultura e o negro na sua trajetória. Então foram cineastas, que eram cineastas do começo, que estavam se despontando naquele encontro. Como Ana Gomes, como nosso querido Akins Kinte, tinha mais uma outra pessoa, Flávio Leandro, o saudoso Flávio, o começo de Jefferson De, a Lilian Santiago, de São Paulo, meu querido Luciano Vidigal, Antônio Pilar tava, Coutinho. Então, uma gama de cineastas brasileiros, que estavam ali acreditando nesse encontro, acreditando nesse projeto do Zózimo de colocar o cinema negro em pauta [...]. Então, tinha os africanos [...] que vieram de Burkina Faso, os que vieram de Guiné-Bissau, da África do Sul. Então, foram filmes de qualidade [...], tinha discussões paralelas aos filmes, os debates que aconteciam lá no Afro Carioca, ou dentro do próprio Odeon [...], eu fazia o trabalho de levar alunos de cinema, ou de escolas públicas estaduais, para conhecer como que é fazer cinema no Brasil e no continente africano. Então, a gente construiu juntos essa história. A gente construiu juntos com

a equipe, com o Fernando Barcelos, com vários outros da equipe... Vitor... Esse começo de história do Centro Afro Carioca de Cinema. E os anos vão se passando. Começou em 2007. Então, em 2008, teve o segundo. [...] (Entrevista com Naira Fernandes, realizada em 11 de março de 2022).

7.10.3 Décima Quinta Edição (2022)

Fotografia 72 – Cartaz do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul Brasil, África, Caribe e outras Diásporas (2022)



Fonte: CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL, 2022.

7.10.4 Décima Quinta Edição por Clarice Miranda

Clarice Miranda...

Gente, o que foi o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul? Foi uma emoção [...]. Olha, é uma alegria, uma satisfação. E uma sensação de que realmente virão os próximos 15 anos [...]. Faço parte do Centro Afro Carioca de Cinema há 8 anos, e eu percebi realmente que esses 15 anos deram um salto, muita coisa mudou, pra melhor [...]. Eu acho que isso realmente é a continuação do legado de Zózimo, que começou tudo isso com a intenção de mostrar os filmes dele e dos seus. [...] E a gente continua trazendo gente de África, das diásporas. O evento só cresce, né? A cada ano ele só cresce! Como tem gente fazendo cinema preto, e filmes muito bons espalhados no mundo. Eu acho muito importante a gente sempre trazer e lembrar, porque Zózimo começou tudo isso, juntamente com a Biza Vianna, companheira dele durante todos esses anos, que continuou o legado de Zózimo, continuou o projeto, o sonho dele, depois que ele fez a partida para o Orum, e a gente está aqui, é prova disso, nós somos os filhos de Zózimo. E eu acho importante também dizer que nós tivemos um grupo, um time maravilhoso de curadores esse ano. Com os filmes nacionais e internacionais. Nós tivemos Antônio Molina. [...] É quase que uma festa no quintal lá de casa, né? Mas é isso. Quero aproveitar [...] agradecer a toda equipe, que é do Centro Afro Carioca de Cinema, a equipe do Encontro de Cinema Negro. [...] É muito importante poder saber que nós temos público [...]. A gente precisa se ver mais nos lugares, a gente precisa ter os nossos representantes em todos os lugares. Seja em lugares de poder, seja nas telas. A gente criou tudo isso, nós somos

os inventores das maravilhas do mundo. Então a gente, realmente, tem que voltar e retornar pro nosso trono [...].⁶⁹

Fotografia 73 – Abertura da décima quinta edição do Encontro de Cinema Negro



Fonte: Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul, 2022.

Esse episódio extra da presente tese contou com o privilégio de coincidir com o final da 15ª edição do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, com a certeza de que muitas ainda virão. Os 15 do encontro simbolizam a materialidade da resistência dos negros em diáspora. O evento não é somente cinematográfico, é também um grande momento de reafirmação política da luta contra o racismo epistêmico do cinema. O encontro, ao longo de quase duas décadas, tem cumprido a função de difundir uma estética outra de se fazer cinema, esse movimento revolucionário de resistência do cinema, iniciado por Zózimo Bulbul, faz do encontro um polo agregador de sujeitos e narrativas pretas, além de representar uma grande janela de exibição para as produções de cineastas das novas gerações. Outro importante papel cumprido é a motivação para o surgimento de novas mostras, encontros e festivais de cinema negro em diferentes partes do país e outras diásporas. Contudo, é importante ressaltar que, após a partida do companheiro, Biza Vianna, há nove anos, leva, incansavelmente, adiante, juntamente com uma valorosa equipe, o legado de Zózimo Bulbul, fazendo, reinventando, formando e agregando a cada edição do encontro e cursos de formação, novos lutadores e lutadoras comprometidos com a reafirmação do cinema negro enquanto instrumento de resistência ao racismo estrutural, ainda presente na sociedade brasileira, também estendido aos artistas e todas as manifestações da cultura afro-brasileira. Na condição de cineasta,

⁶⁹ O depoimento foi feito após o encerramento do 15º Encontro de Cinema Negro e faz parte do Acervo digital do Centro Afro Carioca, disponibilizado para uso da pesquisa.

profissional da educação e ativista antirracista, desejo vida longa ao Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e outras diásporas!

Assim, o Encontro de Cinema Negro se converte em um marco importante para nos conhecer, discutir nossa realidade, nossa estética, todos os elementos que unem a gente, não de uma forma folclórica, pelo contrário, ir a nossas raízes [...], revisitar nossas origens. Encontrar cinemas e cineastas do Brasil e do mundo, poder debater nossos sonhos, nossos enfoques da realidade, rever nossa diversidade e encontrar caminhos para reafirmar e mostrar de onde a gente vem e até onde a gente quer chegar. Poder nos encontrar para mostrar-nos como somos, sem disfarces, ressaltando a importância dos aportes das diferentes culturas que conformam essas diásporas que nos fazem iguais e diferentes nas realidades onde criamos e lutamos para construir um mundo melhor. (Entrevista de Antônio Molina, realizada em 21 de novembro de 2022).

7.11 Centro Afro Carioca de Cinema: um Enunciado de Zózimo Bulbul

Fotografia 74 – Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul



Fonte: CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL, [201-?].

A preservação da memória de Zózimo Bulbul tem sido mantida e ecoada graças ao potente trabalho desenvolvido pelo Centro Afro Carioca de Cinema, que, além de ser local de formação, também promove encontros e trocas. A solidificação desse legado existe e resiste graças o compromisso dos seus iniciadores, formadores, pesquisadores e realizadores referenciados pelo protagonismo negro tão reivindicado por Zózimo Bulbul. Para falar de

todo o percurso da materialização dessa enunciação que é o Centro Afro, não há testemunha melhor que de sua companheira de vida e parceira nesse projeto, Biza Vianna:

O centro Afro Carioca começa de um sonho muito maior e muito antes. Um sonho de fazer um galpão enorme, para todas as artes pretas, que era o grande sonho de Zózimo. Mas, num momento da vida, eu acho que ele entendeu que, se ele ficasse no cinema, como ele focou, ele ia conseguir fazer o que ele sonhava, e ele focou. E eu acho que a gente foi muito parceiro em tudo. Foi parceiro de vida, e foi parceiro no Afro Carioca, na construção desse lugar aqui, que é pequeno, mas que pra nós é enorme, pra nós tem um significado de pertencimento enorme, desde que ele foi criado. E que o Zózimo recebia as pessoas e dizia “aqui é sua casa, aqui é nossa casa”. Então, assim, o Centro Afro Carioca foi um lugar para se discutir cinema, e para se discutir pretitude a partir do cinema, foi isso. Com suas contradições, com suas vantagens, com suas verdades, com suas certezas e incertezas. Eu acho que esse lugar é um lugar de busca, um lugar de procura, e, principalmente. Um lugar de pertencimento. É um lugar que tem uma cara, tem um significado, e a gente luta por esse significado, ele lutou. E para ele era normal. Mas ele lutou, porque isso foi uma grande coisa, que Zózimo nunca fez, foi largar o significado que ele tinha das coisas, o conteúdo, não se deixar levar. E o Afro Carioca continua sendo isso. Foi com ele, comigo, e hoje com a juventude que tá aqui, que cada um é mais transgressor que o outro, cada um é mais ousado que o outro, e cada um pega a figura de Zózimo, o exemplo de Zózimo como uma referência. Referência essa que ele não teve, uma referência preta, que ele não teve enquanto uma pessoa de cinema, né? Com essa colocação que, como diz Viviane Ferreira, o Zózimo não botou simplesmente o corpo preto no cinema, mas ele botou as subjetividades pretas, as subjetividades do corpo preto no cinema, e discutiu, e quis discutir e conseguiu, eu acho, discutir politicamente o preto no cinema. E é isso então que eu acho que a gente faz aqui até hoje de uma forma alegre, de uma forma [...] forte, potente, querida, com amizades. A gente aqui se considera, às vezes, uma grande família. Às vezes a gente briga pra caramba, e às vezes a gente tá num amor enorme. Isso é o Centro Afro Carioca de Cinema, é vida. (CULTNE..., 2022, n. p.).

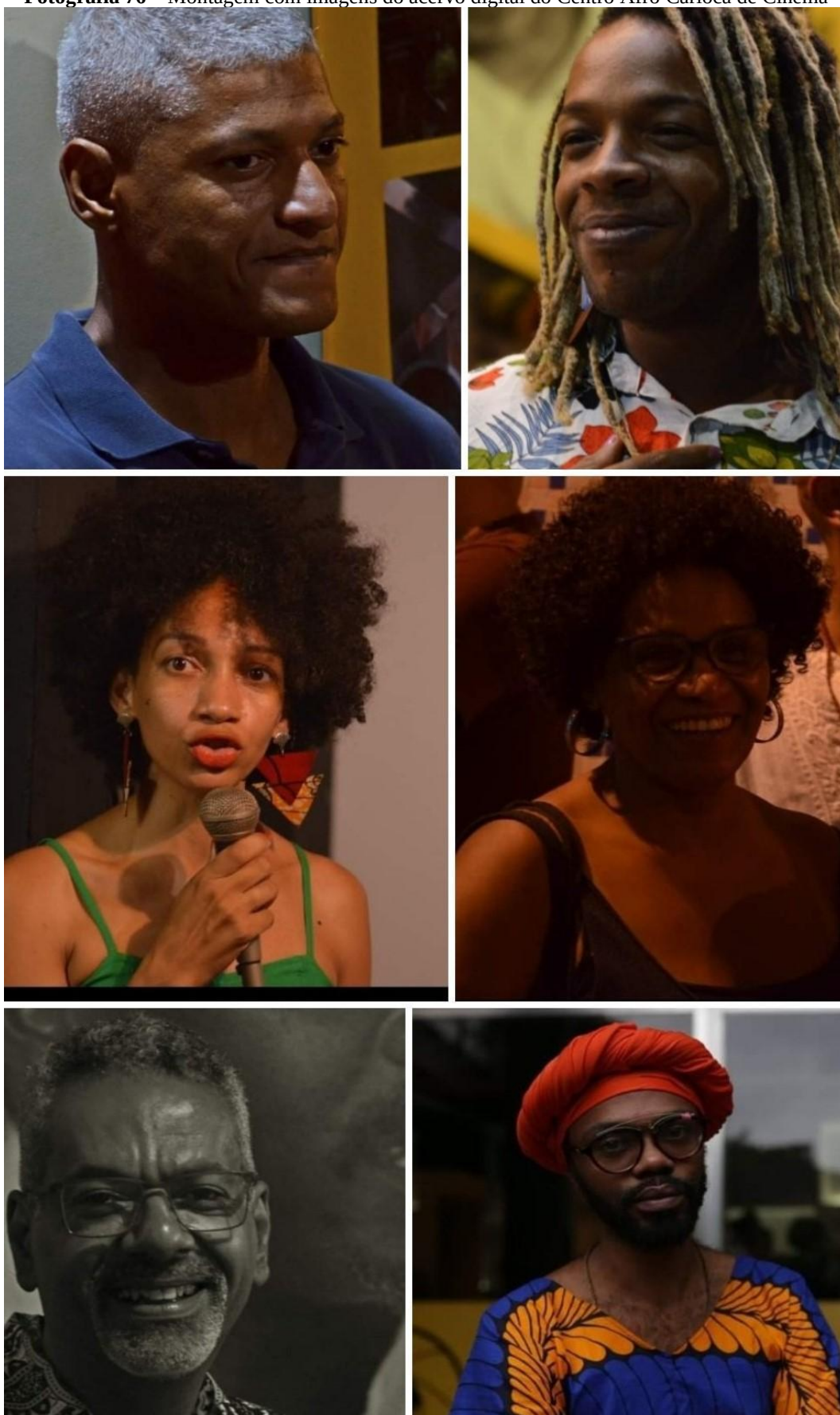
Zózimo presente!!!

Fotografia 75 – Montagem com imagens do acervo digital do Centro Afro Carioca de Cinema



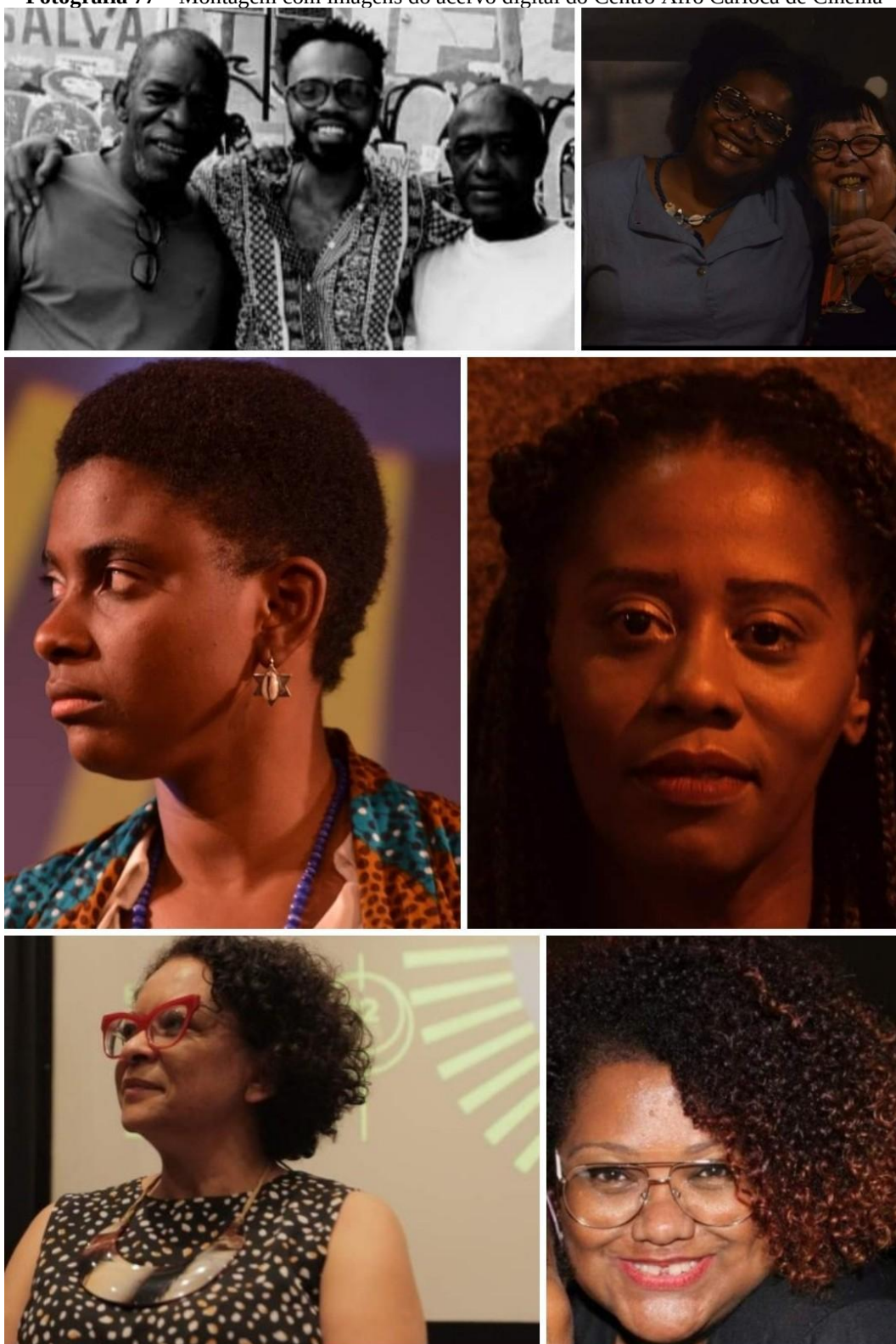
Fonte: a própria autora, 2022.

Fotografia 76 – Montagem com imagens do acervo digital do Centro Afro Carioca de Cinema



Fonte: a própria autora, 2022.

Fotografia 77 – Montagem com imagens do acervo digital do Centro Afro Carioca de Cinema



Fonte: a própria autora, 2022.

8º EPISÓDIO: GLORIA ROLANDO: UMA VOZ DISSONANTE NO CINEMA CUBANO

Fotografia 78 – Gloria Rolando



Fonte: AMADOR, 2021.

8.1 Gloria Rolando e esta Pesquisa

Após as reflexões feitas nos episódios anteriores, sobre a questão racial no cinema cubano em diferentes momentos históricos e cenários políticos, este momento da tese será dedicado à cineasta cubana Gloria Rolando, que conheci por ocasião de uma viagem a Cuba em 2019. Fui a Cuba como integrante da Brigada de Solidariedade a Cuba. Em dado momento da viagem, acabei me descolando do grupo, porque tinha intenção de conhecer de perto outras referências dos movimentos sociais de Cuba, além de Norma Rita Guillard Limonta, amiga cubana, militante e membro da direção da Rede de Mulheres Afrodescendentes. É fato que, até aquele momento, eu nunca havia escutado falar nada sobre Gloria Rolando ou qualquer outra coisa referente à dura luta dos cineastas negros em Cuba. Foi então, em uma conversa sobre o objeto da minha pesquisa com Norma que ela, de súbito, identificou afinidade com o cinema feito por sua amiga Gloria Rolando e sinalizou que eu deveria conhecê-la. A partir daí, tudo começou, ela telefonou para sua amiga cineasta e falou que estava com uma amiga brasileira que pesquisava sobre cinema negro e marcou de me levar, no final do dia, até a casa de Gloria. Ao chegar lá, fui extremamente bem recebida;

Gloria, de pronto, quis saber detalhes do que eu estava pesquisando e, a partir disso, iniciamos uma conversa mais geral sobre o foco de sua filmografia, que, mesmo de modo informal, possibilitou-me conhecer informações muito ricas. Ela me mostrou também muitos registros de seus filmes, premiações, entre outras coisas. Foi uma excelente surpresa e descoberta, mas é fato que tudo aconteceu tão rápido que não deu tempo de me preparar para esse momento, além disso eu tinha certeza de que voltaria com mais tempo e com estrutura para conversar melhor com Gloria sobre cada projeto, fazer os devidos registros etc. Ao final dessa visita, saí com a certeza de que, juntamente com Zózimo Bulbul, Gloria Rolando também seria meu objeto de estudo. Porém, a enorme dificuldade de internet e acesso aos materiais de uso tecnológico para momentos de emergências e a falta de tempo impossibilitaram que eu já voltasse de Cuba com alguns registros. Contudo, no pouco tempo que tivemos, Gloria mencionou a grande dificuldade de encontrar financiamento para realização de seus filmes junto ao Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), somada às limitações de acesso a equipamentos mais modernos para realização dos seus projetos. Na ocasião, tive ainda conhecimento de algumas informações sobre certos episódios da história dos negros em Cuba, como por exemplo, o traumatizante massacre dos militantes do Partido Independente de Cor (PIC), inspiração da trilogia sobre 1912, bem como seu trabalho de pesquisa sobre a diáspora africana.

Nessa mesma semana, fui a alguns saraus organizados por jovens e artistas negros, alguns dos quais militantes da pauta LGBTQI+. No sarau, pude ter conhecimento de muitas questões referentes à repressão aos movimentos LGBTQI+ e antirracistas. A apreensão dessas ricas informações fez um redemoinho na minha cabeça, por ter que desfazer toda uma construção que sempre tive do país e da revolução, por acessar informações de algo jamais imaginado para alguém que teve sua formação política com a visão de apenas um lado da história. Enfim, dessa calorosa teia e receptividade dos ativistas cubanos, resultaram duas sessões do filme *Não pense que sabe ser quem é*, de minha autoria, e muitas trocas sobre a questão racial e as resistências no contexto brasileiro e no cubano.

Em tempo, cabe registrar algo que me chamou atenção, que diz respeito à receptividade dos militantes e simplicidade dos artistas e intelectuais cubanos. Nessa mesma ocasião, por intermédio do babalorixá Adailton Moreira, conheci Lazara Herrera, viúva do cineasta Santiago Alvarez, que me recebeu primeiro nas dependências do ICAIC, quando tive oportunidade de conhecer o instituto, que funciona em um dos andares do prédio e que leva o nome do cineasta, bem como as oficinas criadas por ele. Nessa visita, Lazara também me falou das dificuldades econômicas que enfrentava para manter o festival de documentários

criado pelo cineasta. Após essa visita, ela me convidou para ir, à noite, jantar em sua casa. Chegando ao apartamento onde viveu o cineasta revolucionário, considerado o preferido de Fidel Castro, é que tive a dimensão das fortes contradições que pairavam no país. Primeiro porque havia estado antes na casa de Gloria e pude atestar a simplicidade da casa e do bairro onde ela morava. Porém, ressalto que, ao fazer uso desse parâmetro, é importante também dizer que o apartamento onde o cineasta morou não é nada, comparado aos apartamentos de luxo do Brasil, mas é completamente fora dos padrões das residências que eu, até então, havia conhecido em Cuba.

Outra situação complexa, mas que não tive oportunidade de aprofundar e me impactou foi perceber que Lazara tinha, simplesmente, quase um terreiro em seu apartamento. Apesar de ter sido apresentada a ela por um babalorixá, eu não tinha a dimensão do envolvimento dela com a religião. Como a visita era apenas para um jantar, tentei ser o mais discreta possível, mas fiquei com algumas questões para serem respondidas, sobretudo porque, no meu imaginário, ela nunca deixou de ser adepta da religião, então como seria isso para o marido revolucionário, num contexto em que tal prática era proibida? Contudo, não me contive e perguntei como foi para ela, enquanto uma mulher negra, conviver e ser recebida como esposa de um homem branco, e do porte de um dos cineastas mais importantes de Cuba? Ela me respondeu que foi muito difícil, mas que o marido impunha a presença dela em todos os espaços e isso era o que lhe importava, mas logo mudou de assunto. Ao final da visita, Lazara me deu uma caixa com praticamente todos os filmes de Santiago Alvarez, encerrando uma visita em que fui muito bem recebida por Lazara e, mesmo estando com foco em outra direção, foram muito importantes e intrigantes os vários gatilhos disparados com essa visita.

Após toda essa movimentação, minha cabeça deu um nó com tantas informações e com a certeza de que eu precisava aprofundar muitas das questões das quais tive conhecimento. Ao me juntar ao grupo para o retorno ao Brasil, avaliei que o afastamento da delegação foi muito precioso, contudo custou-me algumas inimizades com parte da delegação fanática incondicional no apoio a Fidel Castro e a todos os feitos da revolução. Entretanto, ainda assim, saí no lucro, porque isso também me rendeu um objeto de pesquisa. Porém, lamentavelmente, o projeto de retornar ao país teve que ser cancelado porque 2020 e 2021 foram anos desastrosos para o contexto internacional em virtude da crise sanitária provocada pela Covid-19; em 2022, os cubanos viveram a grande dificuldade econômica e Gloria Rolando uma fragilidade emocional. Os problemas depois da pandemia aumentaram enormemente em Cuba, que em função do embargo econômico imposto pelos Estados

Unidos, expôs ainda mais as dificuldades da população do país. Por tudo isso, após uma conversa com Norma, que também estava doente e com limitações para me receber, decidi mudar os planos de ir à Cuba, e reverter parte das despesas que eu teria com deslocamento e permanência no país para a realização da pesquisa de campo, em ajuda para Gloria e todos que me dariam o sofrido suporte à distância para o desenvolvimento de parte da pesquisa. Uma vez tomada essa decisão, procurei as pessoas com quem fiz amizade, a partir dessa rede criada em 2019, como Damarys Benavides, que é feminista e cantora de rap e Raúl Soublett, ativista da causa LGBTQI+ e articulador do Afrocine Cubano, além de Norma, que foi fundamental nesse processo, pois, sem ela, nada teria acontecido.

Ao final, com todas as limitações de rede, falta de crédito nos celulares, dificuldades de agendamento com Gloria, entre outras limitações, com auxílio de Damarys Benavides, conseguimos fazer as entrevistas com Gloria e Norma. Como se não bastasse, no processo de organização para as gravações das entrevistas, não foi possível contar com Raúl, porque, em função das manifestações de enfrentamento ao governo, ele teve que, praticamente, fugir do país e, nesse momento, encontra-se como refugiado político no Panamá. Contudo, a vida seguiu e, após a realização das entrevistas, fazer os arquivos chegarem a minhas mãos foi outra saga, tendo em vista que só é permitido enviar arquivos até um determinado tamanho por conta do controle estatal. Daí, a solução foi fazer as transcrições dos arquivos em Cuba e eu receber por e-mail os textos sem os arquivos de imagens. Entretanto, superamos alguns obstáculos e limites impostos pela conjuntura sanitária e políticas internas e externas do país, para que a voz dissonante de Gloria Rolando, com alguns prejuízos, chegasse até aqui.

Após fazer essa breve contextualização dos percalços percorridos para chegar até o segundo sujeito da presente tese, bem como as dificuldades para atuar no campo com Gloria Rolando, veremos as considerações da própria cineasta, que atua há mais de 35 anos, refletindo e produzindo, quase que de modo solitário, registros fílmicos dos povos da diáspora africana em Cuba. Gloria Rolando é a segunda mulher negra a fazer parte do ICAIC, depois de Sara Gómez.

8.2 Com a Palavra Gloria Rolando e Outros...

Meu nome é Gloria Victoria Rolando Casamayor, nasci em 4 de abril de 1953, em Havana, no bairro Chinês (Chinatown), em uma família humilde, meu pai era sapateiro e minha mãe, costureira, minha avó também era de origem humilde e esta origem fez de mim quem sou e minha necessidade de apresentar personagens familiares, e aqueles que tenho além da minha família e que me rodeiam para representá-los com histórias e dignidade. Eu me tornei bacharel em Artes e Ciências

e perguntei aos meus pais se eu poderia continuar estudando e eles disseram que sim e então decidi estudar História da Arte e me formei em 1976. Nesse mesmo ano comecei a trabalhar no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). Eu não estudei cinema, estudei cinema como disciplina em meu curso de História da Arte. Na realidade, estava começando do zero a trabalhar em como os filmes eram feitos, no meu caso particular era mais documentário do que ficção, mas essa foi uma escola que eu tive e que ainda tenho, porque cada projeto é um desafio, é uma nova escola. (Entrevista realizada com Gloria Rolando, em 18 de setembro de 2022).

Ainda sobre seu início na carreira como cineasta, Gloria Rolando, em entrevista exclusiva com Danae C. Dieguez, em 12 de novembro de 2016, para “El cine es Cortar”, ao ser indagada se sempre havia tido interesse pelo cinema, Gloria responde:

Devo dizer que, ao contrário de outros, eu não tinha aspiração de trabalhar no ICAIC ou de fazer cinema, ou de ter uma carreira. Quando a revolução triunfou e meus pais viram que havia educação gratuita, eles me incentivaram muito, e tive uma educação interessante: primeiro música, estive dos 11 aos 18 anos no conservatório [...]. Foi um salto para algo bem diferente. Eu me classifiquei pelo meu bom processo, sabe, a menininha estudiosa...e isso não tem nada a ver com mundo do cinema que eu encontrei depois. Fizeram-nos um exame para entrar e eu não sabia os nomes dos realizadores – ainda não conheço nenhum deles, nem me perguntem –, mas, para mim, o importante de ir lá foi saber a linguagem do cinema. Foi assim que me manifestei com esses 23 anos que eu tinha e foi um ato de honestidade. Todos os que queriam entrar queriam mostrar que sabiam alguma coisa de cinema; eu não queria provar nada, só queria entrar para aprender. Naquela época, tudo no ICAIC era muito rotulado, muito organizado, e eles tinham uma visão de longo prazo das possibilidades de quem começava trabalhar. Não sei o que havia de errado comigo que não me colocaram em nenhum projeto, nem nenhum diretor me selecionou. Fiquei muito quieta e continuei observando aquele mundo, muito diferente do da música, daquele que havia experimentado [...], até que um dia me colocaram com Santiago Villafuerte. Para escrever diretamente o roteiro de *Túmulos franceses* [*French Tombs*]! Fiquei surpresa e Santiago me disse: “É muito simples: uma coluna de imagem e uma coluna de som”. E assim, com aquela simplicidade, eu assumi, e aquele trabalho me deu a chance de conhecer Cuba, de conhecer melhor o interior do país, de aprender outros assuntos que não havia abordado na minha formação universitária⁷⁰. (ROLANDO, 2016, n. p., tradução nossa).

⁷⁰ Tradução de: “Tengo que decir que, a diferencia de otros, no tenía aspiraciones de trabajar en el ICAIC ni de hacer cine, ni hacer una carrera. Cuando triunfó la Revolución y mis padres vieron que había educación gratuita me exhortaron a estudiar mucho, y yo tuve una formación que es bien interesante: primero de música, estuve desde los 11 hasta los 18 años en el conservatorio [...] Fue un salto hacia algo bien diferente. Califiqué por mi buen expediente, ya sabes, la muchachita estudiosa... y eso no tiene nada que ver con el mundo del cine que después encontré. Nos hicieron un examen para entrar y yo no me sabía los nombres de los directores cinematográficos -todavía no sé ni uno, ni me preguntes-, pero para mí lo importante de entrar allí era conocer el lenguaje del cine. Así lo manifesté con aquellos 23 años que yo tenía y fue un acto de honestidad. Todos los que querían entrar pretendían demostrar que sabían algo de cine; yo no quería demostrar nada, sencillamente quería entrar para aprender. En esos tiempos todo en el ICAIC era muy encasillado, muy organizadito, y ellos tenían una visión a largo plazo de las posibilidades de quienes entrábamos a trabajar. No sé qué pasaba conmigo que no me ubicaban en ningún proyecto, ni me solicitaba ningún director. Yo era muy callada y me mantenía observando aquel mundo, muy distinto al de la música, al que yo había experimentado [...] hasta que un día me ubican con Santiago Villafuerte. ¡Para hacer directamente el guión de ‘Tumbas Francesas’! Yo me sorprendí, y Santiago me dijo: ‘Es muy sencillo: una columna de imagen y una columna de sonido’. Y así, con esa sencillez, lo asumí, y ese trabajo me dio la posibilidad de conocer Cuba, de conocer mejor el interior del país, de conocer otros temas que yo no había dado en la carrera universitaria.”

