



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Faculdade Nacional de Direito

Programa de Pós-Graduação em Direito

**O CINEMA NEGRO NO PROCESSO CULTURAL DE LUTAS POR DIREITOS
HUMANOS**

Rio de Janeiro

2024

Amanda dos Santos Guterres Alves

**O CINEMA NEGRO NO PROCESSO CULTURAL DE LUTAS POR DIREITOS
HUMANOS**

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Direito da Universidade
Federal do Rio de Janeiro como requisito
para obtenção do título de Mestre em
Direito, com área de concentração em
Teorias Jurídicas Contemporâneas.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vanessa Oliveira
Batista Berner**

Rio de Janeiro

2024

O CINEMA NEGRO NO PROCESSO CULTURAL DE LUTAS POR DIREITOS HUMANOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do título de Mestre em Direito, com área de concentração em Teorias Jurídicas Contemporâneas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vanessa Oliveira Batista
Berner

Aprovado em ____de ____de 2024

Prof.^a Dr.^a Vanessa Oliveira Batista Berner
Universidade Federal do Rio de Janeiro
(Orientadora)

Prof. Dr. Arthur Pereira Santos
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Philippe Oliveira de Almeida
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Manuel Eugenio Gándara Carballido
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedico este texto para minha Mãe, Karla dos Santos Guterres Alves, *in memoriam*.

Para Beatriz Callado, querida amiga, *in memoriam*.

E para Koladê Babatunde, *in memoriam*.

Cada um à sua maneira, nutriu este mundo de aprendizados e para sempre serão lembrados.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer à minha mãe, Karla dos Santos Guterres Alves, por sempre me inspirar a seguir meus sonhos, guiando meu caminho em prol da educação e do olhar sensível para o mundo. Ao meu pai, Richard Evandro Guterres Alves, grande incentivador da minha formação acadêmica e parceiro de todas as horas. À minha avó, Shirlei Silva dos Santos, pelo amor que sempre compartilha comigo. À minha avó querida Eva Esperança Guterres Alves, que desde cedo me ensinou sobre a importância do silêncio.

Agradeço ao meu namorado Gabriel e às minhas amigas Thais, Maria Luiza e Rebeka, por sempre me ouvirem e estarem ao meu lado em todo o processo de pesquisa e da vida. Com vocês, sempre encontrei acolhimento e até as maiores dores se tornaram leves. Ao grupo de amigos queridos que o mestrado me proporcionou e que sempre encontrei acolhida e reciprocidade, Mariana, Kynni, Nathália, Danilo, Eneas, Amanda e Camila. Que bom que nos cruzamos na caminhada. À Suely Almeida pelo apoio e leitura generosa, muito obrigada.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela oportunidade de aprendizado e à minha orientadora, professora Vanessa Berner, pela acolhida à minha proposta de trabalho, pelos ensinamentos sobre o ofício na educação jurídica e pela sensibilidade em me instruir num campo tão rico como o Direito e Arte.

À minha amiga Beatriz Callado (*in memoriam*), pelo tempo em que pudemos compartilhar esse espaço acadêmico de lutas diárias por um objetivo comum: o conhecimento. Primeira pessoa que tive contato ao chegar na cidade, a pessoa que me disse para ler Beatriz Nascimento, amiga que estava ao meu lado desde o primeiro dia nessa jornada. Serei para sempre grata por tudo que vivemos juntas e do amor, carinho, delicadeza e dedicação que você demonstrou estando aqui conosco.

Quero agradecer ao Zózimo Bulbul, ao Centro Afro Carioca de Cinema e ao amigo Hud Figueiredo, além de todos que lá dedicam seus esforços em prol do cinema negro brasileiro e pela formação que possibilitam a todos que batem em sua porta. Sou grata pela abertura que me foi dada nesse espaço de conhecimento e resistência, ao curso que realizei na instituição junto de demais colegas que tive a honra de partilhar. O aprendizado é o que fica para sempre em nossas vidas e, nesse local, pude vivenciar ensinamentos que moldaram a forma como enxergo o mundo.

RESUMO

ALVES, Amanda dos Santos Guterres. O cinema negro no processo cultural de lutas por direitos humanos. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade Nacional de Direito, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Nesse trabalho pretendo investigar o processo cultural de lutas por direitos humanos protagonizado por um movimento *sui generis*, chamado cinema negro, a partir da teoria crítica dos Direitos Humanos. Este estudo examina como o cinema negro contribuiu para a luta por Direitos Humanos, explorando seu potencial emancipatório e transformador. As lutas sociais e de resistência são compreendidas como fundamentos dos Direitos Humanos, manifestando-se em uma sociedade marcada por desigualdades sociais, na qual a Arte desempenha um papel central como expressão de contestação e ativação simbólica, conforme Herrera Flores. A pesquisa adota uma abordagem interdisciplinar, articulando perspectivas dos estudos feministas negros, teoria crítica aos direitos humanos, bem como da Teoria Racial Crítica brasileira e busca demonstrar a contribuição do cinema negro brasileiro capaz de transformar as relações sociais, sendo um veículo crucial na construção e desconstrução de imaginários sobre raça e identidade. A análise parte das teorias de Herrera Flores, que ampliam o escopo da reflexão crítica ao revelar contextos e silêncios sociais, promovendo o diálogo para a busca de alternativas. Assim, o cinema é utilizado tanto como um instrumento de investigação, como ferramenta política e cultural capaz de reinterpretar e intervir nas relações sociais contemporâneas, estabelecendo a conexão entre os Direitos Humanos e a Arte.

Palavras-chave: Direitos Humanos. Cinema Negro. Direito e Arte.

ABSTRACT

ALVES, Amanda dos Santos Guterres. “Black cinema in the human rights cultural process”. Dissertation (Master of Laws) - National Law School, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This work investigates the cultural process of human rights led by a *sui generis* movement called black cinema, from the perspective of critical human rights theory. This study examines how black cinema has contributed to human rights, exploring its emancipatory and transformative potential. Social struggles and resistance are understood as the foundations of human rights, manifesting themselves in a society marked by social inequalities, in which art plays a central role as an expression of contestation and symbolic activation, according to Herrera Flores. The research adopts an interdisciplinary approach, articulating perspectives from black feminist studies (Lélia Gonzalez, Patricia Hill Collins, bell hooks), human rights criticism (Herrera Flores, Vanessa Berner, Thula Pires) and decoloniality (Aníbal Quijano), as well as Brazilian Critical Racial Theory (Cida Bento, Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos). With this theoretical basis, it seeks to understand cinema as a cultural product that both reproduces and transforms social relations, being a crucial vehicle in the construction and deconstruction of imaginaries about race and identity. The analysis is based on the theories of Herrera Flores, which broaden the scope of critical reflection by revealing social contexts and silences, promoting dialog in the search for alternatives. In this way, cinema is investigated as a political and cultural tool capable of reinterpreting and intervening in the world.

Keywords: Human Rights. Black Cinema. Law and Art.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
1. O CINEMA NEGRO NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS SOBRE DIREITOS HUMANOS.....	14
1.2. Cinema Negro é um produto cultural.....	28
1.1 Participação por gênero e raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual.....	37
3.3. Direito e Cinema na Educação Jurídica Antirracista.....	44
2. O PERCURSO DE RESISTÊNCIA DO(S) CINEMA(S) NEGRO(S).....	49
2.1. O riso de Otelo: chanchadas.....	49
2.2. Cinema Novo.....	51
2.3. Cinema Negro de Zózimo Bulbul.....	52
2.4. Dogma Feijoada e Manifesto de Recife.....	56
2.5. Cinema de retomada.....	60
2.5. Aquilombamento no cinema: a importância do Centro Afro Carioca de Cinema para as lutas por Direitos Humanos.....	61
3. TORNAR VISÍVEL E SAIR DO SILÊNCIO: A PARTILHA DO SENSÍVEL ENTRE O DIREITO E O CINEMA.....	68
3.1. A ética do silêncio.....	71
3.2 O Silêncio dos Juristas.....	81
4. FILMEVIVÊNCIA: RESISTIR NO DIREITO POR MEIO DA ARTE.....	90
4.1. No campo dos afetos: mulheres no cinema negro.....	97
4.2. Descaptura: traçando rotas de fuga do cativo estético-jurídico.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS.....	125

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ASP – Associação Satélite Prontidão

Seppir – Secretaria Especial de promoção da Igualdade Racial

ANCINE – Agência Nacional de Cinema

RAIS - Relação Anual de Informações Sociais

CACC – Centro Afro-Carioca de Cinema

CECAN - Centro de Cultura e Arte Negra

NSALA - Núcleo Socialista Afro-Latino-América

MUCDR - Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial

IPCN - Instituto de Pesquisas de Artes Negras

APAN - Associação de Profissionais do Audiovisual Negro

MUCDR - Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial

FILMOGRAFIA

“Black Rio, Black Power!” (2024)

“Alma no Olho” (1974)

“A Ética do Silêncio” (2024)

“A Piscina de Caíque” (2017)

“Pedagogias da Navalha” (2024)

“4 Waters – Deep Implicancy” (2018)

“Ori” (1989)

“Marte Um” (2022)

“A Negação do Brasil” (2000)

“Vazante” (2023)

“O dia de Jerusa” (2014)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Diamante Ético

Figura 2: Tabela com dados por ano e por raça ou cor

Figura 3: Tabela de comparação da distribuição por raça ou cor, do emprego formal nas atividades audiovisuais com a população residente no Brasil - 2011 e 2021

Figura 4 - Tabela com remuneração média mensal, segundo atividades do setor audiovisual 2011 a 2021 (RS de 2021)

Figura 5 - Remuneração média mensal feminina, por grau de instrução e raça ou cor - 2011 a 2021 (RS de 2021)

Figura 6 - Remuneração média mensal masculina, por grau de instrução e raça ou cor - 2011 a 2021 (RS de 2021)

Figura 7 – Gráfico sobre raça e gênero dos diretores de filmes de grande público entre 1995 e 2018

Figura 8 – raça e gênero dos protagonistas

Figura 9 - Filme “Alma no Olho”

Figura 10 - Anastácia Livre

Figura 11 - “Abolição”, Zózimo Bulbul

Figura 12 - O Último Baile do Império

Figura 13 - Luís Gama

Figura 14 - Eduardo das Neves

Figura 15 – O coveiro dos sexagenários

Figura 16 – A disputa sobre a abolição

Figura 17 – Protestos pela Lei Afonso Arinos

Figura 18 – Carlos Alberto Caó

Figura 19 – Cena do filme “Vazante”

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa investiga a contribuição do(s) cinema(s) negro(s) para as lutas por Direitos Humanos e combate ao racismo no Brasil. A motivação inicial advém da experiência profissional na área dos Direitos Humanos, somada ao interesse relacionado às potencialidades da Arte para reflexão sobre a sociedade, no campo de teorias jurídicas contemporâneas, visando investigar a relação entre o Direito e o Arte, a partir do cinema negro.

A motivação para este estudo surgiu da experiência profissional na área dos Direitos Humanos, associada ao interesse pela Arte como meio de reflexão crítica sobre a sociedade. Durante a formação acadêmica, o contato com a produção cinematográfica documental e com o Centro Afro Carioca de Cinema (CACC) evidenciou o potencial do cinema negro na promoção da memória, na valorização das histórias negras e na ruptura com silêncios e invisibilizações historicamente impostos. Assim, a escolha da linha de pesquisa em Direitos Humanos e Arte permitiu aprofundar o conhecimento sobre a interseção entre produção artística, pensamento jurídico e ativismo social.

Metodologicamente, a pesquisa fundamenta-se na revisão bibliográfica e na análise fílmica, adotando referenciais teóricos da Teoria Crítica dos Direitos Humanos, de Herrera Flores (2005; 2007; 2009), Vanessa Berner (2014; 2019), Manuel Gándara (2017; 2018), Thula Pires (2017; 2018; 2019), em conjunto com a perspectiva crítica que considera as desigualdades sociais e os marcadores de raça, gênero e classe, provenientes dos estudos feministas negros, com referência a autoras como Lélia Gonzales (1982), Patrícia Hill Collins (2022), e bell hooks (2019), além da Teoria Racial Crítica brasileira de Cida Bento (2002), Abdias do Nascimento (2016) e Guerreiro Ramos (2015).

A estrutura da pesquisa se organiza em quatro capítulos. O primeiro trata sobre a busca por sentidos sobre Direitos Humanos a partir do cinema negro, partindo da Teoria Crítica dos Direitos Humanos de Herrera Flores, pelas desigualdades por trás da distribuição de recursos no cinema, e a relação que podemos estabelecer entre o Direito e o Cinema para a educação jurídica antirracista. O segundo capítulo retrata o percurso de resistência do(s) cinema(as) negro(s) em diferentes períodos históricos, partindo das Chanchadas até os movimentos de Aquilombamento no cinema. Nesse capítulo, podemos observar a complexidade do termo “cinema negro”, que é múltiplo e *sui generis*, fruto de diversos

cruzamentos culturais. O terceiro capítulo retrata a importância da arte e a reflexão sobre Direitos Humanos, com base na série documental "A Ética do Silêncio", de Joel Zito Araújo, traçando relações entre o cinema e a cultura jurídica. Já o quarto capítulo trata sobre a "filmevivência" e as reações culturais no campo cinematográfico e político, com destaque para as contribuições das mulheres negras no cinema e a desconstrução das "imagens de controle" (Collins, 2023). Ao final, investiga-se os caminhos de fuga do cativo estético-jurídico no cinema e no Direito, propondo alternativas para enfrentarmos o racismo.

A pesquisa reconhece o cinema negro como um espaço de narrativas plurais, que resgatem memórias, constroem representações afirmativas e expõem as injustiças sociais enfrentadas pela população negra. Inspirando-se na metáfora do “diamante ético” de Herrera Flores e na noção de tempo espiralar de Leda Maria Martins (2024), a pesquisa tem como objetivo compreender como o cinema negro, em suas múltiplas expressões – documentais, ficcionais, lúdicas e poéticas –, contribui o processo cultural de lutas por Direitos Humanos. Além disso, destaca-se a importância da oralidade e da contação de histórias como elementos estruturantes da arte cinematográfica e da resistência cultural negra.

Dessa forma, a presente investigação não apenas reconhece a relevância do cinema negro nas lutas por Direitos Humanos, mas também busca compreender suas complexidades e alcances na promoção de mudanças sociais. A análise da produção cinematográfica negra evidencia sua contribuição para a construção de um imaginário coletivo mais diverso e inclusivo, reforçando a importância da Arte como espaço de resistência, memória e transformação.

O Centro Afro Carioca de Cinema (CACC) faz parte do percurso que direcionou a elaboração dessa pesquisa, que tem como principal preocupação o cinema negro. A primeira vez que visitei o CACC, no ano de 2022, adentrei em um espaço de resistência. Eu já conhecia o Zózimo Bulbul pelo filme “Alma no Olho”, que assisti no ano anterior, enquanto gravava o documentário e escrevia o projeto de pesquisa para o mestrado. O filme teve um grande impacto em mim, e quando conheci o espaço que foi cultivado por Zózimo Bulbul, diretor do filme, me senti adentrando num território de memória negra. A vivência que tive junto ao CACC foram muito importantes para minha formação enquanto pesquisadora no campo dos Direitos Humanos e da Arte e contribuíram para as reflexões presentes nesse texto.

Portanto, partindo da linha de pesquisa que relaciona Direitos Humanos e Arte, foi possível aprofundar o conhecimento que interliga a produção artística, científica e o ativismo em direitos humanos para a população negra, por meio do cinema. Compreendi a importância de poder contar nossas próprias histórias e a dimensão que a memória possui para podermos conhecer a nós mesmos, em confluência com todos aqueles que lutam diariamente para trazer mais dignidade para a vida de pessoas negras, rompendo silêncios e invisibilizações. Portanto, essa é a abordagem que trarei para este trabalho, a experiência pessoal com o cinema negro que se soma ao aprofundamento das questões relacionadas a lutas políticas, a representação negra, à prática cinematográfica e à identificação de comunidades interpretativas (Collins, 2022) que produzem resistência epistêmica por meio da Arte.

1. O CINEMA NEGRO NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS SOBRE DIREITOS HUMANOS

As lutas sociais e de resistência constituem a base fundamental para a construção dos Direitos Humanos e encontram expressão em diversas esferas de nossa sociedade, profundamente marcada por desigualdades sociais. Nesse cenário, a Arte e a cultura emergem como caminhos essenciais para a expressão dessa resistência e possuem um caráter político intrínseco. Dentre as manifestações artísticas que compartilhamos, o cinema desperta em mim particular curiosidade e interesse. Ele se origina da habilidade humana de manipular a luz para criar imagens, e desempenha um papel crucial na construção e desconstrução dos imaginários sociais sobre raça e identidade no Brasil e no mundo. Com o objetivo de investigar o seu potencial emancipatório e de transformação da realidade, esta pesquisa se destina a compreender: de que maneira o(s) cinema(s) negro(s) contribuíram para o processo cultural de luta por direitos humanos?