A exemplo de muitos cineastas, Gloria Rolando não tem formação em cinema e, conforme sua fala, sua construção social e, de algum modo também racial, fez o cinema entrar em sua vida pela necessidade de inventar personagens e recontar as histórias de sua família e de outras pessoas negras com dignidade. Felizmente, as manifestações das artes têm essa capacidade de subverter a lógica posta e ressignificar a imagens e trajetórias, sendo assim, com todas as limitações impostas pela política cinematográfica do país, Gloria tem conseguido driblar a falta de prioridade do ICAIC para com suas temáticas e realizar seus trabalhos, a despeito das dificuldades. Sobre sua estratégia para continuar dando ênfase ao foco de sua filmografia, Ramos (2013) aponta que:

Do caribenhismo de Gloria Rolando surge o coletivo de produção fílmica, *Imágenes del Caribe*, que a documentarista fundou em meados da década de 1990 para facilitar seus trabalhos já que a documentarista fundou em meados da década para facilitar seus trabalhos já que, muitos deles, não ressoam entre as prioridades do Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC). *Imágenes del Caribe* é um grupo pioneiro [...] que, atualmente, antecede e antecipa os emergentes modos de organização do cinema independente em Cuba. Efetivamente, desde 1990, Gloria vem explorando rumos da produção fílmica que não tem contado com o apoio nem o reconhecimento das instituições oficiais. (RAMOS, 2013, p. 37).

As sucessivas comprovações da falta de oportunidades no ICAIC se confirmam quando Gloria, sem sucesso, tenta, em uma seleção interna, aprovar dois roteiros para serem produzidos pelo ICAIC, um sobre Sara Gómez e outro, Lazaro Ros. Sobre esse episódio, que foi decisivo para sua autonomia, ela relata:

Isso foi na segunda das poucas chamadas de roteiros que foram feitas em todos aqueles anos, no final dos anos 70 e início dos anos 80. Eram roteiros de documentários com orçamento pequeno, como não podiam ser carregavam luzes. Olha, eu sabia que não ia ser selecionada; mas eu estava entusiasmada com as figuras importantes que eu estava propondo. Talvez eu não dirigisse esses roteiros, mas eles poderiam ser realizados por outro diretor. Eles não foram aceitos, nenhum deles, e isso me levou a um nível de frustração muito alto. Já havia trabalhado com Villafuerte em *"Haiti en la memoria"* e *"Ton solo con la guitarra"*, ou seja, teve vários roteiros levados para tela e nem sequer teve a categoria de Assistente de Direção nas avaliações que foram feitas. E eu já estava dirigindo *"Oggun"* naquela época! Quando chegava um roteirista estrangeiro, eles até pagavam, considerando o trabalho artístico. E eu disse "até agora, nunca mais um diretor vai poder contar comigo", e disse isso com convicção. Mesmo na direção, eles me consideravam assistente de direção, apenas como assistente de direção, que é uma categoria menor e não correspondia ao trabalho que eu estava realizando. Fui assistente de direção até que Omar González chegou para dirigir o ICAIC. E eu ainda estava com salário de 280 pesos quando Omar disse: "mas como é possível? Você precisa se avaliar, se você é uma diretora"! Nunca neguei pertencer ao ICAIC, mas iniciei outro caminho⁷¹. (ROLANDO, 2016, n. p., tradução nossa).

⁷¹ Tradução de: "Eso fue en la segunda de las pocas convocatorias de guiones que se hicieron en todos esos años, a finales de los 70 y principio de los años 80. Se trataba de guiones para documentales con presupuesto muy reducido, como que no se podían llevar luces. Mira, yo sabía que no iba a ser seleccionada; pero estaba ilusionada por las figuras tan importantes que estaba proponiendo. A lo mejor no dirigiría yo esos guiones, pero podían llevarse a cabo por otro realizador. No fueron aceptados, ninguno de los dos, y eso me llevó a un

Essa tomada de decisão pela saída da produção independente coincide com um momento do fim da União Soviética e, por consequência, a crise econômica que se abateu sobre a economia e a cultura cubana. Nesse momento, a falta de perspectiva e incapacidade do ICAIC de manter como antes o total controle das produções cinematográficas possibilitou que as novas gerações se lançassem em suas produções e incorporassem narrativas antes proibidas, toda essa movimentação ocorrendo fora dos domínios do Instituto. É importante salientar que, apesar das poucas oportunidades para realização de seus filmes com a estrutura do ICAIC, em função do desgaste político da instituição, Gloria Rolando pôde inserir a pauta racial em suas produções sem o controle da estatal. Essa movimentação seria impossível em outro momento, contudo Gloria, a exemplo de outros cineastas, possui vínculos trabalhistas com o ICAIC. De algum modo, esse vínculo é aparentemente complexo, porém, observando por outro ponto de vista, pode ser estratégico para sua militância solitária. Na lógica de uma estrutura racista do ICAIC, deve ser extremamente incômodo saber que há um corpo negro resistindo e ocupando aquele espaço. Sobre essa questão referente aos poucos negros que passaram nas mais de seis décadas pelo ICAIC, o diretor, roteirista, produtor e professor cubano, Antonio Molina, que reside há 25 anos no Brasil, registra:

[...] No mundo do audiovisual não é diferente da realidade social, os temas raciais são tabu e a não ser que você mostre essa realidade, com uma visão cultural e folclórica, ou a marginalidade da população negra, divertida e sorridente, esse mundo cheio de contradições não existe. Poucos diretores negros tinham em Cuba nessa época, Sara Gomez, Rigoberto Lopez, Sergio Giral, Jorge Fuentes, Bernabé Hernandez, Luis Acevedo e eu, não lembro de outros nomes. Depois chega Gloria Rolando [...]. (Entrevista realizada com Antônio Molina, em 21 de novembro de 2022).

O depoimento de Molina reforça todas as reflexões feitas anteriormente sobre a seletividade racial do Instituto de Cinema, o que, na prática, só reflete a imagem e o pensamento da sociedade cubana. Na atualidade, a esses fatores somam-se outras limitações, entre elas a econômica, entretanto essa pouca representatividade, antes, era relacionada apenas às questões do racismo, fato que impacta profundamente na falta de outras vozes

nivel de frustración muy grande. Había trabajado antes con Villafuerte en ‘Haití en la memoria’ y ‘Tan solo con la guitarra’, es decir, tenía varios guiones llevados a la pantalla y ni siquiera poseía la categoría de Director Asistente en las evaluaciones que se hacían. ¡Y yo estaba dirigiendo ‘Oggún’ en ese momento! Cuando venía algún guionista extranjero incluso lo pagaban, considerándolo trabajo artístico. Y dije: ‘hasta aquí, más nunca un director va a poder contar conmigo’, y lo dije con convicción. Ni siquiera dirigiendo me consideraban como Directora Asistente, solamente como Asistente de Dirección, que es una categoría menor y que no se correspondía al trabajo que yo estaba llevando a cabo. Estuve como asistente de dirección hasta que llegó Omar González a dirigir el ICAIC. Y yo estaba aún con mi sueldecito de 280 pesos cuando Omar dijo: ‘¿Pero cómo es posible? ¡A ti no hay que evaluarte, si tú eres directora!’. Nunca negué que pertenecía al ICAIC, pero empecé otro camino.”

atuando com Gloria. Em relação à questão abordada por Molina, Sergio Giral, em uma entrevista concedida à Habana Rádio, irá corroborar a ideia de Molina:

A Revolução estabelece a igualdade racial de deveres e direitos, mas do ponto de vista do indivíduo, não se pode negar que existem brechas do racismo, pois o colonialismo e nosso passado escravista deixaram marcas difíceis de destruir. Com o advento da revolução Cubana e a consequente estruturação do ICAIC, de um grupo de vinte cineastas, apenas três de nós éramos negros: Sara Gómez, Nicolás Guillén Landrián e eu.” [...] Giral atribui que abordar a temática negra em seus filmes era um fator natural. Ele sempre se interessou por assuntos relacionados à raça. Esse contato com o surgimento de novos valores promovidos pela Revolução Cubana o apaixonou. “Comecei a buscar essas raízes negras e pesquisar para fazer um novo tipo de cinema. [...]”. “Senti o compromisso pessoal de resgatar a imagem do negro na história do meu país, na minha cultura. Esse compromisso tornou-se uma necessidade de expressar meus sentimentos em determinados termos estéticos. Acredito que tanto no caso de Cuba quanto de outros países da América Latina e do Caribe onde existe uma história negra, os artistas têm essa responsabilidade.”⁷² (GIRAL, 2014, n. p., tradução nossa).

Atualmente, Sergio Giral é radicado nos Estados Unidos e declara que sua saída do país foi em função dos rumos da revolução. Em entrevista à Rádio França Internacional, o cineasta declarou: “[...] comecei a sentir que para eles foi criado o regime, na nomenclatura do poder, e que a Revolução já não existia. Vim ver meu filho em Paris e decidi não voltar para Cuba. Como não falo francês, resolvi me estabelecer nos Estados Unidos”.⁷³ (GIRAL, 2008, n. p., tradução nossa).

É necessário registrar que, durante a revolução à qual se refere Sergio Giral, outros intelectuais e cineastas também tiveram como única opção a saída do país. Com Antonio Molina não foi diferente:

No 1988, entrou a trabalhar no ICRT (Instituto Cubano de Rádio e TV) em programas informativos onde, com a experiência do cinema, levei novas formas de linguagem, rompendo com as formas narrativas clássicas de fazer tevê, mas também tive problemas na época com a censura enquanto conteúdos e isso me fez procurar uma saída. Vim para o Brasil e decidi não voltar. Em Brasil, encontrei o terreno propício para desenvolver-me como cineasta, como criador, logrei ministrar muitos cursos e também o reconhecimento social pelo trabalho desenvolvido. (Entrevista realizada com Antonio Molina, em 21 de novembro de 2022).

⁷² Tradução de: “‘La Revolución estableció igualdad de deberes y derechos, pero desde el punto de vista del individuo, no se puede negar que existen resquicios de racismo, pues el colonialismo y nuestro pasado esclavista dejaron marcas de difícil destrucción. Con el advenimiento de la Revolución cubana y la consecuente estructuración del ICAIC, de un grupo de veinte cineastas, apenas tres éramos negros: Sara Gómez, Nicolás Guillén Landrián y yo’. [...] Giral que abordar en su cine la temática del negro fuera un hecho natural. Siempre le interesaron los asuntos ligados a la raza. Ese contacto con la eclosión de nuevos valores promovidos por la Revolución cubana, le apasionó. ‘Comencé a buscar esas raíces negras e investigar para realizar un nuevo tipo de cine. [...]’. Sentí el compromiso personal de rescatar la imagen del negro en la historia de mi país, en mi cultura. Ese compromiso se convirtió en una necesidad de expresar mis sentimientos en términos estéticos determinados. Considero que tanto en el caso de Cuba como el de otros países de América Latina y el Caribe donde exista una historia negra, los artistas tienen esa responsabilidad”.

⁷³ Tradução de: “[...] empecé a sentir que el régimen estaba creado para ellos, la nomenclatura del poder, y que la revolución ya no existía. Vine a ver a mi hijo en París y decidí ya no regresar a Cuba. Como no sé hablar francés decidí radicar en Estados Unidos.”

Como está sendo possível observar, as políticas e práticas implementadas pelo Estado, representado pelo ICAIC, foram fatores determinantes para a expulsão de parcela dos cineastas negros do país e, conseqüentemente, para a manutenção da estrutura embranquecida da instituição. Desse modo, no espírito do que foi apresentado por Sergio Giral e Molina, que saíram do país devido ao racismo e à repressão política, Gloria Rolando, em entrevista com Júlio Ramos (2013), relata que se apegar à referência de Sara Gómez e de outras mulheres negras foi muito importante para ela superar o peso de estar sozinha:

Isso me ajudou a entender um pouco mais este movimento de intelectuais afrodescendentes, porque me sentia isolada, não somente como mulher, mas também como negra. Eu tinha trabalhado com Sergio Giral em *Malula*, em 1979, como assistente de direção. Depois trabalhei bastante com Rigoberto López, o último diretor com quem estive como assistente. Com ele fiz [...] *Mambí na zona ocidental*. Isso me aproximou do tema afro. Depois de *Mensajero de los dioses*, faço *Oggun*, um eterno presente... (RAMOS, 2013, p. 47).

Outro vazio deixado nas referências de Gloria Rolando e também no espaço da resistência negra no cinema cubano foi a morte de Rigoberto López, em 2019. O cineasta foi um lutador da causa que soube, no contexto cubano, aprofundar as raízes africanas na identidade nacional do país e dos povos do Caribe, inserindo em sua filmografia excelentes contribuições da cultura e outras manifestações da diáspora africana. Rigoberto foi fundador do Fórum Itinerante de Filmes do Caribe; ele, além de fazer parte da estrutura estatutária, também foi, por muitas edições, figura presente no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul Caribe e outras diásporas.

Fotografia 79 – Zózimo Bulbul e Rigoberto Lopez



Fonte: CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL, 2020.

Conforme o exposto, em toda a existência do Instituto de Cinema Cubano, muitas foram as batalhas dos cineastas negros para inserirem as questões referentes à cultura e à ancestralidade africana em suas produções. Essa é uma constatação bastante abordada ao longo desta reflexão, em que também tem sido possível verificar uma diminuição da quantidade de pessoas nas batalhas, isso tem se dado seja por morte, seja por outras

motivações, como foi o caso de Molina e Sergio Giral. Tudo isso nos faz imaginar o quanto deve ser dura e solitária a luta de Gloria Rolando, porém seu trabalho, ainda que sem o devido apoio, representa e cumpre valioso papel de manter viva a cultura e a história dos afro-cubanos através das opções discursivas de seus filmes. Sobre essa realidade Ramos (2013, p. 37) afirma que:

As discussões sobre o cinema nacional no ICAIC raras vezes enfatizaram a necessidade de combater o imaginário racializado dos meios nacionais e internacionais, esse esquema óptico normativo em que se inscrevem os múltiplos corpos na ordem simbólica da cidadania. Neste sentido, não é aleatório que um dos principais objetivos do cinema de Gloria Rolando seja armar um arquivo alternativo das representações audiovisuais, assim como realizar uma exploração rigorosa dos gêneros discursivos da cultura negra, particularmente na música e na dança, mas também na literatura e imprensa independente das sociedades negras.

Como bem pontuado nas análises supracitadas, de fato, os objetivos de Gloria não são aleatórios, seu trabalho tem um foco, basta observar a filmografia da cineasta que logo verificaremos que sua obra se encontra nesse lugar dos gêneros discursivos da cultura negra, bem como as manifestações religiosas e outros temas acerca da diáspora africana. Soma-se a isso a determinação de Gloria, desde os anos em que ela trabalhou como assistente de direção de alguns cineastas importantes do ICAIC, fato que muito contribuiu para seu acúmulo de experiência, não somente no fazer cinematográfico, como também no desenvolvimento de uma reflexão que lhe conduziu para o caminho da procura de suas próprias raízes. É possível que o fato de ser a única mulher negra dentro da estrutura do Instituto tenha intensificado o seu processo de busca por espaço e autonomia, a partir das suas próprias iniciativas e tenha contribuído para seu reconhecimento, muito embora a própria Gloria admita que enfrenta alguma dificuldade para buscar fundos para realização de suas produções:

Eu faço parte de uma geração não muito esperta para buscar financiamento. Os mais jovens vão e tocam a porta da embaixada. Eu sou mais conservadora. Não conheço os mecanismos nem as bolsas que oferecem. Não tenho as conexões que os jovens têm agora. Por isso, meus processos de produção são mais angustiantes. O financiamento sai das pouquíssimas vezes que vou aos Estados Unidos, independentemente das pessoas que me ajudam economicamente nos meus projetos. Viajo pouco à Europa e aos Estados Unidos. Há limitações sendo uma cubana que vive aqui [...]. Na última assembleia de balanço do ICAIC, no início deste ano, o presidente propôs buscar formas de se tornarem mais organizados, precisamente, porque depois que você faz as obras em qualquer gênero, o problema seguinte é como distribuí-las... Agora mesmo eu não tenho nada em minhas mãos, nem uma câmara, mas sim, tenho onze filmes terminados. Realmente, eu tenho feito o cinema que quero e essa é minha maior satisfação. (RAMOS, 2013, p. 48).

Ao mesmo tempo em que Gloria tem contra ela suas próprias limitações, inerentes à sua personalidade, para correr atrás de financiamentos para produção de seus filmes, também há limitações impostas aos cidadãos cubanos de livre circulação para determinados países

Entretanto, com a criação do grupo Imagens do Caribe, ela ganhou liberdade para dar consequência e materialidade à sua busca, sem que para isso fosse preciso se frustrar com a má vontade do ICAIC com suas produções. Nesse aspecto, Gloria buscou, dentro das possibilidades, produzir com o possível. Antonio Molina, que trilhou outros caminhos para continuar fazendo sua arte, lançando mão de novas possibilidades fora de Cuba, ao falar de Gloria conta que:

Lembro a Gloria como uma jovem que entra ao ICAIC como assistente de direção de Sergio Giral e de Rigoberto López. Na época, em que eu visitava o ICAIC, Gloria era uma pessoa dedicada, uma pessoa que encontrava, durante os festivais, com muita vontade de aprender e muita autoconfiança. Depois desenvolve todo um trabalho como diretora de documentários com uma trajetória destacada abordando temas como a ancestralidade, a cultura afro-cubana e temas referentes à temática da mulher negra. Sem dúvidas, hoje, representa uma figura destacada dentro da documentalista cubana [...]. (Entrevista realizada com Antonio Molina, em 21 de novembro de 2022).

As contribuições do cineasta Antônio Molina sobre Gloria Rolando e todas as demais contribuições para este estudo, tanto no que diz respeito à conjuntura política do país, quanto à sua própria mudança forçada para o Brasil, por conta de fatores relacionados à sua opção de não se calar frente às desigualdades impostas a ele por sua condição racial, são de grande importância, sobretudo por se tratar de uma pessoa do meu ciclo de amizade, da minha formação e de muitos outros militantes do cinema negro. Por isso, chamo atenção para o fato de que apesar de muitos conviverem com Molina, boa parte das questões aqui apresentadas são histórias da vida de alguém muito próximo e, ao mesmo tempo, desconhecidas por muitos de nós. Digo isso porque só depois de meu retorno de Cuba, considerei que Molina pudesse ter feito parte ou ter propriedade desse contexto do país. Guardando as proporções, mesmo distante, penso que o trauma também pode responder por um silenciamento sobre a história dos cineastas negros em Cuba.

Sendo assim, sinto que essas questões são enriquecedoras do ponto de vista da pesquisa, mas também me deixam a sensação de haver um enorme distanciamento para a formação de um movimento unitário dos afro-cubanos em torno do cinema, tendo em vista todas as fraturas e baixas no campo dos lutadores negros da cinematografia cubana. É fato ainda que, hoje, devido a uma maior abertura política, ainda que precariamente, os cubanos estão acessando mais informações e equipamentos, graças ao turismo, à solidariedade das caravanas e às novas tecnologias. Nesse sentido, Gloria reconhece que “[...] foi o uso do vídeo e das novas tecnologias que permitiram descontrair um pouco, isso pode decidir. Foi decisivo. Se tivesse que ficar esperando os comunicados, as decisões, os celulóides e não sei o quê...

então, eu teria sido pega aos 60 anos sem ter feito nada.”⁷⁴ (ROLANDO, 2016, n. p., tradução nossa).

Tudo isso tem possibilitado que uma parcela da juventude negra produza seus filmes, porém cada um em sua ilha, tendo em vista que os traumas do “ajuntamento negro” ecoam nas diferentes gerações, fato que impede um número maior de cineastas reivindicarem a negritude e abordarem outras problemáticas inerentes à diáspora africana em suas produções. Daí a importância da atuação, mesmo que solitária, para ecoar em diferentes contextos, informações e passagens do cotidiano das populações negras que habitam a Ilha de Cuba. Desse modo, as produções e pesquisas de Gloria nos brindam com fatos completamente desconhecidos para boa parcela de nós, brasileiros. Assim, visando a elucidar algumas particularidades de determinada região de Cuba trazida durante a entrevista, quando indaguei sobre quando Gloria Rolando percebeu que seus filmes poderiam ser uma ferramenta importante, ela respondeu:

Esse foi um caminho longo e interessante para mim, o cinema, especialmente o documentário [...]. Os diretores com quem trabalhei, o primeiro trabalho que fiz no ICAIC foi com Santiago Villa. Eu ainda era uma estudante de história da arte que tinha estado aqui em Havana e nunca tinha descoberto o mundo das províncias orientais, e de repente vi que a arte me ajudou a explorar Cuba e vi aquele belo universo da migração franco-haitiana e aqueles tambores e aqueles personagens que se diziam franceses porque não se podia dizer haitianos porque dizer "Haitiano" era perigoso porque dizer "Haiti" era um símbolo de rebeldia naquela época. [...] Então comecei a entender mais coisas e fiquei fascinada com isso, deixar Havana, foi como uma grande aventura cultural onde você aprende e filma, e foi também meu primeiro trabalho e meu primeiro roteiro, o que naturalmente me marcou, e depois vieram outros projetos que, como o próprio Santiago Villa Fuente me disse, isto é um pouco de cal e um pouco de areia [...] depois continuei trabalhando com outros diretores, como Bernabé Hernández, e trabalhei naquele documentário que ainda está por aí, não sei se está meio perdido. *Algo mais que el mar de los piratas* [*Algo mais que o mar de piratas*]. Este documentário foi a memória da primeira vez que CARIFESTA⁷⁵ foi feito aqui em Cuba em 1979, e foi fabuloso, com um debate sobre identidade cultural com a participação de José Luciano Franco, Alejo Carpentier e outros intelectuais muito importantes do Caribe e da América Latina, e tudo isso me enriqueceu muito porque fiquei na sala de montagem com Bernabé ouvindo tudo isso e assistindo a todas as filmagens, foi a primeira vez que fui a uma Banda de Aço, em Cuba, e isso foi uma descoberta tremenda para mim. Eu também estava muito ligado à Casa de Las Américas, ao seu departamento do Caribe, ao meu trabalho com Rigoberto López "El Mensajero de los Dioses", um tambor para Xangô e Iemanjá que foi feito, "El viaje más largo" dedicado aos chineses, havia também projetos de documentários que me ajudaram e lá eu estava lançando pequenas sementes e depois outros trabalhos como com Santiago Alvarez que tinham a ver com questões sócio-políticas que era muito importante, o ICAIC também me ajudou

⁷⁴ Tradução de: “[...] fue el uso del video y las nuevas tecnologías lo que permitió que uno se zafara un poco, que uno pudiese decidir. Fue decisivo. Si hubiésemos tenido que seguir esperando por las convocatorias, las decisiones, el celuloide y él no sé qué... entonces, me hubieran agarrado los 60 años sin haber hecho nada.”

⁷⁵ Carifesta ou Festival de Artes do Caribe é um evento multicultural realizado periodicamente, a cada três ou quatro anos pelos países do bloco de cooperação – CARICOM (Mercado Comum e Comunidades do Caribe), com o objetivo de reunir escritores, artistas, músicos e exibir o folclore e manifestações culturais da região. (CARICOM..., 2022).

a crescer do ponto de vista político, ajudou-me a entender muito mais este continente e este país. É um longo e belo processo e acredito que cada projeto, cada coisa que se começa é um crescimento [...]. (Entrevista realizada com Gloria Rolando, em 18 de setembro de 2022).

Fotografia 80 – Banda de Aço de El Cobre⁷⁶ Infantil



Fonte: PALOMARES CALDERÓN, 2019.

8.3 O Início do Ecoar Dissonante de Gloria Rolando

Ao longo do seu processo de crescimento enquanto cineasta e de seu amadurecimento político sobre sua condição dentro da estrutura do ICAI, dois de seus projetos, um sobre Sara Gómez e outro sobre Lazaro Ross, ambos protagonistas negros, foram rejeitados. É provável que, na visão racista, tenha pesado o fato de que, no passado, Sara Gómez foi considerada uma pessoa “polêmica” aos olhos do ICAIC. O somatório de todos esses fatores colaborou para que Gloria avançasse na perspectiva de seu cinema seria usado como instrumento de luta para a preservação dos protagonismos dos afro-cubanos, seus valores culturais e espirituais com base na matriz africana. Com essa lógica, ela ressignificou o projeto do documentário sobre o Lázaro Ros e realizou sua primeira obra documental enfocando questões relacionadas à religiosidade da diáspora africana no Caribe, com a realização de *Oggun: um eterno presente* (1992), seu primeiro documentário com foco na religião yorubá, uma produção

⁷⁶ A Banda de Aço El Cobre, foi criada em Santiago de Cuba e tem “[...] credenciais na preferência musical dos cubanos [...] entre destacados intérpretes, que reconhecem a singularidade desse timbre marimbado [...]. Muitos foram os destaques da banda, incluindo o mini-concerto oferecido pelo grupo profissional e sua versão de crianças amadoras [...]. Destacam-se também as inúmeras apresentações em festivais, carnavais e outras festas populares [...]”. (PALOMARES CALDERÓN, 2019, n. p.).

independente, iniciada em 1990 com a Vídeo América, e finalizada em 1991, em uma coprodução com o ICAIC. Em *Oggun*, Gloria começa a trilhar um caminho onde seria possível desaguar suas inquietações em relação à cultura e à religiosidade fortemente presente em sua negritude. Sobre esse processo da produção de *Oggun*, Gloria nos conta que foi:

[...] uma coprodução do ICAIC com a Video America, a única opção que encontrei para fazer esse documentário. No ICAIC não tinha vez, não interessava, e, além disso, ia ser muito difícil em película. Eu tenho feito minha obra em vídeo. É preciso ter em conta que o surgimento da tecnologia de vídeo proporcionou às pessoas como eu a opção de sair da película. Embora outros considerem um meio menor, foi o meio em que pude expressar-me. Estou muito conformada e tranquila com isso porque é preciso ser realista: ou fica com esses temas dentro de você, com esse desejo, morre e seca por dentro ou se adapta e joga para frente. Agora estou tentando conseguir o apoio do ICAIC para retomar o projeto sobre os haitianos. (RAMOS, 2013, p. 47).

Desse modo, Gloria consegue realizar uma história cujo tema se reporta a um filho de Ogum, cujas vivências e costumes revelam o mundo dos iorubás e seus deuses. Na verdade, em sua narrativa, Gloria foca no protagonista do filme, Lázaro Ros, que, além de cantor, era um estudioso do canto das tradições e narrativas sobre orixás, no contexto cubano é chamado de pataquines. No filme, Gloria apresenta o itan (história) ou o pataquin de Ogum, o guerreiro incansável que, enamorado de sua mãe, decidiu, como castigo, aprisionar-se nas montanhas. Somente Oxum, deusa do amor, conseguiu cativá-lo quando deixou cair algumas gotas de mel nos lábios do deus do metal, da guerra, do progresso e da civilização. O filme *Oggun: um eterno presente* tem 52 de duração e em sua narrativa conta com cantos, danças, um tambor (atabaque), além das vivências de Lázaro Ros, que não só trouxe no filme a beleza dos cantos africanos, como aproveitou a oportunidade de transmitir essa beleza por onde o filme circulou e também deixou um legado para as novas gerações. Ao falar do processo da pré-produção e da filmagem de *Oggun*, Gloria compartilha o seguinte:

[...] A entrevista com Lázaro não poderia ser feita em uma biblioteca, em nenhum outro ambiente que não fosse a floresta, a montanha, onde havia essa árvore, essa gameleira, eu acho que devia ser uma gameleira, que mostrasse, então, essa árvore ritual [...] tem os antepassados, toda uma tradição afrodescendente muito forte. E foi uma filmagem muito complicada porque, como foi feita na natureza, requereu um esforço de produção muito grande, e toda tecnologia empregada, para ser feita de forma correta [...]. Então, como Lázaro Ros era filho de Ogum, por isso, então, toda narrativa, quando começou a filmagem, a primeira coisa que se filmou foi um toque de atabaques específico para Ogum, que foi feito dentro de toda a tradição, dentro de todos os regulamentos, como tem que ser pela religião, mas foi feito assim. E foram pessoas iniciadas que participaram desse toque, mas, como aconteceram manifestações, houve pessoas que incorporaram o santo, então houve necessidade de que houvesse o respeito a essas imagens, e nem tudo foi colocado no filme, porque tem que haver esse respeito à religião [...]. Foi necessário que houvesse câmeras muito bem treinadas para trabalhar nessa filmagem, porque foi uma filmagem que levou esse toque de atabaques do início ao fim. E nenhum canto e nenhuma dança foi repetido. Cada coisa foi feita no tempo devido, de acordo com os rituais. Então não houve nenhuma repetição disso. Apenas o que aconteceu foi que ela quis deixar

o toque de Ogum para o final da tarde, para que houvesse uma mudança de clima, e fosse criada uma atmosfera diferente para esse tipo de toque especificamente [...] quis mostrar, exatamente, a representação, através de Lázaro, da figura do negro forte e guerreiro, de Ogum [...]” (Gravação feita durante o evento remoto de que participei, organizado pelo Laboratório Latino-Americano de Realizadoras, em 27 de novembro de 2021).

Em *Oggun*, é possível constatar o quanto são pulsantes as raízes africanas entre Brasil e Cuba, impressiona como o filme apresenta muitas semelhanças quanto à representação da nossa ancestralidade, sobretudo na forma de evocar e reverenciar o Orixá. Tais semelhanças nos dão certeza de que, por mais que a colonialidade, com sua maldade, tenha investido para fazer valer o ritual da árvore do esquecimento, com os escravizados do Benin, ainda assim, o DNA e ancestralidade resistiu em diferentes diásporas onde houve a presença da colonização africana. Com o filme, é possível sentir esse *Oggun* de Gloria muito próximo do nosso Ogum. Vejamos o que Gloria narra acerca da forte relação ancestral manifestada nas religiões de matriz africana:

Tive a oportunidade de ir a dois terreiros na Bahia [...]. Foi uma experiência muito forte e muito poderosa, não senti praticamente nenhuma diferença do que acontece também em Cuba. Os cantos, os rituais, os tambores, toda essa linguagem que é muito própria, muito ancestral e muito semelhante ao que há em Cuba. Olhando o mar eu pensava em toda a história que esse mar trazia, em todos os barcos que tinham chegado ali, quantos sonhos, quantas tristezas, quantas famílias separadas, quanta dor. O mar é maravilhoso e conta essas histórias todas. O mar realmente é uma divindade [...]. Foi uma viagem, em termos espirituais também, muito especial, porque eu tinha apenas três meses de ter sido iniciada como iaô. Então, espiritualmente um momento único. [...] Então, em um momento eu pude falar com Jorge Amado, e ele me perguntou o que eu fazia pelo meu povo. E isso aconteceu durante um festival de cinema que Jorge Amado fez parte do júri, e eu era apenas a assistente de direção. Depois, então, eu já realizadora, tinha feito o filme *Oggun* e vim mostrar aqui ao Brasil, onde fui convidada para um festival em Campina Grande, para exibir o filme. E quis ir à Bahia [...] e novamente encontrei com Jorge Amado e entreguei para ele o filme, em VHS, e recebi dele de presente um colar de Oxum e de Zélia Gattai, um xale de renda. Então vou sempre lembrar desse momento [...]. Tenho muito respeito à cultura dos povos afrodescendentes, e a essa cultura de resistência, que todos os povos que provêm da diáspora da África têm essa cultura tão forte, de tanta resistência ao preconceito [...]. (Gravação feita durante o evento remoto de que participei, organizado pelo Laboratório Latino-Americano de Realizadoras, em 27 de novembro de 2021).

Fotografia 81 – Capa do DVD: *Oggun: un eterno presente*



Fonte: AFROCINE..., 2017.

Esse relato que Gloria faz sobre a similaridade dos rituais aos orixás praticados em Cuba e no Brasil se assemelha, em alguns aspectos, a minhas observações quando tive a oportunidade de conhecer uma Santeria com Norma, durante minha viagem à Cuba. Do ponto de vista das denominações dos orixás, apesar das particularidades das respectivas línguas, não há grandes diferenças, sobretudo no que diz respeito à essência e elementos característicos de cada orixá. Entretanto, houve particularidades que me chamaram atenção, como por exemplo, a informação de que a maioria dos cultos eram realizados nos locais de moradia das lideranças religiosas, ao menos essa que eu tive oportunidade de conhecer era realizada em um apartamento, no qual a sala havia se transformado no que para nós seria um terreiro. Chamou minha atenção ainda a preocupação dispensada para as vestimentas da maioria dos terreiros brasileiros, tanto de Candomblé quanto de Umbanda, só me dei conta dessa constatação quando me deparei com outra realidade.

No contexto cubano, na Santeria que conheci, apenas a ialorixá⁷⁷ (mãe de santo) usava uma vestimenta diferenciada, parecida com as usadas no Brasil, os demais integrantes que faziam parte da roda — ou xirê, para nós — usavam roupas comuns, do seu dia a dia. Também pude observar que, no contexto brasileiro, todos os terreiros têm seus iniciados responsáveis por tocar os atabaques nos rituais dos terreiros, inclusive nos dias de festa. Já no contexto cubano, em um determinado momento da festa, as pessoas que tocava os atabaques

⁷⁷ Na Santeria cubana, existe uma hierarquia sacerdotal. Os sacerdotes máximos se chamam babalaôs ou sacerdote de Ifá [é um oráculo africano]. Depois se encontram os babalorixás e as ialorixás, que são santeiros consagrados. Os iaôs são os santeiros consagrados no primeiro ano; no último escalão estão os aleyos, que ainda não passaram pelo ritual de consagração. Para se consagrar como santeiros, devem se iniciar com rituais de Santeria específicos, que constam de ritos de purificação e entrega de colares que representam Xangô, Obatalá (Oxalá), Iemanjá, Oxum e Eleguá (Exú). (CASAS, 2018, n. p.).

disseram que iriam se ausentar porque tinham compromisso de tocar em outra Santeria. Norma me informou que alguns iniciados tocam profissionalmente nas santerias em dias de festa. Essas observações me levaram a pensar se o fato de os cultos serem realizados em espaços domiciliares não teria relação com resquícios da perseguição política aos cultos de matriz africana, ou se isso seria por falta de espaços disponíveis por parte do Estado para essa finalidade. Além disso, considerei que as diferenças em relação às vestimentas dos integrantes das santerias poderiam ter alguma relação com as dificuldades de acesso aos materiais, em função das sanções impostas pelo embargo econômico a Cuba.

Tudo isso são apenas observações para ampliar o leque de reflexões, sem relação com a similaridade dos rituais e cultos à ancestralidade dos afro-cubanos e brasileiros. Contudo, o relato sobre minhas observações resultantes da experiência vivida na Santeria mostra o quanto estava instigada a buscar alguma reflexão que desse conta ou se aproximasse de alguns dos questionamentos levantados. Por exemplo a busca sobre o fato de algumas santerias funcionarem em espaços domiciliares não responderia a todas as questões, mas poderia elucidar algumas dúvidas. Oliveira (2019), em artigo sobre a folclorização das religiões afro-cubanas no governo revolucionário, traz uma questão, que pode ser um indício para minhas indagações:

A constituição cubana, proclamada em 1976, previa a liberdade religiosa aos cidadãos desde que observados os valores revolucionários, a ordem moral [...]. No entanto, rituais de santeria ou de qualquer outra prática afro-cubana só poderiam ocorrer mediante autorização policial prévia, o que era praticamente impossível de conseguir [...]. (OLIVEIRA, 2019, p. 282).

Sobre o processo da regulação das práticas religiosas dos afro-cubanos pelo Estado:

Bodenheimer (2013) demonstra que por um lado a institucionalização de manifestações culturais afro-cubanas significa a escolha destas práticas tomadas como símbolos de uma identidade nacional. Por outro a institucionalização é percebida como uma forma de disciplinar e efetivamente eliminar os comportamentos “indesejáveis” vinculados a certos eventos, principalmente consumo de bebidas alcoólicas e brigas. As práticas afro-cubanas, principalmente as religiosas, são aceitáveis e admiráveis nos teatros e performances artísticas, mas não desejáveis nas periferias da cidade. (OLIVEIRA, 2019, p. 283, grifo da autora).

As contribuições de Oliveira (2019) não deixam dúvidas do quanto as legislações regulatórias do governo revolucionário, dirigidas às manifestações religiosas dos afro-cubanos, contribuíram para a reafirmação dos estereótipos racistas. Essas medidas funcionaram como um toque de silêncio para os afro-cubanos, que foram calados diante da folclorização, exotização e comercialização do seu sagrado, uma vez que as representações dos elementos das religiões de matriz africana, como as performances dos orixás, rituais, entre outros, fazem parte das atrações e pacotes turísticos em Cuba. “Por outro lado o folclore pode

ser um meio valioso de resistência cultural, e oferece possibilidades às pessoas detentoras de saberes tradicionais de melhorarem suas condições financeiras e aumentarem seu capital simbólico.” (HELG, 2014; VIDDAL, 2013 *apud* OLIVEIRA, 2019, p. 287). A reflexão apresentada por Helg (2014) e Viddal (2013) em Oliveira (2019) pode responder, em parte, à informação que me foi dada por Norma sobre a profissionalização dos iniciados na religião em eventos, já que, a partir da década de 1990, em função da crise econômica, o governo liberou, para fins turísticos, artísticos e profissionais, a atuação remunerada dos iniciados na religião para tocar os atabaques em eventos.

Entretanto, a interpretação do governo sobre a liberação indiscriminada da prática do sagrado dos afro-cubanos, além de caracterizar um racismo religioso, na prática, apresenta alguns problemas, como o exposto em matéria de Mar Marín, publicada no jornal cubano *20 Minutos*, intitulada “Santeros cubanos alertam contra fraudes e falsificações com pouco escrúpulos”⁷⁸ A matéria dá conta de que, em uma tentativa de preservar a herança-afro cubana e deter falsificadores e religiosos sem escrúpulos, a Associação Iorubá de Cuba alertou contra rituais fraudulentos. Entre outras situações, denuncia-se que:

Cobrança de taxas excessivas para cerimônias, especialmente para turistas, têm feito soar alarmes. As consultas com santeros, que custam menos de um euro para os cubanos, podem custar até 18 euros para os estrangeiros. Orações, rituais, encantamentos, dança, música e sacrifícios fazem parte da herança religiosa de Cuba.⁷⁹ (MARÍN, 2007, n. p., tradução nossa).

Outro aspecto das contribuições diz respeito às normas reguladoras para realização dos cultos religiosos dos afro-cubanos. Tais medidas também podem ter interferência no fato de os cultos de evocação aos orixás, festas ou outras manifestações da ancestralidade africana serem restritos aos espaços da intimidade.

⁷⁸ Tradução de: “Los santeros cubanos alertan contra el fraude y los farsantes con pocos escrúpulos.”

⁷⁹ Tradução de: “El cobro de tarifas excesivas por los ceremoniales, especialmente a turistas, han hecho saltar la alarma. Las consultas con santeros, que para los cubanos cuestan menos de un euro, pueden llegar a los 18 euros para los extranjeros. Rezos, rituales, conjuros, baile, música y sacrificios forman parte del legado religioso cubano.”

Fotografia 82 – Cerimônia de Santeria

Fonte: HILL, 2013.

Fotografia 83 – Cerimônia de Santeria

Fonte: WALLYS, 2007.

Após a realização de *Oggun*, Gloria dá outra guinada na busca por retomar mais um capítulo da história de Cuba, a partir da sua relação com o Caribe. Em 1996, com o projeto do filme *Los hijos de Baragua* (Os meninos de Baraguá), que trata das histórias e costumes dos índios (habitantes das Índias Ocidentais) de língua inglesa, cujos descendentes ainda estão vivos. Com esse documentário, ela mudou um pouco suas perspectivas, porque desejava ter trabalhado um pouco mais com temas relacionados à cultura dos orixás, mas acabou mudando para mostrar um pouco as questões das migrações. Sendo assim, desenvolveu uma linha discursiva que desse conta de falar das pessoas que vieram do Haiti, de Trinidad e Tobago, de Barbada, da Jamaica, de uma série de localidades do Caribe e acabaram se estabelecendo em Cuba. O filme recebe o nome do município cubano Baraguá, pertencente à província de Ciego de Ávila. Através da filmografia de Gloria Rolando, é possível, a partir de cada projeto, nos apropriarmos não somente da história de Cuba, mas também de uma região pouco estudada da América. A respeito do projeto de *Los hijos de Baraguá*, a cineasta nos conta:

É meu estilo também tomar um capítulo da história de Cuba, a partir de sua relação com o Caribe. Essa era a coisa. Por exemplo, essa migração aqui em Cuba, a princípios do século XX, ao redor do mundo açucareiro, foi uma migração totalmente econômica, na Central de Baraguá, que era da Baragua Sugar Company, e que hoje em dia é o Central Equador. A migração é o tema central desses romances que leio e depois converto nos documentários [...]. O primeiro que fiz, nos anos oitenta, foi *En la Memoria*, com o diretor Santiago Villafuerte. Eu ainda não dirigia, trabalhei como assistente de direção e roteirista. O tema é o emigrante haitiano que vem a Cuba [...] depois de ter feito *Oggun* e um curso de pós-graduação dedicado à literatura do Caribe (meu tema de pós-graduação foi a migração caribenha), eu retomo isso em *Los hijos de Baraguá*. (RAMOS, 2013, p. 43-44).

Já a pesquisadora Kátia Couto, ao tratar da presença e do fluxo de pessoas⁸⁰ da região das Antilhas para Cuba no período compreendido entre 1910-1952, corrobora a narrativa de Gloria:

A contratação de trabalhadores estrangeiros negros, pelas grandes companhias açucareiras que controlavam a economia cubana durante o período da Primeira República, favoreceu o debate em torno ao ideal racial e de imigração que contribuiu para o projeto de nação da jovem e promissora república cubana. A imprensa de caráter burguês teve um papel importante na construção negativa da imagem dos imigrantes originários de outras ilhas do Caribe, em maior profusão, haitianos e jamaicanos que aportaram em Cuba para o trabalho no corte da cana. Essa imagem negativa fornecida pelos jornais contribuiu para reforçar o preconceito étnico e racial contra esses imigrantes. [...] O confronto entre o que seria a diferença cultural entre a cultura popular nacional negra e a cultura popular estrangeira negra que chega a Cuba através da imigração, fomentada em princípios do século XX, pode ser analisado em algumas notícias dos jornais de Santiago de Cuba que apresentam os fatos relacionados aos imigrantes antilhanos, especialmente os haitianos. (COUTO, 2009, p. 132-133).

Gloria Rolando declara ser o filme dedicado a Nicolas Gillen, de Cuba, George Lamming, de Barbados, e Rex Nettleford, da Jamaica, os quais classifica como três importantes intelectuais caribenhos. “‘Meus passos em Baraguá’ é uma contribuição para a história dos africanos em Cuba, e para o estudo da diáspora africana no final deste século.”⁸¹ (ROLANDO, [201-?], n. p., tradução nossa).

⁸⁰ A presente nota busca elucidar duas definições utilizadas para designar o mesmo sentido e reflexões utilizadas pela cineasta Gloria Rolando e a pesquisadora Kátia Couto, que dizem respeito ao fluxo de pessoas da região do Caribe para Cuba, que também faz parte do Caribe. O termo imigração é usado para a entrada de pessoas em um país estrangeiro. Já a migração também significa um movimento, mas pode se referir à mudança entre regiões.

⁸¹ Tradução de: “‘My Footsteps in Baragua’ is a contribution to the history of the Africans in Cuba, and to the study of the African diaspora at the end of this century.”

Fotografia 84 – Imagens do filme *Los hijos de Baragua*



Fonte: ROLANDO, [201-?].

Levando em consideração todo o fluxo da forçada imigração dos africanos para as Américas, sobretudo para o Brasil e para Cuba, lugares que mais receberam esse contingente de pessoas, é natural que ambas as diásporas contem com um número significativo de populações de afrodescendentes, que se encontravam em constante movimento nessas regiões, especialmente para atender às necessidades das respectivas monoculturas dessas regiões. No caso de Cuba, essa movimentação, em diferentes períodos, não foi diferente. Muitos dos elementos da cultura e da religião do país foram constituídos a partir dos fluxos migratórios na região. Nesse sentido, é de total relevância que Gloria considere um tema a ser explorado. Segundo ela:

Essa questão das migrações é de grande importância, porque depois da escravidão, todos os países da América Latina são de algum modo marcados por diferentes aspectos da diáspora. que continuou, dos povos afro descendentes, fundamentalmente em busca de condições, de outras opções de vida. Depois da abertura do canal do Panamá, houve muita migração para Costa Rica, e para Cuba também, para o trabalho na indústria açucareira [...]. Eu desenvolvi esses temas a partir da literatura, quando li os livros de John Stephen Alex, principalmente, onde fala sobre essa toda essa movimentação desses povos da América Latina. Por isso, que em cuba há tantas pessoas negras com sobrenome inglês. (III FINCAR..., 2021, n. p.).

Com a perspectiva de elucidar o tema, Gloria realiza três documentários que abordam questões relacionadas às migrações. Em 2007, *Passagens, do coração e da memória e “Reembarque”*, em 2014. Este último se ocupou de tratar da migração haitiana, principalmente a repatriação dos haitianos trazidos para Cuba como mão de obra barata, para atender a indústria açucareira e depois descartados sob inúmeras acusações e argumentos discriminatórios pelas autoridades e imprensa cubana. Contudo, é necessário destacar que, junto com os movimentos migratórios desses trabalhadores em Cuba, também circularam elementos culturais e práticas religiosas dos seus respectivos lugares de origem, que muito influenciaram na formação cultural e religiosa cubana, como por exemplo, o Vudu, que se tornou uma prática presente com a chegada dos haitianos. Sobre a importância desse tema, Gloria aponta que:

Quando falamos de dobre diáspora africana, às vezes as pessoas não sabem muito sobre o que aconteceu na história do Caribe – e Cuba é uma ilha caribenha que compartilhou muitos destinos com outros países caribenhos. Mesmo que falemos espanhol e outros falem francês ou inglês, temos muitas coisas em comum. Então acho que a expectativa, o interesse e a reação que vejo [no público dos EUA] é porque as pessoas querem saber o que aconteceu com o resto dos negros do continente. [...] Através dos meus filmes, eles conseguem um pouco. Não consigo cobrir em um documentário de uma hora toda a complexidade da história dos países caribenhos, da nossa história como negros. Mas pelo menos as pessoas [podem] obter alguns elementos que lhes permitem continuar estudando ou [fazer mais] pesquisas, especialmente a geração mais jovem. (ROLANDO, 2014, n. p., tradução nossa)⁸².

No que diz respeito às várias contribuições dos haitianos quanto à vida cotidiana e à concepção de vida para os cubanos, em especial relacionadas à cultura e à religiosidade referenciadas nas raízes africanas, Couto (2009) indica que:

[...] os costumes haitianos, seus ritos, chamavam a atenção por contrastar com a visão de mundo do cubano. O entrevistado, não esconde sua surpresa diante da perspectiva de que a morte para o haitiano representa a liberdade e a vida uma prisão. O comportamento do haitiano despertava curiosidade dos que com eles trabalhavam; cordiais e hospitaleiros gostavam de construir suas pequenas casas nos campos, onde criavam pequenos animais. No campo se sentiam mais integrados à natureza, da qual constituía a sua simbologia religiosa. [...] A espiritualidade dos antilhanos jamaicanos esteve fortemente enraizada em suas práticas religiosas e fraternais, as celebrações se concentravam, em suas igrejas e lojas. Das lojas saíam seus membros em procissão, portando suas insígnias e seus estandartes até a igreja, onde se reuniam todos os membros para a cerimônia. No caso dos funerais, a máxima aspiração de um imigrante, era receber as honras correspondentes na loja e

⁸² Tradução de: “When we talk about the African diaspora, sometimes people don’t know very much about what happened in the history of the Caribbean – and Cuba is a Caribbean island that shared many destinies with other Caribbean countries. Even if we speak Spanish and others speak French or English, we have many things in common. So I think that the expectation, the interest and the reaction that I see [in U.S. audiences] are because people want to know what happened with the rest of the blacks in the continent. [...] Through my films, they get a little bit. I cannot cover in a documentary of one hour the whole complexity of the history of the Caribbean countries, of our history as black people. But at least people [can] get some elements that allow them to continue studying or [doing more] research, especially the young generation.”

na igreja, acompanhado dos sons dos sinos. Os imigrantes antilhanos introduziram outros elementos culturais em Cuba: o vodu, [...] o congrí, o Bande rara, o jogo de cricket. Todos esses elementos foram condutores das relações, onde o mesmo e o diverso chocaram-se e encontraram-se a todo o momento. (COUTO, 2009, p. 136).

O contexto histórico destacado por Gloria no filme *Reembarque* revisita uma página da história de seu país e a história de muitas ex-metrópoles que hoje rejeitam quem ajudou a construir as riquezas de suas nações. A temática tratada nos obriga a pensar sobre essa realidade da contemporaneidade materializada na questão das imigrações, sobretudo dos africanos, bem como o tratamento que alguns países da Europa dispensam aos mesmos após séculos de exploração, sem que houvesse qualquer tipo de reparação aos países aos quais impuseram fome e miséria, realidade em que a maioria deles se encontra.

Na atualidade, tais imigrantes são vistos como problema social em seus países. Exemplo — para ficarmos em apenas um caso —, envolveu a Itália e 230 africanos que ficaram três meses no Mar Mediterrâneo por conta da interdição do governo italiano, de extrema direita, que não permitiu a atracagem do navio que ocupavam, tampouco se comprometeu com ajuda humanitária. Não é demais lembrar que não apenas a Itália agiu assim, mas foi justamente esse país que destruiu um dos territórios mais prósperos da África, a Etiópia. Após fazer esse paralelo com duas realidades distintas, mas que expressam a mesma circunstância apontada por Gloria em seu filme, observemos mais uma contribuição de Couto (2009):

O decreto de 20 de julho de 1921 – *Repatriación de braceros antillanos*, esclarece entre outras coisas que uma das razões para a repatriação é a falta de trabalho nos campos, o que gerava um estado de penúria para esses trabalhadores. O documento não deixa de citar que devido à situação, a população local corria um sério risco de contrair doenças, segundo declarava a Secretaria de Sanidad y Beneficencia. Sendo assim o documento revela que os trabalhadores procedentes do Haiti, Jamaica e demais Antilhas, contratados para a produção agrícola sob o amparo da Lei de imigração de 3 de agosto de 1917, por constituir, naquele presente momento, uma carga pública para a Nação, seriam reembarcados para seus respectivos países por conta do estado cubano. Os documentos referentes a esse período de repatriação caracterizam o despreparo das autoridades cubanas para efetivá-lo e ao mesmo tempo desvenda alguns mitos sobre a permanência dos imigrantes antilhanos em Cuba. As pessoas envolvidas na rede de contratação dos trabalhadores nesse período se tornaram omissas e nenhuma das partes assumia realmente a obrigação de levar jamaicanos, haitianos, barbadianos e outros aos seus países. Empresas açucareiras, contratistas e governo provincial não se entendiam nas medidas a serem tomadas para a repatriação dos trabalhadores. (COUTO, 2009, p. 139-140).

Fotografia 85 – Cartaz do filme *Embarcados*

Fonte: “REEMBARQUE”..., [201-?].

Diante do exposto sobre parte do que foi a questão dos reembarcados, a matéria publicada na página AfroCubaWeb, intitulada “Haïtians in Cuba” (Haitianos em Cuba), dá conta de que:

[...] recentemente, Cuba é talvez o único país que acolheu tantos haitianos que fugiram da perseguição das elites haitianas e de seus regimes selvagens. Segundo informações, há mais de 300.000 recém-chegados a Cuba. E o crioulo, que ainda é falado pelos descendentes das ondas anteriores, é a segunda língua de Cuba, com um programa de rádio crioulo em Havana. Há uma série de grupos de raízes haitianas tocando em Cuba [...] ⁸³. (HAÏTIANS..., [202-?], tradução nossa).

⁸³ Tradução de: “[...] recently, Cuba is perhaps the only country to have welcomed so many Haitians fleeing the persecution of the Haitian elites and their savage regimes. There are reportedly over 300,000 recent arrivals in Cuba. And Creole, which is still spoken by descendants of the earlier waves, is Cuba’s second language, with a Creole radio program in Havana. There are a number of Haitian roots groups playing in Cuba [...]”

Fotografia 86 – Gloria Rolando e o elenco de "Reembarque" com bandeiras haitianas e cubanas



Fonte: HAÏTIANS..., [202-?].

A filmografia de Gloria Rolando representa uma preciosidade para os cubanos e para todos os povos das diásporas da América Latina e do Caribe, pois os vários resgates históricos, culturais e a religiosidade que ela mantém como marca em suas obras, possibilitam conhecermos um pouco mais de nossas similaridade e diferenças. Contudo, mesmo de modo independente e sendo um ponto fora do eixo na estrutura do Instituto Cubano de Cinema, Gloria ocupa um espaço imagético para a memória dos povos das diásporas africanas inestimável, porque dá voz aos silenciados pela colonialidade ou aos que resistiram e lutaram contra ela.

A cineasta considera importante saber que sua luta e inspiração para seus filmes foi iniciada por algumas dessas referências negras que passaram pelo ICAIC, além de expressões da literatura negra e não negra, mas comprometidas com a luta antirracista em Cuba. Gloria Rolando, quando se reporta a esse lugar, cita alguns de seus filmes que foram gestados a partir de tais referências:

Sinto-me honrada que o Partido Independente de Cor chegou até a mim por causa de minha amizade com Tomasito, Tomás Fernández Robaina, que tanto trabalhou neste assunto, por causa de minhas relações e amizade com Aline Helg, que escreveu um livro chamado *Lo que nos corresponde* (*O que nos corresponde*), o assunto vem pouco a pouco, não é um assunto que tem a ver exatamente com raízes familiares e é a primeira vez que me ocupo deste assunto, em um pequeno filme de ficção chamado *La raíces de mi corazón* (*As raízes do meu coração*). Um mistério que existe em uma família cubana de pessoas que foram do Independentes de Cor (PIC) é um pequeno filme de ficção, na verdade, é a única experiência que tenho em ficção. Em *Raíces de mi corazón* há um mistério na família, há alguns bisavós dos quais ninguém fala, uma bisavó que supostamente foi abandonada pelo bisavô, o

bisavô morreu no massacre.” (Entrevista realizada com Gloria Rolando, em 18 de setembro de 2022).

O fragmento da entrevista acima faz menção à forte influência das obras de Tomasito, como é carinhosamente chamado Tomás Fernández Robaina, pesquisador, escritor, assessor da Fundação Ortiz e membro da União de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC) e do Comitê Nacional de Rotas de Escravos de Cuba. Robaina dedicou sua produção literária à luta contra a discriminação racial em Cuba. Um livro que Robaina lançou em 1994, uma publicação inédita sobre o massacre de 1912, tema considerado tabu no país, motivou Gloria Rolando a mergulhar na pesquisa referente ao Partido Independente de Cor e o respectivo massacre dos militantes. Foram muitas as publicações dedicadas às condições dos negros antes e depois da revolução. Tomás Robaina, em maio de 1988, apresentou um painel de discussão sobre o tema intitulado “Los Independientes de Color e o Massacre na Biblioteca Nacional de Cuba”. Segundo Gloria e outros militantes, Robaina é um dos poucos aguerridos vivos que ainda continua na luta contra a discriminação racial e outras opressões em Cuba. Ele quebrou e enfrentou vários paradigmas da sociedade cubana pelo fato de ser homossexual e por se declarar negro, mesmo tendo a pele menos pigmentada, além de ter colocado sua obra a serviço da luta contra a discriminação racial. Justamente por isso, as manifestações de afeto e respeito às contribuições de Robaina são enormes! Isso ficou evidente em uma publicação feita pela Biblioteca José Martí intitulada “Segredo de um homem público”, por ocasião da passagem dos seus 80 anos, a qual dava conta de que:

O trabalho de Tomasito ilumina áreas marginalizadas na história e na sociedade cubana. Seus livros e conferências contribuem para o testemunho literário e etnográfico, as afro-religiões, o pensamento de personalidades negras e antirracistas, assim como o campo bibliográfico, a prostituição e a experiência homossexual no socialismo. Seus ensaios e repertórios bibliográficos aliados a um trabalho pedagógico e historiográfico ímpar sobre o negro em Cuba, entre outros excluídos, fazem dele um pesquisador diligente, amado e respeitado dentro e fora de Cuba. Seu legado se reúne em uma carreira de seis décadas e vinte e cinco livros [...]. Presentes, distinções e amor por Tomasito!⁸⁴ (TOMÁS..., [202-?]).

⁸⁴ Tradução de: “La obra de Tomasito ilumina zonas marginalizadas en la historia y sociedad cubanas. Sus libros y conferencias aportan al testimonio literario y etnográfico, las afroreligiones, el pensamiento de personalidades negras y antirracistas, así como al campo bibliográfico, la prostitución y la experiencia homosexual en el socialismo. Sus ensayos y repertorios bibliográficos junto a una singular labor pedagógica e historiográfica sobre el negro en Cuba, entre otros excluidos, le convierten en investigador acucioso, querido y respetado dentro y fuera de Cuba. Su legado se resume en una carrera de seis décadas y veinticinco libros. [...] ¡Regalos, distinciones y cariños para Tomasito!”

Fotografia 87 – Montagem com diferentes momentos de Gloria Rolando com Tomás Robaina e outros militantes cubanos



Fonte: Acervo Norma Guillard, (2019-2021)

Em sua entrevista, além de Tomás Robaina, Gloria também cita Aline Helg como referência para o seu mergulho em uma passagem da história até então silenciada. A professora e historiadora Aline Helg analisa as questões da raça na sociedade cubana em seus diferentes aspectos durante o período da colônia e da independência. Em seu trabalho, a pesquisadora mostra que, durante todos os processos políticos do país, não houve igualdade racial; além disso, reafirma que o racismo ainda hoje está enraizado na sociedade cubana. Helga argumenta que:

[...] apesar da abolição da escravidão em Cuba em 1886 e da conquista da independência em 1902, os afro-cubanos permaneceram marginalizados em todos os aspectos da sociedade. Após as guerras pela independência, nas quais lutaram em massa, os afro-cubanos exigiram mudanças políticas ao formar o primeiro partido nacional negro do Hemisfério Ocidental. Este desafio encontrou forte oposição da elite branca cubana, culminando no massacre de milhares de afro-cubanos, em 1912. O evento acabou efetivamente com a organização política dos afro-cubanos em linhas raciais [...], embora alguns elementos culturais de origem africana tenham sido integrados à cultura cubana oficial, a verdadeira igualdade racial permaneceu indefinida.⁸⁵ (ALINE..., [201-?], n. p., tradução nossa).

⁸⁵ Tradução de: “[...] despite Cuba's abolition of slavery in 1886 and its winning of independence in 1902, Afro-Cubans remained marginalized in all aspects of society. After the wars for independence, in which they fought en masse, Afro-Cubans demanded change politically by forming the first national black party in the Western Hemisphere. This challenge met with strong opposition from the white Cuban elite, culminating in the massacre of thousands of Afro-Cubans in 1912. The event effectively ended Afro-Cubans' political

Os laços de amizade de Gloria com Aline Helg ultrapassam as referências acadêmicas. A pesquisadora fez a assessoria do filme de Gloria *Raízes do meu coração*, que tratava da mesma temática pesquisada por Aline, o massacre de 1912. Aline também esteve junto com Gloria em outros momentos, tendo assessorado as filmagens da série de reportagens, igualmente baseadas no massacre do PIC.