O objetivo da pesquisa consiste em contextualizar as lutas por direitos humanos por meio da reflexão sobre modo o(s) cinema(s) negro(s) constroem, criam, disputam sentidos quando colocados numa relação de co-produção dos direitos humanos. Além disso, busca-se investigar o potencial do cinema negro como instrumento de ensino jurídico antirracista, promovendo uma formação crítica e comprometida com a desconstrução de estruturas discriminatórias no campo do Direito.

O autor Herrera Flores, referência no campo da Teoria Crítica nos Direitos Humanos, nos ensina que “toda manifestação artística aporta sempre um componente político de contestação e ativação da nossa capacidade de reagir simbolicamente ao entorno das relações que vivemos.” (Herrera Flores, 2007, p. 56). As propostas teóricas de Herrera Flores serão o ponto de partida para as reflexões que faremos no texto, para que possamos compreender o potencial da Arte¹ relacionada aos Direitos Humanos, sendo a primeira entendida como um produto cultural utilizado para explicar, interpretar e intervir nas relações, seja para reproduzi-las, seja para transformá-las. Trata-se de uma teoria que “amplia o quadro de análise, que ajuda a ver o contexto, que subverte os silêncios, servindo de espaço de diálogo

¹ Entendemos a Arte a partir das relações que se dão entre os produtos culturais e as ações humanas, e mais especialmente pela influência que tais produtos têm na vida das pessoas, de modo a permitir uma reação criativa no mundo. Ou seja, a arte na perspectiva cultural desenvolve a potencialidade humana de criação e transgressão e estimula o fazer humano a contestar a ordem estabelecida e buscar melhores condições de vida.” (Berner; Reis; Jucá, 2019, p. 242).

para aqueles que buscam alternativas possíveis” (Berner; Reis; Jucá, 2019) em meio à realidade social em que vivemos².

Herrera Flores utiliza a relacionalidade enquanto um método, pois entende que os direitos humanos devem ser interpretados a partir de uma metodologia relacional, que fixa os direitos humanos no espaço em que nos movimentamos, através da ação, da pluralidade de experiências no mundo, no tempo histórico e na corporalidade do ser, interligando tais expressões aos processos sociais e culturais em que estão inseridos esses sujeitos. Segundo o autor, “[...] nunca deveremos entender os direitos humanos ou qualquer outro objeto de investigação de um modo isolado, mas sempre em relação ao restante dos objetos e fenômenos que se produzem em uma determinada sociedade” (Herrera Flores, 2009, p. 92).

O autor contextualiza os processos culturais que dão forma ao entendimento sobre Direitos Humanos a partir da imagem de um diamante ético, sob o prisma de uma metodologia relacional. A partir disso, tal qual revela-se uma imagem com o cruzamento de luz e técnica maquinal dentro de uma câmera, também essa mesma luz pode atravessar o diamante ético de Herrera Flores e revelar a projeção do ideal de dignidade a que se busca referir quando falamos sobre Direitos Humanos. A proposta visa oferecer uma “figura útil para o estudo de um tema tão plural, híbrido e impuro como os Direitos Humanos e, também, expor as bases que permitam construir uma prática complexa que saiba unir os diferentes elementos que os compõem” (Herrera Flores, 2009, p. 120).

Desse modo, a proposta do diamante ético de Herrera Flores visa compreender os Direitos Humanos a partir de dois eixos: o eixo vertical, referente ao aparato conceitual, que tem como elementos teorias, posição, espaço, valores, narração e instituições. E o eixo horizontal, referente aos elementos materiais, que consiste nas forças produtivas, disposição, desenvolvimento, práticas sociais, historicidade e relações sociais. Todos esses elementos estão interconectados e imbricados, e devem ser imaginados dentro de uma dinâmica de movimento e cruzamento de coordenadas. Em tese, com a junção desses elementos, podemos observar a concretização da “conquista de um acesso igualitário aos bens materiais e

² A violência epistêmica opera por meio de práticas de silenciamento. Dotson identifica as estratégias de silenciamento como aquietamento de testemunho e sufocamento de testemunho como formas de violência epistêmica usadas para suprimir as ideias de pessoas subordinadas. Para Collins, essas estratégias ilustram como e por que reivindicar a autoridade testemunhas é especialmente importante para a interseccionalidade como projeto de conhecimento resistente. Sobre o tema: Dotson, Kristie. Tracking epistemic violence, tracking practices of silencing. *Hypatia*, v. 26, n. 2, p. 236-257, 2011.

imateriais que nos permitem levar adiante nossas vidas a partir de nossas particularidades e diferenciadas formas de vida.” (Herrera Flores, 2009, p. 122).

Figura 1: Diamante Ético



Fonte: Herrera Flores, 2005, p. 122

Quando o autor se refere à dignidade humana, ressalta que não estamos falando sobre algo abstrato ou metafísico, mas sim sobre o que efetivamente ocorre no momento de sua reivindicação, no exercício das lutas que possibilitam o acesso aos bens materiais e imateriais dela provenientes³. Optando por uma concepção dinâmica, criativa, contextualizada e transformadora de cultura, o autor propõe a ideia de “processos culturais”, como o “conjunto de processos a partir dos quais os seres humanos explicam e intervêm na realidade”⁴. Trata-se de um conceito aberto de cultura, pautado nas reações frente aos processos ideológicos e às situações de injustiça, opressão e exploração dos seres humanos subalternizados em um dado contexto.

³ Os direitos humanos, vistos a partir de uma perspectiva crítica e contextualizada – não como justificações ideológicas dos neocolonialismos contemporâneos –, podem converter-se não em uma joia a ser contemplada, mas sim no resultado de lutas que se sobrepõem com o passar do tempo e que são impulsionadas tanto por categorias teóricas (linha vertical de nosso diamante) como por categorias práticas (linha horizontal da figura).

⁴ Não devemos falar de cultura – categoria estática que tradicionalmente representa signos e costumes de uma nação, etnia ou forma de vida ou o consumo passivo de determinados produtos culturais; uma concepção dinâmica e emancipatória nos faz optar pelo termo “processos culturais”, aqueles pelos quais os seres humanos se relacionam criativamente com a realidade, com os outros, com a natureza e consigo e que, para além das identidades, criam novos sentidos e novos signos em um contexto específico: os espaços culturais. (Berner; Reis; Jucá, 2019, p. 240 apud Herrera Flores, 2005).

Parto dessas concepções⁵ para propor a reflexão sobre Direitos Humanos e Arte, relacionando-as ao movimento negro brasileiro que protagonizou as lutas sociais e de resistência em prol da dignidade humana no Brasil, expressas nos diferentes vértices que compõem o diamante ético. A perspectiva Amefricana dos Direitos Humanos (Pires, 2019) nos ajuda a redefinir seu escopo de aplicação, tendo como principais expressões:

[...] os direitos à liberdade, propriedade e dignidade; resistência política; acesso à educação, saúde, trabalho, lazer; direitos sexuais e reprodutivos; direitos econômicos; meio ambiente e direito à cidade; presunção de inocência, devido processo legal e ampla defesa; consentimento informado; direito à memória, verdade e reparação; para listar apenas os direitos que a população negra tem mais frequentemente violados. (Pires, 2017, p. 8).

A partir do movimento negro e sua atuação cultural, considerando o plano das *narrações*, destaco o cinema negro como um produto cultural desses movimentos de luta e resistência. Para contextualizar a atuação desse movimento artístico com forte marcador político, é importante compreendermos a cultura situada em seu espaço de produção, entendendo que as ideias que surgem a partir dessas expressões nascem do território em que habitam, ligado ao elemento de *territorialidade* do diamante ético. Como afirma Nilma Lino Gomes, “qualquer conhecimento válido é sempre contextual, tanto em termos de diferença cultural quanto em termos de diferença política” (Gomes, 2017, p. 29).

É preciso sujar os pés e pisar firme ao chão para compreender as dinâmicas relacionais que ocorrem ao nosso entorno, que não são neutras, puras e intocáveis, ao contrário do que foi disseminado pela teoria jurídica tradicional ocidental com forte marcador colonial (Berner; Lopes, 2014). Um exemplo dessa vertente teórica encontra expressão nos Direitos Humanos que se baseiam em uma suposta neutralidade e na afirmação de uma igualdade formal que, segundo Thula Pires (2019), segue os parâmetros construídos a partir do signo da branquitude, disfarçando-se por trás de um discurso de “universalidade”. A autora afirma que:

Uma característica central na noção de direitos humanos que se tornou hegemônica na segunda metade do século XX, momento em que sua construção passa a ser reivindicada de forma mais peremptória, é a defesa de sua universalidade. Enquanto universais, tais direitos representariam as faculdades e instituições capazes de promover condições de vida livre, igual e digna para qualquer pessoa. Entendidos como direitos naturais, seriam além de universais, a-históricos e, com isso, capazes

⁵ Herrera Flores, em sua obra *El proceso cultural: materiales para la creatividad humana* (2005), apresenta uma perspectiva de cultura que se afasta da ideia tradicional e estática de cultura como identidade e rechaça as imposições universais do Ocidente, cujas matrizes hierarquizam as culturas entre inferiores e superiores. Para tanto, o autor elabora uma concepção de processo cultural distinta da ideia convencional de cultura, utilizando categorias como “o cultural”, reações culturais e espaços culturais (Berner; Reis; Jucá, 2019, p. 240).

de responder aos anseios de dignidade e pleno desenvolvimento da autonomia em qualquer tempo e para qualquer pessoa. Entendidos como produtos históricos, os contornos da proteção universal poderiam ser discutidos contextualmente, a partir das especificidades e desafios de cada tempo (Pires, 2019, p. 72).

Os dispositivos de conhecimento colonial partem da construção eurocêntrica que “toma a totalidade do tempo e do espaço para a humanidade a partir da própria experiência, colocando as particularidades histórico-culturais como padrão de referência superior e universal” (Berner; Reis; Jucá, 2019, p. 238). A invisibilização do contexto nesses processos culturais visa justamente não permitir reações humanas de contestação, silenciando expressões que subvertem a lógica dominante de produção de conhecimento.

Os Direitos Humanos devem ser concebidos em sua materialidade, “situando-os na práxis histórica em que ocorrem, colocando-os em relação ao processo social em que operam” (Gándara, 2018, p. 183). Essa abordagem, que podemos chamar de uma filosofia impura do Direito (Herrera Flores, 2018), nos permite observar as consequências de certas idealizações em nossas relações sociais, especialmente no contexto do capitalismo, que elimina o contexto, absolutiza a realidade e nos “leva a ver essas relações como se fossem realidades anteriores e alheias à atividade humana na história” (Berner; Reis; Jucá, 2019, p. 238).

Compartilhando a visão de que a realidade “não é um conjunto de estados de fato, não é estática, mas se constitui das relações humanas que mantemos com esses fatos, conosco, com os outros, com a natureza” (Berner; Reis; Jucá, 2019, p. 240), busco compreender e demonstrar a contribuição dos cinemas negros para a contextualização dos processos culturais de luta por direitos humanos a partir dessa prática social⁶, que se materializa como produtos culturais: os filmes.

O período histórico brasileiro das décadas de 1960 a 1980 é particularmente relevante para entendermos os processos culturais de luta por direitos humanos. Esse período foi marcado por intensas dinâmicas de opressão que reconfiguraram as estruturas sociais do país, impondo a cultura dominante por meio da censura e da violência. As diversas mobilizações políticas desse período, com seus marcadores de raça, gênero, classe e origem territorial, demonstram a multiplicidade de atores envolvidos nos processos de resistência política durante a repressão imposta pela Ditadura Empresarial-Militar (Pires, 2018-b).

⁶ Sobre o cinema como prática social, ver: TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Summus Editorial, 1997.

Durante esse período, a ideia de “democracia racial” foi fortemente utilizada como mecanismo ideológico do regime, e foi amplamente criticada por atores sociais que lutavam contra o racismo. O movimento negro politizou a raça como forma de desvelar a construção das dinâmicas de poder que influenciam as relações sociais, de forma a romper com “visões distorcidas, negativas e naturalizadas sobre os negros, sua história, cultura, práticas e conhecimentos” (Gomes, 2017, p. 22). A luta de denúncia pelo tratamento de inferiorização racial do negro na sociedade, fruto do racismo, se transmuta na afirmação positiva da raça como construção social (Prudente, 2019), indo contra a invisibilidade dessa realidade construída no mito da democracia racial. Segundo Nilma Lino Gomes:

O Brasil construiu, historicamente, um tipo de racismo insidioso, ambíguo, que se afirma via sua própria negação e que está cristalizado na estrutura da nossa sociedade. Sua característica principal é a aparente invisibilidade. Essa invisibilidade aparente é ainda mais ardilosa, pois se dá via mito da democracia racial, uma construção social produzida nas plagas brasileiras. Através da narrativa do mito, que é extremamente conservadora - porém transfigurada em discurso democrático -, a igualdade das raças é destacada. Trata-se, no entanto, de uma falsa igualdade, pois ela se baseia no apagamento e na homogeneização das diferenças. A democracia racial fala de uma diferença homogeneizadora e inferiorizante, vista como “cadinho racial”, como forma “híbrida” de cultura, como “fusão racial” que acaba por cristalizar, naturalizar e subalternizar as diferenças, os grupos étnicos-raciais e a sua história. Um dos méritos do Movimento Negro ao longo dos tempos tem sido o fato de desvelar esse discursos e, ao fazê-lo, colocar a sociedade brasileira cara a cara com o seu racismo (Gomes, 2017, p. 52-53).

O projeto institucional de branqueamento da população, descrito por Abdias do Nascimento (2016) como uma das formas de genocídio do negro, também é caracterizado como um “processo cultural”, porém, marcado pelos “processos de assimilação, aculturação e sincretismo”. O autor critica a ideologia de “democracia racial” imposto pelas camadas dominantes brancas, e tal posicionamento compõe uma forma de reação e resistência ao projeto eugenista de morte física e simbólica dos negros brasileiros e suas expressões culturais:

A “sobrevivência” de traços culturais africanos [...] tem sido perigosamente manipulada por estudiosos para servir como “demonstração” da essência não racista e “harmoniosa” da civilização brasileira. Esta seria supostamente aberta a “todas as contribuições, sem qualquer distinção, sejam elas europeias, ameríndias ou africanas”, nas palavras de Pierre Verger. Estes defensores do **processo cultural** do Brasil estão unidos por uma forte aparência comum: sua ênfase na palavra e na condição *subreptícia*, na *clandestina* natureza do processo “de sobrevivência” dos traços da cultura africana no Brasil. Gylberto Freire serve como exemplo. Ele considera a “infiltração” africana na religiosidade brasileira como excepcional valor da sociedade e da cultura dominante. Seu racismo velado reitera e insiste no conceito de infiltração. [...] Por debaixo da abundante generosidade concedida aos valores africanos, as implicações do conceito de infiltração emergem, também

abundantemente, óbvias: elas denunciam a natureza subterrânea e a condição marginal, fora da lei, do que *infiltra*. (Nascimento, 2016) (*grifo próprio*).

O processo cultural ao qual Abdias do Nascimento refere-se ao discurso principalmente promovido por autores como Gilberto Freyre, que consolida os ideais de miscigenação cultural e falsa “democracia racial”, especialmente durante o regime ditatorial civil-militar. A tentativa de criar identidades homogêneas foi exercida dentro dos estados nacionais a partir de políticas de subjetivação (Castro Gómez, 2005; Berner, 2015), e o cinema é um dos instrumentos dessa política.

O contraponto à tentativa de branqueamento, expresso na cultura e demais âmbitos sociais, encontra sua expressão em organizações e movimentos que identificam o elemento político racial para contestar essa homogeneização que por vezes passa despercebida. Conforme Santos e Berardo no texto “A quem interessa um ‘cinema negro’?”:

A identidade é uma questão de Estado tanto no que concerne ao seu papel social de resistência e luta, quanto pela circulação de bens culturais, simbólicos, mas evidentemente econômico. O diálogo travado por estas duas vertentes principais é tenso, pois envolve sujeitos defensores de cada um destes pontos de vista, bem como daqueles que tentam mesclá-los, colocando o “cinema negro” numa situação complexa. Esta situação envolve questões históricas, sociais e culturais fundamentais, desde a crença superada do mito da democracia racial brasileira quanto do descolamento de uma produção cinematográfica negra do sistema de produção capitalista, sendo o cinema uma mercadoria, o “cinema negro” o é da mesma maneira. (Santos; Bernardo, 2004, p. 7).

A historiadora e documentarista Beatriz Nascimento refletiu sobre esse processo de embranquecimento e sobre a identidade negra brasileira, afirmando que “ser negro é uma identidade atribuída por quem nos dominou” (2022, p. 142). Para a autora, o embranquecimento, expresso num “ideal do ego branco”, ocorre na transferência - pelo afeto, pelo desejo - entre dois ou mais indivíduos, e “não passava de uma ideologia capturada pelo aparelho do Estado, por instituições e faixas de indivíduos comprometidos com a relação de domínio” (2022, p. 101).

A ideia de negritude se diferencia a depender do contexto espacial em que se insere, mas possui o denominador comum de afirmação cultural do diferencial de raça. Stuart Hall define raça como uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e de exclusão, ou seja, o “racismo” (2003, p. 69). Portanto, não se trata de uma categoria “científica” ou “natural”, mas um discurso político que “tenta justificar as diferenças sociais e culturais que legitimam a

exclusão racial”, que se volta tanto contra negros quanto demais identidades étnicas, em um esforço de fixação ou “fechamento discursivo” sobre os corpos. Já a “etnicidade” se fundamenta sob características culturais e religiosas, e, quando combinadas, não falamos sobre “racismo” *versus* “diferença cultural”, mas de duas lógicas abarcadas pelo racismo. (Hall, 2003, p. 70-71).

Os grupos de pessoas negras que compõem os movimentos de resistência, tomando consciência das condições de opressão ligadas à raça, buscaram subverter tal realidade, afirmando positivamente suas identidades. Tal afirmação identitária não parte de essencialismos ou de uma definição fechada no negro brasileiro (muito comum nos esforços das ciências sociais), mas reconhece a multiplicidade de experiências de negritude. A recusa em discutir as classificações comumente mantidas pelas ciências sociais na tentativa de definir o negro no Brasil foi ressaltada por Abdias do Nascimento, referindo que:

Estas definições designam os brasileiros ora por sua *marca* (aparência) ora por sua *origem* (raça e/ou etnia). Ocorre que nenhum cientista ou qualquer ciência, manipulando conceitos como *fenótipo* ou *genótipo*, pode negar o fator étnico e/ou racial. Um brasileiro é designado *preto*, *negro*, *moreno*, *mulato*, *crioulo*, *pardo*, *mestiço*, *cabra* - ou qualquer outro eufemismo; e o que todo o mundo compreende imediatamente, sem possibilidade de dúvidas, é que se trata de um *homem-de-cor*, isto é, aquele assim chamado descendente de africanos escravizados. Trata-se, portanto, de um *negro*, não importa a gradação da cor de pele. Não vamos perder tempo com distinções supérfluas... (Nascimento, 2016, p. 48) .

Segundo Corrêa (2019), a diáspora negra é marcada por um componente de movimento e deslocamento no espaço, resultando na ideia de diáspora. Os processos identitários de diferenciação, que afetam tanto o colonizador como o colonizado, são o que marcam as relações de alteridade na modernidade. A grande diferença é que enquanto as hegemonias ocidentais tentam fixar as identidades em um único padrão, as identidades na diáspora negra se formam a partir de movimentos e encontros de fronteiras. Nesse contexto de diáspora, “as identidades se tornam múltiplas” (Hall, 2003, p. 27).

O Movimento Negro é, sobretudo, um movimento educador (Gomes, 2017), sendo um importante ator político de transformação da realidade. Não se trata de uma visão romântica da relação entre negros brasileiros, mas do reconhecimento da ancestralidade africana e os vínculos históricos que provêm da complexidade diaspórica de nossos corpos. Portanto, esse movimento compreende:

[...] as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse

perverso fenômeno na sociedade. Participam dessa definição os grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos e artísticos com o objetivo explícito de superação do racismo e da discriminação racial, e valorização e afirmação da história e da cultura negras no Brasil, de rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação dos diferentes espaços e lugares na sociedade. (Gomes, 2017, p. 22).

Para Nilma Gomes, é essencial que as ações desse coletivo expressem explicitamente uma postura política de combate ao racismo e seus desdobramentos em uma sociedade hierarquizada, patriarcal, capitalista, LGBTfóbica e racista (Gomes, 2017). O movimento negro educador propõe-se a reivindicar o direito social sistematicamente negado ao longo do tempo às populações negras brasileiras. Seus atores sociais e militantes elegeram e destacaram “[...] a educação como um importante espaço-tempo passível de intervenção e da emancipação social, mesmo às ondas de regulação conservadora e da violência capitalista” (Gomes, 2017, p. 26).

[...] Ao ressignificar a raça, esse movimento social indaga a própria história do Brasil e da população negra em nosso país, constrói novos enunciados e instrumentos teóricos, ideológicos, políticos e analíticos para explicar como o racismo brasileiro opera não somente na estrutura do Estado, mas também na vida cotidiana das suas próprias vítimas. Além disso, dá outra visibilidade à questão étnico-racial, interpretando-a como trunfo, e não como empecilho para a construção de uma sociedade mais democrática, onde todos, reconhecidos na sua diferença, sejam tratados igualmente como sujeitos de direitos. (Gomes, 2017, p. 22) .

Portanto, ao refletirmos sobre os movimentos de resistência política negra no Brasil, consideramos não só “o” movimento negro, mas “os” movimentos negros que se organizaram no país, conforme apontado por Lélia (1982), podemos identificar a complexidade e multiplicidade de seus atores sociais e suas variantes de atuação, recusando um olhar unitário ou monolítico sobre essa realidade.

Esse ponto é ressaltado no texto “Encruzilhadas por todo percurso: individualidade e coletividade no movimento negro de base acadêmica” de Alex Ratts (2009), em que cita Lélia Gonzalez para pontuar a pluralidade de grupos que compõem movimento negro, dando destaque para a vertente de militância acadêmica, evidenciando seu papel de transformação da realidade por meio da educação, da arte e da cultura.

As associações recreativas, os clubes sociais, os grupos teatrais e comunidades religiosas exemplificam as demais formas pelas quais pessoas negras se organizam em redes de relações, a fim de preservar culturas e memórias negras (Rosa, 2020). Pensar sobre as mobilizações sociais que ocorreram ao longo do último século até os dias atuais são essenciais

para a compreensão desses fluxos políticos que ocorrem no tempo, com repercussões sociais marcantes na subjetivação daqueles que criam a partir desses processos e que materializaram suas resistências e cosmovisões a partir da cultura e da Arte.

Ao ressignificar a raça, esse movimento social indaga a própria história do Brasil e da população negra em nosso país, constrói novos enunciados e instrumentos teóricos, ideológicos, políticos e analíticos para explicar como o racismo brasileiro opera não somente na estrutura do Estado, mas também na vida cotidiana das suas próprias vítimas. Além disso, dá outra visibilidade à questão étnico-racial, interpretando-a como trunfo, e não como empecilho para a construção de uma sociedade mais democrática, onde todos, reconhecidos na sua diferença, sejam tratados igualmente como sujeitos de direitos (Gomes, 2017, p. 22).

Amauri Mendes Pereira (2008) divide o movimento negro no século XX em três momentos principais, sendo a primeira do início do século XX até o Golpe do Estado Novo, em 1937; a segunda, do período que vai do processo de redemocratização, em meados dos anos de 1940, até o Golpe Militar de 1964; e a terceira, o movimento negro contemporâneo, que surge na década de 1970 e ganha impulso após o início do processo de abertura política em 1974 (Pereira, 2008, p. 89).

A partir da década de 1930, observamos a consolidação da Frente Negra Brasileira (FNB)⁷, que reivindicava direitos das populações negras através da imprensa, criando o jornal negro a “Voz da raça”⁸. A segunda fase se desenvolve durante o contexto do regime ditatorial de Vargas, quando o Movimento Negro expande suas atividades, com destaque para o teatro, na figura de Abdias do Nascimento, que funda em 1944 o Teatro Experimental do Negro (TEN). O TEN tinha como objetivo conceder agência e autoestima às pessoas negras, além de destacar os valores culturais negro-africanos. Segundo Fábio da Rosa, “além de formar seus participantes para as artes cênicas, o TEN alfabetizava parte de seus integrantes e desenvolvia

⁷ “Criada em outubro de 1931 na cidade de São Paulo, a Frente Negra Brasileira (FNB) foi uma das primeiras organizações no século XX a exigir igualdade de direitos e participação dos negros na sociedade brasileira. Sob a liderança de Arlindo Veiga dos Santos, José Correia Leite e outros, a organização desenvolvia diversas atividades de caráter político, cultural e educacional para os seus associados. Realizava palestras, seminários, cursos de alfabetização, oficinas de costura e promovia festivais de música.” Disponível em: <<https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/antecedentes-do-ten/frente-negra-brasileira/>>. Acesso em: 09/02/2025

⁸ Nilma Lino Gomes destaca o papel da imprensa negra enquanto instrumento de luta dos negros frente à sociedade estabelecida no século XX. “Essa associação de caráter político, informativo, recreativo e beneficente, surgiu em São Paulo, em 1931, com intenções de se tornar uma articulação nacional. Composta por vários departamentos, promovia a educação e o entretenimento de seus membros, além de criar escolas e cursos de alfabetização de crianças, jovens e adultos. Visava, também, à integração dos negros na vida social, política e cultural, denunciando as formas de discriminação racial existentes na sociedade brasileira daquele período. Em 1936, transformou-se em partido político. Porém, acabou extinto em 1937, devido ao decreto assinado por Getúlio Vargas que colocava na ilegalidade todos os partidos políticos.” (Gomes, 2019, p. 37).

neles a sensibilidade para o reconhecimento de suas ancestralidades no contexto nacional” (Rosa, 2020). Para Nilma Gomes (2019), esse movimento se baseava na busca pela visibilidade dos negros e negras na cena artística, cultural, literária e midiática, na construção de uma imagem positiva do negro ao longo da história, com efeitos até os dias atuais:

A partir do terceiro milênio a luta do Movimento Negro adquire um outro tipo de visibilidade nacional e política e apresenta uma mudança na sua relação com a sociedade: a efetiva passagem da fase de denúncia para o momento de cobrança, intervenção no Estado e construção de políticas públicas de igualdade racial. Nesse novo processo, o movimento se destaca pela sua atuação na esfera jurídica, política, social e econômica, via a cobrança da garantia de oportunidades iguais e do direito à educação, assim como na esfera acadêmica, via demanda pela implementação das políticas de ações afirmativas; notadamente na questão das cotas raciais (democratização do acesso e garantia da permanência) (Gomes, 2019, p. 52) .

Dentre os saberes produzidos pelo Movimento Negro no Brasil, enquanto recursos analíticos e didáticos, destacam-se os saberes identitários, políticos e estético-corpóreos. Nilma Lino Gomes (2019) salienta que todos esses saberes acompanham a trajetória histórica dos negros desde os tempos coloniais e ganham maior visibilidade na educação e na sociedade brasileira a partir dos anos 2000. É nesse momento que o movimento negro traz ao debate político, à mídia, à educação e ao sistema jurídico a discussão racial e a demanda por políticas de ação afirmativa. Segundo a autora, um dos principais campos de pressão por mudanças é o do Direito, com demandas voltadas para a justiça social e diversidade, revelando as heranças do racismo científico ainda presentes, mesmo entre os intelectuais considerados progressistas. Nesse contexto, a ressignificação da raça passa a ser um critério de superação das desigualdades, refletindo-se nas políticas públicas institucionais, sedimentadas por meio de leis como o Estatuto da Igualdade Racial (Lei 12.288/10), a Lei de Cotas Sociorraciais nas Instituições Federais de Ensino Superior (Lei 12.711/12) e a Lei de Cotas nos Concursos Públicos Federais (Lei 12.990/14) (Gomes, 2019, p. 75).

Os saberes estético-corpóreos são relevantes para pensarmos sobre o campo dos direitos humanos relacionados às artes e ao cinema, em que o corpo e a estética ocupam um lugar de afirmação e questionamento das dinâmicas presentes nos espaços de poder, marcados pela exclusão e invisibilidade. Conforme descrito por Gomes (2017, p. 76), a partir do ano 2000, há uma politização da estética negra diferente daquela do final dos anos 70 e início dos 80 do século XX. O consumo, o mercado de mídia, a presença do corpo negro em espaços acadêmicos, a formação de núcleos e associação de pesquisadores negros, bem como a

presença de negros no governo federal, nos ministérios e secretarias especializadas, trazem uma nova leitura e uma nova visão do corpo negro.

Thula Pires no texto “Estruturas Intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro” (2018), refere que durante esse período, o discurso sobre as mobilizações negras pelo regime foram nomeados como “Racismo Negro”, em referência às críticas diretas feitas à ideia de “democracia racial”, resultando no controle e repressão sobre as Associações Culturais destinadas à propagação da cultura negra, com destaque para o Movimento Soul (Pires, 2018b, p. 1060).

O documentário “Black Rio, Black Power!”, lançado em 2023, retrata as dinâmicas de resistência à repressão política exercida contra as festas do Movimento Soul, ou “Black Music”, organizadas no Rio de Janeiro, durante o regime militar. O filme aborda a influência do movimento Black Rio na cultura e nos processos de luta por justiça racial entre as décadas de 1970 e 1980, demonstrando o impacto do movimento na música e nos rumos da política e do movimento negro no período de redemocratização. Teve como principal articulador o artista Dom Filó, influenciando gêneros como o hip-hop e o funk, como forma de afirmar positivamente a cultura e estética negra da época⁹. A repressão por parte do regime denominava o movimento cultural como transgressor e muitos foram perseguidos sob a justificativa de incitar um comportamento subversivo.

O que anima a resistência do movimento negro institucionalizado, naquele sentido de que bate no peito e diz sou movimento negro, ajuda a constituir uma oposição a uma ideia de nação brasileira que a ditadura militar impunha com o patriotismo e nacionalismo brutal e excludente. Candeia falava disso: toda essa construção de mítica de Palmares, de ser um estado dentro de um estado, e mais o prolongamento dessa dimensão ideológica. A repressão pode ser vista no filme “Branco sai, Preto fica”, dirigido por Adirley Queirós, que retrata a história de um tiroteio durante um baile de *black music* em Brasília, que fere dois homens, que ficam marcados para sempre. Um terceiro vem do futuro para investigar o acontecido e provar que a culpa é da sociedade repressiva.

O ordenamento jurídico criminaliza os quilombos, assim como criminaliza a “vadiagem”, a capoeira, os ritos religiosos, as manifestações culturais, e qualquer tipo de

⁹ Disponível em: < <https://mubi.com/pt/br/films/black-rio-black-power>>. Acesso em: 09/02/2025.

existência do lazer negro na rua. Não é à toa que o samba era considerado crime. Podemos ver essa realidade retratada no episódio “A ética do silêncio contestada”, da série documental “A ética do silêncio”.

O autor Alex Ratts, em referência a Hamilton Cardoso, um dos atores sociais e ativistas desse período, sintetiza o cenário descrito:

Na verdade, pode-se dizer, as mudanças provocadas na ideologia da democracia racial são o resultado de um **longo processo de lutas, mudanças e acumulação de forças políticas que, apesar de desenvolvidas num ritmo diferente das lutas culturais que, no limite, também são políticas**, combina-se e, a partir das conquistas econômicas consolidadas durante a década de 70, chegam a um ponto de encontro (Ratts, 2009, p. 10 apud Cardoso, 1987, p. 95).*(grifo próprio)*

A intenção, portanto, é trazer para o pensamento jurídico contemporâneo o entendimento sobre fenômenos ainda silenciados, dando luz e visibilidade a esses processos culturais de lutas que foram retratadas nos filmes dos cineastas negros. Essa é uma das prerrogativas trazidas por Herrera Flores ao pensar os direitos humanos relacionados com a Arte, o seu papel de “revelar”, “tornar visível” aquilo que muitas vezes fica oculto nas relações de desigualdades e opressões (Herrera Flores, 2007)¹⁰.

Esse é o processo cultural de lutas que busco contextualizar a partir dos filmes documentários produzidos pelo cinema negro. Trata-se da (auto)representação simbólica do negro pelo negro, a partir das obras cinematográficas, contextualizando o movimento de luta por direitos culturais e de autoestima social da população negra. Relaciono esse processo cultural à perspectiva trazida por Beatriz Nascimento (2022), do negro visto por ele mesmo. Portanto, estamos discutindo sobre identidade e sobre orgulho em relação a essa identidade, construídos a partir de disputas em torno de seu significado e representação (hooks, 2019).