1912: Rompendo o silêncio (2010-2013), foi financiado por Aline Helg. Relativamente a essa dessa parceria e ao início dos processos que antecederam o projeto da série, Gloria conta que:

[...] Foi a primeira coisa que percebi que não era suficiente falar sobre a tremenda história do Partido Independente da Cor no âmbito desta história, porque Aline Helg precisava fazer uma série de entrevistas para suas aulas, então ela patrocinou esta série de entrevistas com diferentes historiadores aqui em Havana e em Santiago de Cuba. Aline Helg foi e me deixou com aqueles mestres e aquelas entrevistas e durante 10 anos eu me dediquei a este assunto, eu nem sequer tinha 3 capítulos planejados, mas o material era muito valioso, era muito interessante e assim cresceu e cresceu e eu pude ir ao Oriente novamente e filmar mais coisas e isso me permitiu fazer os 3 capítulos. É verdade que algumas vezes procurei ver se algum parente meu, especialmente o sobrenome Casamayor, que vem do Oriente, tinha algum relacionamento com meu avô paterno, talvez, porque há um nome dele por aí, mas nunca consegui descobrir, mas o que é incrível é que o sujeito me pegou de uma maneira incrível e ainda está saindo, mesmo este trabalho das freiras, que ainda não posso dizer o que vem saindo, mas há aspectos dessas pessoas independentes, acho que foi um capítulo muito importante na história de Cuba [...] (Entrevista realizada com Gloria Rolando, em 18 de setembro de 2022).

Nas avaliações da cineasta, sem o livro de Aline Helg intitulado *O que nos corresponde*: a luta afro-cubana pela igualdade, 1986-1912, parte da história ainda estaria adormecida. Aline Helg (2014) no artigo “*Os afro-cubanos, protagonistas silenciados da história cubana*”, afirma:

o massacre de milhares de afro-cubanos em 1912 visava não apenas matar o PIC, mas erradicar também toda a aspiração entre os negros de Cuba de se reorganizarem politicamente de maneira autônoma. Nesse sentido, a imprensa e os intelectuais euro-cubanos transformaram as diligências legais de um grupo de afro-cubanos para formar um partido político de forma a obter uma igualdade tangível pela via democrática das urnas, em uma conspiração negra contra a nação (branca), em um cataclismo bárbaro que não podia ser parado a não ser pelo sangue. Esta mistificação permitiu desumanizar todos os afrodescendentes, qualquer que fosse a sua condição, para justificar a manutenção das hierarquias sócio-raciais coloniais durante a república. Com isso, legitimou a violência coletiva e a repressão racista ordenadas pelo governo. Abria também caminho a um novo reescrever da história cubana de acordo com as ideologias racistas em voga, onde menções discretas à “igualdade baseada nos méritos” não eram mais necessárias, referências ao protagonismo afro-cubano podiam ser apagadas e mesmo o massacre dos negros em 1912 podia ser considerado como um avanço em direção à civilização pois tinha permitido adiantar o branqueamento da população. (HELG, 2014, p. 40-41, grifo da autora).

Fotografia 88 – Membros do PIC

Fonte: EL DOCE..., [201-?].

Fotografia 89 – Membros do PIC

Fonte: EL DOCE..., [201-?].

Fotografia 90 – Membros do PIC

Fonte: PRESIDENTES..., [20--?].

Essa contextualização, visa não somente a elucidar a importância das referências citadas por Gloria Rolando, como sendo valorosa por trazer elementos sobre o passado dos afro-cubanos em sua produção fílmica, como também registrar a complexidade que representou esse massacre para as famílias e organizações negras nos períodos seguintes da história do país. Nesse sentido, o resgate feito por Gloria Rolando sobre esse passado e a importância das sociedades negras, mostrando qual foi a essencialidade desses espaços enquanto locais de trocas afetivas, manifestações da religiosidade e sociabilidade para os afro-cubanos, além de jogar luz no prejuízo causado à essência da verdadeira identidade africana dos cubanos, também tem conseguido explicitar, através da linguagem cinematográfica, histórias invisibilizadas pelo medo.

Com bem descreveu Aline Helg (2014), as ações que desencadearam a brutal violência estavam impregnadas de motivações odiosas difundidas pelas ideologias racistas que apostaram nos projetos de branqueamento, quer em Cuba, quer nas outras diásporas. No caso cubano, os traumas do massacre foram revividos com a negação do racismo e a proibição, por parte da revolução, de qualquer possibilidade de rearticulação das organizações negras. Com base nesses elementos, Gloria começa a trabalhar na pesquisa para o seu filme, sobre o que declara:

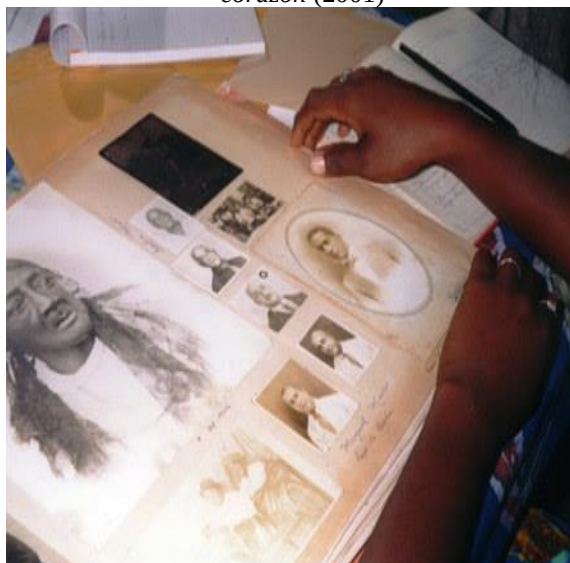
Começo a trabalhar a partir de uma história familiar do silêncio de uma família, através do silêncio percebi que havia pessoas, havia famílias que conheciam esses acontecimentos históricos e mantiveram o silêncio, por isso lido com este tema com um personagem que é Mercedes, que quer conhecer a história do massacre. O bisavô não abandonou a bisavó e não a deixou grávida, não é que ele tenha partido, é que ele estava comprometido com o Partido Independente de Cor, mas ninguém tentou reproduzir isso na história de seu bisavô, replicar isto na história da família porque se tornou praticamente um tabu para a história de Cuba. (Entrevista realizada com Gloria Rolando, em 18 de setembro de 2022).

Raíces de mi corazón (2001), única ficção da cineasta, abordou os anseios de uma mulher de Havana que, a partir do álbum de fotografia, terá despertado o desejo de conhecer a história de seus antepassados, em especial o bisavô, que era integrante do Partido Independente de Cor e havia participado do levante de 1912, cujo fim foi o trágico episódio de 1912. O filme acaba sendo o embrião para as outras produções que seguiram aprofundando a mesma questão. Como a própria Gloria pontuou, foram dez anos de intensa busca dos fatos desse capítulo arrancado das páginas da história cubana. Para ela, a realização do trabalho também possibilitou trazer à tona a história de um núcleo familiar e a memória coletiva de muitas outras famílias obrigadas a esquecer a ausência de seus membros. Atentemos para sua análise:

Eu digo que foi um capítulo forte mas não é reconhecido como tal, porque não existe, não aconteceu aqui, não se fala e não é estudado e, quando é estudado, pude verificar que, em alguns livros de texto, aparece como um grupo de negros que enlouqueceram, cometeram um erro e agora que aconteceu, as primeiras pessoas que tiveram a necessidade de silenciar este capítulo foram os próprios negros [...]. Há uma frase que é dita em *Raíces de Mi Corazón*, quando a personagem Mercedes, negra intelectual, pergunta à sua mãe “por que você não me conta um pouco mais sobre a história do meu bisavô?” Quero ver se me recordo exatamente o que a mãe respondeu... “Mercedes, não tenta investigar tanto, porque o silêncio faz parte de nossa história, porque foram coisas difíceis que é melhor esquecer-las”, eu sei que a essência é essa porque eu não me lembro bem, eu gostaria de lembrar como é dito no filme, mas é melhor esquecer, que é melhor não falar em deixar o passado que foram capítulos tão dolorosos, por que vamos removê-lo para senti-lo novamente? [...] (Entrevista realizada com Gloria Rolando, em 18 de setembro de 2022).

Contudo, Gloria aposta poder continuar contribuindo para trazer autoestima e dignidade para essas famílias que não conseguiram ter a chance de se orgulhar, ou se apropriar da importância histórica dos seus bisavós e demais familiares quanto à participação deles na construção da resistência negra cubana. Toda essa experiência vivida por Gloria para romper o esquecimento e o silêncio me faz pensar no ritual vivido por homens e mulheres do Benin, que, antes de embarcarem no navio negreiro, eram obrigados a dar várias voltas em torno da *árvore do esquecimento*, em uma ação simbólica determinada pelo colonizador para dizer que, a partir de então, haveria um apagamento da memória e da identidade africana. A busca da cineasta pela história dos membros do PIC também representou o desejo da busca de suas próprias raízes, fato que muito contribuiu para ela quisesse se apropriar das questões referentes às diásporas.

Fotografia 91 – Álbum de fotos da Mercedes, personagem principal do filme *Raíces de mi corazón* (2001)



Fonte: ROLANDO, 2001.

Fotografia 92 – Mercedes, personagem principal do filme *Raíces de mi corazón* (2001)



Fonte: ROLANDO, 2001.

Após o lançamento do filme, muitas foram as inquietações sobre esse passado que o curta-metragem não deu conta de responder. Desse modo, por estarem imbuídas da mesma finalidade, foi estabelecida a parceria entre Gloria Rolando e Aline Helg, que havia conseguido verba da universidade para o desenvolvimento de um projeto pedagógico, o que garantiu que Gloria e uma equipe de historiadores retomassem o projeto 1912. A investigação para o novo trabalho iniciou-se com depoimentos de famílias habitantes da parte oriental de Havana, com vistas a contemplar vozes diferentes daquelas da parte ocidental. Sendo assim, a densidade do material resultante da longa pesquisa garantiu a oportunidade de que essas histórias fossem retiradas dos escombros através de uma série contendo três capítulos sobre o PIC. Em 2010, o primeiro capítulo foi “1912: *Vozes para um silêncio*”¹; em 2011, o segundo capítulo “1912: *Quebrando o silêncio 2*”; o terceiro, também em 2012: “1912: *Vozes para um silêncio*”³. Dentre outras ideias, Gloria sinaliza a rica experiência e acúmulo de informações durante o processo de pesquisa e filmagens do projeto 1912:

Escrevi um artigo [...] chamado “El largo camino para romper um silêncio” (“O longo caminho para quebrar um silêncio”) que narra todas as minhas experiências de filmar com Aline Helg e as coisas que descobrimos ao longo do caminho, o que se demonstra é que um evento deste tipo não pode ser totalmente apagado. Quando você lê os três capítulos, você descobre muitas coisas que, por exemplo, no jornal *Revisão*, que é o jornal dos Independentes de Cor, um dia, lendo e consultando algumas décimas apareceu e eu chamei um famoso decimais Emiliano e eu disse “Emiliano, o que é isso” e ele me disse que são décimas e isto pode ser cantado e Emiliano as montou e cantou e elas aparecem no filme do capítulo 1 [...]. Há coisas e elementos que nos enriqueceram, por exemplo, as vozes das mulheres, uso de frases e coisas que as mulheres do Partido Independente de Cor, como disse Pastora Mena. Há outras, como Rosa Briso, mulheres que escreveram, não foram apenas homens, mulheres que estiveram presentes e deram sua voz, é um capítulo que não

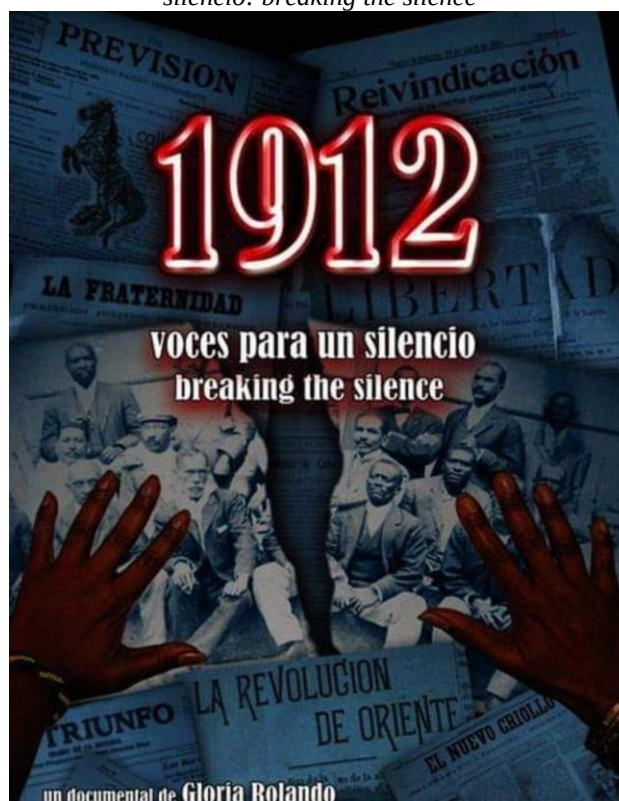
se esgotou, é uma pena que não seja reconhecido como parte da história de Cuba [...]. (Entrevista realizada com Gloria Rolando, em 18 de setembro de 2022).

Cabe salientar que o empenho e o apego de Gloria quanto ao projeto são evidenciados com a densidade de informações sobre o episódio reveladas com o trabalho de campo, também presentes nas publicações feitas em suas redes sociais e nas páginas do grupo independente Imagens do Caribe. Sendo assim, ressalto a relevância de apresentar a essência do projeto escrito pela própria Gloria em uma publicação feita na página do grupo Imagens do Caribe:

1912, vozes para o Silêncio é o título geral do projeto de três capítulos dedicado à história do Partido Independente de Cor (PIC). Uma aproximação necessária a esta página tão pouco conhecida na história de Cuba. Trata-se de um material didático, documental, que tem como principais recursos as vozes de historiadores e figuras da cultura cubana que, de alguma forma, trataram do tema e expressam suas avaliações. Mas este capítulo é uma espécie de introdução ao assunto, que pretende cobrir alguns antecedentes da história da luta de resistência dos afro-cubanos. Um passeio necessário para conhecer passo a passo a trajetória do movimento negro em Cuba desde a época colonial, as lutas pela independência e a situação dos negros cubanos quando a ilha de Cuba conquistou sua independência, em 1902. A referência de lideranças negras importantíssimas desde o século XIX, como os casos de Juan Gualberto Gomez, Martin Moura Delegado. Eles falam sobre a importância da figura de Antonio Maceo, de Quintin Banderas. As vozes, opiniões e comentários são acompanhados de imagens de documentos, fotos e fragmentos da imprensa da época. O objetivo do primeiro capítulo responde a duas perguntas: 1) o que faziam os afro-cubanos antes da fundação do PIC? 2) era necessário criar um partido político que representasse os afro-cubanos? Essa reflexão continuará nos capítulos seguintes, especialmente no capítulo 2. Não foi fácil estabelecer uma linguagem audiovisual para apresentar uma cadeia de eventos histórica. [...] É um projeto dedicado aos jovens e a todos aqueles que desejam lançar um olhar sobre a história de Cuba com as nuances da cor da pele, com as nuances da injustiça herdada da escravidão e sobretudo com a perspectiva de sublinhar, de destacar vozes e imagens esquecidas. O projeto em geral é dedicado a Walterio Carbonell, a Serafin Portuondo Linares, aos dirigentes do PIC Evaristo Estenoz e Pedro Ivonnet. As vozes de proeminentes intelectuais cubanos que contribuem com seus testemunhos são altamente apreciáveis neste projeto: Eduardo Torres Cuevas, Fernando Martinez Heredia, Oilda Hevia, Nancy Morejón, Yoel Moulot, Ricardo Riquenes, Tomás Fernández Robaina, Alejandro de La Fuente, Yesenia Salieri, etc. Dos Estados Unidos, as vozes dos professores Lisa Brock e August Nimtz se juntaram para comentar aspectos interessantes da relação entre Cuba e os Estados Unidos no final do século XIX e no início do século XX. O projeto não pretende dizer a última palavra sobre este tema de 1912, mas se pretendemos mobilizar pouco a pouco o espectador rumo a esse ano que nunca mais deve ser esquecido na história de Cuba, do Caribe e das Américas” [...]. O tema PIC passou a estar entre as minhas preocupações, como artista afro-cubana, a primeira vez foi com o curta metragem *Raízes do Meu Coração*. Portanto, é difícil calar minha própria voz, que se transformou em um veículo de redenção e justiça. Muito obrigado [...]”⁸⁶. (ROLANDO, 2010, n. p., tradução nossa).

⁸⁶ Tradução de: “1912, Breaking the Silence is the title for a project consisting of three chapters dedicated to the history of the Party of the Independents of Color (PIC). An approximation, a tentative sketch necessary for this little known part of Cuba's history. This is documentary material, intended to teach, whose principal resources are the voices of historians and Cuban cultural icons who in some way have taken up this theme as they express their ideas and conclusions. This first chapter is an introduction to the theme which seeks to cover some antecedents in the history of Afro-cubans' struggle for resistance, a necessary recapitulation which

Fotografia 93 – Cartaz do filme *1912: voces para um silencio: breaking the silence*



Fonte: ROLANDO, 2014.

goes step by step down the path taken by the black movement in Cuba since colonial times, the struggle for independence and the situation of black cubans once the Island of Cuba achieved its independence in 1902. We make references to very important black leaders in Cuba from the nineteenth century, such as Juan Gualberto Gomez and Martin Morua Delgado. We talk about the importance of Antonio Maceo and Quintin Banderas. The voices, opinions, and commentaries are accompanied by images of documents, photos, and clippings from the press of that era. The objective of the first chapter is to answer two questions: 1) what did the Afrocubans do before the founding of the PIC? 2) Was the creation of a political party to represents Afrocubans necessary? This thought process, this exploration will continue in the subsequent chapters, especially in chapter 2. It has not been easy to establish an audiovisual language to present a series of historical events with so few resources. [...] This is a project dedicated to the young and to all those who want to take a look at the history of Cuba with the nuances of skin color, with the nuances of the injustice inherited from slavery and above all with the perspective of underlining, of highlighting the forgotten images and voices. The project in general is dedicated to Walterio Carbonell, Serafin Portuondo Linare, and to the leaders of the PIC – Evaristo Estenoz and Pedro Ivonnet. We really appreciate in this project the voices of distinguished Cuban intellectuals who gave us their testimony: Eduardo Torres Cuevas, Fernando Martinez Heredia, Oilda Hevia, Nancy Morejon, Yoel Mourlot, Ricardo Riquenes, Tomas Fernandez Robaina, Alejandro de la Fuente, Yesenia Selier, etc. From the United States joined the voices of professors Lisa Brock and August Nimtz to comment on some interesting aspects of the relations between Cuban and the US at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth. This project does not pretend to have the last word on the 1912 theme. But we do intend to mobilize an audience step by step towards that year which should never be forgotten ever again in the history of Cuba, the Caribbean, and the Americas. [...] The PIC theme came to be among my preoccupations as an Afrocuban artist – the first time was with the short feature film, *Roots of My Heart*. It is therefore hard to quiet my own voice which has changed into a vehicle for redemption and justice. Thanks very much [...].”

8.4 Gloria Rolando: uma Feminista Afro-latina e Afro-Caribenha

As reflexões feitas até aqui procuraram apresentar a Gloria cineasta e escavadora dos temas referentes às histórias que envolveram o passado dos negros cubanos e dos da região do Caribe, bem como a religiosidade, a cultura, a memória, entre outras questões da diáspora africana através de algumas de suas obras. Neste momento, seguiremos apresentando a Gloria atuante e preocupada, mas com tópicos que extrapolam o resgate da cultura e a memória, chegando, entre outras temáticas, ao respeito e aos direitos referentes às mulheres caribenhas.

Dentre as organizações de que participa, está a Rede de Mulheres Afro-latinas e Afro-Caribenhas, porque, para ela, também é importante reconhecer o racismo, o sexismo e a exclusão social como parte do sistema de dominação do qual as mulheres africanas e afrodescendentes sempre foram alvos, independente do ramo de atuação. Enquanto mulher, pertencente a uma estrutura de poder composta em sua maioria por homens brancos, em que cineastas negros e negras foram silenciados pelo racismo e pela opressão de gênero, tal debate não poderia deixar de fazer parte das reflexões da cineasta. Conforme Atônito Molina: “Gloria é uma mulher negra num universo masculino e branco”. Gloria analisa essa circunstância do seguinte modo:

Continuo insistindo: o cinema cubano ainda não se recuperou dos grandes silêncios com as mulheres cineastas. Vejamos a história, vejamos o que fizeram e o que não puderam fazer, vejamos que questões abordaram, porquê e para quê; mas vejamos, acima de tudo, o que significa romper com uma estrutura de realização que é o correlato perfeito de um sistema patriarcal de cima para baixo. Vejamos as causas das coisas: as instituições sempre são símbolos de como as sociedades se sustentam do patriarcado e o ICAIC tem sido, com momentos melhores e outros nem tantos, um exemplo dessa estrutura que tem, claro, muitas arestas [...]. Agora resta – como também já mostrei em outras ocasiões – tornar visíveis e dar voz às mulheres cineastas e entender que se o documentário tem sido o gênero do qual elas têm se expressado melhor, façamos um exercício de leitura dela que a reivindique a partir de uma perspectiva ancoradas nas contribuições do cinema feministas e dos estudos raciais. Não quero falar de cinema e estudo de gênero [...]. A partir dessa posição política eu me defino, a partir dela faço o que o feminismo tantas vezes reivindicou. “*tornar visível o invisível...*”⁸⁷(ROLANDO, 2016, n. p., tradução nossa).

⁸⁷ Tradução de: “Sigo insistiendo: el cine cubano aún no se repone de los grandes silencios con las mujeres realizadoras. Miremos la historia, miremos qué hicieron y qué no pudieron hacer, miremos qué temas abordaron, por qué y para qué; pero miremos, sobre todo, qué significa ir rompiendo con una estructura de realización que es el correlato perfecto de un sistema patriarcal y verticalista. Miremos las causas de las cosas: las instituciones son siempre el símbolo de cómo se sostienen las sociedades desde el patriarcado y el ICAIC ha sido, con momentos mejores y otros no tantos, un ejemplo de esa estructura que tiene, por supuesto, muchas aristas. [...] Ahora queda -como también he mostrado otras veces- visibilizar y dar voz a las mujeres realizadoras y entender que si ha sido el documental el género desde donde mejor han podido expresarse, pues hagamos de ello un ejercicio de lectura que lo reivindique desde una perspectiva que se ancle en los aportes del cine feminista y los estudios de racialidad. No quiero hablar de cine y estudios de género [...]. Desde esa posición política me defino, desde ahí hago lo que tantas veces el feminismo ha reclamado: ‘*hacer visible lo invisible...*’”

Para apresentar outro enfoque da pauta das mulheres cubanas, lanço mão das contribuições da Norma Rita Guillard Limonta, psicóloga social, feminista, acadêmica e ativista dos movimentos sociais. Norma é natural de Santiago de Cuba, mas tem forte atuação nos movimentos sociais de Havana. Aos 76 anos, é das maiores referências da luta feminista e da pauta LGBTQI+ em Cuba, e de grande parte dos países da América Latina. Ela também participou ativamente de alguns dos processos da Revolução de 1959, entre eles a Campanha Nacional de Alfabetização, em 1961, na qual pôde conhecer de perto diferentes realidades referentes às mulheres cubanas. Norma sintetiza sua trajetória:

Fui estudante universitária nos anos 70, me formei em psicologia em 73 e foi um período bruto para as questões de discriminação racial e sexual. Como ativista juvenil, eu estava envolvida no enfrentamento das realidades do pensamento naquela época, muito distante da proposta de ter nosso sistema de justiça social; a relação entre ser uma ativista e ser gay, lésbica ou religiosa não era compreendida. Tudo isso levou a um processo que agora envolve diferentes áreas nas quais algumas das difíceis realidades que vivemos foram capazes de passar por algumas modificações hoje, não tantas quanto gostaríamos, mas algumas modificações [...]. Foi criada uma rede, uma comunidade LGBTQI, ou seja, levando também em conta a intersexualidade, neste aspecto também foram obtidas uma série de conquistas que vão de encontro a estes objetivos de justiça social, que nosso projeto revolucionário propõe e em relação à federação que é um dos interesses, podemos mostrar toda uma série de bandeiras que tivemos desde as conquistas iniciais, ou seja, que a FMC desde o início da Revolução praticamente em outubro de 1959 já era chamada a unir todas as diferentes associações de trabalho das mulheres: as Martianas, as Marianas que conseguiram enfrentar diretamente a guerrilha, junto com Fidel e todo o grupo de líderes desse projeto. Tudo isso trouxe muita iniciativa que trouxe transformações que nos levaram a desenvolver essa diferença no tratamento e subvalorização das mulheres. Saímos para defender, para as ruas, para trabalhar, mas não sem enfrentar o machismo, que até agora não resolvemos e numa cultura patriarcal, que até agora ainda está presente e não é resolvida com problemas de leis, toda essa ideologia requer trabalho educativo, trabalho que ainda estamos longe do que queremos alcançar mas, de qualquer forma, foram mostradas propostas de transformações, como os círculos infantis, e outras propostas que foram colocadas no tempo, que agora, na prática, temos que enfrentar novamente. (Entrevista realizada com Norma Rita Guillard Limonta, em 18 de setembro de 2022).

Podemos observar que, em diferentes perspectivas, tanto Gloria, quando falou do seu acesso à educação gratuita após o triunfo da revolução, quanto Norma, ao reconhecer as mudanças nas políticas sociais para as mulheres após 1959, convergem em relação aos avanços sociais, e também no que diz respeito à incapacidade do governo para combater a opressão de raça e de gênero no país. Em relação à opressão de gênero, observada com um olhar de alguém de fora, mas também reconhecido por alguém do próprio país, destacam-se as representações estereotipadas das mulheres negras cubanas, particularmente nos materiais de souvenir, quadros e outros materiais turísticos, em que elas estão quase sempre retratadas com partes de seus corpos exageradas ou hipersexualizadas. Lembro-me de Norma me dizer que isso era um grande debate entre as feministas e que era algo sobre o que ainda era necessário

avançar muito. Nesse sentido, em especial diante das mudanças políticas que a conjuntura internacional vem impondo ao país, acrescidas da gradativa quebra do silêncio ao qual foram submetidas as afro-cubanas, justamente por isso, é fundamental que ocorra uma organização e uma construção com as mulheres negras das outras diásporas, até porque, a despeito das diferenças, as lutas das mulheres negras são bastante parecidas em diferentes contextos. Quanto à pauta das feministas cubanas, Gloria Rolando, de posse de sua ferramenta de luta, analisa:

Com o advento da indústria do turismo veio um estereótipo que mostra bonecos pretos com lábios vermelhos exagerados, seios aumentados e bundas grandes. Por que temos que aceitar isso? Em um documentário que fiz, chamado *Diálogo com minha avó*, é um documentário do passado e do presente, faço uma crítica, depende de como você trata o passado e o que você quer dizer no presente, você pode fazer uma crítica do presente ou uma análise ou exame do presente falando sobre o passado, sempre emergem no mundo da cultura. (Entrevista realizada com Gloria Rolando, em 18 de setembro de 2022).

Já em relação à igualdade de condições e acesso das mulheres nos postos de gestão no âmbito do socialismo, conforme Gloria, a realidade em seu campo atuação, na prática, ocorreu da seguinte maneira:

A teoria dizia que todos tínhamos as mesmas possibilidades, que estávamos ali todos nas mesmas condições. As de trânsito estipularam, para todos, homens e mulheres, que primeiro era preciso ser um ótimo assistente de direção. Mas, primeiro você tinha que ter a sorte de ser chamada por um diretor para provar sua qualidade como assistente de direção. A vida mostrou que havia excelentes assistentes de direção como Alina Reyes, Anita Rodrigues e Mayra Segura, mas não senti que esse fosse o meu caminho. Nem minha personalidade nem minha energia davam para isso e os diretores não me perguntavam, eu não existia para eles dessa forma. As coisas mudaram para mim com a direção da organização de Omar González, mas para outros colegas foi diferente, porque foram apoiados por outros diretores. Não parei, nunca parei diante de alguma dificuldade. Quando tem um trabalho feito, as pessoas respeitam, pode ser melhor ou pior, mas é isso. Sempre tem todo tipo de dificuldade, lembro que eu viajava para os Estados Unidos isso gerava ciúmes, dúvidas, todo tipo de desentendimento. Eu sempre voltava porque tinha muito claro que o que eu queria e quero fazer está aqui. Não quero morar nesse país ou nem em outro, minha vida é aqui, mesmo morando simplesmente em um quartinho com churrasqueira no bairro Colón. Essa é a minha origem e, ao mesmo tempo, meu material de trabalho.⁸⁸ (ROLANDO, 2016, n. p., tradução nossa).

⁸⁸ Tradução de: “La teoría decía que todos teníamos las mismas posibilidades, que todos estábamos allí bajo las mismas condiciones. Las reglas del camino a transitar estipulaban, para todo el mundo, hombres y mujeres, que primero tenías que ser muy buen director asistente. Pero, primero, tenías que tener la suerte de que un director te llamara para que pudieras demostrar tu calidad como director asistente. La vida demostró que existieron excelentes directoras asistentes como Alina Reyes, Anita Rodríguez, Mayra Segura, pero yo no sentía que ese era mi camino. Ni mi personalidad ni mis energías daban para eso y los directores no me pedían, yo no existía para ellos en ese camino. Las cosas cambiaron para mí con la dirección del organismo por Omar González, pero para otras colegas fue diferente, porque fueron apoyadas por otros directores. Yo no paré, nunca me detuve ante ninguna dificultad. Cuando hay un trabajo realizado la gente respeta eso, puede ser mejor o peor, pero ahí está. Siempre hay todo tipo de dificultades, recuerda que yo estaba viajando mucho a los Estados Unidos y esto creó celos, dudas, todo tipo de malentendidos. Y yo regresé siempre porque tuve muy claro de que lo que yo quise y quiero hacer está aquí. Yo no quiero vivir en ese país ni en ningún otro, mi

Analisando o posicionamento de Gloria sobre a falta de disposição para lutar internamente no ICAIC por igualdade de gênero, tendo em vista que ela era a única mulher negra, mas não a única mulher no Instituto, fui levada a pensar que, talvez, nesse caso, faltasse energia e interesse em buscar uma unidade interna em torno dessa pauta por se perceber que não valesse a pena, porque, em alguns momentos, ocorresse a ideia de existir unidade racial entre os cineastas brancos do Institutos. É uma das indagações surgidas em virtude do isolamento de Gloria na instituição. A falta de uma solidariedade feminina entre as cineastas, aparece na fala de Gloria:

Eu acho que isso não existe, e tem sua origem na própria estrutura do ICAIC, nesse caráter de “cada um por si”. Um sentimento de solidariedade não foi fomentado. Vi nascerem várias cineastas, não sentíamos as conquistas delas como nossas, porque as conquistas eram determinadas pela direção da instituição, atomização, aquela falta de diálogo entre nós, sem nos organizarmos.⁸⁹ (ROLANDO, 2016, n. p., tradução nossa).

A partir do relato de Gloria, é possível mensurar a importância de sua saída pelo caminho da produção independente, considerando todas as limitações para se manter, ao longo de todos esses anos, em uma estrutura com tal caracterização. Também não é difícil imaginar que, além de sua consciência racial, o ímpeto de se organizar juntamente com os iguais, tenha sido determinante para sua participação com as mulheres negras do seu país e de outras diásporas, apesar das especificidades dos feminismos. Contudo, apesar dos momentos difíceis da conjuntura, nos anos posteriores à Revolução, as mulheres se mantiveram organizadas, porém é fato que, em relação à luta contra o racismo, as mulheres negras tiveram que aceitar que, por decreto, o racismo no país havia “acabado”. Norma expõe que a pauta racial voltou a ser um tema discutido no país:

Esta questão da discriminação racial [...], recentemente foi criada uma articulação com todos os grupos ou projetos afrodescendentes e antirracistas existentes em Havana, criando assim a chamada “Articulación Afrofeminista Cubana” (Articulação Afrofeminista Cubana), que, em 25 de julho, conseguiu, pela primeira vez, tornar visível este trabalho, muito apoiada pela mídia fundamental do país, onde todos os grupos antirracistas, todos os grupos feministas que têm encontrado seu caminho para expressar esta discriminação, puderam formar uma aliança para criar um projeto onde se encontraram com líderes históricas de mulheres que têm sido capazes de expressar esta discriminação. Conseguimos formar uma aliança para criar um projeto que reuniu mulheres, líderes históricas, que deixaram um legado, abrindo pouco a pouco o caminho, pedrinha por pedrinha, e aos poucos construindo a estrada. (Entrevista realizada com Norma Rita Guillard Limonta, em 18 de setembro de 2022).

vida está aquí, aunque viva sencillamente en un cuartico con barbacoa del barrio Colón. Este es mi origen y, al mismo tiempo, mi material de trabajo.”

⁸⁹ Tradução de: “Yo pienso que eso no existe, y tiene su origen en la propia estructura del ICAIC, en ese carácter de ‘cada uno por su lado’. No se fomentó un sentimiento de solidaridad. Yo vi el nacimiento de varias realizadoras, no sentíamos sus logros como nuestros, porque los logros eran determinados por la dirección de la institución, esa atomización, esa falta de diálogo entre nosotras, sin organizarnos.”

O relato de Norma sobre a rearticulação dos diferentes grupos de mulheres e outras organizações antirracistas em torno da pauta racial acende uma luz no final do túnel, mostra a construção, ainda que lenta, de um caminho para uma luta mais encorpada contra as desigualdades decorrentes da cultura racista fortemente presente no país. Lamentavelmente, as sucessivas quebras dos movimentos antirracistas em Cuba deixaram profundas sequelas em diferentes segmentos sociais. Em relação ao cinema, por tudo sobre o que refleti até aqui, é possível afirmar que, em relação ao movimento de mulheres cineastas, o caminho a ser percorrido ainda é longo, sobretudo porque a antiga geração de mulheres cineastas só pôde caminhar até onde o racismo permitiu; as mulheres das novas gerações, em virtude da crise econômica e do fantasma do silêncio, caminham em direção a outros horizontes, ainda sem perspectiva de um movimento unificado. Assim, Gloria Rolando, em relação às dificuldades das cineastas, segue dizendo:

É um desafio, um desafio como é em todos os países da América Latina. Onde ser realizadora negra, mas que em um determinado momento, eu tinha a preocupação se realmente as pessoas queriam ouvir as coisas que eu estava dizendo. Mas depois tomei consciência que era importante tudo que tinha que ser dito em relação à diáspora, em relação a todos os outros temas que eu menciono. Tudo isso era importante. Primeiro se dizia que em Cuba não havia racismo. Mas hoje há uma percepção diferente, e se vê que muitas questões são olhadas sob outro olhar. Mas tenho a percepção de que tudo que abordo é de importância para a história de Cuba. Não uma história que diga respeito a negros e a brancos, mas uma história do país, da localidade. [...] Considero que é muito importante que isso seja visto dessa forma, que não haja uma fragmentação entre cinema de brancos e cinema de negros, ou “aquelas histórias são unicamente dos negros”. Ela acha que tudo tem que estar dentro do mesmo contexto, e com a mesma importância. (Entrevista realizada com Gloria Rolando, em 18 de setembro 2022).

8.5 A Presença das Mulheres na Vida e Filmografia de Gloria...

Na filmografia de Gloria, podemos encontrar, de modo bastante expressivo, sua preocupação em incorporar e fazer ecoar as vozes de algumas mulheres, não apenas as que fizeram e fazem parte de sua gênese, mas também de outras mulheres, incorporadas à sua filmografia, porque a cineasta entendeu que elas ajudariam a remontar ou ressignificar trajetórias de outras mulheres, ou núcleos familiares, sobretudo negros. No filme *Diálogos com minha avó* (2016), que mistura as linguagens documental e ficcional, Gloria rememora a espiritualidade africana e traz, através de fotografias e da voz da sua avó Inocência, a possibilidade de ela própria conhecer suas origens. O filme objetiva ainda realçar a história social de Cuba, a partir de situações simples do cotidiano de uma família negra. Ainda sobre as mulheres de sua relação consanguínea, Gloria afirma que:

[...] esse trabalho é difícil, mas eu e minha irmã somos muito guerreiras. Eu e Magali conseguimos ir adiante com nossos projetos. Minha irmã canta, faz música, eu também canto. Então, é difícil, mas nós seguimos em frente [...]. Muitas vezes as histórias das mulheres negras estão dentro da própria família, mas é necessário que seja buscado, que isso seja procurado e pesquisado. E que todo cineasta tem que procurar o público, procurar as pessoas, para poder fazer seu trabalho. Não pode ter medo de entrar em contato com as pessoas, e de pesquisas com as pessoas. Sempre tendo isso em mente é como eu trabalho. (Observatório Latino-Americano de realizadoras, 28 de novembro 2021).

O protagonismo feminino na filmografia de Gloria também esteve presente em *Raíces de mi corazón* (*Raízes do meu coração*), ao remontar um passado da história do massacre de 1912, partindo de uma história velada de uma família que é desvendada através das indagações de uma mulher da terceira geração de uma família, cuja memória teve que ser brutalmente apagada em função do trauma e do medo. O silêncio sobre os reais fatos das vidas das pessoas e da história do país foi quebrado e revelado por Mercedes, que assume o lugar central da narrativa. Já em *Voces para un silencio* (*Vozes para um silêncio*), Gloria realça, no capítulo um da trilogia, alguns elementos que enfatizam o papel das mulheres no PIC e ressalta que ainda há muitas informações sobre a participação das mulheres nesse e em outros períodos da história de Cuba não esgotadas. No filme *Los hijos de Baraguá* (*Meninos de Baraguá*), a cineasta dá lugar central para as mulheres através de duas avós.

Para além de sua filmografia, com esse olhar feminino, certamente é possível encontrar outras narrativas com protagonismo de mulheres, mas, em seu caso, o foco é bastante delineado: visibilizar histórias negras. Justamente por isso, em seu fazer cinematográfico, Gloria se ocupa de narrar algumas dessas histórias. Assim sendo, ela iniciou um novo projeto de uma nova trilogia, que busca mostrar a presença das mulheres negras na religião cristã, que trabalhavam para uma instituição educacional também cristã. Sobre o novo trabalho Gloria adianta que:

É uma narrativa da luta das mulheres negras pela superação, de mostrar não apenas essa irmandade de mulheres negras, não apenas nesse colégio, mas em toda igreja católica de Cuba. Inclusive porque minha mãe estudou nesse colégio [...]. É um trabalho que vai tratar como essas freiras ajudaram, com o intuito de abrir escolas e ajudar, principalmente as mulheres negras. Elas consideravam que principalmente através da educação, dos livros e da preparação, as mulheres negras teriam superação na vida. Mas também aceitavam meninas brancas nos colégios, ela não fazia distinção. Mas o objetivo principal era a educação das mulheres negras. Quero mostrar, através desse trabalho, como aconteceu. Essas freiras chegaram em 1900 a Cuba, e tiveram as escolas fechadas, abertas apenas em 1961. Mas durante todo esse período cumpriram essa missão de educação, primordialmente das mulheres negras. [...]. Então, o capítulo um da trilogia está completamente pronto. Mas, por conta da pandemia, ainda não houve a distribuição desse capítulo. Considero fundamental mostrar as vozes dessas mulheres que foram ensinadas nesses colégios, e mostrar o que elas fizeram, e a importância que isso teve [...]. Nesse momento há uma dificuldade muito grande de realizar um filme de maneira independente, devido às

condições econômicas de Cuba. (Observatório Latino-Americano de realizadoras, 28 de novembro 2021).

Fotografia 94 – Cartaz do documentário *Diálogo con mi abuela*



Fonte: DIÁLOGO..., [201-?].

8.6 Os Impeditivos para a Existência do Cinema Negro Cubano

A finalização desse episódio extra cuja finalidade foi apresentar a cineasta cubana Gloria Rolando em sua trajetória pessoal e artística, bem como seus percalços como cineasta negra dentro da estrutura do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica foi extremamente enriquecedora. Durante este estudo, foi possível comprovar que a voz dissonante de Gloria não está somente na filmografia contemporânea de Cuba, seu trabalho de pesquisa e impressão fílmica sobre os escombros das histórias dos negros no país representa um valor inestimável, porque, além de remontar o passado dos negros do seu país e do Caribe, dá indícios de muitas histórias de outras diásporas e afrodescendentes de diferentes contextos onde África esteve representada pelos escravizados. Entretanto, a luta e a resistência contra a covarde invenção do racismo continuam sendo travadas em praticamente todos os territórios das Américas e onde mais chegou à colonização. Tal fato faz a luta contra a opressão do racismo ser quase eterna! Por isso, ao aproximar essa realidade dos negros em diáspora no

contexto cubano da linguagem do cinema, enquanto manifestação artística, temos uma ferramenta e um canal de comunicação, denúncia, resgate e todas as possibilidades que o fazer cinematográfico possibilita. Lamentavelmente, no cenário cubano, o gozo e o direito a essa manifestação, assim como ocorreu com a luta contra a discriminação racial, foram duramente impossibilitados aos cineastas e à população negra. Nesse sentido, é importante analisar o ativismo antirracista dos cineastas cubanos à luz dos impactos causados pelo silenciamento e limites impostos pelo racismo estrutural em diferentes momentos da história do país. A suas contribuições sobre essa questão, Gloria acrescenta:

Eu acho que todo afrodescendente tem uma mistura da coisa racial da experiência pessoal da sociedade, dos conselhos, das coisas que lhe dizem, ei, você é negro, você tem que estudar, você tem que ser melhor, você sempre ouve isso desde jovem mas você não dá importância, você entende este processo através da vida e então quando você entra no desenvolvimento de sua vida, você o entende. Da vida, mesmo que você não fale sobre ela com ninguém, porque agora estamos falando sobre tudo isso publicamente, mas antes disso ficou praticamente em um sussurro, bem você sabe que somos negros, temos que seguir em frente, ficou na família e nos amigos mais íntimos, mas como um debate social eu nunca ouvi que também meu pai em uma viagem aos Estados Unidos incluía (demorou) muito para entender o conceito da diáspora africana, por que só os Estados Unidos eram o único país no mundo que podia entender o conceito da diáspora africana.? O Brasil e outros lugares são histórias totalmente diferentes, há uma coisa que foi igual em todos os lugares, que foi a escravidão e os traços da escravidão e o que ela provocou em nível pessoal, os traços da história cultural nesses tipos de valores de bom cabelo, mau cabelo, mais clara, avançado, tudo isso e os silêncios, ou seja, aquelas coisas que se descobre que estão dentro daquela cesta da diáspora africana e do silêncio [...]. (Entrevista realizada com Gloria Rolando, em 18 de setembro de 2022).

Quando fui aos EUA, em 1992, em Nova York, fui convidada pelo artista plástico Ben Johnson, que me levou para a universidade a qual ele era ligado. Eu consegui ver na comunidade afrodescendente americana exatamente a mesma coisa que eu sinto em todas as outras comunidades afrodescendentes. São os esquecimentos e os silêncios. A história é toda permeada por esquecimentos e silêncios. As narrativas que não se falam, porque ainda é uma dor, que não se fala porque é melhor esquecer o passado. Tudo isso permeia essas histórias, do povo afrodescendente. (Observatório Latino-Americano de realizadoras, 28 de novembro 2021).

Já Antonio Molina, ao abordar as sequelas causadas pela Revolução para a população negra, aponta que:

O triunfo da Revolução em 1959, Cuba vive uma realidade em que o racismo está presente na cotidianidade da população cubana. Se decreta uma lei que garante a igualdade racial, mas na prática o racismo estrutural perdura até hoje. Acredito que o romantismo não permitia enxergar que uma lei não garante que os problemas inerentes às desigualdades não ficaram resolvidos. O verdadeiro racismo está nas ruas e se manifesta nas precárias condições estruturais e econômicas da população negra e mestiça. Uma lei não significa que o negro tenha todas as condições econômicas e sociais para garantir esse direito. (Entrevista realizada com Antonio Molina, em 21 de novembro de 2022).

Para Raul Soublett, ativista da pauta LGBTQI+ e articulador de redes do audiovisual afrolatino, na condição de jovem negro, a juventude cubana se articula a fim de ganhar espaço e visibilidade na sociedade:

Através da criação de espaços alternativos que tentam se articular, se capacitar e, de uma maneira muito criativa, fazer belas propostas que fazem com que os negros se sintam identificados. Não é fácil para os negros conquistarem esses espaços, tanto nas esferas institucionais quanto nas alternativas. Eles têm que lutar contra os mesmos monstros (racismo, discriminação racial, ignorância). (Entrevista realizada com Raul Soublett, em 27 de outubro de 2022).

Norma Rita Guillard Limonta, enquanto militante e representante da Articulación Afrofeminista Cubana e LGBT, e também favorável aos primeiros processos revolucionários, tendo participado inclusive do Programa de Nacional de Alfabetização do governo socialista, também apresenta uma visão crítica sobre o silenciamento de alguns temas no período. Norma lembra: “[a experiência] inclinou minha profissão precisamente para aqueles temas que me marcaram ao longo da história, que são temas tabus! A luta contra a discriminação racial, Luta contra a homofobia, discriminação Sexual e também os religiosos.” (Entrevista realizada com Norma Rita Guillard Limonta, em 18 de setembro de 2022).

Tomás Fernández Robaina, frente às questões decorrentes do racismo, faz um chamamento intitulado “A última coisa que escrevi sobre nossa realidade atual”, dizendo:

Agora nós, aqueles que lutamos individualmente, ou de nossas respectivas organizações desde o seio de nossa sociedade no processo de mudança, devemos fazer um esforço ainda maior, levando em conta que Cuba é o país com ótimas condições para começar a empreender objetivamente a luta contra o racismo e suas consequências. Ortiz disse isso com força quando a revolução triunfou, e não há dúvida de que avançamos, mas o racismo está tão enraizado em não poucas de nossas mentes que não percebemos o quão racistas são muitas das expressões cotidianas, e até mesmo algumas delas das expressões que eles têm manifestado nas próprias mesas redondas. Por favor, irmãos, vamos nos unir, para realmente encontrar a melhor forma de lutar cientificamente contra esse mal que tanto nos tem feito mal em Cuba, no Brasil, onde quer que nós afrodescendentes estejamos. Tomás Fernández Robaina, membro da Cofradía de la Negritude, da ARAAC, Comissão Aponte⁹⁰. (ROBAINA, 2015, n. p., tradução nossa).

⁹⁰ Tradução de: “Ahora nosotros, los que batallamos individual, o desde nuestras respectivas organizaciones desde el seno de nuestra sociedad en proceso de cambio, debemos esforzarnos más, teniendo en cuenta que Cuba es el país con las condiciones optimas para comenzar a librar de manera objetiva la lucha contra el racismo y sus secuelas. Eso lo dijo Ortiz de forma contundente al triunfar la Revolución, y no hay duda de que hemos avanzado, pero el racismo esta tan enraizado en no pocas de nuestras mentes que no nos damos cuenta cuan racistas con muchas de las expresiones cotidianas, e incluso algunas de las expresiones que han manifestado en las propias mesas redondas. Por favor, hermanos, reunámonos, para buscar realmente el mejor camino para luchar científicamente contra ese mal que tanto daño nos ha hecho en Cuba, Brasil, en donde quiera que estemos nosotros, los afrodescendientes. Tomas Fernández Robaina, Miembro de la Cofradía de la Negritud, de ARAAC, Comisión Aponte.”

8.7 Cinema Negro: uma Voz Ainda sem Eco no Contexto Cubano

Todas as contribuições já discutidas aqui são elementos que nos conduzirão para uma maior compreensão sobre os estágios diferenciados do debate sobre os cinemas negros na América Latina e em outras diásporas. Entretanto, no caso de Cuba especificamente, esse movimento ainda está muito a reboque de um contexto maior de reformulação, transformação, ou seja, de um despertar de uma outra cultura racial em outras bases — quiçá uma outra campanha nacional de letramento racial? Tal indagação é feita porque o país conseguiu, em um ano, tornar-se exemplo, na América Latina, na erradicação do analfabetismo. Porém, é evidente que esse seria um cenário ideal a ser construído, seja em Cuba, seja no Brasil e em outras realidades.

Todavia, no que concerne aos avanços do cinema negro brasileiro, em relação aos demais países da América Latina, em grande parte, devem-se ao acúmulo das lutas e enfrentamentos do movimento social negro, que teve como principal referência a resistência de Zumbi dos Palmares. Nesse espírito, durante a entrevista com Gloria Rolando, mencionei o processo de construção do movimento negro brasileiro e, em seguida, quis saber qual era o seu ponto de vista sobre a inexistência de uma organização antirracista unificada no país, ao que Gloria respondeu:

Olhe, não há comparação com Cuba, seu processo revolucionário, a forma como esta questão racial foi levada adiante, nunca terminaremos e nunca estaremos de acordo, mas aqui há uma organização oficial chamada “Comisión Aponte”. Há coisas em nossa história, como a escravidão, que marcaram a história dos povos de origem africana, o silêncio, a cultura, muitas coisas, mas cada país, os Estados Unidos, Brasil, Uruguai, México, a história dos negros em cada um desses países tem suas próprias características. Em Cuba, houve um processo revolucionário onde as portas foram abertas para os negros em muitas coisas e as sociedades negras foram fechadas. Agora, do ponto de vista oficial, existe uma aliança com o povo através da “Comissão Aponte” e do atual “Programa Nacional de luta contra a discriminação racial”, mas não podemos pretender falar de um movimento e líderes como na Colômbia e em outros lugares como Malcom X ou Martin Luther King. Descobri que aqui em Cuba existem condições e padrões de luta totalmente diferentes. O que eu acho é que no campo da história da intelectualidade e da arte se pode defender nossos valores culturais, e a outra parte que tem a ver com a história econômica está mais nas mãos do Estado e suas possibilidades, que é onde há tremendas limitações devido às próprias condições em que Cuba vive [...]. Não posso responder aqui porque não há base para isto, somos muito poucos, muito poucos cineastas negros, não há organização para discutir isto, não há interesses, cada um do seu lado, temos que reconhecer que, cada um do seu lado interpretando o assunto, não apenas cada um do seu lado interpretando a realidade cubana, que é muito complexa. Há aqueles que estão interessados nesta questão, há aqueles que não estão interessados em nada, portanto não há intenção de se unirem. Reunir quem? Às vezes acho que tive um caminho um tanto solitário, mas não, não é solitário, as entrevistas que faço, os assuntos que encontro, como os haitianos, o povo do Caribe de língua inglesa, o partido independente, os jazzistas, fui acompanhado por várias pessoas da história do povo negro em Cuba, o que me faz

sentir acompanhado de muitas coisas, mesmo que outras pessoas não queiram entender dessa maneira. Outro dia eu estava revendo dois documentos que tenho de duas comparsas muito famosas de Havana, as Marqueses de Atare e o Alacrán, e eles são documentos que contam toda a riqueza de toda a música, ritmos e imagens dos cubanos negros. La jardinera, La Sultana, que era do meu bairro, você tinha que ver toda a imaginação desdobrada no mundo do carnaval e a informação muito rica que está submersa ali esperando para emergir, já que agora com estes processos migratórios, a pandemia e as condições econômicas ali há mais afetação que foi danificada, mas outras variantes. (Entrevista realizada com Gloria Rolando, em 18 de setembro de 2022).

Na concepção de Raul Soublett, que faz parte de outra geração, que não viveu os piores momentos do silenciamento, mas que, por ser negro e também trabalhar com audiovisual, percebe a forte invisibilidade dos negros no cinema cubano, Sara Gómez ainda é uma grande referência no cinema cubano:

A representação de pessoas negras no cinema é visível nos personagens estereotipados que se repetem uma e outra vez. Há muito pouca representação dos negros no cinema (atores, atrizes, cineastas, roteiristas, etc.) As poucas pessoas que estão lá e estão fazendo coisas extraordinárias não têm todo o apoio para tornar visível o trabalho que fazem com muito esforço. São muito poucos os jovens negros que frequentam escolas de cinema, que terminam seus estudos e que têm a oportunidade de trabalhar no cinema. As histórias afro, por outro lado, não representam o modelo convencional do povo e da economia da indústria em Cuba, e é também por isso que vemos tão poucas atrizes e atores negros em papéis de liderança e muitos deles são elencos em personagens estereotipados com subtons racistas e discriminatórios [...]. O ICAIC em Cuba não é muito importante, do meu ponto de vista, eu o vejo dessa forma. Sinto que esta instituição, como todas as outras no país, está em declínio, que não representa ninguém. Os negros têm que trabalhar duro para chegar lá, e uma vez lá, se eles não responderem ao modelo socialista, revolucionário e comunista da liderança da ICAIC, eles não terão nenhuma chance. O nível de censura e repressão contra artistas, cineastas e histórias de pessoas negras será o dobro. Se o ICAIC já teve valor para o povo cubano, hoje isso não significa nada. Cuba está passando por uma forte crise política, marcada pela violência ilimitada do Estado contra a dissidência, e se vem de uma pessoa negra, é muito mais forte. (Entrevista com Raul Soublett, realizada em 27 de outubro de 2022).

Mediante algumas mudanças ocorridas no cenário da política interna de Cuba, perguntei ao cineasta Antonio Molina se, em sua opinião, haveria alguma perspectiva para abertura de um debate sobre o cinema negro em Cuba. Molina acredita que não,

[...] enquanto não se reconheça que existe o problema do negro em Cuba, tratando as problemáticas das pessoas que moram na periferia [...] seus sonhos, suas limitações, suas angústias e a discriminação que existe e não queremos ver; não teremos como retratar esse negro invisível que percorre a nação [...]. Posso falar os nomes de muitos diretores brancos que em começo de carreira podiam realizar um longa-metragem com temáticas que nada tinham que ver com a realidade e o cotidiano da população negra. Então, falar de um cinema negro em Cuba, como compreendemos em outras realidades, não existe. (Entrevista realizada com Antonio Molina, em 21 de novembro de 2022).

Ainda no âmbito do recorte racial dos cinemas cubano e brasileiro, quis saber, na avaliação de Gloria Rolando, o movimento do cinema negro feito no Brasil contribui para o surgimento de debates em outras diásporas. A isso, a cineasta que respondeu que:

O que eu sei, é que temos que trazer mais informações, temos que trocar sobre o que está sendo feito de cinema negro no Brasil, Uruguai, Paraguai, eu não sei. Onde pode ser mais generoso é em lançar luz sobre capítulos que as pessoas não conhecem, daí a urgência de trabalhar com cineastas independentes, sobre aquelas imagens ocultas da população negra que não foram divulgadas [...]. Estas ainda são coisas que vale a pena analisar e discutir e que fazem parte da história de Cuba. Agora que estou falando sobre isso, que faz parte da história de Cuba, falei recentemente na televisão e tive que dizer que não faço cinema preto para negro, estes são capítulos da história de Cuba que estão lá e não querem ser reconhecidos como parte do legado da escravidão na era neocolonial e que são simplesmente esquecidos. (Entrevista realizada com Gloria Rolando, em 18 de setembro de 2022).

Antonio Molina, que é cubano, finaliza sua contribuição para esta pesquisa apontando a importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul para as cinematografias das diásporas, dizendo que o cineasta

[...] idealizou uma forma de encontrar e unir os afrodescendentes, que faziam cinema e não tinham a possibilidade de nos reunir e exibir nossas produções em um âmbito em que se manifestassem todas as tendências, os formatos e as narrativas próprias de uma cultura que não é eurocentrista. (Entrevista com Antonio Molina, realizada em 21 de novembro de 2022).

Fotografia 95 – Participação dos cubanos Gloria Rolando (n. 13) e Rigoberto López (n. 14) no 8º Encontro de Cinema Negro

NOSA IGBINEDON
Oya: rise of the Orishas (Ficção, 12min, 2014, Nigéria)

Biografia: Nossa Igbinedon nasceu na Nigéria, é diretora, roteirista e empreendedora criativa focada no uso da tecnologia digital para produzir cinema africano visando a internet. Nossa produziu o primeiro filme "Oya: rise of the Orishas", com financiamento coletivo, baseado nos antigos deuses africanos, os Orishas cultuados no país da Nigéria pelo povo yorubá.

Síntese: "Oya: rise of the Orishas" é uma aventura mística e conta a história de uma jovem mulher, Adesewa, que se transforma em uma deusa guerreira e temível, Oya, a Orishá da mudança. Adesewa tem a missão para manter a porta fechada entre o Orishá e a humanidade.

PHILIPPE LACÔTE / "Run" (Ficção, 11min, 2014, Costa do Marfim)

Biografia: Philippe Lacôte nasceu em Abidjan, começou como projetorista e depois assistente de programação no La Catrière, onde iniciou a produção cinema... Produziu diversos filmes, entre esses "Chroniques de guerre en Côte d'Ivoire" e "2013 realizou um dos filmes da série "African Metropolis To Repeat Ghost". Por fim, em 2014 realizou "Run", o seu primeiro longa-metragem.

Síntese: Run foge... Acaba de matar o primeiro-ministro do seu país. A sua vida passa-lhe em flashes, a sua infância com o mestre Toussou, as aventuras com Glady e o seu passado de militante como jovem patriota, no coração do conflito político e militar na Costa do Marfim... Run nunca escolheu nenhuma dessas vidas. Limitou-se a deixar-se levar, fugindo da vida anterior.

REHAD DESAI
Miners shot down (Documentário, 86min, 2014, África do Sul)

Biografia: Rehadi Desai é produtor, cineasta e fundou a Uthuro Productions, empresa de produção cinematográfica. Rehadi deu os primeiros passos na televisão, produzindo notícias acerca da indústria cinematográfica e em sua bagagem constam mais de 20 documentários.

Síntese: Em agosto de 2012, sul-africanos são reprimidos com violência pela polícia e 34 gravistas são mortos, outros ficam feridos. "Miners shot down" emerge na luta das minorias por melhores salários, frente ao crescimento da companhia de mineração, do governo e seus aliados da União Nacional de Mineiros.

TEDDY GÖTTOM
Africopia – África do Sul, Gana e Senegal (Episódios de 30' cada, 2014)

Biografia: Fundador da Africopia, uma plataforma digital e um guia visual para a arte, design, música e cultura contemporânea da África e criativos africanos em todo o mundo.

Síntese: África do Sul,

Síntese: Gana

Síntese: Senegal – A casa da música electro pesado conhecido como kuduro. Siga-nos em toda a cidade pulsante de Luanda como nos aprofundamos na evolução

CINEASTAS CARIBENHOS

kuduro e conhecer as pessoas de graficos seu curso. Africopia Angola! retrata uma cidade repleta de criatividade e descobre a capital a partir de um ponto de vista alternativo.

BÁRBARO JOEL ORTIZ
20 AÑOS (Animação, 14min, 2009, Cuba)

Biografia: Bárbaro Joel Ortiz é diretor de cinema de animação em stop motion pelo Instituto de Estudos de Arte e Indústria Cinematográfica ICAIC. Seus últimos cursos 20 anos, recebeu, entre outros, o Prêmio Especial do Juri no passado Habana Animation Festival, além do Portal Obsvato Film Award e audiovisual latino-americano. Atualmente trabalhando como animador em Conflicto Producción na cidade de Valência.

Síntese: "20 AÑOS" de indiferença e abuso testou o amor de uma mulher que tenta a todo o custo para obter a atenção do marido.

CECILIA TRIPP E KAREN MCKIMON
Making History - Fazendo história (Documentário, 10min, 2008, Cuba)

Biografia: Cecilia Tripp é artista e cineasta. Participou de mostras no Museu de Arte Moderna de Paris, Palais de Tokyo, em Paris, De Appel em Amsterdã, PSY / MOMA NY Mostra de Veneza, Galeria Niermuis, em São Paulo, CAC New Orleans, Gwangju Biennial 7 na Coreia. Seus filmes foram em festivais internacionais.

Síntese: "Fazendo história" é em memória de Edward Gossart, um dos nomes mais importantes como escritor caribenho, foi indicado para o Prêmio Nobel de Literatura. Linton Kweisi Johnson é o pai de "Dub poesia" e em 2002 tornou-se o único segundo poeta vivo e primeiro poeta negro a ter seu trabalho publicado em série clássica moderna da Penguin. Esses velhos amigos se encontram em um dia de verão em Nova York.

Gloria Rolando
Vozes para o silêncio-cap2 (Documentário, 48min, 2012, Cuba)

Biografia: Gloria Rolando é cineasta, pesquisadora, escritora e produtora. Uma das mais ativas no campo do cinema documental, em Cuba, enraizada nas tradições das comunidades negras cubanas. Seu discurso poderoso e bem pensado, corresponde perfeitamente à dignidade dos personagens que ela filma

Síntese: Depois de seis anos de pesquisa, em 2010, exibiu primeiro capítulo de "1912, Vozes do silêncio". Um documentário que aborda a luta de resistência, a trajetória do movimento negro em Cuba desde os tempos coloniais, as lutas pela independência e a situação dos afro-cubanos.