Os grupos que produzem cinema negro são comunidades interpretativas (Collins, 2022) da realidade e de produção de sentidos, uma vertente de produção simbólica de significados que influenciam na construção subjetiva daqueles que consomem seu conteúdo. Os movimentos sociais e suas manifestações culturais são materializações concretas de lutas

¹⁰ “Uma filosofia da imanência que afirme que o único horizonte da política, da ética e da ciência é nossa interação criativa com o mundo. Por conseguinte, a tarefa relativista por excelência é tripla: visibilizar, desestabilizar e, se for o caso, transformar os marcos concretos, reais e materiais que subjazem a toda política, toda ética e todo conhecimento com pretensões científicas” (Herrera Flores, 2007, p. 95).

pelo direito de “poder fazer” e “poder criar”¹¹, em que a exclusão e invisibilidade são combatidos, provocando *reações culturais* e passando por um processo de mudança gradual. Trata-se do direito de poder fazer cultura sem a violência que censura ou cala os que desejam se expressar no mundo.

Tais direitos foram preconizados na Constituição Federal de 1988, como exemplificado no artigo 220, em capítulo específico dedicado à Comunicação Social. Nele está disposto, em seu parágrafo 2º, que “é vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística” (Brasil, 1988). Além desse aspecto que veda a censura na comunicação pública, a cultura está imersa em uma gama de direitos que encontram expressão como Direito à Memória, Cidadania e Direitos Culturais. Segundo Maria da Glória Gohn:"

O campo dos direitos culturais abrange temas, questões e problemáticas relacionadas às múltiplas dimensões do ser humano tais como: gênero, raça, etnia, religião, faixas etárias e nacionalidades. Abrange também o produto e a obra gerados por esses seres humanos em suas relações sociais tais como: as formas e os meios de comunicação (onde a linguagem tem sentidos e significados peculiares, segundo as dimensões anteriormente citadas); as expressões artísticas, manifestações culturais e folclóricas locais, regionais e nacionais; as práticas de ensino e aprendizagem; o esporte e lazer. O campo dos direitos culturais penetra também no modo e estilo de vida cotidiana (trabalhar, comer, vestir, habitar, cuidar da saúde do corpo e da mente; o relacionamento com amigos, colegas de trabalho, parentes, vizinhos e a comunidade próxima), assim como nos valores, formas de pensar e agir, e nas concepções de mundo, que os seres humanos têm elaborado ao longo dos séculos e milênios: concepções de tempo e espaço, valores aspirados como universais, como igualdade, liberdade, fraternidade, solidariedade. Hábitos e comportamentos também relacionam-se diretamente com os direitos culturais pois o respeito à natureza, ao acervo e patrimônio arquitetônico e artístico-cultural da humanidade, aos símbolos, signos e códigos culturais de uma nação, aos cultos e às crenças construídos pelos antepassados, são perpassados por práticas de direitos e deveres, orientados por matrizes com enraizamento na cultura (Gohn, 2005, p. 19).

Nesse contexto, a identificação cultural e política do cinema como “cinema negro” é uma “resposta identificadora a determinadas demandas históricas, sociais e culturais, nas quais o “negro” sugere uma adjetivação de pertencimento e identidade.” (Santos e Berardo, 2004, p. 4). Parte, portanto, de uma perspectiva histórica em que a construção de tal categoria se dá através da “quantidade e qualidade de participação de realizadores e criadores, negros e negras que produzem cinema em todas as suas formas, isto é, em todos os seus gêneros” (Santos e Berardo, 2004, p. 5). Trata-se do exercício de reconhecimento da diferença para que

¹¹ Contrariando um ideal estático, maniqueísta e monocultural da realidade, Herrera Flores (2005) destaca a importância do fazer humano para pensarmos os processos culturais de luta por direitos e dignidade, o cerne do que representam os direitos humanos.

se possa ressaltar a dificuldade de implementação dos Direitos Culturais garantidos a todos os cidadãos brasileiros.

Logo, a arte que parte de um *locus* subalternizado¹² (Berner; Reis; Jucá, 2019, p. 134), como é o exemplo dos cinemas negros, adquire um forte potencial emancipatório e transformador de realidades subjugadas, contrária à dominação simbólica exercida pela colonialidade e pela branquitude (Bento, 2002), que distorceu as representações sobre os não-brancos ao longo tempo, impondo uma cultura dominante, pautada em padrões estético-corpóreos eurocêntricos e naturalizando-os como universais e no topo de uma hierarquia que inferioriza demais corpos e culturas.

Portanto, compreendendo o cinema negro, ou “os cinemas negros”, em sua multiplicidade, como produto desse processo cultural de lutas, no âmbito político, identitário e estético-corpóreos, que resultam em resistência e produção de saberes. A partir da produção e propagação de material cinematográfico, criam-se circuitos de reações culturais (Herrera Flores, 2005), em um processo cultural de lutas por direitos humanos, capaz de criar e transformar a realidade, ela se torna “uma das principais armas de uma teoria crítica da cultura que pretende potencializar o que de transformador e revolucionário levamos em nossa própria essência de seres humanos.” (Herrera Flores, 2005, p. 31).

1.2. Cinema Negro é um produto cultural

Partindo da noção de processos culturais, busco refletir sobre a descolonização epistêmica do ensino jurídico¹³. Essa reflexão se estabelece a partir da conexão entre as potencialidades da arte, expressas pelo cinema negro, e as lutas por direitos humanos que motivam a criação desses produtos culturais. Estes possuem fins políticos explícitos, visando desestabilizar as dinâmicas de poder desumanizantes, a opressão e os apagamentos históricos e simbólicos:

Os produtos culturais (a arte, a literatura, a ciência, as instituições políticas, jurídicas, econômicas etc.) nada dizem por si mesmos, não têm significado se não

¹² O debate sobre subalternidade é feito pela autora Gayatri Chakravorty Spivak, no texto “Pode o subalterno falar?” (2010).

¹³ Segundo Alex Ratts, “o racismo acadêmico se desdobra na manutenção de uma sub-representação negra nos corpos docente e discente, na resistência às propostas de Ações Afirmativas na educação superior, dentre elas uma política de conhecimento que se volte para as relações entre África e mundo, entre as várias diásporas africanas e a produção intelectual afrodescendente. A descolonização mental/intelectual persiste como um desafio sem uma estratégia única de resposta” (2009, p. 8).

estão integrados no contexto de relações em que cumprem suas funções. São um meio de explicar, interpretar, intervir nas relações que herdamos, seja para reproduzi-las, seja para transformá-las – representam simbolicamente as relações sociais, políticas, econômicas [...] os produtos culturais são como metáforas, nada neles é literal, tudo depende do que não está neles, do sistema de relações diante do qual atuam como reações. (Berner; Reis; Jucá, 2019, p. 246 *apud* Herrera Flores, 2005).

A reflexão sobre as heranças coloniais deixadas pelos impérios espanhol e português nas Américas, principalmente durante os séculos XVI ao XX reflete a colonialidade do poder¹⁴ e do saber. Quijano (1992) ensina que, não obstante o colonialismo político tenha sido em tese eliminado, a relação entre a cultura europeia, também entendida como “ocidental”, e aquelas postas como “outras”, segue se estabelecendo como uma relação de dominação colonial com repercussões em diferentes planos das nossas existências. Ele observa que essa colonização se manifesta no plano do “imaginário dos dominados”, atuando na interioridade desse imaginário social.

Segundo bell hooks, os estereótipos, embora imprecisos, são uma forma de representação do imaginário social. Ela refere que:

Como as ficções, são criados para servir como substitutos, postos no lugar da realidade. Não estão lá para dizer como as coisas são, mas para estimular e encorajar o fingimento. São fantasias, projeções sobre o outro para torná-lo menos ameaçador. Estereótipos sobram quando existe distância. São uma invenção, um fingimento de que se sabe quando os passos que levariam ao verdadeiro conhecimento possivelmente não podem ser dados ou não são permitidos. (hooks, 2019, p. 255).

Joel Zito Araújo explorou a ideia de “imaginário social” ao analisar as telenovelas brasileiras, questionando como os negros eram representados nessas produções. Seu documentário "A Negação do Brasil" (2000), fruto de sua tese de doutorado, examina essas relações, a partir de entrevistas com atores e diretores. Nas novelas, a presença de personagens negros não correspondia à proporção da população negra do país. Entre 1991 e 1994, 72 novelas incluíram personagens negros, mas muitos deles foram retratados de forma estereotipada ou em papéis subalternos. Somente em 1995, "A Próxima Vítima" apresentou uma família negra de classe média em horário nobre. Essa invisibilidade da população afro-brasileira em dois terços das produções dramatúrgicas reflete a hegemonia branca que ainda domina a mídia televisiva (Araújo, 2000, p. 79-85).

¹⁴ O que a perspectiva da “colonialidade do poder” tem de novo é o modo como a ideia de raça e racismo se torna o princípio organizador que estrutura todas as múltiplas hierarquias do sistema-mundo (Quijano, 1992).

Em referência a essa problemática, Beatriz Nascimento discute o potencial do cinema, televisão e vídeo em mexer com o imaginário social e influenciar em mudanças significativas. Ela argumenta que essas formas de mídia têm o poder não apenas de reforçar imagens estereotipadas, mas também de catalisar transformações, influenciando comportamentos individuais e ações coletivas que podem levar a mudanças sociais (Nascimento, 2022, p. 87-88).

Nesse contexto, é importante considerar como essa representação distorcida contribui para a fragmentação epistêmica das identidades étnicas e raciais. Como observado por Quijano¹⁵ (1992) e Prudente (2019), a assimetria étnico-racial é utilizada como base para a disseminação de estereótipos nos meios de comunicação de massa, especialmente no cinema e na televisão. Para Prudente, a tentativa de fragmentação do traço epistemológico da africanidade visa reforçar a inferioridade racial do negro, ao mesmo tempo em que perpetua o mito da superioridade racial do branco. Essa construção binária é fundamental para a manutenção do *status quo*, perpetuando uma visão de mundo que sugere o branco como símbolo de benignidade e progresso, enquanto atribui ao negro uma imagem de malignidade e atraso (Prudente, 2019, p. 11). Esses padrões de representação são mecanismos poderosos de controle social e cultural, que moldam não apenas a percepção coletiva, mas também as identidades individuais. E, conseqüentemente, nossa concepção sobre cidadania.

¹⁵ A colonialidade opera sobre “[...] todos os modos de conhecer, de produzir conhecimento, de produzir perspectivas, imagens e sistemas de imagens, símbolos, modos de significação; sobre os recursos, padrões e instrumentos de expressão verbalizada e objetivada, intelectual ou visual. Seguiu-se a imposição do uso de padrões de expressão próprios dos dominantes, bem como das suas crenças e imagens referentes ao sobrenatural, que serviram não só para impedir a produção cultural dos dominados, mas também como meios de controle social e cultural muito eficazes, quando a repressão imediata deixou de ser constante e sistemática. (Quijano, 1992, p. 12).

Num movimento de crítica em relação ao nacionalismo¹⁶, ao colonialismo e aos fundamentalismos, quer eurocêntricos, quer do Terceiro Mundo¹⁷, influenciado por Enrique Dussel, Franz Fanon e Glória Anzaldúa, o autor Ramón Grosfoguel discute sobre a contribuição das perspectivas étnico-raciais e feministas para as questões epistemológicas, propondo a expressão “corpo-política do conhecimento”, em que o ponto central reside no *locus de enunciação*, ou seja, o lugar geopolítico e corpo-político do sujeito que fala:

Na filosofia e nas ciências ocidentais, aquele que fala está sempre escondido, oculto, apagado da análise. A “ego-política do conhecimento” da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um “Ego” não situado. O lugar epistêmico étnico-racial/s al/de gênero e o sujeito enunciator encontram-se, sempre, desvinculados. Ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geo-político e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia (Grosfoguel, 2008, p. 46).

Esse processo se manifestou no cinema através da representação de personagens negros de forma estereotipada e sem agência dos seus próprios corpos e representações, a partir do *locus* de enunciação dominante. Na chanchada, por exemplo, observou-se uma dinâmica de relações étnico-raciais que negava a imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, retratando-a de forma folclórica e contrária à ideia de “progresso” da época (Prudente, 2019). Contra esses e outros estereótipos, insurgiu-se o movimento de cinema negro, visando desfazer o imaginário racista que limitava os corpos negros a imagens negativas.

Muitos dos estudos sobre a representação étnica/racial e colonial nos meios de comunicação têm sido “corretivos”, ou seja, dedicam-se a demonstrar que certos filmes, de um jeito ou de outro, “cometeram algum erro” histórico, biográfico ou de outro tipo. Se essas análises sobre os “estereótipos e as distorções” propõem questionamentos legítimos sobre a plausibilidade social e a acuidade mimética,

¹⁶ “O nacionalismo apresenta soluções eurocêntricas para um problema global eurocêntrico; reproduz uma colonialidade interna de poder dentro de cada Estado-nação e reifica o Estado-nação enquanto lugar privilegiado de mudança social. Os conflitos que ocorrem em níveis acima e abaixo do Estado-nação não são tidos em consideração pelas estratégias políticas nacionalistas. Além do mais, as respostas nacionalistas ao capitalismo global reforçam o Estado-nação enquanto forma político-institucional por excelência do sistema-mundo patriarcal/capitalista colonial/moderno. Neste sentido, o nacionalismo é cúmplice do pensamento e das estruturas políticas eurocêntricas.” (Grosfoguel, 2008, p. 72 *apud* Grosfoguel, 1996).

¹⁷ “Os fundamentalismos terceiro-mundistas da mais variada espécie respondem com a retórica de um essencialista “puro espaço exterior” à modernidade, uma “absoluta exterioridade” relativamente a esta. São forças “modernas antimodernas” que reproduzem as oposições binárias do pensamento eurocêntrico. Se o pensamento eurocêntrico reivindica que a “democracia” é um atributo natural do Ocidente, os fundamentalismos do Terceiro Mundo aceitam esta premissa eurocêntrica e reivindicam que a democracia não tem nada que ver com o não-Ocidente. (Grosfoguel, 2008, p. 73) .

sobre imagens positivas ou negativas, elas geralmente têm como premissa uma aliança exclusiva com uma estética da verossimilhança. Uma obsessão com o “realismo” emoldurada a discussão, que parece se resumir a uma simples questão de identificar “erros” e “distorções”, como se a “verdade” de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível, e “mentiras” fossem facilmente desmascaradas. Os debates sobre a representação étnica são muitas vezes paralisados quando esbarram na questão do “realismo”, às vezes chegando a um impasse no qual diversos espectadores ou críticos defendem apaixonadamente sua própria visão do “real” (p. 261)

Antes do surgimento do cinema negro, predominava no Brasil o Cinema Novo, que propagava ideias antirracistas ao dar destaque aos negros em suas produções, na busca de uma “democracia racial evocada para pôr fim às tensões étnicas” (Souza, 2006, p. 21). Contudo, sua atuação foi criticada, levando à conscientização e exercício de agência em prol da narrativa negra nas telas, que posteriormente deu origem ao cinema negro.

Após a década de 50, o Cinema Novo impulsionou uma revitalização da indústria cinematográfica no país, atribuindo ao cinema um papel de transformação da realidade em uma nação marcada pelas contradições do “Terceiro Mundo”. Os cineastas e críticos que compunham esse movimento rejeitavam a maneira como as chanchadas encenavam as relações raciais no Brasil, em que “os artistas brancos ocupavam o primeiro plano e o ator negro (como Grande Otelo, Colé¹⁸, Blecaute¹⁹) assumiam um papel secundário e não raras vezes estereotipado.” (Santos e Domingues, 2017, p. 378).

Contudo, apesar de os protagonistas do Cinema Novo falarem a partir do “sul global” em relação ao ocidente, não se tratava de um conhecimento epistêmico subalterno. Ao contrário, a problemática racial foi representada, servindo de fonte para revisões, inflexões e demarcações de fronteiras. No entanto, o negro seguia negligenciado e ligado a uma ideia de “pobreza”. Glauber Rocha, um de seus principais integrantes, lançou o Manifesto Estética da Fome, “movimento de ruptura estética promovida por jovens cineastas, que pretendiam acumular capital com objetivo de melhorarem suas posições no campo” (Monteiro, 2017, p. 30) e traduz a intenção desse movimento na época.

¹⁸ Petrônio Rosa de Santana nasceu na cidade de Cruzeiro, no interior de São Paulo, em 1º de dezembro de 1919. Ele foi artista de circo, teatro, televisão, mas principalmente de cinema. Era filho de uma dupla de artistas circenses e por isso foi ajudante de palhaço e adotou o nome artístico de Colé, a partir da palavra “Picolé”. Disponível em: <<https://www.museudatv.com.br/biografia/cole-santana/>>. Acesso em: 09/02 2025.

¹⁹ O nome de Blecaute era Otávio Henrique de Oliveira. Ele nasceu na cidade de Espírito Santo do Pinhal, interior de São Paulo, em 5 de dezembro de 1919. Foi um cantor e compositor de músicas carnavalescas e de sambas importantes do Brasil. Disponível em: <<https://www.museudatv.com.br/biografia/blecaute/>>. Acesso em: 09/02 2025.

A partir desse contexto, ao transitar pelo cinema novo, o cinema negro passa então a conceber sua própria agência de significados e simbolismos. O Cinema Novo foi caracterizado por Noel dos Santos Carvalho (2003) como o “período silencioso”, em que o negro era apenas representado como assunto, mas não estava compondo a produção de sua própria imagem:

[...] o Cinema Novo instituiu uma forma de abordar o negro como tema ou assunto sem os preconceitos anteriores (indiferença, exotismo, apelo comercial ou racismo). Isso não significa dizer que a cor dos personagens ocupava o eixo principal das narrativas, apesar de não ser negligenciada, tanto que os filmes promovem a identificação entre o realizador (branco) e os personagens negros. (Santos e Domingues, 2017, p. 384).

Guerreiro Ramos (1955), um dos expoentes da formulação da noção de branquitude e crítico do chamado “negro-tema”, define a hierarquização branca como a ânsia de estudar o negro, ao lado de quem sua brancura é ressaltada:

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida. O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, profético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje. (Ramos, 1955, p. 215).

A branquitude é definida por Guerreiro Ramos “não como algo estritamente baseado na genética, mas como algo operante no plano ideológico, a brancura como critério de estética social” (Ramos, 1955), confluindo com a crítica presente neste texto, ligada ao branqueamento cultural e as formas de resistência à tal realidade.

As culturas se manifestam em processos sociais de produção e circulação, que se transformam ao longo do tempo, por isso sua complexidade. Canclini aponta para a importância dos estudos sobre recepção e apropriação de bens e mensagens nas sociedades contemporâneas, pois um mesmo objeto pode “transformar-se através de usos e reapropriações sociais” (2007, p. 42). Como consequência, ao nos relacionarmos uns com os outros, estabelecemos relações interculturais, também submetidas a relações de poder, em que a análise intercultural serve para identificarmos aqueles que dispõem de maior força para modificar a significação dos objetos:

De modo *multicultural* - justaposição de etnias ou grupos em uma cidade ou nação - passamos a outro, *intercultural* e globalizado. Sob concepções multiculturais, admite-se a *diversidade* de culturas, sublinhando sua diferença e propondo políticas relativistas de respeito, que frequentemente reforçam a segregação. Em contrapartida, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. Ambos os termos implicam dois modos de produção do social: multiculturalidade supõe aceitação do heterogêneo; interculturalidade implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos (Canclini, 2007, p. 17).

O conceito de transatlanticidade de Beatriz Nascimento encontra relação com essa perspectiva, reconhecendo os descontínuos históricos entre povos dominadores e subordinados, “que eleva sempre a dignidade e a singularidade humanas e vê ecologicamente o mar Atlântico como um vetor, um meio (mídia) entre os povos de Europa, de África e de América” (2022, p. 86). Trata-se do Atlântico Negro descrito por Paul Gilroy (2002), que encontra relação com a perspectiva de Beatriz Nascimento, esta última pautada a partir de uma cosmovisão afro-brasileira²⁰, que compreende o Atlântico como um território livre e físico que tornou possível os encontros e os desencontros de culturas tão díspares, assim como os genocídios e transformações genéticas (Nascimento, 2022).

Beatriz Nascimento teve um papel crucial para a historiografia brasileira e via no audiovisual um instrumento de solidariedade entre povos. Ela parte da teoria crítica de Walter Benjamin para pensar sobre as “técnicas de reprodução”, em que a fotografia inaugura uma visão fenomenologicamente nova, “libertando o olho da mão” do artista que concebe a obra de arte, inaugurando uma nova relação artística mediada por meio da máquina²¹, aproximando a obra do espectador e permitindo a multiplicação de exemplares, substituindo um acontecimento único por um fenômeno de massa. (2022, p. 87). Trata-se da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica (Benjamin, 2018), capaz de se expandir em uma cultura de massas desterritorializada, transnacional e internacional, característica da pós-modernidade, em que as identidades culturais são marcadas pela descontinuidade e fragmentação. (Hall, 2015).

²⁰ Segundo a autora, “o Atlântico, considerado pelos povos afro-brasileiros como deusa-mãe (Yemanjá-Oxum alimenta a existencialidade brasileira); é a ele, interventor de nossa felicidade, que nós nos rendemos. Pode ele através de seu espelho curar-nos, dar feridas tão profundas e abertas ao longo de toda esta história.” (Nascimento, 2022, p. 86).

²¹ “A origem industrial do cinema trouxe no seu bojo o germe da sociedade tecnológica, na medida em que anuncia a era do conhecimento que tem como substância a informação, pois neste contexto ela terá o mesmo status da máquina na era industrial.” (Borges, 2021, p. 60).

Ao se deparar com os deslocamentos de função e significado dos objetos, no trânsito de uma cultura para outra, Canclini (2007) aponta a necessidade de uma definição sociosemiótica da cultura, que abarque o processo de produção, circulação e consumo de significados. O cinema negro é um produto cultural desses processos, insurgindo-se contra o racismo que distorcia a imagem de corpos negros num contexto de dominação. Trata-se de uma perspectiva processual e sociomaterial do significado de cultura, também ligada à discussão sobre identidades culturais. Segundo Kabengele Munanga:

É a partir da tomada de consciência dessas culturas de resistência que se constroem as identidades culturais **enquanto processos e jamais produtos acabados**. São essas identidades plurais que evocam as calorosas discussões sobre identidade nacional e a introdução do multiculturalismo numa educação cidadã etc. Olhando a distribuição geográfica do Brasil e sua realidade etnográfica, percebe-se que não existe uma única cultura branca e uma única cultura negra e que regionalmente podemos distinguir diversas culturas no Brasil (Munanga, 2004, p. 14). (*grifo próprio*).

Canclini faz uma reflexão sob o ponto de vista da pós-modernidade, de característica fluida, em que nos encontramos “diferentes, desiguais e desconectados” (2007). As condições de produção, circulação e consumo da cultura são reelaboradas interculturalmente em seus sentidos. Isso não ocorre apenas dentro de uma etnia ou de uma nação, mas em circuitos globais, superando fronteiras, tornando porosas as barreiras nacionais ou étnicas e fazendo com que cada grupo possa se abastecer de repertórios culturais diferentes:

Os processos culturais não são apenas o resultado de uma relação de cultivo, de acordo com o sentido filológico da palavra cultura, não derivam unicamente da relação com um território no qual nos apropriamos dos bens ou do sentido da vida nesse lugar. Nesta época, nosso bairro, nossa cidade, nossa nação são cenários de identificação, de produção e reprodução cultural (Canclini, 2007, p. 43).

O cinema negro é, portanto, um produto cultural dentro do sistema capitalista e de bens de consumo e se insere nesse circuito intercultural de trocas simbólicas. A luta por condições materiais de vida digna envolve diferentes âmbitos de reivindicação social, e, conforme Santos,

a partir do aumento do poder aquisitivo e a ascensão social de negros e negras nas últimas duas décadas tem se acentuado, e desta forma, demanda produtos supridos por uma “afromídia”, que envolve desde produtos de primeira necessidade – alimentos, quanto cosméticos, moda, e tantos outros objetos culturais, dentre os quais, figura o cinema (Santos, 2013, p. 6).

Logo, o cinema estabelece uma ligação direta com o acesso a recursos. E como estamos falando de tecnologia, a sua distribuição também se dá de forma desigual,

principalmente quando pensamos a partir do sul global. O negro, em razão da exclusão social e desigualdades sociais latentes, encontra maior dificuldade em acessar os recursos necessários para produção de seus filmes. Algo que é apontado pelos produtores de cinema negros ao referirem a dificuldade de acesso aos editais governamentais, que contemplam muitas produções advindas de diretores e roteiristas brancos em contraste com a pouca participação de homens e mulheres negros. Isso se relaciona com as dinâmicas de poder no campo interligado ao cinema (Monteiro, 2017).

Para ser considerado cinema negro, não basta apenas que a direção seja feita por uma pessoa negra, mas também que o corpo técnico seja majoritariamente negro, pois trata-se sempre de um empreendimento coletivo. Isso reflete sobre o olhar que fará o recorte da realidade representado no filme (hooks, 2019). O cinema negro tem o seu marcador racial, ao contrário do cinema branco, que se antes era entendido como “neutro”, “universal” ou sem marcadores identitários, hoje encontra o contraponto direto de pessoas que acessam a possibilidade de produzir filmes e contar suas próprias histórias, e destacam as diferenças relacionadas ao corpo-político que produz e encena seus conteúdos.

O crescimento da participação do negro no cinema se relaciona com as lutas por Direitos Humanos e a atuação de resistência por meio da Arte e da cultura, em que: “ambos são formas de reações culturais que nos possibilitam atuar criativamente nas diversas formas de luta pela dignidade e reagir às injustiças, exclusões e explorações do sistema capitalista.” (Berner; Reis; Jucá, 2019, p. 243). O autor Robert Stam ressaltou o “embranquecimento” que a sétima arte representou no Brasil, em que os “negros geralmente ficavam ausentes dos filmes ou somente apareciam em papéis secundários, ao passo que as pessoas brancas eram super-representadas, ocupando o primeiro plano” (Stam, 2008, p. 501). Tal constatação é um reflexo das relações raciais no país, e tem repercussão em múltiplos territórios de poder, dentre eles o espaço acadêmico e jurídico.

A relação entre processos culturais e o cinema parte da concepção de identidades “construídas performativamente por um determinado contexto, em que a linguagem, assim como a tecnologia, funciona como um instrumento mediador nas práticas sociais em que se está inserido, ou excluído, ou seja, no processo cultural.” (Santos; Bernardo, 2013, p. 4). A distorção do espelho da “branquitude” (Bento, 2002), e sua quebra, são parte no processo de tomada de consciência daqueles que foram submetidos à forma colonial de pensamento.

(Bento, 2002; Nascimento, 2016). A tomada de consciência com relação a esses aspectos culturais nos ajudam a refletir sobre questões relacionadas à justiça social, ao direito à imagem, à representação e à memória, essenciais para a construção da dignidade que se almeja atingir com os movimentos de luta e resistência.

1.1 Participação por gênero e raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual

A Agência Nacional de Cinema (doravante aqui referida como Ancine), realizou uma pesquisa que teve efeitos paradigmáticos dentro do campo de cinema brasileiro, considerando que seus resultados demonstraram a enorme desigualdade na distribuição de *personas* envolvidas nessa prática cultural, imersa num sistema de mercado. O sistema capitalista é importante para compreender a crítica dos direitos, pois a distribuição de recursos faz parte do sistema que sustenta as políticas públicas. As políticas culturais também estão dentro da discussão sobre igualdade, neste caso, da distribuição de recursos e oportunidade para o exercício de um ofício, que tem como resultado um produto cultural: os filmes que são distribuídos no mercado audiovisual, que, na atualidade, não se limitam às salas de cinema, adentrando também as plataformas de *streaming*.

Os dados de mercado de trabalho formal do setor audiovisual foram obtidos a partir de informações levantadas pelo Ministério do Trabalho e Previdência por meio da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS). A declaração da RAIS é obrigatória para empresas e empregadores, tornando-a uma das principais fontes de informações e estatísticas trabalhistas e sociais do mercado de trabalho formal no Brasil (Ancine, 2023). Os dados demonstram a distribuição do emprego formal no setor audiovisual por raça ou cor e sexo, considerando a remuneração média dos trabalhadores, o grau de instrução e a região do país, conforme depreende-se a seguir:

Figura 2: Tabela com dados por ano e por raça ou cor

Tabela 2 - Conjunto de dados da pesquisa, por ano e por raça ou cor

Ano	Amarela	Branca	Indígena	Parda	Preta	Total
2011	925	72.892	332	28.031	5.936	113.298
2012	1.003	71.678	222	29.075	5.832	113.357
2013	1.107	69.523	189	29.660	5.599	111.881
2014	992	60.189	189	27.422	4.886	99.642
2015	971	56.338	179	26.895	4.897	95.784
2016	974	53.531	194	26.461	4.903	92.550
2017	921	52.348	160	25.961	4.981	91.821
2018	793	48.173	121	24.284	4.838	85.200
2019	747	45.369	124	26.191	5.187	86.719
2020	718	41.841	108	23.538	4.688	79.311
2021	715	40.948	118	22.358	4.712	77.632
Total	9.866	612.830	1.936	289.876	56.459	1.047.195

Fonte: Ancine, 2023

A evolução anual da distribuição mostra tendência de estabilidade na participação feminina no total empregos gerados nas atividades audiovisuais, representando em torno de 40% ao longo do período. Já a distribuição do emprego por raça ou cor apresentou tendência de crescimento da participação de pessoas pardas no total dos empregados, que passou de 25,9% em 2011 para 32,5% em 2021. No mesmo sentido, a participação das pessoas pretas cresceu de 5,5% para 6,8% no período. Por outro lado, os trabalhadores de cor branca, que representavam 67,4% dos registros em 2011, passaram a corresponder a 59,5% do total em 2021. Os empregados indígenas e amarelos mantiveram uma relativa estabilidade de participação em torno de, respectivamente, 0,2% e 1,0%²² (2023, p. 10)²³.

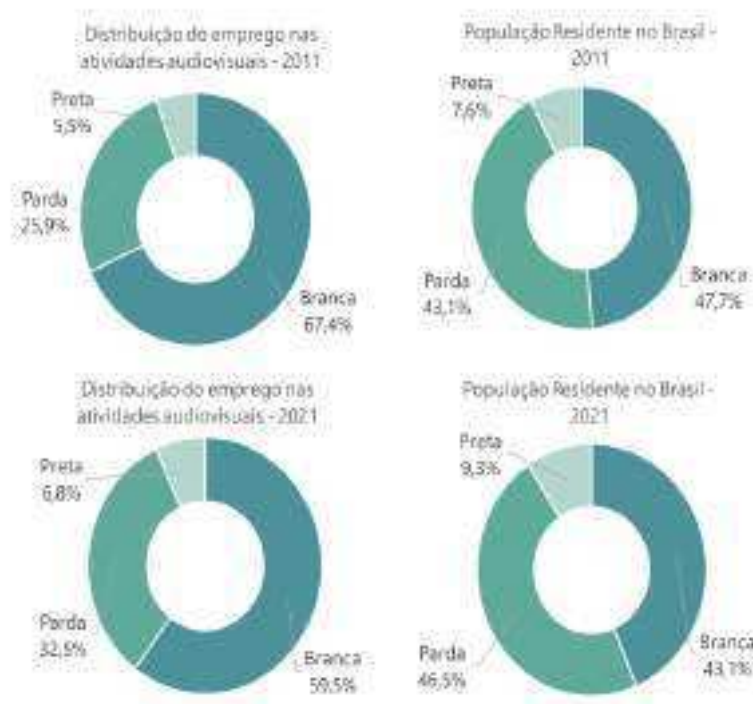
Na distribuição da população residente no Brasil por raça ou cor, também se observou aumento da participação de pessoas pretas e pardas no período de 2011 a 2021 (de 50,7% em 2011 para 55,8% em 2021). É possível identificar que o setor audiovisual possuía participação de pessoas de cor branca acima da média da população residente em 2011 e em

²² Disponível em: <Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual - ANCINE >. Acesso em: 09/02/2025.

²³ ANCINE. Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual. In: Gov.br. 2023. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/Estudo%20genero%20e%20raca%20no%20setor%20audiovisual.pdf>>. p. 125.

2021: 47,7% na população residente contra 67,4% dos empregados nas atividades do setor audiovisual em 2011 e 43,1% na população residente e 59,5% dos empregados nas atividades do setor audiovisual em 2021 (Ancine, 2023, p. 11).

Figura 3: Tabela de comparação da distribuição por raça ou cor, do emprego formal nas atividades audiovisuais com a população residente no Brasil - 2011 e 2021



Fonte: Ancine, 2023

As informações de remuneração média mensal para o período de 2011 a 2021, por raça ou cor, por sexo e por atividades do setor audiovisual demonstram que a remuneração média mensal feminina foi 26,1% menor do que a masculina. Em relação à raça ou cor, as pessoas pretas receberam a menor remuneração mensal (R\$ 3.628,22), que ficou 42,0% abaixo da remuneração média das pessoas amarelas (R\$ 6.251,11).