Martine Chartrand
McPherson (Animação, 11min, 2012, Martinica)

Biografia: Martine Chartrand é escritora, artista visual e cineasta contemporânea. "Uma noiva - Soul Black" (2001), "TV Tango" (1992) e "MacPherson" (2012) são seus filmes. "MacPherson" é uma continuação do "Black Soul / Black Soul".

CINEASTAS

AFRICANOS

1. Andrew Dosunmu - Nigéria (COMOÇÃO)
2. Cheick Oumar Sissoko - Mali (COMOÇÃO)
3. Cheick Fantamady Camara - Guiné-Conakri (COMOÇÃO)
4. Nicolas Savadji Cissé - Senegal
5. Philippe Lacôte - Costa do Marfim (COMOÇÃO)
6. Nossa Igbinedon - Nigéria (COMOÇÃO)
7. Teddy Gottom - Argélia (COMOÇÃO)
8. Herman Healy - Etiópia (COMOÇÃO)
9. Mansour Sora Wade - Senegal (COMOÇÃO)
10. Mamadou Cissé - Mali (COMOÇÃO)
11. Rehadi Desai - África do Sul

CARIBENHOS

12. Bárbaro Joel Ortiz - Cuba
13. Gloria Rolando - Cuba
14. Rigoberto López - Cuba (COMOÇÃO)
15. Cecilia Tripp e Karen McKimon - Cuba
16. Martine Chartrand - Martinica

AMERICANOS - EUA

17. Vorba Richen - COMOÇÃO
18. Miyoko Jusu
19. Rachel Perkins - COMOÇÃO
20. Talibah Newsum - COMOÇÃO

BRASILEIROS

22. Ademir Ferreira - RJ
23. Alex Melo - RJ
24. Alexandre Rossi - RJ
25. Carol Rodrigues - SP
26. Cruz Rafael Cruz - RJ
27. Alexandre S. Buck - ES
28. Arlindo Regiada - SP
29. Rodrigo Fátima - RJ
30. Sabrina Fátima - RJ
31. Elan Luth - BA
32. Edison Ferreira - ES
33. CRIA - Coletivo de Rio - RJ
34. Clementino Junior - RJ
35. Eliodoro Nascimento - BA
36. Edilene Pereira de Souza - DF
37. Erica Saal - BA
38. Everlane Moraes - SE
39. Jorge Coutinho - RJ
40. Lázaro Ramos - RJ
41. Luiz Amado Campos - PA
42. Madera Luiza - RJ
43. Milton Martins - RS
44. Naima Silva - RJ
45. Nixon Alves e Silva (roteirista)
46. Rahad Louang (diretor) - RJ
47. Pedro Paulo Rosa - RJ
48. Sandro Lopes - RJ
49. Tainá Rei - RJ
50. Talyana Prazeres - RJ
51. Vanderston Feitosa - SP
52. Yasmin Thayná - RJ

Fonte: CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL, 2015.

Não pude fazer o documentário sobre a Sara, mas as pessoas que a conheciam me ajudaram muito, apreciar seu trabalho, aprofundá-lo, descobrir toda uma série de coisas que abriram meus olhos. Esse foi o melhor presente. Disse a mim mesma que já havia pensado que estava sozinha, mas o trabalho de Sara me mostrou que ali não se questionavam apenas problemas de raça, mas também de gênero. E quando vi “Minha contribuição” disse a mim mesmo: claro!⁹¹ (ROLANDO, 2016, n. p., tradução nossa).

O objetivo desta breve reflexão sobre a atuação da cineasta Gloria Rolando, foi buscar compreender sua trajetória, no seu coerente fazer cinematográfico, tendo em vista o contexto político, social e racial cubano. Nesse sentido, não há muitas outras coisas a serem acrescentadas, além da manifestação do desejo de poder retornar à Cuba e entregar-lhe

⁹¹ Tradução de: “Yo no pude hacer el documental sobre Sara, pero me ayudó mucho tener contacto con la gente que la conoció, apreciar su obra, analizarla, profundizar en ella, descubrir toda una serie de cosas que me abrieron los ojos. Ese fue el mejor regalo. Me dije que había pensado antes que estaba sola, pero la obra de Sara me demostraba que no se estaban cuestionando allí solamente problemas de raza sino también de género. Y cuando vi ‘Mi aporte’ me dije: ¡claro!”

pessoalmente este estudo e, quem sabe, poder me apropriar de muitas outras situações que as limitações já apresentadas me impediram de realizar. No mais, reforço o registro de que o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica passou pela história do século XX tendo somente duas mulheres negras em sua estrutura.

8.8 Filmografia de Gloria Rolando

- 1991: *“Oggun um eterno presente”* dedicado à vida e a obra de Lázaro Ross, filho de Oggún. Prêmio Edição. Festival de Vídeo Cubano.
- 1996: *“Os meninos de Baraguá”*: história de Baraguá, onde se conservam vestígios de emigrantes da Índias Ocidentais para Cuba.
- 1997: *“Os olhos do arco-íris”*: dedicado ao lutador afro-americano Assatta Shakur, líder dos Panteras Negras.
- 2000: *“El Scorpion”*: história da trupe carnavalesca em Havana. Prêmio Especial Oscar Valdés. Festival de Vídeo Cubano.
- 2001: *“Raízes do meu coração”*: sobre o Partido dos Independentes de Cor e o massacre de 1912. Primeira Menção no Concurso Ético Ibero-Americano Elena Gil, 2001. Prêmio Vitral. Movimento Nacional de Vídeo de Cuba.
- 2003: *“Los Marqueses de Atarés”*: comparsa del cerro, símbolo do carnaval cubano desde os anos 1930. O documentário fez parte da primeira Mostra Itinerante do Cinema Caribenho.
- 2007: *“Passagem do coração e da memória”*: sobre a imigração de famílias das ilhas Cayman, hoje Isla de la Juventud. Prêmio “Sara Gómez” pelo resgate dos valores da cultura popular no cinema, concedido pelo Conselho Nacional das Casas de Cultura. 30ª Edição do Novo Festival de Cinema Latino-Americano.
- 2010: *“1912:vozes para um silêncio”*: série em três capítulos (2003-2013), história do Partido Independente de Cor. Prêmio UNEAC na categoria direção. Capítulo dois. Prêmio “Walterio Carbonell” da Cofradia de la Negritude (organização sediada em Havana).
- 2014: *“Reembarque”*: sobre a repatriação de haitianos trazidos para Cuba como mão de obra barata para a indústria açucareira.

- 2015: “*Diálogos com minha Avó*”: depoimento em primeira pessoa sobre o cotidiano das mulheres afrodescendentes cubanas; produção apoiada fundamentalmente pelo grupo pela cineasta no início do período especial.

Fotografia 96 – Na casa de Gloria Rolando



Fonte:(Arquivo pessoal da autora 2019)

Fotografia 97 – Com os organizadores do sarau



Fonte:(Arquivo pessoal da autora 2019)

Fotografia 98 – Organização da sessão do meu filme



Fonte: Acervo da autora, 2019.

Fotografia 99 – Raul Soublett operando o vídeo



Fonte: Acervo da autora, 2019.

Fotografia 100 – A partir da esquerda: Norma, eu e Damaris



Fonte: Acervo da autora, 2019.

Fotografia 101 – Lazara Herrera, diretora do Instituto Santiago Álvarez



Fonte: Acervo da autora, 2019.

Fotografia 102 – Roda de conversa sobre racismo e atividade cultural



Fonte: Acervo da autora, 2019.

Fotografia 103 – Roda de conversa sobre racismo e atividade cultural



Fonte: Acervo da autora, 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar ao final deste trabalho, refletindo sobre as perspectivas da questão desta tese, que se propôs analisar a decolonialidade do cinema negro no contexto brasileiro e no cubano, a partir do ativismo dos cineastas Zózimo Bulbul e Glória Rolando, trouxe muitas descobertas, aprendizados, decepções e comprovações. Além disso, pensar sobre a presença do racismo estrutural nos contextos políticos desses dois países, bem como os caminhos percorridos no fazer cinematográfico desses realizadores, comprovou que ambos, em suas adversidades, buscaram incansavelmente imprimir sua identidade em suas obras, fato que configurou a maior comprovação da pesquisa.

Entretanto a presença da decolonialidade nesses cinemas foi parcialmente comprovada. Para chegar a essa comprovação, a investigação seguiu caminhos e especificidades de análises, considerando os processos históricos, políticos, sociais e raciais dessas diásporas e também a construção e capacidade da resistência desses cinemas, que se contrapuseram — ou ao menos tentaram se contrapor — aos atravessamentos do racismo estrutural, fortemente presente em ambos os países. As diásporas estudadas guardam muitas similaridades em função da herança africana, e profundas diferenças nas realidades geopolíticas; uma diáspora é pautada pelo direcionamento ideológico socialista; outra, capitalista, porém Brasil e Cuba são igualmente marcados pela presença do racismo estrutural.

Sendo assim, a revisão histórica foi o caminho escolhido para refletir sobre as semelhanças, diferenças e os principais fatores que marcaram a existência dessas diásporas africanas, bem como os passos e artifícios utilizados pelos europeus para assumirem a centralidade geopolítica e cultural do mundo, tendo como base de sustentação a exploração do continente africano.

A escolha por esse caminho teve algumas finalidades: primeiro jogar luz sobre a história afro-latina, obscurecida pelos epistemicídios promovidos pela colonialidade. Por isso, a necessidade de constatar a presença africana no continente, relacionada inicialmente à expansão do capitalismo comercial e, mais tarde, ao industrial, fato que determinou a saída forçada de mais 12,5 milhões de africanos da África para o continente americano, inaugurando, deste modo, o maior fenômeno diaspórico de que se tem notícias. A segunda foi o entendimento de que o primeiro episódio deveria ser dedicado a África, pelo fato de o continente ser o tronco comum das duas diásporas observadas. A terceira foi a possibilidade de suprir uma parte da carência do ensino de História da África em todo o meu percurso de formação. Assim sendo, avalio que os demais episódios que fizeram parte dessa revisão

histórica cumpriram um importante papel para explicar, não somente a construção desses territórios, mas também o cinema hegemônico enquanto parte desse sistema de dominação. Por último, procurei oferecer aos espectadores desta tese a oportunidade de acompanharem os ultrajantes processos das diásporas do continente africano, de onde vieram os ancestrais dos sujeitos desta pesquisa, cujo direito ao conhecimento foi negado pela colonialidade do poder e do saber. Soma-se a isso o fato de o cinema negro ter nascido das diásporas africanas.

Desse modo, a apreensão das reflexões sobre o momento histórico e fatores que orientaram a criação das teorias e classificação das raças também foi importante, porque tais elementos foram amplamente aceitos como verdade universal, assumindo lugar central em diferentes aspectos das relações humanas em diferentes sociedades que, em nome da superioridade e da razão universal, legitimaram as missões civilizatórias europeias, a partir de um processo brutal de extermínio e apropriação nos lugares considerados pelos europeus como desprovidos de civilidade.

Sendo assim, a eugenia, enquanto movimento racista dos séculos XIX e XX, acabou atendendo às necessidades conjunturais da época, sendo também amplamente utilizada para aprofundar e disseminar preconceitos e discriminações, sobretudo nas diásporas. Seus princípios se espalharam pelo mundo e foram apropriados com diferentes finalidades, como por exemplo o holocausto. Acompanhar a evolução das ideologias racistas possibilitou um melhor entendimento sobre a complexidade do atual racismo estrutural das sociedades brasileira e cubana, onde ele é responsável pelas diferenças e desigualdades, em todos os aspectos, inclusive nas artes. Os efeitos da eugenia, manifestada nas campanhas de clareamento do continente, se fizeram presentes nos cinemas da América Latina, por isso as representações das imagens produzidas por esses cinemas deveriam omitir ou reforçar a inferioridade dos sujeitos negros.

Nesse processo da pesquisa, também foi importante analisar a amplitude da opressão nos territórios colonizados, entretanto, a partir das práticas de resistência por parte dos escravizados, as estruturas colonialistas começaram a sofrer um processo enfraquecimento e ameaça. Por outro lado, a movimentação de insurgência ainda não era forte o suficiente para impedir o tráfico negreiro, que, ao contrário, entre os séculos XVIII e XIX, foi intensificada na América Latina, diferentemente do que ocorria na América do Norte, que já havia abolido a escravidão no mesmo período. Contudo, apesar da repressão que ocorria em cada levante, crescia também a circularidade de informação e o desejo de liberdade ecoava em toda a América Afro-Latina.

Assim, a resistência negra na América está presente através da música, da dança e da religiosidade, apesar das tentativas de universalizar o cristianismo católico como única referência religiosa entre os escravizados. Entretanto, vimos ainda que as investidas foram incapazes de impedir que houvesse ressignificação dos valores sagrados do europeu para o sagrado africano. Por isso, foi de fundamental importância ressaltar, nesse processo da pesquisa, que os elementos pertinentes à afrolatinidade cultural desses dois países, um da América espanhola e outro da portuguesa, ainda que haja particularidades e adaptações, entre outros elementos, ambos guardaram a memória e a identidade ancestral africana, seja nas artes ou nos processos de resistência.

Desse modo, como resultado da investigação, foi possível verificar que as duas diásporas de que trato aqui foram as que mais receberam escravizados como mão de obra para produção açucareira. Outra semelhança entre elas é o fato terem sido grandes produtoras de café, com alicerce no trabalho de escravizados oriundos da África Ocidental e da África Central Ocidental, onde predominavam as línguas bantu e iorubá, fato que contribuiu enormemente para a presença de elementos comuns na identidade cultural e religiosidade nessas diásporas.

As reflexões históricas feitas nos dois primeiros episódios desta tese deram o embasamento necessário para localizarmos o cinema como uma invenção da colonialidade francesa no século XIX. A invenção ocorreu quando a França ainda colonizava vários territórios, sobretudo na África. Por isso é importante entender essa linguagem artística que surge em 1895, que chega no Brasil em 1886, ou seja, dois anos antes da abolição da escravatura. A Cuba, o cinema chega em 1897, depois da abolição da escravatura no país, que aconteceu em 1886. Portanto, valeu a pena registrar que, em ambos os contextos, esse cinema já nasceu comprometido com vários aspectos da colonialidade. Sendo assim, foi oportuno mostrar o importante papel que coube o cinema na tarefa da reprodução imagética do racismo estrutural nas telas, em que as representações dos negros eram sempre feitas de forma depreciativa. Tudo isso acrescido da sua exclusão nos espaços de projeções. Assim, todos os aspectos da revisão histórica que, em alguns momentos, pareciam-me desconectados fizeram todo o sentido, o aporte histórico atuou como base de sustentação para as reflexões quanto ao papel dos cinemas hegemônicos e também os contra hegemônicos, sobretudo no contexto da diáspora norte-americana, na qual, primeiramente, o marcador racial determinou a disputa ideológica no cinema, por ter sido este o primeiro território onde ocorreu a abolição da escravatura.

Dentre os pontos analisados nesta revisão histórica, destaco o movimento pan-africanista iniciado final do século XIX como um diferencial para a incipiente intelectualidade da diáspora norte-americana, que conseguiu reunir, antes das outras diásporas, as condições objetivas e subjetivas para o despertar de um sentimento e uma consciência da origem comum dos povos negros, povos que ainda estavam segregados pelos sistemas coloniais. Desse modo, os intelectuais da diáspora do pós-abolição da América do Norte idealizaram que os processos emancipatórios não deveriam ser realidade apenas em seus territórios, mas sim em todos que tivessem a África como gênese.

Nesse sentido, foi importante pontuar que, ao contrário do que diz a historiografia hegemônica, também houve resistência à política expansionista europeia por parte dos africanos em diferentes territórios, apesar da luta ser sempre desigual, porque os africanos não tiveram oportunidade de desenvolver tecnologia bélica para o enfrentamento em condições de igualdade com os europeus. Contudo, destaco a importância de mostrar que, a partir disso, começa a nascer uma identidade até então impossibilitada pelas violentas investidas dos europeus na imposição do cristianismo, além das rivalidades e conflitos plantados em várias regiões do continente.

Na prática, o pan-africanismo representou um profundo diferencial na trajetória dos negros na contemporaneidade, pois ampliou a luta contra a violência contida na segregação racial para outros territórios. No continente africano, além de enfrentar a discriminação racial, ainda se vivia a gigantesca dilapidação disseminada por quase toda a África nos séculos XIX e XX. O conjunto desses fatores foi o principal motor desencadeador das manifestações anticoloniais e das lutas emancipatórias nas colônias.

Nesse processo, um elemento fundamental foi a difusão de informações quanto à independência de colônias afro-americanas por praticamente todas as colônias. Diferentemente de Cuba, os reflexos e avanços do pan-africanismo influenciaram não só as organizações negras de distintas partes do mundo, como também os representantes das diversas linguagens artísticas, como por exemplo, cineastas africanos e de algumas diásporas que, de posse do sentimento anticolonialista e neocolonialista, passaram a pensar um cinema a partir de outras perspectivas, tendo como realidade a falta de investimento, militância antirracista e denuncia das opressões.

No contexto brasileiro, a revisão sobre o movimento pan-africanista contribuiu não somente para reafirmar a construção da resistência iniciada nos anos 1930 com a Frente Negra Brasileira, mas também para consolidar uma proximidade entre intelectuais negros brasileiros e a intelectualidade negra norte-americana. Outro elemento digno de destaque, trazido neste

trabalho, foi o registro da trajetória e das pautas de mobilizações do movimento social negro, cujas lutas resultaram em muitas conquistas e avanços nas políticas públicas para a população negra. Nessa reflexão, foi importante constatar que os movimentos negros nunca compactuaram com a falaciosa ideologia da “democracia racial” no país, apontando sempre a existência do racismo estrutural na sociedade brasileira, bem como a urgência de ações concretas que visassem à superação da racialização das profundas desigualdades sociais, sobretudo no que tange à igualdade de condições de acesso aos serviços de saúde e educação que, desde a abolição, sempre foi uma reivindicação constata do movimento.

Já no contexto cubano, a revisão histórica, feita juntamente com a análise do cenário cinematográfico de cada período, representou uma satisfação do ponto de vista da apropriação das informações, mas, por outro lado, um profundo abatimento frente às violentas investidas da colonialidade contra os negros cubanos, em diferentes momentos da história do país. Ao mesmo tempo, foi de enorme contribuição para este trabalho entender que, apesar de um cenário com muitas especificidades, houve resistência por parte dos negros cubanos. Exemplo de tal movimento são os palenques, os quilombos cubanos, símbolos de resistência dos escravizados em Cuba e cenário de vários levantes, inclusive no contexto urbano.

Outra importante contribuição dessa pesquisa diz respeito à oportunidade de dar a conhecer a história do Partido dos Independentes de Cor, bem como a capacidade desmedida do racismo da elite cubana contra os negros, manifestada em 1912, com o massacre de milhões de afro-cubanos, tudo isso em um passado não muito distante. Contudo, apesar dos traumas do massacre de 1912, os negros cubanos nunca deixaram de lutar contra as opressões do racismo, o que ocorre através da imprensa negra, do movimento literário, das sociedades negras, entre outras ações.

No processo da pesquisa, também foi notável poder registrar que os afro-cubanos estiveram presentes nas lutas em atenção às suas demandas raciais, mas também em vários momentos das lutas emancipatórias e de resistência de cunho nacionalista, como em 1959, por exemplo, na revolução contra o imperialismo norte-americano, que contou com a participação e o apoio de várias organizações negras. Porém, infelizmente, após o triunfo do socialismo, os afro-cubanos e suas representações foram, por um longo período, silenciados pelo decreto que instituiu o fim do racismo.

Nesse sentido, enfatizo o quanto foi enriquecedor verificar a luta contra o racismo e pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos. Destaco ainda a abrangência do movimento dos cineastas negros, que vai além da realidade interna do país, alcançando mudanças de paradigma no cinema africano e outras diásporas. Em especial, o pioneirismo do

cineasta Oscar Micheaux, levando em consideração a conjuntura segregacionista do período pós-abolição, foi algo transgressor, pois seu ativismo lhe permitiu apontar as tensões objetivas e subjetivas vividas pelos negros norte-americanos.

Aqui, constato também que os cineastas negros do século XX, além subverteram a lógica racista e opressora do cinema hegemônico produzido nos grandes estúdios dos estados Unidos, tendo se aliado aos primeiros empresários negros, investiram na difusão da cultura cinematográfica nos lugares onde se concentrava a população negra, para promover a formação de plateia para as produções dos cineastas negros. Desse modo, o cinema negro dos Estados Unidos deixou marcado na história cinematográfica um diferencial imagético, até então predominante nos cinemas hegemônicos.

O conjunto dessas reflexões colaborou para explicar de que maneira se constituiu a supremacia colonial branca nas estruturas de poder nos diferentes aspectos da sua existência, primeiro com o tráfico dos africanos e suas riquezas, mais tarde com os subalternizados da América Latina. Tudo isso apresentado à luz dos elementos da colonialidade enquanto conceito desenvolvido pelos teóricos das epistemologias do sul. Assim sendo, é indispensável dizer que o acúmulo dessas informações serviu para justificar a escolha dos caminhos metodológicos para o desenvolvimento desta pesquisa, pois logo ficou evidente que eu deveria caminhar distante das metodologias desenvolvidas pela hegemonia. Do contrário, seria profundamente contraditório, pois tais metodologias representam o eixo norteador da colonialidade, cuja base principal é o racismo.

Justamente amparada nessa reflexão, os caminhos desta pesquisa seguiram para o sentido sul, visando a, com isso, experimentar um diálogo epistemológico a partir do sentir e do pensar dos subalternizados, ou seja, representou um giro decolonial como aporte metodológico para uma reflexão contrária antirracista. Para tal, lancei mão das reflexões teórico-metodológicas de Fals Borda (1975), que tem como categorias norteadoras práxis-subversão, libertação para o desenvolvimento e debate da pesquisa-ação participativa como possibilidade de construção de uma pesquisa militante.

Ressalto que essa que essa matriz guarda em sua essência a possibilidade de analisar as experiências e memórias de modo horizontal, garantindo o fluxo e adaptações de informações produzidas a partir de diferentes contextos e realidades. Outra escolha por esse caminho foi a conformação do pensamento de Paulo Freire (1987, 1996), que participou, com Fals Borda (1975), do desenvolvimento deste estudo, por compartilhar da perspectiva de construção de uma metodologia emancipadora e interativa entre o objeto e sujeito. Por refletir

sobre essa visão de uma maior interação com os interlocutores desta pesquisa, optei por traduzir todos os textos e entrevistas aqui presentes.

Esse caminho metodológico em que a práxis da subversão é uma categoria norteadora no desenvolvimento da pesquisa militante possibilitou maior acolhimento das origens, trajetórias, e uso do fazer cinematográfico dos sujeitos da pesquisa. Ao pensar acerca da decolonialidade do cinema negro a partir do ativismo de Zózimo Bulbul, amparada nos princípios da emancipação defendidos por Paulo Freire (1987, 1996), a cada etapa dos estudos, fui tendo certeza de que tal matriz metodológica cumpriu um papel importante no trabalho. Nesse contexto, apesar das particularidades que envolveram o cinema afro-cubano e os caminhos traçados por Glória Rolando para exercer sua transgressão, a escolha por esse caminho metodológico atendeu às necessidades do percurso investigativo.

Entretanto, neste momento da conclusão do trabalho, além dos aspectos positivos, em que se destacam os aproveitamentos e comprovações, também precisam participar não comprovações, desapontamentos, dificuldades e comparações. Nesse sentido, elencarei alguns percalços do processo, principalmente no contexto cubano, no qual, por inúmeros fatores, os desafios foram maiores.

Contudo, mesmo sabendo das dificuldades desde o momento em que decidi estudar o ativismo de uma cineasta, com contexto, realidade política, social e racial pouco conhecidos, por questões inerentes ao isolamento histórico, ainda assim, aceitei o desafio, sabendo que faria praticamente duas teses em uma, devido à complexidade daquela realidade.

A primeira dificuldade com que esbarrei foi encontrar fontes sobre cinema de Cuba antes da revolução, fato que me fez perceber que havia toda uma construção em torno da memória do cinema cubano somente após 1959. Ressalto que essa limitação somente se referia ao cinema de modo geral, porque, nos primórdios da historiografia da sétima arte cubana, não encontrei registro de cineastas negros, os poucos que fizeram parte dessa história surgiram a partir de Sara Gómez. Sendo assim, analisar esse cinema com o recorte racial foi outro grande desafio, tendo em vista a escassez de pesquisas do cinema cubano com esse recorte.

Durante o processo de busca pelas fontes, consegui comprovar que há muitas pesquisas que se ocuparam em contar os feitos da revolução e a história do ICAIC, somente a partir dos anos 2000, foi possível encontrar pesquisas no campo do cinema com uma visão mais crítica à revolução, ou, no máximo, análises fílmicas da obra de Sara Gómez ou a questão de gênero a partir do pioneirismo de sua presença no ICAIC.

Nessa caminhada, encontrei apenas uma tese que estudou a presença do racismo no Instituto Cubano de Cinema. Também observei que, em relação aos períodos anteriores, aumentou o número de pesquisas que abordam o racismo na Ilha. Em função desses fatores, a pesquisa do contexto cubano foi um trabalho de muitas horas de busca, revolta e decepções, mas também de muito aprendizado.

Quanto ao campo, parte das dificuldades já foram expostas no episódio extra sobre Glória Rolando, entretanto houve outra demanda, que além de gerar tensionamento pela gravidade da situação, influenciou enormemente na dinâmica das entrevistas: a explosão da refinaria de Matanzas, que trouxe mais algumas dificuldades para população cubana e gerou a necessidade de engajamento para socorro das vítimas. Por ser uma prioridade, o fato acabou comprometendo o calendário já apertado no meu cronograma de entrevistas, porque Damarys Benavides e Raul Soublett, pessoas que me ajudariam na realização do trabalho e participariam como entrevistados, tiveram que se juntar aos demais voluntários para amenizar a tragédia resultante do maior incêndio em tanque do país, cujas maiores vítimas eram jovens. Tudo isso muito contribuiu para momentos de grande apreensão na conclusão da pesquisa no contexto cubano.

Já em relação no contexto brasileiro, embora contasse com maior acessibilidade das fontes necessárias para o desenvolvimento da pesquisa, com diferentes configurações, encontrei algumas dificuldades, em geral inerentes à vida pessoal e conjuntural, para efetivar alguns aspectos da pesquisa inicialmente planejada.

Inicialmente, já em 2020, no início do processo de escrita do texto de qualificação, o mundo foi surpreendido com a pandemia da Covid-19, fato que me acarretou a responsabilidade de ter que fazer o isolamento, cuidando de dois idosos, minha mãe e um tio, que, logo nas primeiras semanas do isolamento, sofre um acidente vascular cerebral, realidade que trouxe profundas mudanças em minha rotina, contudo o foco na escrita acabou sendo a única opção de fuga da nova rotina, vivida por todo ano de 2020.

Apesar de tudo, consegui a qualificação da pesquisa nos últimos dias de dezembro do mesmo ano, quando também recebi o aceite do professor Alberto Silva para fazer o doutorado sanduíche na França. Entre outros percalços familiares, no início de 2021, concluí o processo burocrático do visto, tendo chegado à França em fevereiro de 2021, em meio à pandemia. Quatro dias após minha chegada, recebi a notícia do falecimento de minha mãe. Em meio a tudo isso, a pandemia seguiu vitimando muitas pessoas valorosas, mas a vida também seguiu.

Com todas as dificuldades inerentes ao contexto pandêmico, mais o processo de adaptação ao país, com o retorno presencial da universidade a partir do segundo semestre de

2021, o saldo acabou sendo positivo do ponto de vista do aproveitamento acadêmico, com as aulas da disciplina oferecida pelo professor Alberto, porém, em termos da pesquisa de campo inicialmente planejada, não houve retorno positivo.

Um primeiro aspecto justifica tal constatação: tendo decidido estudar a decolonialidade do cinema negro e o ativismo de Zózimo Bulbul, a França era um local sobre o qual eu havia construído uma expectativa exploratória, pelo fato de Zózimo ter vivido ali por quatro anos, por ocasião do exílio, além de também ter realizado no país um filme chamado *Músicos brasileiros em Paris*, a que ninguém no Brasil jamais assistiu. Em meu planejamento, além de tentar ir até o local onde Zózimo viveu, também tinha esperança de localizar o filme, porém a pandemia se estendeu para além do tempo imaginado por todos nós, comprometendo as possibilidades de poder dedicar parte do campo nessa busca. Após a abertura das bibliotecas e cinematecas, já em uma primeira tentativa de busca, percebi que seria necessário mais tempo que eu imaginava. Somem-se a isso os tensos processos pessoais de natureza familiar.

Em segundo lugar, a pesquisa de campo no contexto brasileiro, cujo objetivo era explorar alguns aspectos sobre o Zózimo, só começou, de fato, em 2022 quando estive no Brasil, a partir de algumas conversas com Biza Vianna, viúva de Zózimo, nas quais mostrei as maneiras como abordaria a trajetória de Zózimo Bulbul na pesquisa, além dos passos pretendidos, tendo em vista que eu gostaria de explorar o lugar da decolonialidade fortemente presente na trajetória do cineasta.

Desse modo, somente nesse momento comecei efetivamente a pesquisa de campo no contexto brasileiro, tendo a certeza de que, apesar de estar na França, não seria possível conciliar o foco na escrita com as investigações e com a busca do filme *Músicos brasileiros em Paris* nos arquivos cinematográficos da cidade. Contudo, graças ao companheirismo do amigo Macário Silva, consegui acessar os arquivos e fotos sobre Zózimo Bulbul, também graças a ele cheguei ao depoimento do cineasta senegalês Mansour Sora Wade sobre o seu convívio com Zózimo em Paris.

Por todas as informações apreendidas durante o intenso processo de busca da postura de decolonialidade do cinema negro, enquanto um agente importante na disputa discursiva e imagética, com a elite predominante do cinema hegemônico, só foi possível reconhecê-la no contexto brasileiro, devido a todas as fraturas expostas sofridas pelos movimentos de resistência dos afro-cubanos.

Após percorrer esse caminho, entendi ainda que a decolonialidade e resistência encontrada no contexto cinematográfico cubano deve-se, única e exclusivamente, ao ativismo

transgressor de alguns cineastas negros do passado, que somente puderam manifestar sua negritude até onde o racismo do ICAIC permitiu.