Figura 4 - Tabela com remuneração média mensal, segundo atividades do setor audiovisual 2011 a 2021 (R\$ de 2021)

Atividades do setor audiovisual	Remuneração média mensal
Distribuição cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão	R\$ 8.757,65
Programadoras e atividades relacionadas à televisão por assinatura	R\$ 7.650,57
Atividades de televisão aberta	R\$ 7.419,79
Operadoras de televisão por assinatura por satélite	R\$ 5.531,93
Comércio atacadista de DVDs	R\$ 4.635,02
Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão	R\$ 3.875,64
Atividades de pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão	R\$ 3.309,98
Operadoras de televisão por assinatura por micro-ondas	R\$ 2.805,63
Operadoras de televisão por assinatura por cabo	R\$ 2.797,68
Comércio varejista de discos, CDs, DVDs e fitas	R\$ 1.717,50
Atividades de exibição cinematográfica	R\$ 1.673,93
Aluguel de fitas de vídeo, DVDs e similares	R\$ 1.607,34
Total Setor Audiovisual	R\$ 5.102,16

Fonte: Ancine, 2023

As diferenças salariais entre as pessoas de raça ou cor branca e as pessoas de raça ou cor preta e parda se mantiveram acima de 30% em todos os anos apurados. Em 2021, as pessoas de cor ou raça preta e parda ganhavam em média 40,8% e 40,7% a menos que as pessoas de cor ou raça branca no setor audiovisual (Ancine, 2023, p. 17).

Elaborou-se também o recorte de participação por raça ou cor e sexo, considerando apenas as maiores remunerações médias mensais (acima de R\$ 10 mil) pagas aos trabalhadores do setor audiovisual em 2021, que representaram 13,4% do total das remunerações pagas no setor no ano. Em geral, os maiores salários são atribuídos a funções de liderança e que demandam conhecimentos e habilidades específicas. Os dados foram apurados para as atividades de setor audiovisual que mais empregaram no período e na média geral de todas as atividades do setor audiovisual (Ancine, 2023, p. 22). Observa-se que há maior concentração em homens e mulheres brancas nesse segmento, 77,6%, contra 59,5% no total de registros. Adicionalmente, a concentração dos maiores salários em homens brancos e mulheres brancas ocorre em todas as atividades selecionadas, inclusive naquelas onde a distribuição por sexo e raça era mais diversificada no total de empregados (Ancine, 2023, p. 22).

Figura 5 - Remuneração média mensal feminina, por grau de instrução e raça ou cor - 2011 a 2021 (R\$ de 2021)



Figura 6 - Remuneração média mensal masculina, por grau de instrução e raça ou cor - 2011 a 2021 (R\$ de 2021)

Figura 20 - Remuneração média mensal masculina, por grau de instrução e raça ou cor - 2011 a 2021 (R\$ de 2021)



Fonte: Ancine, 2023

As remunerações mensais feminina e masculina são apresentadas a seguir, por nível de escolaridade e por raça ou cor. As maiores diferenças salariais são observadas nos registros de trabalhadores com nível superior, onde a diferença salarial de mulheres brancas para pardas e pretas é de 33,8% e 56,3%, enquanto para os homens essa diferença alcançou 37,3% e 51,1%, respectivamente, na média do período de 2011 a 2021. O trabalhador do sexo masculino e cor branca, com nível superior, recebeu remuneração 96,7% maior do que a trabalhadora do sexo feminino de cor preta, com o mesmo nível de instrução (R\$ 10.764,25 e R\$ 5.472,03, respectivamente).

O objetivo desta seção é analisar a participação feminina em produções audiovisuais destinadas às salas de cinema e à TV paga, avaliando a presença das mulheres em diferentes funções técnicas. Os gráficos e tabelas elaborados, ao contemplar títulos nacionais exibidos nesses segmentos, nos últimos anos, buscam traçar um perfil do que chega às telas sob a perspectiva de gênero. O material produzido pela equipe de pesquisadores da Ancine tem por objetivo "fornecer indicadores que auxiliem a reduzir as desigualdades no setor e a fomentar um audiovisual mais diverso e representativo" (Ancine, 2023), portanto, útil à reflexão proposta na pesquisa, de pensar o cinema a partir desses marcadores sociais e de desvelar as desigualdades por trás de sua prática. O Direito também se ocupa de princípios, sendo a igualdade um dos mais caros à vida comum.

A pesquisa realizada pela Agência Nacional de Cinema (Ancine) no ano de 2016²⁴, sobre Diversidade de Gênero e Raça nos lançamentos brasileiros de longa-metragem, analisou 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição naquele ano, segundo dados do SADIS – Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição. As funções analisadas foram de Direção, Roteiro, Produção Executiva, Elenco, Direção de Fotografia e Direção de Arte, e os dados disponibilizados referem que, das obras incentivadas por recursos públicos geridos pela Ancine, 100% foram dirigidas por pessoas brancas, e 98% foram roteirizadas por brancos. Na função de direção, homens negros representam 2,1%, enquanto mulheres negras são inexistentes, em contraste com 19,7% de mulheres brancas e 75,4% de homens brancos. O estudo mostra que a única função técnica em que há mulheres negras consiste na produção executiva, em que ocupam equipes mistas, o que demonstra a manutenção de desigualdades nesse campo de atuação cultural.

²⁴Disponível

em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oqa/publicacoes/arquivos.pdf/informe_diversidade_2016.pdf. Acesso em: abr. 2024

Figura 7 – Gráfico sobre raça e gênero dos diretores de filmes de grande público entre 1995 e 2018



Fonte: GEEMA, 2016

Figura 8 – raça e gênero dos protagonistas



Fonte: GEEMA, 2016

O cinema não é apenas uma arte. É um ofício, um trabalho como todos os demais. Portanto, sua rede de articulações para produção, mão de obra, matéria prima tecnológica e demais recursos, está ligada ao sistema de mercado e a institucionalidade. Logo, assume o caráter de um produto cultural dentro de uma cadeia de bens e serviços. Como minorar as desigualdades na distribuição de recursos, considerando o caráter de racial e de gênero? A diversidade nesse campo terá impacto na imaginação social de um mundo diferente do atual.

Por ser uma pesquisa posicionada com relação aos marcadores de raça e gênero, “as ferramentas de um patriarcado racista são usadas para examinar os frutos desse mesmo

patriarcado”, expressando limites para as mudanças possíveis e admissíveis (Lorde, 2023, p. 136).

3.3. Direito e Cinema na Educação Jurídica Antirracista

A relação entre Direito e Cinema, inserido nas Teorias Jurídicas Contemporâneas, é relevante para compreendermos as dinâmicas por trás da relação que o mundo contemporâneo possui com as imagens²⁵ e o seu impacto na construção dos nossos imaginários sociais, indo além do positivismo jurídico.

Beatriz Nascimento apontou esse componente ao trazer a ideia de transatlanticidade, relacionada à travessia feita nos mares pela população negra que se deslocou em diáspora. O tráfico de pessoas e a escravidão, verdadeiros crimes da colonização, moveram os corpos de pessoas africanas para as Américas e cá estamos depois de todo esse tempo, resistindo. A ideia de transatlanticidade nos ajuda a compreender a conexão global que se estabelece ao pensarmos sobre a colonização e seus resquícios em nosso viver.

Nós nos comunicamos globalmente, nossas culturas circulam pelo mundo e se transformam. Estamos trabalhando com um processo cultural de luta por direitos humanos, e neste sentido, a relação com a imagem toma uma proporção complexa de ser, até os dias de hoje, um dos mecanismos dos sistemas de dominação que servem para a distorção e a depreciação da imagem de pessoas negras. Que, por sua vez, viram o jogo e exercem resistência e agência.

De acordo com Grada Kilomba (2016), o termo novo racismo faz uma distinção precisa entre o velho “racismo científico” do século XIX e início do século XX e o racismo do final do século XX e do início do século XXI. Tal terminologia enfatiza que o racismo não é um fenômeno estático e singular, mas que existe em formas plurais e, como qualquer outro fenômeno social, está em mudança constante.

A expectativa de que “*Outras/os*” raciais digam suas origens e exponham suas biografias “no ônibus, em uma festa, na rua, em um jantar ou até mesmo no

²⁵ Um exemplo que pode ajudar a compreender o repertório ainda a ser descoberto sobre a relação entre o Direito e a imagem trata das câmeras que foram instaladas nos uniformes de policiais em São Paulo e em alguns outros Estados. Com esse tipo de mecanismo, poderíamos ter acesso ao olhar dos agentes de segurança com relação àqueles com os quais têm contato. Poderíamos responder à pergunta: quem normalmente é abordado ou mais sofre as violências do Estado? Com a possibilidade de visualizar o registro dessas interações, a imagem assume o caráter de evidenciar a realidade, de dar credibilidade aos fatos que compartilhamos.

supermercado” revela uma dialética colonial na qual o sujeito branco se apresenta como a autoridade absoluta. De repente, o sujeito negro é forçado à subordinação. De repente, o sujeito negro torna-se um objeto para as/os brancas/os olharem, se dirigirem e questionarem, a qualquer momento e em qualquer lugar. Enquanto o sujeito branco se ocupa da pergunta “o que eu vejo?” o sujeito negro é forçado a lidar com a questão “O que elas/eles veem?” (p. 116).

É preciso estar consciente para reconhecer violências. No país onde vivemos, o racismo acontece no cotidiano, e a educação racial nos leva a reconhecer cada vez mais a forma como essas violências se expressam. Os filmes, principalmente aqueles produzidos por pessoas negras e/ou não-brancas, são uma forma de enxergarmos outras narrativas da realidade, fora do olhar hegemônico branco ainda predominante.

A história brasileira que conhecemos é marcada pelas relações entre diferentes grupos étnicos no território. A colonização, dentro desse percurso, representa a chegada de pessoas vindas da Europa que, ao chegarem a esse território, interagiram com as pessoas que aqui já se encontravam, mas que resultou no genocídio sistemático destes por parte do grupo europeu que se apropriou da região. Essas relações ocorrem ao redor do mundo, e a imposição de uma forma cultural de vida através da violência e da submissão dos corpos teve seu desenrolar ao longo dos últimos quinhentos anos. A experiência brasileira de colonização e escravidão, deixa reflexos até os dias atuais, e compreender as formas como essa estrutura racista se engendram em nossas vivências é de suma importância para que possamos lutar contra ela.

Vivemos numa realidade de imagens, cada vez mais velozes. A modernidade é marcada por essa relação intensa com as imagens, que antigamente eram criadas com câmeras analógicas e hoje cabem na palma da nossa mão em qualquer *smartphone*. A construção de imagens exige um movimento de agência do sujeito que a formula, requer um olhar direcionado para a realidade encarada entre a câmera e aquele que fotografa. As fotografias são materializações da realidade e possuem o seu próprio tempo histórico. Conseguimos relacionar as imagens com fatos históricos que percorrem um processo cultural, interações entre grupos que têm efeitos na nossa percepção da realidade e sobre como chegamos ao ponto em que estamos hoje.

Cristina Matos, citando Rodrigues (2019), define o que é cinema negro:

Eu acho que o cinema negro no Brasil, ele é um cinema feito por negros, produzido e dirigido por negros. E que conta narrativas que o negro tenha protagonismo. Acho

que é isso que é cinema negro no Brasil. Não importa o que vai ser contato, se é história de amor, se é um Romeu e Julieta negro, (...) drama familiar, se é história de um crime. Não importa, não importa. Mas ter... o controle dessa obra, portanto; por isso que eu falo produção e direção. Quer dizer, necessariamente não precisa ter os dois juntos. Às vezes, o diretor é negro. Mas eu acho que principalmente o criador, que é diretor, é fundamental, ou a diretora, são fundamentais que sejam negros. E que toda história seja negra também. É isso que define cinema negro.

O cinema negro não é o próprio movimento negro organizado, mas uma vertente de produção simbólica de significados que tem influência nas construções subjetivas daqueles que os consomem. Quando pensamos sobre os direitos humanos nesse cenário, falamos sobre a reivindicação pelo poder fazer e poder criar, o direito de poder fazer sem a violência que censura ou cala aquele que quer se expressar no mundo e produzir cultura.

Para identificar os desdobramentos dessas produções na atualidade, concentro esforços em observar a interação de juristas negras brasileiras para a fundação e o desenvolvimento do campo Direito e Relações Raciais no Brasil. Nesses termos, o trabalho também indica possibilidades de diálogo com o movimento acadêmico-político estadunidense *Critical Race Theory*.

Como justificativa para uma abordagem dialógica entre os dois campos, Gomes (2023) argumenta que esses movimentos críticos nos Estados Unidos da América e no Brasil são oriundos de intensos fluxos interculturais e multidisciplinares resultantes de eventos como as lutas pelos direitos civis, os processos de descolonização nos países africanos e as lutas contra os regimes ditatoriais na América Latina.

Direito e Relações Raciais, contextualizando e repercutindo a matriz de pensamento de duas juristas negras brasileiras que organizam as bases deste movimento acadêmico-político: Eunice Aparecida de Jesus Prudente e Dora Lúcia de Lima Bertúlio. As autoras recuperam as formulações extraídas da geração dessas intelectuais e se propõe a identificar as agendas de pesquisas formuladas por uma segunda geração de pensadoras negras deste campo, como: Ana Luiz Pinheiro Flauzina (2006), Ísis Aparecida Conceição (2009) e Thula Rafaela de Oliveira Pires (2012). As autoras exploram a ideia de diáspora negra, associada às formulações já consolidadas no interior da *Critical Race Theory*, às contribuições criadas no pensamento jurídico crítico brasileiro para conformar uma ideia de justiça racial como um movimento de cultura jurídica transnacional” (Hall, 2013).

Gomes delimita nessas obras a primeira revisão, pois identifica nelas uma matriz acadêmico-política compartilhada que se traduz em formulações fundantes do Direito e Relações Raciais e que ainda têm sido primordiais para o desenvolvimento de novas agendas de pesquisa no Brasil. O tópico compreende: i) a caracterização do silenciamento dos juristas sobre raça e racismo como problema fundante destas pesquisas; ii) os postulados metodológicos, epistêmicos e teóricos identificados nas obras como orientadores para o desenvolvimento de novas agendas de pesquisa sobre racismo e direito.

[...] uma educação jurídica que se resume à aplicação de técnicas de interpretação e aplicação de normas legais se mostra incapaz de promover transformação social, uma vez que alunos e alunas, ao aplicarem esse tipo de lógica, acabam por replicar hierarquias sociais e não se tornam capazes de pensar o Direito como um possível instrumento de emancipação social. (p. 33).

O Direito moderno é pautado, sobretudo, por um olhar individualista, formalista e legalista. Isso não é de todo ruim, pois é preciso que nós reforcemos as leis e as instituições, para que sejam cumpridas. No entanto, um olhar crítico voltado ao Direito reconhece que a reprodução acrítica do texto legal, num positivismo cego, leva à manutenção das estruturas de opressão, que vêm do berço da criação do sistema que operamos.

O quarto ponto se relaciona a uma “educação formalista diretamente associada a uma celebração direta do liberalismo individualista como parâmetro de compreensão e interpretação das normas jurídicas, perspectiva apresentada como única forma possível de organização social. Os indivíduos são vistos a partir da categoria abstrata de cidadãos; dentro dessa perspectiva, as diversas formas de pertencimento social são irrelevantes para o exercício de direitos (Moreira, Almeida, 2022, p. 35).

Lucas Brandão, no texto “A luta pela cidadania no Brasil” refere sobre a realé estrutural em que a discussão sobre a formação cidadã perpassou o reconhecimento das desigualdades sociais provenientes das diferenças materiais dos diferentes estratos sociais e raciais vivenciam na sociedade brasileira. Isso porque o entendimento sobre cidadania ou sobre ser um sujeito de direitos perpassa também o campo da subjetividade e da consciência com relação ao seu status jurídico (2009, p, 27).

Grada Kilomba refere que no racismo estão presentes três características: a primeira é a construção de/a diferença. A pessoa é vista como “diferente” devido a sua origem racial e/ou pertença religiosa. Ela diz que “Só se torna “diferente” porque se “difere” de um grupo que tem o poder de se definir como norma – a norma *branca*. Todas/os aquelas/es que não são brancas/os são construídas/os então como “diferentes”. A branquitude é construída como

ponto de referência a partir do qual todas/os as/os “*Outras/os*” raciais “diferem”. Nesse sentido, não se é “diferente”, torna-se “diferente” por meio do processo de discriminação (2016, p. 75).

A segunda característica é: essas diferenças construídas estão inseparavelmente ligadas a valores hierárquicos. Não só o indivíduo é visto como “diferente”, mas essa diferença também é articulada através do estigma, da desonra e da inferioridade. Tais valores hierárquicos implicam um processo de naturalização, pois são aplicados a todos os membros do mesmo grupo que chegam a ser vistas/os como “a/o problema/o”... aí ela explica o que é preconceito. Ambos os processos são acompanhados pelo *poder*: histórico, político, social e econômico.

A reprodução da ideia de que a sociedade é uma coleção de indivíduos cuja vontade pode ser exercida de forma livre impede que estudantes tenham conhecimento do funcionamento dos diversos fatores responsáveis pela reprodução de desigualdades entre os vários seguimentos sociais (Moreira, Oliveira de; Corbo, 2022.p. 35).

Por isso a importância da arte para tornar visível essas desigualdades, para além do que ela já está escancarada em nossas experiências cotidianas, mas é importante notar que os alunos vêm de experiências de vida diversas e a experiência coletiva do cinema pode ser um agregador dessas origens diversas pela partilha do sensível que é apresentado. O Manual de Educação Jurídica Antirracista refere essa preocupação, em que:

Nossos estudantes são ensinados a reverenciar as normas jurídicas, o que impede uma análise do entorno social ao qual a norma se aplica. A noção que de um país só pode ser governado a partir da observação estrita das leis faz com que considerações sobre temas de **justiça social** sejam vistos como fabulações morais e não problemas jurídicos (Moreira, Oliveira de; Corbo, 2022.p. 35)

Quando adentramos ao assunto da decolonialidade, é preciso ter em mente que se trata de um movimento de cunho internacional. Isso porque, as lutas decoloniais que aconteceram em África tiveram impacto nas Américas, que por consequência possui também suas próprias lutas decoloniais e de libertação. Então, estar imerso na decolonialidade, ao meu ver, se relaciona com uma demanda de luta política que atravessa nossa posição dentro das dinâmicas de poder que circulam ao redor do globo, que tem como fundamento também o racismo e o sexismo.

Portanto, é importante questionar: o que se modificou nesses últimos cento e trinta e seis anos? Ainda estamos combatendo o mesmo “monstro”? Trata-se do racismo que se materializa de diferentes formas em nosso dia a dia.

2. O PERCURSO DE RESISTÊNCIA DO(S) CINEMA(S) NEGRO(S)

2.1. O riso de Otelo: chanchadas

“E quando contemplava distorcia a nossa imagem até que ela coubesse no riso. Aos corpos negros, só restava rir da própria distorção enquanto se perdiam no breu da sala e desapareciam diante dos olhos de todos”

(Renata Martins, 2021)

No Rio de Janeiro, o riso faz parte da quebra de expectativa do cotidiano. Está escrito nas entrelinhas das frases, é um dizer não dizendo. Muitas vezes, o rei está nu na frente de todos, mas a comunicação sobre isso normalmente se dá no campo da metalinguagem, da piada sobre o cotidiano das violências.

O nome do riso, de Herrera Flores (2007), desvela essa dimensão da risada ou daquilo que a provoca. Ao rirmos, contraímos nosso pulmão, soltamos o ar pelas narinas e pela boca, que se desloca em direção às orelhas. Certo, todos sabemos rir e sorrir, mas o que provoca isso em nós? O que nos leva ao riso? Muitas vezes, as próprias contradições do cotidiano.

O Direito é um campo que trabalha com a linguagem. Portanto, com o humano, que é cheio de contradições que apenas a palavra não dá conta de traduzir.

O movimento de cinema “chanchadas” é um exemplo de estereótipo que moldou o imaginário social brasileiro entre as décadas de 1930 e 1950, em que o negro é posto num lugar cômico e distorcido, mas que ganha o público através do riso, atendendo aos interesses do colonialismo cultural. Mas para além dessa dimensão, talentos das artes foram revelados por meio das telas, como é o caso de Grande Otelo.

O documentário “Othelo, O Grande” nos conta sobre a trajetória desse grande artista brasileiro, e é um exemplo da arte que leva ao riso, porém, que imersa no contexto social da época, também nos mostra os pontos de contradição da realidade que é retratada e dos personagens e suas narrativas registradas nas imagens.

No livro “Thoth” (1998), Abdias do Nascimento faz referência a sua amizade com Grande Otelo no texto “Entre Otelo e Eu”, em que nos conta que a luta sobre a luta em que se engajou na cidade de São Paulo, que teve continuidade no Rio de Janeiro, tendo estreitado laços com Otelo nesse período. Nos encontros com o ator, Abdias referiu que sempre aflorava a discussão sobre a questão racial, mas que “para Otelo, naquela etapa em que ele se afirmava como ator de tantos recursos cênico, o racismo não parecia algo sério” como era para ele, sendo até fruto de desacordos entre os dois. Eles foram companheiros no Ministério do Trabalho, Serviço de Recreação Operária e organizavam shows para trabalhadores e artistas como Alaíde Costa, Baden Powell, Ânegla Maria e muitos outros artistas da época. Em 1966, Abdias do Nascimento organizou para o TEM um Curso de Introdução à Arte Negra, no Museu Nacional de Belas-Artes, e teve entre os palestrantes o ator Grande Otelo, cuja inteligência produziu uma das aulas mais brilhantes do curso, discorrendo principalmente sobre a arte de fazer rir.

Abdias do Nascimento expressou a potência artística que Grande Otelo representava, com destaque para a perspicácia por trás de sua arte cômica e do riso, que tão bem desempenhou:

Indiscutível é o fato de o poder criativo de Grande Otelo tê-lo transformado num verdadeiro mito. Mesmo considerando-se apenas a dimensão do seu humorismo, ele desmente aquela teoria de que o cômico é de certa maneira um instinto puro, um inconsciente. Muito pelo contrário, Otelo possui uma consciência crítica aguçadíssima, o que manifesta não apenas nas inflexões das falas de sua interpretação, como também no jogo de corpo, nos gestos e sobretudo na sua máscara de expressividade imensa, só comparável à de outro genial ator negro Aguinaldo Camargo, o inesquecível ‘Imperador Jones’ de O’Neill, como qual ele contracenou no filme *Também somos irmãos*. Enfim, Otelo resume suas *performances* o que há de mais valioso e permanente na história do nosso teatro, cinema, televisão e *show business*. Ele é o símbolo maior do gênero negro brasileiro (Nascimento, 1998, p. 248))

Segundo Celso Luiz Prudente, a chanchada marca o início da história do cinema no Brasil e evidencia a contradição sociorracial do período. Esse gênero reflete a luta pela ascensão do industrialismo contra a aristocracia agrária, que ainda resistia à influência do positivismo industrial. Durante o governo getulista, o cinema foi utilizado como ferramenta para promover a ideia de progresso, enfraquecendo a valorização da ruralidade. Assim, a chanchada consolidou-se como uma tendência cinematográfica impulsionada pelos grandes estúdios, alinhando-se aos interesses do colonialismo cultural. Nota-se, portanto, que esse

gênero buscou associar o campo ao atraso, contrapondo-o à modernidade, o que fez do camponês a principal representação desse contraste (Prudente, 2019, p. 72-73).

O processo de transição democrática na década de 80 no Brasil foi impulsionado pela reação dos movimentos sociais em oposição ao regime empresarial-militar vigente, com destaque para o ativismo negro, que ganhou força especialmente na década de 1970 (Rios, 2018). Este período foi crucial não apenas para a produção de filmes dedicados à história e cultura afro-brasileira, mas também para o surgimento dos primeiros diretores negros (Stam, 2008), cuja força politizou progressivamente o cenário cinematográfico nacional. Segundo Alex Ratts:

É sabido que os anos 1970 constituem-se no período de organização ou reorganização de muitos movimentos sociais sindicatos e partidos políticos. Esse é também o período de ampla e profunda urbanização no Brasil e de alterações na vida social, cultural e artística brasileira. No campo da cultura e da Arte as transformações já ocorriam nos agitados anos 1960. No entanto, o aparecimento de novos sujeitos – mulheres, negros, homossexuais –, não se restringia ao campo político. A visibilidade de pessoas negras – ativistas ou artistas – não se dá sem referências à sua corporeidade e sem referências à sua bagagem cultural. É possível observar essa construção em filmes como *Orí* de Raquel Gerber, mas também *Fio da Memória* de Eduardo Coutinho e *Abolição* de Zózimo Bulbul (Ratts, 2009, p. 8).

Antes desse período, nos anos de 1948, destaca-se Cajado Filho como o primeiro diretor negro registrado a comandar a direção de um filme no Brasil. Graduado na Escola de Belas Artes contribuiu significativamente para o cenário cinematográfico da época, especialmente no gênero da chanchada²⁶.

2.2. Cinema Novo

Já na década de 1960, vivenciamos o auge do Cinema Novo, protagonizado por cineastas como Glauber Rocha, Carlos Diegues e outros. Segundo Noel dos Santos Carvalho (2018), esse momento é entendido como “o período silencioso” do cinema negro brasileiro, pois as representações do negro encenadas nessa época foram escritas, produzidas e dirigidas por brancos:

Alguns filmes no cinema novo, por exemplo, utilizam-se de imagens dos negros para dar conta de questões que afetam principalmente os cineastas em suas incursões

²⁶ O diretor, também se destacava como roteirista, tendo assinado os roteiros de filmes como *O Petróleo é nosso*, *De vento em popa*, entre outros. Dirigiu cinco filmes: *Estou aí?* (1948/1951), *Todos por um* (1950), *Falso detetive* (1951), *E o Espetáculo continua* (1958) e *Aí vem a alegria* (1959). Com exceção do primeiro, os outros filmes se perderam e não há mais qualquer registro deles. O trabalho de Cajado Filho, é importante para a história do cinema no Brasil, em especial para os realizadores negros. (Lima, 2021, p. 17).

ideológicas contra o imperialismo, a burguesia etc. Nesse caso, o negro aparece como uma espécie de metáfora do povo pobre e explorado por uma burguesia hostil e corruptora dos interesses nacionais. Logo, as representações do negro nesses filmes devem levar em conta as lutas políticas e ideológicas que movimentavam o campo cinematográfico nesse período (Carvalho, 2003, p. 174).

Embora os negros tenham sido frequentemente incorporados às produções cinematográficas do Cinema Novo para representar as classes populares, isso muitas vezes levava à estereotipação da figura do afrodescendente, com pouca representação crítica e profundidade subjetiva dos personagens (Ventura; Oliveira; Borges, 2020, p. 295).

Em meados da década de 1970 surgiram os primeiros diretores negros no cinema brasileiro que desafiaram esses estereótipos e buscavam uma representação mais autêntica e diversificada da identidade negra. Como precursores desse período temos figuras como Antônio Pitanga, Waldyr Onofre, Odilon Lopes e, em especial, Zózimo Bulbul.

2.3. Cinema Negro de Zózimo Bulbul

Portanto, é nesse contexto que o cinema negro emerge como uma poderosa ferramenta de expressão e mobilização, capaz de amplificar vozes marginalizadas e desafiar narrativas dominantes. "O cinema é uma arma contra o colonialismo", afirmava Bulbul, cujas ações resultaram em filmes notáveis como "Alma no Olho" (1974) e "Abolição" (1988). Este último reflete sobre os 100 anos do fim da escravidão em meio ao novo cenário constitucional e político do país. Zózimo Bulbul dedica o filme Alma no Olho aos cineastas do Cinema Novo, Glauber Rocha e Leon Hirszman.

O filme "Alma no Olho"²⁷ (1974) foi a primeira produção fílmica do artista e é considerado um divisor de águas no cinema negro brasileiro:

A primeira novidade foi evitar o nacionalismo de esquerda corrente nos filmes da geração do cinema novo. Neste o negro é quase sempre uma alegoria da nação como o povo, o camponês, o favelado, o bandido social etc. A segunda foi experimentar e inventar novas formas de representação do negro e sua história em correspondência

²⁷ Considerado pela crítica como uma obra-prima, premiado na VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem (Salvador/BA, 1977), Prêmio EMBRAFILME – Troféu Humberto Mauro, Alma no Olho faz uma reflexão sobre a identidade negra no Brasil, através de linguagem corporal, focalizando a origem africana, a colonização europeia e a libertação pela identidade cultural. A importância e simbologia do curta-metragem de 11 minutos de Bulbul vai muito além das questões técnicas e estéticas, mas é um marco do cinema no Brasil e está totalmente enquadrado naquilo que posteriormente foi definido como Cinema Negro. (Ventura; Oliveira; Borges, 2020, p. 248).

com o que muitos artistas negros no mundo todo estavam produzindo. *Alma no olho* (1973) e *Abolição* (1988) são exemplares de uma forma narrativa performativa pouco usual no cinema brasileiro no período da sua realização. (Carvalho, 2012. p. 20).

Zózimo Bulbul utiliza *Fela Kuti* no seu filme “*Alma no olho*”, e essas conexões culturais são próprias do período em que se davam essas histórias e as criações feitas por eles. São contemporâneos de um período que lutas por emancipação, e utilizaram a Arte para resistir às repressões que se impunham aos seus corpos.

Figura 9 - Filme “Alma no Olho”







Fonte: Alma no Olho, Zózimo BulBul, 1974

Após *Alma no Olho*, Zózimo produziu diversos filmes e foi bastante premiado com eles: dirigiu os curta-metragens *Aniceto do Império em Dia de Alforria* (1981) e *Pequena África* (2002) e atuou neles; além dos média-metragens *Samba no Trem* (2000/2001), *República de Tiradentes* (2004/2005), *Zona Carioca do Porto* (2006), *Referências* (2006) e *Renascimento Africano* (2010); assim como o já citado do longa-metragem *Abolição* (1988), que analisaremos nessa pesquisa. Por esses filmes, Zózimo recebeu mais de 15 prêmios, além de ter atuado em mais de 30 filmes (Ventura, Oliveira, Borges, 2020).

No ano de 1959, Zózimo Bulbul tornou-se aluno da Escola de Belas Artes, e é também influenciado pelos movimentos culturais de outras nações diaspóricas, a exemplo das lutas das populações negras africanas no contexto de emancipação política e de luta por direitos civis de afrodescendentes estadunidenses, a exemplo do movimento criado por Martin Luther King Jr. Também em 1959, Zózimo tornou-se o primeiro protagonista negro ao atuar no filme “*Vidas em Conflito*”, em que protagoniza um romance inter-racial, que gerou polêmicas na época. A ditadura no Brasil se inicia anos depois, em 1964, e ele é obrigado a exilar-se em outros países, tendo residido no Harlem, em Nova York e em Paris, retornando ao Rio de Janeiro apenas no ano de 1977.

Na década de 70, durante o contexto ditatorial, diferentes organizações começaram a fomentar um movimento político com o intuito de lutar pelos direitos dos negros no Brasil. Segundo Fábio da Rosa (2020), entre esses movimentos estavam o Centro de Cultura e Arte

Negra (CECAN) e o Núcleo Socialista Afro-Latino-América. Também neste período ocorreu a criação do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (MUCDR) em 7 de julho de 1978, nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo. O evento recebeu apoio de outros grupamentos negros como o Instituto de Pesquisas de Artes Negras (IPCN), no Rio de Janeiro, do qual o cineasta Zózimo Bulbul era integrante.

Apesar de o clima de repressão da ditadura persistir nos anos 1970, as produções cinematográficas de Bulbul ecoaram o crescente despertar da consciência e militância afro-diaspórica. Estas obras conectaram-se tanto aos movimentos *Black Power* pelos direitos civis nos Estados Unidos quanto às lutas por independência das colônias no continente africano e à reafirmação da luta antirracista no Brasil. Comprometidos com a quebra dos regimes de representação racialmente estereotipados e subalternos (Carvalho; Domingues, 2017), esses filmes desempenharam um papel crucial no processo cultural que será aprofundado nesta pesquisa.

A historiadora Beatriz Nascimento, que se dedicou à pesquisa sobre quilombos no Brasil, realizou a produção do filme documentário “Ori” (1989), que retrata a “recriação da identidade nacional através do Movimento Negro da década de 1970”²⁸ (2022, p. 147) e contextualiza o seu processo de institucionalização. A autora referiu que, durante esse período, “éramos mudos. E os outros eram surdos a nós” (2022, p. 147). Essa lógica estava embutida na forma de inserção do negro na história do Brasil, em que muitos homens e mulheres negras se organizaram em todo o território nacional para resistir ao arbítrio e à repressão a que eram submetidos, principalmente no âmbito da cultura (expressa em uma contra-cultura).

2.4. Dogma Feijoada e Manifesto de Recife

É nesse contexto, de revolta organizada por mulheres negras e homens negros, em todo do Brasil, contra à opressão por eles sofrida, que surgem os manifestos "Dogma Feijoada" e, posteriormente, o “Manifesto de Recife”, reivindicando a representação autêntica

²⁸ “Nós do Movimento Negro, da década de 1970, foi dele que partiu o Movimento Feminista através de um artigo assinado por mim na Última Hora sobre “A mulher negra no mercado de trabalho”, em 1976, no Rio de Janeiro. E de repente esse Movimento Negro se derrama por toda a nação que estava bloqueada na própria fala, no *logos*, na própria lógica. A fragmentação da nacionalidade a partir do processo da “Revolução de 1969”, vamos dizer assim. Então, emudeceu-se a partir de 1968 e nós nos preparamos, quase que em sintonia, em todas as partes do Brasil, e nos organizamos, passo a passo, até hoje.” (Nascimento, 2022, p. 147).

e digna do negro no cinema brasileiro, destacando a necessidade de diretores, protagonistas e temáticas negras. O primeiro, elaborado por Jeferson De, foi redigido em 1999 e teve sua primeira versão debatida por professores da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). De forma irônica, Jeferson De parodiou o nome de um manifesto lançado em Copenhague em 1995, intitulado *Dogma 95*, pelos diretores dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vintberg que criticavam os *blockbusters* propondo um cinema experimental:

Esse manifesto ditava dez linhas gerais – que ficaram conhecidas como “votos de castidade” – que as produções filmicas deveriam seguir para se tornar mais realistas. A provocação de Jeferson De continuou, ao conferir ao “seu dogma” o nome de “feijoada”, para se referir aos cineastas negros. Enquanto o “dogma europeu” remetia a uma rigidez, o “dogma tupiniquim” era flexível, permitia transgressões, como a própria feijoada, prato da culinária afro-brasileira que aproveita ingredientes tidos como menos nobres e que se tornou uma marca de brasilidade. (Carvalho, Domingues, 2018, p. 5).”