Desse modo, concluo também que a cineasta Glória Rolando guarda, em seu fazer cinematográfico, a essência subversiva da decolonialidade, mas, em termos de um movimento unitário dos cineastas negros, ainda vai demorar alguns anos para que os profissionais independentes do cinema cubano supram os traumas e se articulem em torno desse cinema negro já presente em algumas diásporas da América latina. Em 1959, houve um grande investimento público no setor cinematográfico, mas, em minha viagem ao país, observei que uma parcela da juventude, sobretudo negra, também se ressentia pela falta de espaços para reflexão sobre o forte racismo existente no país.

Assim, enquanto agente formador, o cinema negro, brasileiro é uma referência fundamental, especialmente no seio da juventude negra que busca espaços que possam fornecer elementos que respondam suas múltiplas inquietações e respeitem suas subjetividades. Por último, no meu entendimento, Zózimo Bulbul e Glória Rolando são dois obstinados pelas questões das diásporas, com a diferença de que Glória manifesta esse olhar e esse sentimento mais no âmbito da região do Caribe, enquanto Zózimo Bulbul é mais global, tendo como foco África e América Latina.

REFERÊNCIAS

- III FINCAR (2021): debate 10: mostra Olar. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (81 min). Publicado pelo canal Fincar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ewp50nigdoc>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- 1912 voces para un silencio (1912: breaking the silence). **University of Delaware**, Newark, DE, 2020. Disponível em: <https://exhibitions.lib.udel.edu/black-with-a-drop-of-red/exhibition-item/1912-voces-para-un-silencio-1912-breaking-the-silence/>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- ABIVEN, Katell. En el corazón de Cuba, el carbón vegetal se hace a la antigua. **Barron's**. [S. l.], 8 jul. 2021. Disponível em: <https://www.barrons.com/articles/en-el-corazon-de-cuba-el-carbon-vegetal-se-hace-a-la-antigua-01625742307>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- ADAMS, Telmo; STRECK, Danilo Romeu. Pesquisa em educação e colonialidade: os movimentos sociais e a reconstrução epistemológica. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA REGIÃO SUL – ANPESUL, 8., 2010, Londrina. **Anais [...]** Londrina: UEL/PR, 2010. p. 1-17.
- AFROCINE: documental cubano “Oggún: un eterno presente”, 1991. **Ausubo: Revista de Cultura Afropuertorriqueña**. 15 mayo 2017. Disponível: <http://afropuertorico.blogspot.com/2017/05/afrocine-documental-cubano-oggun-un.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- AFRO-CUBANOS. **Geledés**. São Paulo, 8 jul. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/afro-cubanos/>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- AFROCUBAWEB. [S. l., 201-?]. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/>. Acesso em: 10 nov. 2020.
- ALCÂNTARA, Lílían Moreira de. **Trajetórias invisibilizadas**: Matilde Landeta e Sara Gómez, a omissão das realizadoras na história do cinema. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/41651/1/DISSERTA%20de%20Alc%20Antara.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- ALINE Helg: University of Geneva, Switzerland. **AfroCubaWeb**. [S. l., 201-?]. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/helg.htm#Links>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- ALMA no olho. [S. l.: s. n.], 2018. il. p&b. Disponível em: https://cdn.fstatic.com/media/movies/covers/2018/10/alm_wxhGWYP.jpg. Acesso em: 10 abr. 2022.
- ALMA no olho. **Cineplayers**. [S. l.], 1 mar. 2020. il. p&b. Disponível em: https://www.cineplayers.com/sites/default/files/styles/poster/public/posters/2020/03/01_124.jpg?itok=j4rQKmG5. Acesso em: 10 abr. 2022.
- ALMEIDA, Gabriel Swahili “KMT” S. de. Marcus Garvey e o nosso direito à nossa doutrina. In: GARVEY, Mossiah Marcus. **Procure por mim na tempestade**: de pé raça poderosa! São Paulo: Ciclo de Formação Marcus Garvey, 2017. p. 9-28.

ALMEIDA, Neide A. de. Letramento racial: um desafio para todos nós, por Neide A. de Almeida. **Fundação Tide Setúbal**. São Paulo, 26 out. 2017. Disponível em: <https://fundacaotidesetubal.org.br/letramento-racial-um-desafio-para-todos-nos-por-neide-a-de-almeida/#:~:text=Afinal%2C%20se%20n%C3%A3o%20h%C3%A1%20neutralidade,nossas%20escolas%2C%20bibliotecas%2C%20museus>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de. **A realização da ambição do negro**: Oscar Micheaux, race pictures e a grande migração. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/35/26#>. Acesso em: 20 jun. 2022.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ÁLVAREZ DÍAZ, Mayra. La miel de lo negro y lo blanco en el cine cubano. **Archivo Cubano**. [S. l.], 19 abr. 2016. Disponível em: http://www.archivocubano.org/alvarez_diaz_02.html. Acesso em: 10 abr. 2022.

ALVES, Ana Luiza Monteiro. Racismo do tipo exportação: a presença de telenovelas brasileiras em Cuba. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISADORES NEGROS – COPENE, 10., 2018, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia: UFU, 2018. p. 1-8. Disponível em: https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1532129316_ARQUIVO_ModeloTrabalhoCompletoXCOPENE-26-06.pdf. Acesso em: 2 jun. 2021.

AMADOR, Alain. Gloria Rolando: Santiago Álvarez me mandó a buscar en la Biblia. **Cuba Periodistas**, La Habana, 3 marzo 2021. Disponível em: <https://www.cubaperiodistas.cu/index.php/2021/03/gloria-rolando-santiago-alvarez-me-mando-a-buscar-en-la-biblia/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

AMAR RODRIGUEZ, Victor Manuel. El negro en el cine de Argentina, Brasil y Cuba. **Revista de História**, São Paulo, n. 132, p. 111-117, 1995. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i132p111-117>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18758/20821>. Acesso em: 10 nov. 2020.

ANATÓLIO, Danielle Cristina. Corpo negro feminino: ressignificação em performances de mulheres negras. In: COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 18., 2018, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. p. 322-327. Disponível em: http://www.unirio.br/cla/ppgac_pt/livro-coloquio-2018. Acesso em: 2 jun. 2021.

ANDREWS, George Raid. **América afro-latina, 1800-2000**. São Carlos: EdUFSCar, 2007.

ANTONIO Pitanga. **Filmow**. [S. l.], 21 set. 2014. Disponível em: <https://filmow.com/antonio-pitanga-a42339/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ARAOZ, Raydel. Cine independiente cubano: imagen y racialidad. **Inter Press Service en Cuba**. [S. l.], 29 oct. 2020. Disponível em: <https://www.ipscuba.net/sin-categoria/cine-independiente-cubano-imagen-y-racialidad/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ARAUJO, Inácio. “Também somos irmãos” expõe racismo no Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 set. 2009. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2309200903.htm>. Acesso em: 10 nov. 2020.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2000.

ARAÚJO, Marta; MAESO, Silvia Rodríguez. **Os contornos do eurocentrismo**: raça, história e textos políticos. Coimbra: Almedina, 2016.

ARCE PADRÓN, Yissel. Relatos de exclusión. Indagaciones poscoloniales sobre raza y marginalidad en el cine de Sara Gómez. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia, v. 13, n. 13, p. 79-98, dic. 2015. DOI: <https://doi.org/10.6018/250901>. Disponível em: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/250901/190391>. Acesso em: 10 nov. 2020.

AYERBE, Luis Fernando. A política externa dos Estados Unidos e a trajetória do desenvolvimento cubano. **Perspectivas**, São Paulo, v. 20-21, p. 197-221, 1998. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/108127/ISSN1984-0241-1997-20-197-221.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 nov. 2020.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, DF, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jlv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 nov. 2020.

BAPTISTA, Livia Márcia Tiba Rádis. (De)Colonialidade da linguagem, lócus enunciativo e constituição identitária em Gloria Anzaldúa: uma “new mestiza”. **Polifonia**, Cuiabá, v. 26, n.44, p. 123-145, out./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/8974>. Acesso em: 10 nov. 2020.

BAPTISTA, Livia Márcia Tiba Rádis. Lócus de enunciação, decolonialidades e produção de saberes: algumas inflexões a partir do Sul global. **Abehache**, [s. l.], n. 20, p. 65-83, 2. sem. 2021. Disponível em: <https://revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/article/view/390/313>. Acesso em: 20 nov. 2022.

BARCELOS, Gabriel de. As race pictures e o cinema negro silencioso. In: BARCELOS, Gabriel de. **CineMovimento: audiovisual e lutas sociais**. [S. l.], 23 maio 2017. Disponível em: <https://cinemovimento.wordpress.com/2017/05/23/race-pictures-o-cinema-negro/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

BARRAVENTO (1962). **Filmografia baiana**. [S. l., 201-]. Disponível em: <http://filmografia.baiana.com.br/DetalheFilme.aspx?id=990>. Acesso em: 10 abr. 2022.

BARRAVENTO (Glauber Rocha, 1962). **Aurora nocte Films**. [S. l.], 14 jun. 2020. Disponível em: <https://365filmsbyaurora nocte.tumblr.com/post/620907246386282496/barravento-glauber-rocha-1962>. Acesso em: 10 abr. 2022.

BARRAVENTO: Glauber Rocha, 1962. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal belledejour15. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WK7L-m9Z96M>. Acesso em: 30 set. 2021.

BATISTA DE LOS RÍOS, Dagneris. Retrospectiva histórica del cine cubano: nación e identidad. **Revista Caribeña de Ciencias Sociales**, Málaga, p. 1-15, ago. 2013. Disponível em: <https://www.eumed.net/rev/caribe/2013/08/cine-cubano.html>. Acesso em: 10 nov. 2020.

BEMBÉ. In: EDUCALINGO. [S. l.]: Educalingo, 2023. Disponível em: <https://educalingo.com/pt/dic-es/bembe-1>. Acesso em: 10 abr. 2022.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (org.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 25-57.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/wKkj6xkzPZHGcFCf8K4BqCr/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. 1. reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BERZOSA, Alberto. El negro como punto de partida de la lucha contra el racismo en la Cuba actual. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 72-82, jul./dic. 2012. Disponível em: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/88/88>. Acesso em: 10 nov. 2020.

BRANQUITUDE e racialização de classe no México. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (112 min). Publicado pelo canal NERI - UFC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7e-L1NN0IZg>. Acesso em: 30 set. 2021.

BRASIL. **Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “história e cultura afro-brasileira”, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 10 abr. 2022.

BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília, DF: MEC, 2004. Disponível em: https://download.inep.gov.br/publicacoes/diversas/temas_interdisciplinares/diretrizes_curriculares_nacionais_para_a_educacao_das_relacoes_etnico_raciais_e_para_o_ensino_de_historia_e_cultura_afro_brasileira_e_africana.pdf. Acesso em: 10 abr. 2022.

BULBUL, Zózimo. Cultne: Zozimo Bulbul: pt 1. [S. l.: s. n.], 2011b. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Cultne. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GjJeBayDEI>. Acesso em: 30 set. 2021.

BULBUL, Zózimo. Zózimo Bulbul (2/3): 3a1. [Entrevista cedida a] Renata Moreira Lima, Joel Zito Araújo, Luiz Carlos Azedo. [S. l.: s. n.], 2011a. 1 vídeo (14 min). Publicado pelo

canal TV Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_r7WqQSzghg. Acesso em: 30 set. 2021.

BULBUL, Zózimo; ALVES, Uelinton Farias; CARVALHO, Noel dos Santos; FERREIRA, Viviane. **Zózimo Bulbul: uma alma carioca**. Rio de Janeiro: Centro Afro Carioca de Cinema, 2014.

A CABANA do Pai Tomás: resumo, personagens, trilha sonora. **Novelas do Brasil**. [S. l.], 23 abr. 2012. Disponível em: <https://novelasdobrasil.com/a-cabana-do-pai-tomas-resumo/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

CANDANDA, Davidson Davis do Nascimento. **Poética do cinema: uma análise fílmica de curtas-metragens do Cinema Negro brasileiro contemporâneo**. 2021. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: https://dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/180_Davidson%20Davis%20do%20Nascimento%20Candanda.pdf. Acesso em: 20 jun. 2022.

CANDAU, Vera Maria (org.) **Educação intercultural e cotidiano escolar**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CANDAU, Vera Maria. **Educação intercultural na América latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto. Raça e gênero no cinema brasileiro (2002-2014). **Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA)**. Rio de Janeiro, 29 jan. 2016. Disponível em: <https://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-2002-2014/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. **A Afro-América: a escravidão no novo mundo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CARDOSO, Lourenço. Retrato do branco racista e anti-racista. **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 18, n. 1, p. 46-76, 2009. DOI: <https://doi.org/10.17058/rea.v18i1.1279>. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/1279>. Acesso em: 10 nov. 2020.

CARICOM: CARIFESTA. In: DIGITAL Library of the Caribbean. Gainesville: University of Florida, 2022. Disponível em: <https://dloc.com/es/collections/icarifesta>. Acesso em: 10 abr. 2022.

CARVALHO, Lucas Borges de. Direito e barbárie na conquista da América indígena. **Revista Sequência**, Florianópolis, v. 25, n. 49, p. 53-70, dez. 2004. DOI: <https://doi.org/10.5007/%25x>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15222/13842>. Acesso em: 10 nov. 2020.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul**. 2005. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema novo: imagens do populismo**. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1999.

CARVALHO, Noel dos Santos. A trajetória de Odilon Lopez: um pioneiro do cinema negro brasileiro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 63, n. 2, p. 107-130, jul./dez. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/his.v63i2.46704>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/46704/28022>. Acesso em: 10 nov. 2020.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoadá: a invenção do cinema negro brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 33, n. 96, p. 1-18, 2018. DOI: <https://doi.org/10.17666/339612/2018>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/F8PqhJ4SqNGnhjdJhKYpVK/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 nov. 2020.

CASARES RODICIO, Emilio (ed.) **Diccionario del cine iberoamericano**: España, Portugal y América, volume 3. Madrid: SGAE, 2011. p. 55-71.

CASAS, Laura. O que é um santeiro e que função cumpre na santeria. **Innatia**. [S. l.], 10 jul. 2018. Disponível em: <http://br.innatia.com/c-rituais-magicos-pt/a-o-que-e-um-santeiro-e-que-funcao-cumpre-na-santeria-3370.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. (ed.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL. III Encontro de Cinema Negro Brasil África e Américas. **Centro Afro Carioca de Cinema**. Rio de Janeiro, 3 maio. 2013. fot. color. Disponível em: <http://img.afrocariocadecinema.org.br/2013/05/3-encontro-afro-carioca-102-685x1024.jpg>. Acesso em: 10 abr. 2022.

CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL. **Catálogo do Encontro de Cinema Negro Brasil África Caribe e outras diásporas: 13 anos**. Rio de Janeiro: Centro Afro Carioca de Cinema, 2020. Disponível em: <http://afrocariocadecinema.org.br/encontro2020/catalogo/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL. **[Décima quinta edição do Encontro de Cinema Negro]**. Rio de Janeiro, 20 out. 2022. il. color. Facebook: Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul. Disponível em: <https://www.facebook.com/CentroAfroCariocadeCinemaZozimoBulbul/photos/a.2029573517106906/5683346081729613/>. Acesso em: 10 nov. 2022.

CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL. **[Inscrições para o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul 2022]**. Rio de Janeiro, 5 maio 2022. Facebook: CentroAfroCariocadeCinemaZozimoBulbul. Disponível em: <https://www.facebook.com/CentroAfroCariocadeCinemaZozimoBulbul/posts/pfbid0sF98FiTZ8MTNvtFfbaYhEiCTJRC4kJcRtmj1tCKXd4VqJ2f9NEJxNbTKu43arB3ol>. Acesso em: 10 nov. 2022.

CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL. **Programação VIII Encontro**. Rio de Janeiro: Centro Afro Carioca de Cinema, 2015. Disponível em:

<http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/viii-encontro-de-cinema-negro-brasil-africa-caribe-zozimo-bulbul/programacao-viii-encontro/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

CENTRO Popular de Cultura: CPC. **Fóruns EJA Brasil**. [S. l.], abr. 2010. Disponível em: <http://forumeja.org.br/book/export/html/1720>. Acesso em: 10 abr. 2022.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CINCO vezes favela. **IMDB**. [S. l.], 2011. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0055287/?ref_=nv_sr_srg_0. Acesso em: 10 abr. 2022.

CINCO vezes favela. **Papo de Cinema**. [S. l.], 8 jul. 2017. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/cinco-vezes-favela/fotos/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

CINEMA negro: Espelho especial. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (24 min). Publicado pelo canal Canal Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2XnGX5jCXkk>. Acesso em: 10 nov. 2020.

CINEMA negro: sobre uma categoria de análise para a sociologia das relações raciais (parte 1). **FICINE**. [S. l.], 13 out. 2014. Disponível em: <https://ficine.org/2014/10/13/cinema-negro-sobre-uma-categoria-de-analise-para-a-sociologia-das-relacoes-raciais-parte-1/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

CINZAS O FILME. [**Anúncio do filme Cinzas**. S. l.], 12 dez. 2015. Facebook: [profile.php?id=100064359960472&sk=mentions](https://www.facebook.com/profile.php?id=100064359960472&sk=mentions). Disponível em: <https://www.facebook.com/671387136309977/photos/a.671390486309642/871370432978312>. Acesso em: 10 nov. 2022.

CONCEIÇÃO, Jefferson Queiroz da. Representação dos negros no cinema nacional. **Revista Eletrônica Discente História.com**, Cachoeira, v. 7, n. 14, p. 340-349, 2020. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/historiacom/article/view/2570>. Acesso em: 15 out. 2021.

CORREA, Marco Aurélio da Conceição. **Cinemas afro-atlânticos: diásporas africanas e os cinemas negros nas tessituras em redes educativas**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020.

CORREA, Marco Aurélio da Conceição. Quem tem medo do cinema negro? **Geledés**. São Paulo, 5 set. 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/quem-tem-medo-do-cinema-negro/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

COSTA, Jordi. 'Pantera Negra': Wakanda tem o poder. **El País Brasil**, [s. l.], 16 fev. 2018. Cultura. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/14/cultura/1518634594_187056.html. Acesso em: 10 nov. 2020.

COSTA, Léo. Crítica: Madame Satã (2002, de Karim Aïnouz). In: COSTA, Léo. **Minha visão do cinema**. [S. l.], 16 jun. 2017. Disponível em: <https://minhavisadocinema.com.br/2017/06/16/critica-madame-sata-2002-de-karim-ainouz/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

COUTO, Kátia. A presença dos imigrantes antilhanos em Cuba (1910-1952) **Revista Brasileira do Caribe**, São Luís, v. 9, n. 19, p. 131-162, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1591/159113063006.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

CULTNE: Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (18 min). Publicado pelo canal Cultne. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xehKeOsaZs8>. Acesso em: 15 dez. 2022.

CULTNE: a marcha negra 1988. [S. l.: s. n.], 2009. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Cultne. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HYLrL4Qx22Q>. Acesso em: 30 set. 2021.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DE CIERTA manera. **Allociné**. Levallois-Perret, 30 mars 2019. Disponível em: <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-5382/photos/detail/?cmediafile=21607491>. Acesso em: 10 abr. 2022.

DIAKHATÉ, Lydie. O documentário em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem. In: DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie (org.). **Cinema africano: novas formas estéticas e políticas**. Porto: Sextante, 2011. p. 83-125.

DIÁLOGO con mi abuela / Dialog with My Grandmother: Gloria Rolando, 2015, 40 min. **AfroCubaWeb**. [S. l., 201-?]. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/gloriarolando/mi-abuela.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.

DIAS, Marcelo; PRUDENTE, Wilson. **Relatório parcial da Comissão Estadual da Verdade da Escravidão Negra no Brasil OAB/RJ**. Rio de Janeiro: Mavi, 2016.

EL DOCE: 1912: the 1912 massacre of afrocubans. **AfroCubaWeb**. [S. l., 201-?]. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/history/eldoce.htm>. Acesso em: 10 abr. 2022.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, Edgard (org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 24-34. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D1200.dir/5_Dussel.pdf. Acesso em: 10 dez. 2019.

DUSSEL, Enrique. Mediações anticartesianas sobre a origem do antidiscurso filosófico da modernidade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 341-395.

DYER, Richard. The matter of whiteness. In: ROTHENBERG, Paula S. **White privilege: essential readings on the other side of racism**. New York: Worth Publishers, 2016. p. 9-13.

ELIAS, Orias. Grande Otelo: o pequeno grande ator. **Astros em revista**. [S. l.], 22 ago. 2019. Disponível em: <http://astrosemrevista.blogspot.com/2019/08/grande-otelo-o-pequeno-grande-ator.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ESCOBAR, Arturo. “Mundos y conocimientos de outro modo”: el programa de investigación de modernidade/colonialidad latinoamericano. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 1, p. 51-86,

enero/dic. 2003. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.188>. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600104>. Acesso em: 10 nov. 2021.

EULALIA DOUGLAS, María; GARCÍA MESA, Héctor; GONZÁLEZ, Raúl. Cuba: el cine mudo en Cuba 1897-1933. **Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano**, La Habana, 2020. Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=9473#:~:text=LA%20PRODUCCI%C3%93N%20DE%20CINE%20MUDO,pel%C3%ADculas%20producidas%20en%20ese%20per%C3%ADodo>. Acesso em: 10 abr. 2022.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo: “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”. [Entrevista cedida a] **Carta Capital**, São Paulo, 20 jun. 2017b. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017a.

FALS BORDA, Orlando. **Historia de la cuestión agraria en Colombia**. Bogotá: Publicaciones de la Rosca, 1975.

FANON Frantz. **Em defesa da revolução africana**. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

FARIAS, Erika. Pesquisadora explica conceito de branquitude como privilégio estrutural. **Agência Focruz de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 maio 2019. Disponível em: <https://agencia.focruz.br/pesquisadora-explica-conceito-de-branquitude-como-privilegio-estrutural>. Acesso em: 10 abr. 2022.

FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **África: um continente no cinema**. São Paulo: Ed. Unifesp, 2014.

FERREIRA, Viviane. Viviane Ferreira: diálogos ausentes (2016). [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MOJ3nJPSW9A>. Acesso em: 30 set. 2021.

FLORES, Silvana. Mujeres emergentes en el cine político latinoamericano: los cortometrajes de Sara Gómez. **Cinémas d’Amérique latine**, Toulouse, n. 22, p. 48-56, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/703>. Acesso em: 10 nov. 2020.

FRANÇA, Renan. Pesquisa americana indica que o Rio recebeu 2 milhões de escravos africanos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 abr. 2015. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/pesquisa-americana-indica-que-rio-recebeu-2-milhoes-de-escravos-africanos-15784551>. Acesso em: 10 nov. 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GALEANO, Eduardo. **Veias abertas da América Latina**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GARVEY, Mossiah Marcus. **Procure por mim na tempestade**: de pé raça poderosa! São Paulo: Ciclo de Formação Marcus Garvey, 2017.

GELEDÉS. **Brasil e Durban**: 20 anos depois. São Paulo: Geledés – Centro de Documentação e Memória Institucional, 2021. *E-book*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2021/08/brasil-e-durban-20-anos-depois.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2022.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM. Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GIRAL, Sergio. Sergio Giral, el mundo negro en el cine. [Entrevista cedida a] Patricia Matuk. **RTFI**, [s. l.], 27 jun. 2008. Disponível em: http://www1.rfi.fr/actues/articles/102/article_8335.asp. Acesso em: 10 abr. 2022.

GIRAL, Sergio. La trilogía de la esclavitud de Sergio Giral. [Entrevista cedida a] Luciano Castillo. **Habana Radio**, La Habana, 22 agosto 2014. Disponível em: <http://www.habanaradio.cu/articulos/la-trilogia-de-la-esclavitud-de-sergio-giral/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

GOMES, Nilma Lino. Movimento negro e educação: ressignificando e politizando a raça. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 33, n. 120, p. 727-744, jul./set. 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-73302012000300005>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/wQQ8dbKRR3MNZDJKp5cfZ4M/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 nov. 2020.

GOMES, Tiago de Castro Machado. Cinema e colonialismo na África: considerações sobre o cinema comercial francês e o cinema estatal britânico na África colonial. In: INTERPROGRAMAS DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, 10., 2014, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2014. p. 1-14. Disponível em: <https://static.casperlibero.edu.br/uploads/2015/01/Tiago-Gomes-UFF.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2021.

GONZALEZ, Lélia. A categoria política e cultural de Amefricanidade. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 92-93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

GONZÁLEZ REY, Fernando Luis. **Pesquisa qualitativa e subjetividade**: os processos de construção da informação. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

GOULART, Maurício. **Escravidão africana no Brasil**: das origens à extinção do tráfico. 3 ed. rev. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.

GRANDE Otelo. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation]2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Grande_Otelo. Acesso em: 10 abr. 2022.

GUILHÃO, Alexandre Moroso. A revolução filmada. CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS IBERO-AMERICANOS, 11., 2017, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: PUCRS, 2017. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/cieia/assets/edicoes/2017/arquivos/19.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2021.

GUIMARÃES, Victor. O êxtase do povo: P.M. (Cuba, 1961) e Arrasta a bandeira colorida (Brasil, 1970). **Doc On-line**, Covilhã, p. 61-86, set. 2019. Edição especial. DOI: 10.25768/FAL.doc.si2019.dt03. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/654/440>. Acesso em: 10 nov. 2020.

GUSMAN, Juliana. Outro tipo de sangue brota do cinema negro de Viviane Ferreira. **Farofafá**. [S. l.], 23 jul. 2021. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2021/07/23/outro-tipo-de-sangue-brota-do-cinema-negro-de-viviane-ferreira/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

HAÏTIANS in Cuba. **AfroCubaWeb**. [S. l., 202-?]. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/haiticuba.htm>. Acesso em: 10 abr. 2022.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

“HASTA cierto punto” film cubano de T.G. Alea. **Calisphere: University of California**. Oakland, 2009. Disponível em: <https://calisphere.org/item/ark:/13030/hb4s2009c0/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

HELG, Aline. Os afro-cubanos, protagonistas silenciados da história cubana. **Revista de Estudos e Pesquisas Sobre as Américas**, Brasília, DF, v. 8. n. 1, p. 29-51, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/18476/17131>. Acesso em: 10 nov. 2020.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. 3 ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.

HILL, Phil Clarke. Cuba - Religion - Santeria syncretic Afro Cuban religion. **Getty Images**. 9 mar. 2013. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/animal-sacrifice-is-an-integral-part-of-the-rituals-foto-jornal%C3%ADstica/527458480>. Acesso em: 10 abr. 2022.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

A HORA do show. Direção: Spike Lee. Produção: Spike Lee. [S. l.: s. n], 2000. 1 DVD (135 min), son., color.

IBGE. SIS 2015: desigualdades de gênero e racial diminuem em uma década, mas ainda são marcantes no Brasil. **Agência de Notícias IBGE**, Rio de Janeiro, 4 dez. 2015. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releas/9626-sis-2015-desigualdades-de-genero-e-racial-diminuem-em-uma-decada-mas-ainda-sao-marcantes-no-brasil>. Acesso em: 10 abr. 2022.

IBGE. Território brasileiro e povoamento. **IBGE**. Rio de Janeiro, [20--]. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/historia-indigena.html>. Acesso em: 10 nov. 2020.

JESUS, Marize Conceição de. **O legado da militância negra pós-64 para a democratização das relações étnico-raciais**. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Educação/Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 2015. Disponível em: <https://tede.ufrj.br/jspui/bitstream/jspui/4371/2/2015%20-%20Marize%20Concei%c3%a7%c3%a3o%20de%20Jesus.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2022.

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

KLAFKE, Mariana Figueiró. **Show Opinião**: engajamento e intervenção no palco pós-1964. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/79038/000900761.pdf?>. Acesso em: 20 jun. 2022.

LAORDEN, Carlos. A ‘bomba demográfica’ africana. **El País Brasil**, [s. l.], 4 ago. 2018. Internacional. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/03/internacional/1533287402_271672.html. Acesso em: 10 nov. 2020.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. **Do preto-e-branco ao colorido**: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/13176/tese_45_Do%20preto%20e?sequence=1. Acesso em: 20 jun. 2022.

LAS CASAS, Frei Bartolomeu. **O paraíso destruído**: a sangrenta história da conquista da América espanhola. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2001.

LÖWY, Michael. O marxismo de Che. In: PACHECO, Tânia. **Acervo Combate Racismo Ambiental**. [S. l.], 5 out. 2012. Disponível em: <https://acervo.racismoambiental.net.br/2012/10/05/secao-batalha-das-ideias-estreia-com-texto-de-michael-lowy-sobre-che-guevara-2/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

LÖWY, Michael. Por um marxismo crítico. **Lutas Sociais**, São Paulo, n. 3, p. 21–30, jul./dez. 1997. DOI: <https://doi.org/10.23925/ls.v0i3.18981>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18981/pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

LUZ, raiva, ação! Kbelá. **Ficine**. [S. l.], 4 dez 2017. Disponível em: <https://ficine.org/2017/12/04/luz-raiva-acao-kbela/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

MACEDO, José Rivair. **História da África**. São Paulo: Contexto, 2019.

‘A MAIS-VALIA vai acabar, seu Edgar!’ **Memorial da democracia**. [S. l., 201-]. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/a-mais-valor-vai-acabar-seu-edgar>. Acesso em: 10 abr. 2022.

MALDONADO-TORRES, Nelson. La descolonización y el giro des-colonial. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 61-72, jul./dic. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a05.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (ed.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-168. Disponível em: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/147.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2019.

MALUALA. **Shopify**. [S. l.], 2019. Disponível em: https://cdn.shopify.com/s/files/1/2103/9651/products/Maluala_2019_1200x630.png. Acesso em: 10 abr. 2022.

MANET, Eduardo. Eduardo Manet: “Hice que el Che tomara la primera, y tal vez la única, Coca Cola de su vida”. [Entrevista cedida a] William Navarrete. **Cubanet**. Coral Gables, 24 feb. 2022. Disponível em: <https://www.cubanet.org/destacados/entrevista-con-el-escritor-cineasta-y-dramaturgo-eduardo-manet/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

MARIA, Maria. Intérprete: Milton Nascimento. Compositores: Fernando Brant, Milton Nascimento. In: CLUBE da Esquina 2. Intérprete: Milton Nascimento. [S. l.]: EMI-Odeon, 1978. 1 disco vinil, lado D, faixa 2 (3 min).

MARÍN, Mar. Los santeros cubanos alertan contra el fraude y los farsantes con pocos escrúpulos. **20 minutos**, Madrid, 17 agosto 2007. Disponível em: <https://www.20minutos.es/noticia/268177/0/santeros/cubanos/fraude/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

MARQUES, Henrique Rodrigues Marques; TERAPO, David Ken Gomes. A modernidade contra as lágrimas: o melodrama e o nuevo cine latinoamericano. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 297-321, jul./dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v10n2.806>. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/806/473>. Acesso em: 20 jun. 2022.

MARTINS, Paulo Henrique; BENZAQUEN, Júlia Figueredo. Uma proposta de matriz metodológica para os estudos descoloniais. **Revista Cadernos de Ciências Sociais da**, Recife, v. 2, n. 11, p. 10-31, ago./dez. 2017. Disponível em: <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/cadernosdecienciassociais/article/view/1882/482482516>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. Racismo à brasileira e os black faces do século XXI. **Conversa de Historiadoras**. [S. l.], 25 maio 2015. Disponível em: <https://conversadehistoriadoras.com/2015/05/25/racismo-a-brasileira-e-os-black-faces-do-seculo-xxi/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

MAYRA Álvarez. In: ENDAC: Enciclopedia digital del audiovisual cubano. [S. l.]: ENDAC, 2022.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MELLO, Luiz Antonio. Nara Leão foi a essência da fase mais feliz do Brasil. **A Tribuna**, Niterói, 15 jan. 2022. Disponível em: <https://www.tribunarnj.com.br/nara-leao-foi-a-essencia-da-fase-mais-feliz-do-brasil/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

MELO, Janaina Alves de. Waldir Onofre. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation], 2010. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Waldir_Onofre#/media/Ficheiro:Waldir_Onofre.jpg. Acesso em: 10 abr. 2022.

MÉNDEZ MUÑOZ, Susana. A 45 años del estreno de El otro Francisco de Sergio Giral. **Cubarte**. [S. l.], 9 jul. 2020. Disponível em: <http://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/45-anos-del-estreno-de-el-otro-francisco-de-sergio-giral/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

MENDONÇA, André; SOUZA, Edileuza Penha de. Percepções do clássico Alma no olho e o cinema negro de Zózimo Bulbul. In: AVANCA CINEMA, 2020, Avanca. **Anais [...]**. Avanca: Cine Clube de Avanca, 2020. p. 569-578. DOI: <https://doi.org/10.37390/avancacinema.2020.a163>. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/163/314>. Acesso em: 2 jun. 2021.

MIGLIOLI, Aline; COELHO, Sillas de Castro Ferreira. Racismo e Revolução Cubana: contribuições para um debate marxista. **Cadernos Cemarx**, Campinas, n. 14, p. 1-19, 2021. DOI: <https://doi.org/10.20396/cemarx.v14i00.15154>. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cemarx/article/view/15154/10647>. Acesso em: 20 jun. 2022.

MIGNOLO, Walter D. Desafios decoloniais hoje. **Revista Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v.1, n.1, p. 12-32, 2017a. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772/645>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4251728/mod_resource/content/0/op%C3%A7%C3%A3o%20descolonial%20walter%20mignolo.pdf. Acesso em: 10 nov. 2020.

MIGNOLO, Walter D. 'Epistemic Disobedience': the de-colonial option and the meaning of identity in politics. **Revista Gragoatá**, Niterói, v. 12, n. 22, p. 11-41, 1 sem. 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33191/19178>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias globais, projetos locais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017b. DOI: <https://doi.org/10.17666/329402/2017>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MIKLOS, Aline. O negro da arte cubana da primeira metade do século XX: a invenção Le noir de l'art cubain de la première moitié du XXème siècle: l'invention. **Revista Plurais**, Anápolis, v. 3, n. 2, p. 58-77, 2013. Edição especial. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistapluraisvirtual/article/view/2261/1324>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MIRANDA NETO, Onesino Elias; DANTAS JÚNIOR, Hamilcar Silveira. O cinema novo e o governo de Jango: os CPC's da UNE e a propagação da arte cinematográfica brasileira. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**, São Paulo, v. 7, n. 6, p. 339-354, jun. 2021. DOI: <https://doi.org/10.51891/rease.v7i6.1376>. Disponível em: <https://periodicorease.pro.br/rease/article/view/1376/592>. Acesso em: 20 jun. 2022.

MONTEIRO, Adriano Domingos. **Os territórios simbólicos do cinema negro**: racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/6931/1/tese_11483_Adrino%20Monteiro_Disserta__o%20-%20Corre__o%20Final.pdf. Acesso em: 20 jun. 2022.

MOORE, Carlos. **A África que incomoda**: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro. 2. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

MOORE, Robin. The teatro bufo: cuban blackface theater of the nineteenth century. In: BUCHANAN, Donna A. (ed.). **Soundscapes from the Americas**: ethnomusicological essays on the power, poetics, and ontology of performance. Burlington: Ashgate, 2014. p. 25-41.

MORRO velho. Intérprete: Milton Nascimento. Compositor: Milton Nascimento. In: MILTON Nascimento. Intérprete: Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Codil, 1967. 1 disco vinil, lado B, faixa 1 (4 min).

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da senzala**. 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MOURA, Rogério de. Zózimo Bulbul, ator, roteirista, cineasta (1937-2013). In: MOURA, Rogério de. **Negros geniais**. São Paulo, mar. 2014. Disponível em: <http://negrosgeniais.blogspot.com/2014/03/zozimo-bulbul-ator-roteirista-cineasta.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.

MULHERES em cuba. In: WIKIPREDIA. [S. l.], 2023. Disponível em: https://wikipredia.net/pt/Women_in_Cuba#cite_note-Rap-15. Acesso em: 10 abr. 2022.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, André Augusto P. (org.). **Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira**. Niterói: EdUFF, 2004. p. 15-34. Disponível em: <http://penesbi.uff.br/wp-content/uploads/sites/573/2019/02/Penesb-5-Texto-Kabenguele-Munanga.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. 5. ed., rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MUÑOZ, Gerardo. La política de los gestos: la actualidad de “PM”. **Cubaencuentro**. [S. l.], 3 jun. 2011. Cultura. Disponível em: <https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/la-politica-de-los-gestos-la-actualidad-de-pm-263679>. Acesso em: 10 abr. 2022.

NAKANISHI, Débora Spacini. Trauma cultural da escravidão: reflexos na literatura e no cinema. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 78-100, jan./jun. 2019. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/566/506>. Acesso em: 10 nov. 2020.

NASCIMENTO, Abdias (org.). **O negro revoltado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NASCIMENTO, Abdias. **Quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. 2. ed. Brasília, DF: Fundação Palmares; Rio de Janeiro: OR Editorial Produtor Independente, 2002.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor: identidade raça e gênero no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2003.

NATIONAL Negro Business League. **Support Black Owned**. [S. l.], 20 jan. 2019. Disponível em: <https://www.supportblackowned.com/images/2019/01/20/negrobusinessleague.jpg>. Acesso em: 10 abr. 2022.

A NEGAÇÃO do Brasil. Direção: Joel Zito Araújo. [S. l.: s. n], 2000. 1 DVD (90 min.), son., p&b.

NICOLÁS Guillén Landrián: memory in progress. **Havana Glasgow Film Festival**. [S. l.], 13 Nov. 2020. Disponível em: <https://hgfilmfest.com/2020/10/13/nicolas-guillen-landrian-memory-in-progress/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

NOGUEIRA, Fábio. “Ideais de uma raça” (1928-1931): intelectuais negros e a vanguarda cultural cubana. **Extraprensa**, São Paulo, v. 15, n. esp., p. 268-286, maio 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/extraprensa2022.196954>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/196954/182569>. Acesso em: 20 nov. 2022.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **Significações do corpo negro**. 1998. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

NUNES, Gabriel Carneiro. **O cinema vai a guerra: imagens em movimento da Guerra Hispano-Americana (1898-1901)**. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2019. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/190979/nunes_gc_me_assis.pdf?sequence=5&isAllowed=y. Acesso em: 20 jun. 2022.

OLIVEIRA, Bianca Ferreira. Folclore, Religiões Afro-Cubanas e Racismo em Santiago de Cuba. **Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas**, Brasília, DF, v. 13, n. 3, p. 271-290, 2019. DOI: <https://doi.org/10.21057/10.21057/repamv13n3.2019.27337>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/27337/25258>. Acesso em: 10 nov. 2020.

OLIVEIRA, Fábio Nogueira de. Negrismo, afrocubanismo e transculturação nas trajetórias de Fernando Ortiz, Nicolas Guillén e Gustavo Urrutia. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 36., 2012, Águas de Lindóia. **Anais [...]**. São Paulo: ANPOCS, 2012. p. 1-26. Disponível em: <http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/36-encontro-anual-da-anpocs/gt-2/gt26-2/8138-negrismo-afrocubanismo-e-transculturacao-nas-trajetorias-de-fernando-ortiz-nicolas-guillen-e-gustavo-urrutia-reconstituir-as-condicoes-sociais-em-que-desenvolveram-seu-labor-intelectual-e-suas-contribuicoes-a-identidade-mestica-da-cuba-moderna/file>. Acesso em: 2 jun. 2021.

OLIVEIRA, Janaina Pereira de. Cinema negro no Brasil é protagonizado por mulheres, diz pesquisadora. [Entrevista cedida a] Isabela Vieira. **Agência Brasil**, Brasília, DF, 26 dez. 2015. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2015-12/cinema-negro-no-brasil-e-protagonizado-por-mulheres-diz-pesquisadora>. Acesso em: 10 abr. 2022.

OLIVEIRA, Janaina Pereira de. Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano. **Odeere**, Jequié, v. 1, n. 1, p. 50-74, jan./jun. 2016. DOI: <https://doi.org/10.22481/odeere.v0i1.1533>. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/1533/1321>. Acesso em: 10 nov. 2020.

OLIVEIRA, Janaina Pereira de. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: AVANCA CINEMA, 2016, Avanca. **Anais [...]**. Avanca: Cine Clube de Avanca, 2016. p. 1-9.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de. **História da África e dos africanos na escola**: desafios políticos, epistemológicos e identitários para a formação dos professores de história. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio: FAPERJ, 2012.

OLIVEIRA, Máira Zenun Almada de. **A cidade e o cinema [negro]**: o caso FESPACO. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/10037>. Acesso em: 20 jun. 2022.

OLIVEIRA, Máira Zenun Almada de. Sobre a colonialidade do pensamento em imagens e a reinvenção da negritude no Fespaco: maior festival de cinema africano. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 1-31, jul./dez. 2016. DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v5n2.384>. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/384/232>. Acesso em: 10 nov. 2020.

OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de; AMARAL, Erickson dos Anjos; BORGES, Roberto Carlos da Silva. “Cinema negro”: trajetórias e perspectivas estéticas em entrevistas de história oral com três artistas. **Projeto História**, São Paulo, v. 71, p. 155-180, maio/ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2021v71p155-180>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/50356/37627>. Acesso em: 20 nov. 2022.

OSCAR Micheaux. **Notre Cinema**. [S. l., 201-]. Disponível em: <https://www.notrecinema.com/communaute/stars/stars.php3?staridx=275023>. Acesso em: 10 abr. 2022.

PACE, Giulia Dela. Compasso de espera: a verborragia de um manifesto. **Vertentes do cinema**. [S. l.], 22 nov. 2022. Disponível em: <https://vertentesdocinema.com/compasso-de-espera/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

PAIXÃO, Marcelo. **500 anos de solidão**: estudos sobre desigualdades raciais no Brasil. Curitiba: Appris, 2013.

PALOMARES CALDERÓN, Eduardo. A Banda de Aço de El Cobre e para Cuba. **Granma**, La Habana, 4 abr. 2019. Disponível em: <https://pt.granma.cu/cultura/2019-04-04/a-banda-de-aco-de-el-cobre-e-para-cuba54>. Acesso em: 10 abr. 2022.

PÁRIA. In: DICIONÁRIO de português do Google. [S. l.]: Google, 2022. Disponível em: https://www.google.com/search?q=google-dictionary-pt&rlz=1C1KNTJ_pt-BRBR998BR998&oq=google-dictionary-pt&aqs=chrome..69i57j5i44.3628j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8#dobs=p%C3%A1ria. Acesso em: 10 abr. 2022.

PAULO Gustavo pede desculpas por fazer personagem com blackface. **GZH**, Porto Alegre, 20 jun. 2016. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/gente/noticia/2016/06/paulo-gustavo-pede-desculpas-por-fazer-personagem-com-blackface-6088957.html>. Acesso em: 10 nov. 2020.

PEREIRA, Amauri Mendes. **África**: para abandonar estereótipos e distorções. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

PEREIRA, Amauri Mendes. **Encruzilhadas na luta contra o racismo no Brasil**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

PEREIRA, Amauri Mendes. A marcha que mudou o movimento negro. **Mamaterra**. [S. l.], 25 out. 2014. Disponível em: <https://mamapress.wordpress.com/2014/10/25/a-marcha-que-mudou-o-movimento-negro/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

PEREIRA, Amauri Mendes. **Trajetória e perspectivas do movimento negro brasileiro**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

PEREIRA, Amílcar Araújo. **O mundo negro**: relações raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas: FAPERJ, 2013.

PERONI, Vera Maria Vidal. **A campanha que erradicou o analfabetismo em Cuba**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2000.

A POLÍTICA de promoção da igualdade racial no governo federal em 2006 e o programa de combate ao racismo institucional. In: JACCOUD, Luciana. (org.). **A construção de uma política de promoção da igualdade racial**: uma análise dos últimos 20 anos. Brasília, DF: Ipea, 2009. p. 147-170. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livro_aconstrucao_igualdade_racial20anos.pdf. Acesso em: 10 dez. 2019.

POR QUE futuro da humanidade pode depender da África. **BBC News Brasil**, [s. l.], 12 jun. 2022. Internacional. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-61753061>. Acesso em: 20 nov. 2022.

PRAÇA, Guilherme Ferreira Mariano. As representações da eugenia no cinema brasileiro. In: JORNADA DE ESTUDOS HISTÓRICOS PROFESSOR MANOEL SALGADO, 13., 2018, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018. p. 906-920.

PRESIDENTES de Cuba: Carlos Manuel de Céspedes y Quesada. **El Veraz**, San Juan, [20--?]. Disponível em: <https://www.elveraz.com/articulo1400.htm>. Acesso em: 10 abr. 2022.

PROJETO “Odilon Lopez: 50 anos” resgata legado de cineasta negro gaúcho. **Jornal Já**, Porto Alegre, 22 jan. 2021. Disponível em: <https://www.jornalja.com.br/cultura/projeto-odilon-lopez-50-anos-resgata-legado-de-cineasta-negro-gaucha/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

PRUDENTE, Celso Luiz. A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 47, p. 1-19, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-4634202147237096>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/DzqQR53y4s9gZbNH7NGjtWN/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 nov. 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of World-System Research**, San Francisco, v. 6, n. 2, p. 342-386, Summer/Fall 2000. DOI: <https://doi.org/10.5195/jwsr.2000.228>. Disponível em: <https://jwsr.pitt.edu/ojs/jwsr/article/view/228/240>. Acesso em: 10 nov. 2020.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 10 dez. 2019.

QUIJANO, Aníbal. Raza, “etnia” y “nación” en Mariátegui: cuestiones abiertas. In: QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 757-775. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507040653/eje3-7.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2019.

RAÍZES (2017): episódio 1: em português. **Daylimotion**. [S. l.], 16 jan. 2017. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x58q62g>. Acesso em: 10 nov. 2020.

RAMINELLI, Ronald. Reformadores da escravidão: Brasil e Cuba c. 1790 e 1840. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 37, n. 73, p. 119-154, jan./abr. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-87752021000100005>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/VmJPzJSKrN5Vwp57jksJqpJ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 nov. 2022.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Patologia social do “branco” brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Commercio, 1955.

RAMOS, Júlio. Um cinema afro-cubano? Conversa com Gloria Rolando. **Contracampo**, Niterói, v. 27, n. 2, p. 34-48, ago./nov. 2013. DOI: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v27i0.600>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17499/11125>. Acesso em: 10 nov. 2020.

RAMOS, Lázaro. **Na minha pele**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

RANGAN, Baradwaj. Venice Classics 2020: Tomás Gutiérrez Alea’s The last supper is a political allegory painted in explicitly religious shades. **Firstpost**, Mumbai, 5 Sept. 2020. Disponível em: <https://www.firstpost.com/entertainment/venice-classics-2020-tomas-gutierrez-aleas-the-last-supper-is-a-political-allegory-painted-in-explicitly-religious-shades-8781031.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.

“REEMBARQUE” / “Reshipment”: Gloria Rolando. **AfroCubaWeb**. [S. l., 201-?]. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/gloriarolando/reembarque.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.

RÍO, Joel del. Algumas memórias do cinema cubano mais polêmico. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 25, n. 72, p. 145-159, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142011000200013>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/jkH5wPNHWdPKb3kVxyvdXKp/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 nov. 2020.

RIZZO, Sérgio. Dogma Feijoada lança polêmica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 ago. 2000. Acontece. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1708200002.htm>. Acesso em: 10 nov. 2020.

ROBAINA, Tomas Fernández. Lo Último que escribí en torno a nuestra realidad actual, 6 abril, 2015. **AfroCubaWeb**. [S. l.], 6 abr. 2015. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/tomasfr.htm#:~:text=AfroCubaWeb,-In%C3%ADcio%20%2D%20Portal%20%C2%A0%7C%C2%A0>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ROBIN D. Moore. **AfroCubaWeb**. [S. l., 2013?]. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/robinmoore.htm>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ROBOTIME Vitascope Mechanical Wood Kit. **Amazon**. [S. l., 2021?]. Disponível em: https://www.amazon.com/Robotime-Vitascope-Mechanical-Wood-Kit/dp/B07Z6DGW6F?language=pt_BR. Acesso em: 10 abr. 2022.

RODRIGUES, Ana Ligia Muniz. **Por trás das câmeras**: diretoras e diretores negros e o fazer cinema no Brasil. 2021. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/21935/1/AnaLigiaMunizRodrigues_Tese.pdf. Acesso em: 20 jun. 2022.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 3. ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

RODRIGUES, Naiara. **Mostra de Cinema de Tiradentes traz novas construções simbólicas de corpos negros no cinema**. Canjerê. [S. l.], 23 jan. 2019. Disponível em: <https://revistacanjere.com.br/mostra-de-cinema-de-tiradentes-traz-novas-construcoes-simbolicas-de-corpos-negros-no-cinema/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ROLANDO, Gloria. 1912, Breaking the silence, chapter 3, with english subtitles. **AfroCubaWeb**. [S. l.], 2014. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/gloriarolando/breakingthesilence-ch3.htm>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ROLANDO, Gloria. 1912, Breaking the silence, summary, by Gloria Rolando, 3/28/10. **AfroCubaWeb**. [S. l.], Mar. 2010. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/gloria-rolando/breakingthesilence.htm#:~:text=o%20tema%20PIC,mar%C3%A7o%20de%202010>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ROLANDO, Gloria. Gloria Rolando: “he seguido mi camino superando barreras y prejuicios”. [Entrevista cedida a] Danae C. Dieguez. **El Cine es Cortar**. [S. l.], 12 nov. 2016. Disponível em: <https://elcineescortar.com/2016/11/12/gloria-rolando-superando-barreras-y-prejuicios/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ROLANDO, Gloria. **Gloria Rolando’s documentary film, Reshipment, recalls a little-known chapter of Haitian-Cuban history**. [Entrevista cedida a] Nicole Crawford-Tichawonna. AALBC.com, Tampa, 2014. Disponível em: <https://aalbc.com/reviews/gloria-rolando.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ROLANDO, Gloria. Los Hijos de Baragua: my Footsteps in Baragua 1996, english, 53 min. **AfroCubaWeb**. [S. l., 201-?]. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/gloriarolando/baragua.htm>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ROLANDO, Glória. Mercedes' ancestral photo album. **AfroCubaWeb**. [S. l.], 2001. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/photopages/mercedesphotos.htm>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ROLANDO, Glória. Mercedes (Monse Duany) daydreaming over the photos of her ancestors. **AfroCubaWeb**. [S. l.], 2001. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/photopages/mercedesphotos.htm>. Acesso em: 10 abr. 2022.

ROSA, Fábio José Paz da. Corporeidades, estéticas e histórias na formação de professores: uma perspectiva decolonial por meio do cinema de Zózimo Bulbul. **Revista Educação e Cultura Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 54, p. 616, 637, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.5935/2238-1279.20210069>. Disponível em: <http://periodicos.estacio.br/index.php/reeduc/article/view/8963/47967883>. Acesso em: 20 nov. 2022.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula /Gil: desafios e enfrentamentos. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 183-203, jan./jun. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/rbcc.v31i1.200>. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/1242/1/Antonio%20Albino%20Canelas%20Rubim3.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

SÁNCHEZ, Jhonfrank. La polémica de ‘PM’, la película que inauguró la censura en Cuba. **Culturizando**. [S. l.], 1 marzo 2020 [Actualizado el 2 marzo 2020]. Disponível em: <https://culturizando.com/la-polemica-de-pm-la-pelicula-que-inauguro-la-censura-en-cuba/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

SANTANA, Tatiana Oliveira. Refletindo sobre a decolonialidade com intelectuais negros brasileiros e as experiências de política e de afeto. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, Chapecó, n. 34, p. 227-232, dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.36661/2238-9717.2019n34.11109>. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/article/view/11109/7313>. Acesso em: 10 nov. 2020.

SANTIAGO, Luiz. Crítica: saudações, cubanos! **Plano Crítico**. [S. l.], 5 jul. 2020. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-saudacoes-cubanos/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. Discursos sobre a democracia racial em Cuba e no Brasil. **Desigualdade & Diversidade**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 70-87, 2020. DOI: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.DDCIS.48455>. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/48455/48455.PDFXXvmi>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SANTOS, Júlio César dos; BERARDO, Rosa Maria. A quem interessa um “cinema negro”? In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 10., 2011, Brasília, DF. **Anais [...]**. Brasília, DF: UNB, 2011. p. 1-9. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/web/up/779/o/10art_JulioSantos.pdf. Acesso em: 2 jun. 2021.

SCENE from the TV show “Sitio Alegre”. **University of Miami Libraries**. Miami, [20--?]. Disponível em: <https://digitalcollections.library.miami.edu/digital/collection/cubanphotos/id/6386>. Acesso em: 10 abr. 2022.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/publico/schucman_corrigida.pdf. Acesso em: 20 jun. 2022.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Cleonice Elias. O cinema de Sara Gómez: uma leitura sobre o contexto pós-revolução em Cuba. **Brazilian Journal of Latin American Studies**, v. 19, n. 38, p. 29-45, jul./dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2020.169808>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/169808/167590>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SILVA, Filipe Macário. **O afrontamento de Zózimo Bulbul na luta antirracista**. 2021. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: https://dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/177_Filipe%20Maca%CC%81rio%20Silva.pdf. Acesso em: 20 jun. 2022.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. 2018. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1010148>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SILVA, Rubislei Sabino da; COUTO, Claudia Fernandes. Marcas de uma infância: trabalho e liberdade da criança negra pós-abolição da escravidão. **Mediação**, Pires do Rio, v. 14, n. 2, p. 25-42, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/mediacao/article/view/8927>. Acesso em: 10 nov. 2020.

SOARES, Aline Mendes. **Precisa-se de um pequeno**: o trabalho infantil no pós-abolição no Rio de Janeiro: 1888-1927. 2017. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/10990/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20Aline%20Mendes%20Soares%20PPGH%20UNIRIO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SOARES, Luiz Antônio Alves. **A sociologia crítica de Guerreiro Ramos**: um estudo sobre um sociólogo polêmico. 2. ed. 1. reimpr. Rio de Janeiro: Conselho Regional de Administração do Rio de Janeiro, 2006.

SOCARRÁS GONZÁLEZ, Yasser. **Je est un autre**: a construção da invisibilidade negra no cinema cubano produzido pelo ICAIC. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/191269>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. **Cinema militante, videoativismo e vídeo popular**: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história. 2014. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/936322>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SOUZA, Bárbara Oliveira. **A ambígua condição negra em Cuba**: relações raciais e mobilizações coletivas antirracistas. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/21204>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SOUZA, José Inácio de Melo. Os primórdios do cinema no Brasil. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro**: volume 1. São Paulo: Ed. SESC São Paulo, 2018. p. 16-51.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro, ou, As vicissitudes da identidade do negro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

STECZ, Solange Straube. **Cinema paranaense**: 1900-1930. 1988. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1988. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24608/D%20-%20STECZ%2c%20SOLANGE%20STRAUBE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 jun. 2022.

STEPAN, Nancy Leys. **A hora da eugenia**: raça, gênero e nação na América Latina. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2005.

STRECK, Danilo Romeu; ADAMS, Telmo. Pesquisa em educação: os movimentos sociais e a reconstrução epistemológica num contexto de colonialidade. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 38, n. 1, p. 243-257, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-97022012005000003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/VP3GLXVhLQV6GKyCGWnqd5c/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 nov. 2020.

TAMORRI, Viridiana. **La Sociedad Secreta del Leopardo entre África y América**: la búsqueda de una identidad. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto Universitario de Iberoamérica, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014. Disponível em: <https://gedos.usal.es/handle/10366/126546?show=full>. Acesso em: 20 jun. 2022.

TEATRO Político no Paraná. **Brasil Cultura**. [S. l.], 20 out. 2010. Disponível em: <https://www.brasilcultura.com.br/menu-de-navegacao/sociologia/teatro-politico-no-parana/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

TEIXEIRA, Duda. Por que os cubanos são racistas? **Revista Veja**, São Paulo, 6 maio 2017 [Atualizado em 28 set. 2018]. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/duvidas-universais/por-que-os-cubanos-sao-racistas/2017>. Acesso em: 10 nov. 2020.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.) **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África: volume 1**. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 25-32.

TOMÁS Fernández Robaina: 80 años de aportes y resistencias. **AfroCubaWeb**. [S. l., 202-?]. Disponível em: <https://www.afrocubaweb.com/tomasfr80.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.

TORRES, Lilian de Lucas. Reflexões sobre raça e eugenia no Brasil a partir do documentário “Homo Sapiens 1900” de Peter Cohen. São Paulo, **Ponto Urbe**, n. 2, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1914>. Acesso em: 10 nov. 2020.

TORRES, Rodrigo. Roots: Minissérie sobre a lendária história de Kunta Kinte tem novos trailers, confira! **Adoro Cinema**. [S. l.], 27 abr. 2016. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/slideshows/series/slideshow-121033/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

VALDÉS LEÓN, Camila. De cierta manera. Lecturas de Frantz Fanon en Sara Gómez. **Cuadernos del Caribe**, San Andrés Isla, n. 19, p. 45-51, enero/jun. 2015. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ccaribe/article/view/53508/52993>. Acesso em: 10 nov. 2020.

VAZ, Lilian Fessler. Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos: a modernização da moradia no Rio de Janeiro. **Análise Social**, v. 29, n. 127, p. 581-597, 3. trim. 1994. Disponível em: <https://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223377187I6iYL2uw3Xe43QN7.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

VEIGA, Ana Maria. Radicalizar o “cine imperfecto” cubano: Sara Gómez. **História Revista**, Goiânia, v. 23, n. 1, p. 28-48, jan./abr. 2018. DOI: <https://doi.org/10.5216/hr.v23i1.51912>. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/51912/26673>. Acesso em: 10 nov. 2020.

O VELHO e novo mundo: grandes descobertas. **História das Grandes Navegações**. [S. l.], 2 maio, 2016. Disponível em: <http://historiamodernappv.blogspot.com/2016/05/o-velho-e-novo-mundo-o-novo-mundo-e-uma.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.

VERÍSSIMO, Valter. Entrevista: a resistência de Valdir Onofre. **Jornal Inverta**, Rio de Janeiro, ed. 286, 17 a 24 abr. 2001. Cultura. Disponível em: <https://inverta.org/jornal/edicao-impressa-online/286/cultura/entrevista-a-resistencia-de-valdir-onofre>. Acesso em: 10 nov. 2020.

VIDA nova por acaso. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (48 min). Publicado pelo canal CADON. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3lMEoBNSkTo>. Acesso em: 15 dez. 2022.

VILLAÇA, Mariana Martins. Aproximações e tensões entre o ICAIC e a política cultural em Cuba. **IdeAs**, Paris, n. 7, p. 1-15, 2016. DOI: <https://doi.org/10.4000/ideas.1366>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ideas/1366>. Acesso em: 10 nov. 2020.

VILLAÇA, Mariana Martins. Crítica e engajamento político no cinema cubano: ousadia e limites de Hasta cierto punto. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 225-242, jul./dez.

2006a. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1421/1282>. Acesso em: 10 nov. 2020.

VILLAÇA, Mariana Martins. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)**. 2006. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006b. DOI: 10.11606/T.8.2006.tde-06112006-174750. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06112006-174750/en.php>. Acesso em: 20 jun. 2022.

VINCENOT, Emmanuel. Censure et cinéma à cuba: l'affaire P.M. **L'Âge d'or**, Champs-sur-Marne, n. 2, 2009. DOI: <https://doi.org/10.4000/agedor.2750>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/agedor/2750?lang=es>. Acesso em: 10 nov. 2020.

WALSH, Catherine. (Re)pensamiento crítico y (de)colonialidad. In: WALSH, Catherine (ed.). **Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: reflexiones latinoamericanas**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Editorial Abya-Yala, 2005. p. 13-35. Disponível em: https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7426/1/Walsh%20C-Pensamiento%20cr%C3%ADtico%20y%20matriz%20%28de%29%20colonial.pdf?fbclid=IwAR1SZ6HC_cYpQQSN3gKuE2zx_IRua-Dh6uvxaJnubVWotNkh9QnNb86fKhM. Acesso em: 10 dez. 2019.

WALLYYS, Robert. Cuba - Religion - Santeria Ceremony. **Getty Images**. 30 abr. 2007. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/various-animals-are-sacrificed-at-in-a-santeria-foto-jornal%C3%ADstica/527007062>. Acesso em: 10 abr. 2022.

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

ZAYAS, Manuel. Nicolás Guillén Landrián. **Cinémas d'Amérique latine**, Toulouse, n. 18, p. 121-128, 2010. DOI: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.1418>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1418>. Acesso em: 10 nov. 2020.

ZURBANO, Roberto. El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación. **Temas**, La Habana, n. 46, p. 111-123, abr./jun. 2006. Disponível em: <https://temas.cult.cu/wp-content/uploads/2022/03/46-completo.pdf> Acesso em: 10 nov. 2020.