Jefferson De passou dois anos pesquisando a participação de atores e personagens negros, vistos sob a ótica dos cineastas brancos, que procuraram dar voz aos negros. Foi a partir daí que teve a ideia de reverter essa situação, investindo numa “nova filmografia, autorreferente, que olhasse para o próprio umbigo”. É o negro visto por ele mesmo, de Beatriz Nascimento. Seria a “biografia do negro brasileiro em película, já iniciada por talentos “invisíveis”, como o cineasta Zózimo Bulbul” (Carvalho; Domingues, 2018, p. 5). Aqui os autores deixam claro que o cinema negro autorreferente inicia com Bulbul, destacando o caráter de invisibilidade a que pessoas negras estavam submetidas nas telas:

Este manifesto é uma atitude de denúncia. Expressamos o fim da nossa paciência com a persistência em nossa indústria audiovisual (TV, cinema e publicidade) da cota de segregação existente que não consegue oferecer mais de 10% de trabalho para atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros em seus programas, filmes e peças publicitárias. **A invisibilidade e a falta de reconhecimento dos atores negros demonstram por parte dos produtores uma completa ignorância do impacto negativo dos seus produtos nos processos de autoestima da população negra e indígena do nosso país, em especial de nossas crianças.** Expressamos, assim, o nosso descrédito com a capacidade das entidades associativas ou autorreguladoras de publicitários e produtores de TV de, espontaneamente, tomar iniciativas que ponham fim à injustiça histórica que nos condiciona a uma ínfima presença nas imagens produzidas sobre o Brasil (Carvalho; Domingues, 2018, p. 7).
(grifo próprio)

De acordo com Santos (2013), tanto o Dogma Feijoada quanto o Manifesto do Recife reivindicavam diferenciações estéticas e políticas para destacar um cinema produzido por negros e negras, como forma de expressarem suas identidades, assim como reivindicar atenção governamental de apoio a projetos e iniciativas que visavam ao seu desenvolvimento.

Ambos almejavam alcançar com suas produções o mesmo patamar de qualquer outro tipo de película, mas trazendo consigo a diferenciação étnico-racial como uma marca de resistência. Assim, encontramos no Dogma Feijoadá, considerado a “gênese do cinema negro brasileiro”, com indicações explícitas sobre a caracterização desse movimento:

1) o filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) o filme tem que ter um cronograma exequível; 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 (Souza, 2006, p. 27-28).

Já o Manifesto do Recife traz preocupações mais políticas e financeiras, também com foco no telejornalismo e nas agências de publicidade, buscando assegurar a realização audiovisual que valorizasse a diversidade e pluralidade étnica, principalmente em seu caráter “multirracial”, através de programas de incentivo financeiro governamental:

1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) a criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) a ampliação do mercado de trabalho para atores, atrizes, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira (Souza, 2006, p. 28).

O manifesto veio à tona durante o V Festival de Cinema do Recife, em 2001, e foi assinado por cineastas e atores negros de destacada trajetória na televisão e no cinema, como Milton Gonçalves, Antonio Pitanga, Ruth de Souza, Léa Garcia, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Norton Nascimento, Antônio Pompêo, Thalma de Freitas, Luiz Antonio Pilar, Joel Zito Araújo e Zózimo Bulbul, assim como representante da indústria audiovisual (produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão).

Afinal, “A quem interessa o cinema negro?”, foi a pergunta lançada por Santos e Bernardo (2013) em um artigo que discute como a identidade negra representada pelas imagens do cinema refletem uma forma de manifestação cultural visual:

As identidades são formadas culturalmente, e que há nisso uma certa conveniência intrínseca, o que nos leva a pensar nas idéias de Vigotski (1984, 2001, 2007) quando este exprime o ponto de vista de que as identidades são construídas performativamente por um determinado contexto, em que a linguagem, assim como a tecnologia, funciona como um instrumento mediador nas práticas sociais em que se está inserido, ou excluído, ou seja, no **processo cultural**. (Santos; Bernardo, 2013, p. 4)(*grifo próprio*) .

Os chamados *Race Movies* (ou "filmes raciais") foram abordados por Bell hooks (2019), em que destacou a abordagem em suas produções de temas como a música negra — especialmente o jazz e o blues —, cinebiografias de figuras negras de grande relevância nos Estados Unidos, romances inter-raciais, a dinâmica familiar, a paixão e o amor. O paralelo estabelecido com o percurso do cinema negro brasileiro também se relaciona com o impacto que os filmes estadunidenses e sua indústria cultural também influenciaram a nossa cultura. Esse movimento nos Estados Unidos surgiu como uma reação da população negra estadunidense aos estereótipos disseminados por Hollywood, especialmente aqueles cristalizados no filme *O Nascimento de uma Nação*, por exemplo. Em resposta a essas representações, os negros, mesmo com recursos extremamente limitados, produziram seus próprios filmes, por meio dos quais se autorrepresentaram e exploraram questões que mobilizavam tanto o Norte urbano quanto o Sul rural dos Estados Unidos. Essa é uma forma de resistência por meio do cinema.

O debate sobre a escravidão no contexto norte-americano tem outros efeitos, porque constitui uma outra matriz de dominação. Já na década de 1970, discutia-se amplamente a existência de famílias escravas e a forma distinta com que mulheres negras participavam das dinâmicas familiares. Esse debate, contudo, não significou uma maior profundidade a respeito das estratégias políticas e subjetividades das mulheres negras escravizadas. Ao contrário, fomentavam mitos sobre o comportamento e a vida dessas mulheres, de forma muito semelhante aos debates rasos sobre a escravidão no contexto brasileiro, que fomentaram uma série de imagéticos populares inverídicos a respeito das mulheres: as imagens de controle (p. 29).

Ao tratar de estereótipos e representações no texto “A crítica da imagem eurocêntrica”, Ella Shohat e Robert Stam afirmam que “os debates sobre a representação étnica são muitas vezes paralisados quando esbarram na questão do ‘realismo’²⁹, às vezes chegando a um impasse no qual diversos espectadores ou críticos defendem apaixonadamente sua própria visão do real”. Tanto no cinema, como na televisão a montagem foi também um

²⁹ “Muitos grupos oprimidos usaram o “realismo progressista” para desmascarar e combater as representações hegemônicas, contrapondo aos discursos reificadores da sociedade patriarcal e do colonialismo uma visão de si mesmos e de sua realidade da perspectiva “de dentro”. [...] A “realidade” não é evidente e a “verdade” não é imediatamente apreendida pela câmera. Deve-se distinguir, portanto, entre o realismo com um objetivo – o “desmarcamente das redes de relações causais” de Brecht – e o realismo como estilo ou constelação de estratégias que tem o objetivo de produzir um “efeito de realidade” ilusionista. O realismo como objetivo é perfeitamente compatível com um estilo que seja reflexivo” (Shohat; Stam, 2006, p. 263)

dos recursos utilizados para gerar a exclusão de negros e mestiços no cinema. Nesse sentido, os autores ressaltam ainda que “os relatórios mais recentes sobre a distribuição de empregos em Hollywood revelam que os negros estão em desvantagem em ‘todo e qualquer aspecto’ na indústria de entretenimento.” (Shohat; Stam, 2006, p. 261).

Leda Maria Martins fala sobre as performances espiralares, como parte de uma cosmovisão africana do mundo. Portanto, esse processo cultural a que se refere Santos e Bernardo (2013), assim como referenciado nesta pesquisa a partir de Herrera Flores, relacionam-se pela relação de tempo, performance, linguagem, tecnologia, práticas sociais e espaciais. Em meio ao processo cultural, que todos nos encontramos, formamos nossas identidades performativamente, reagindo culturalmente em um circuito de relações (*relacionalidade*). Os filmes circulam entre nós e criam entendimentos culturais, e assim podemos ver a nós mesmos nas telas, e a possibilidade de comunicar a partir dessas performances pode ser apropriado para fins políticos de contestação, com é o caso dos *Race Movies* e dos manifestos que posicionam o fator raça na indústria cultural das imagens.

2.5. Cinema de retomada

No Brasil, a partir do início do governo de Itamar Franco nos anos de 1990, foram criadas políticas de incentivo à produção audiovisual, que proporcionaram o crescimento de produções cinematográficas, dando início ao que ficou conhecido como o período da retomada do cinema nacional. O cinema da retomada³⁰ teve como principais características:

A diversidade na estética, na linguagem e no modo de realização dos filmes. As produções acenam para a multiplicidade de narrativas e pluralidade temática, dedicadas a explorar os diferentes nichos do mercado cinematográfico nacional. Pragmáticas ou de estilo pop, as novas produções apresentavam uma proposta de sétima arte comprometida, sobretudo, com o espetáculo e as regras do mercado, sem preocupação de investir no experimentalismo nem contestar o *establishment*. As mazelas e contradições da sociedade brasileira, por exemplo, lhes

Antes disso, entre o período de 1969 a 1989, o Brasil teve a Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME, e conforme o “o cinema nacional fez jus às alcunhas de “cinema do ocupado”, o cinema que era sempre ocupado por produções estrangeiras e “cinema subdesenvolvido”, com uma produção ínfima”. O cinema de retomada ocupa os anos

³⁰ “Essa é a fase da “retomada” do cinema nacional, quando novas películas despertaram a atenção do público e da imprensa, como Alma corsária (Carlos Reichenbach, 1994), A terceira margem do rio (Nelson Pereira dos Santos, 1994), Veja esta canção (Cacá Diegues, 1994), Carlota Joaquina, princesa do Brasil (Carla Camurati, 1995), O quatrilho (Fábio Barreto, 1995), O que é isso, companheiro? (Bruno Barreto, 1997) e Central do Brasil (Walter Sales, 1998).” (Carvalho; Domingues, 2018, p. 2).

90 e teve produções como *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, teve indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro, e na mesma trilha Walter Sales com produções como *Terra Estrangeira* (1995), *Abril despedaçado* (2001), *Central do Brasil* (1998), *Diários de motocicleta* (2004). *Central do Brasil* teve a indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

Entretanto, não demorou para essa expectativa ser frustrada, pois, quando assumiu a presidência da República em 1990, Fernando Collor de Mello decretou a extinção da Embrafil- me – a empresa estatal responsável por patrocinar a produção e garantir a distribuição e exibição dos filmes nacionais

Nesse momento do cinema, a “estética da fome” – uma referência ao fazer fílmico engajado de Glauber Rocha, com destaque para causas sociais e políticas – foi substituída pela “cosmética da fome”, conforme apontou Ivana Bentes, em que o discurso dos filmes é ambientado em cenários de carência, com vistas ao entretenimento e ao espetáculo agradável visualmente, sem um convite a reflexão sobre essa realidade. Um exemplo desse tipo cinematográfico é o filme *Cidade de Deus*, lançado em 2002. O filme teve grande bilheteria e sucesso internacional, mas a repercussão de imagem relacionada ao território retratado e os atores negros que participaram da obra não teve consequências sociais positivas (Carvalho; Domingues, 2018 *apud* Bentes, 2001, 2007).

2.5. Aquilombamento no cinema: a importância do Centro Afro Carioca de Cinema para as lutas por Direitos Humanos

Zózimo BulBul, criador do Centro Afro Carioca de Cinema, faz parte da geração de atores que trabalhou no cinema novo, e é considerado pai do cinema negro brasileiro. Não por esse filme, apenas, mas por toda a proposição de pensamento sobre a importância da presença negra, para além de uma imagem, de uma mercadoria ou representação. A importância de pessoas negras serem propositoras de autorias, com conexão com a África, numa perspectiva Pan-Africanista. Ele vai pra Fespaco e volta e resolve fazer o encontro de cinema negro, trazendo realizadores.

No livro “Performances do Tempo Espiral” (2024), Leda Maria Martins fala sobre o conceito de cinesa. Segundo a autora:

A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente,

o ilimitado passado, *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo de energia vital em movimento. No Brasil, Kalunga também é identificado como o Mar-Oceano, lugar do sagrado, espelhando a divindade, na qual habita o poder da vida, da morte e das travessias. Nessas interfaces e alianças entre a pessoa (*muntu*), a coletividade (*buntu*) e os ancestrais, tudo pulsa como elos indissociáveis e complementares e uma mesma cadeira significativa, clivada de ancestralidade, princípio base, ordenador, motor, estrutura e rede de todo o pensamento. Agência da *sophya*, a ancestralidade funda a cinesia, em todos os seus âmbitos e competências, a filosofia, a concepção e experiência das **temporalidade curvilíneas**, gerenciando todos os processos de produção das práticas culturais.

Beatriz Nascimento traz a dimensão ideológica de quilombo como algo que nos habita, em que cada indivíduo é o poder e cada indivíduo é o quilombo. É um lugar de tecnologia social, por isso é utilizado para dar conta do cinema.

O cinema pode ser entendido como um fenômeno cultural, ou como uma recepção, que é o que bell hooks faz, que é a crítica. Boa parte da crítica cinematográfica, entendendo a crítica cinematográfica para produção de teoria, pois a teoria do cinema surge a partir de críticos que consideram a teoria do cinema a partir da crítica, vão olhar para o cinema de jeito endógeno, os movimentos, os gestos, o cinema pelo cinema.

Lógica da cinefilia, desconsidera o mundo que gesta, gera e recebe os filmes. Os filmes não são descolados do mundo, eles existem em relação e reação ao mundo. Então, se é esse mundo da primazia do sujeito universal, a ideia de quilombo vinda antes de cinema, faz sentido para ela, pois é uma dinâmica de poder com a qual se está lidando.

Girish Shambu, artista de origem indiana, escreve um manifesto “Por uma nova cinefilia”³¹. O texto foi publicado inicialmente na revista Film Quartely em março de 2019. Segundo a Shambu:

A velha cinefilia é a cinefilia que tem dominado a cultura cinematográfica nos últimos setenta e cinco anos. Sua história de origem narra sua ascensão na França, após a Segunda Guerra Mundial, com sua consagração do autor e seu culto à *mise-en-scène*. Ao longo dos anos, essa história produziu uma marca profunda na cultura cinematográfica da Europa Ocidental, e passou a se instalar como a narrativa hegemônica do amor ao cinema, ponto. Um truque de mágica: o que era local se tornou, silenciosamente, universal.

A nova cinefilia reconhece duas coisas sobre essa história de origem: que ela é uma narrativa de amor ao cinema entre inúmeras outras no mundo; e que foi criada majoritariamente por uma minoria: homens cis brancos. Em resposta a isso, a nova cinefilia quer multiplicar uma diversidade de vozes e subjetividades, e uma constelação de narrativas sobre a experiência cinéfila. A nova cinefilia, que vive confortavelmente tanto na URL (na internet) quanto na IRL (*in real life*, na vida

³¹ Disponível em: <Tradução de “Por uma nova cinefilia” (Girish Shambu)> Disponível em: 09/02/2025.

real), é uma cinefilia consciente de si mesma, e que põe em evidência a situacionalidade social – a posicionalidade subjetiva – dx amante de cinema. Para isso, devo adicionar: escrevo essas palavras como um homem, hétero, cinéfilo do sul asiático que vive nos E.U.A.

Os prazeres no coração da velha cinefilia são predominantemente estéticos. A nova cinefilia tem uma definição mais ampla de prazer: valoriza a experiência estética do cinema, mas demanda mais. Ela também encontra prazer numa curiosidade profunda pelo mundo e no compromisso crítico com ele. O cinema nos ensina sobre o mundo humano e não humano através de caminhos novos e poderosos. O prazer cinéfilo tradicional é privado, pessoal, interiorizado; é também isso que Laura Mulvey, em seu importante manifesto, pretende destruir. A nova cinefilia irradia para o exterior, impulsionada por um espírito de busca e desejo de transformação social e planetária. Não à toa, várixs realizadorxs enaltecidxs pela nova cinefilia – mulheres, pessoas *queer*, indígenas, pessoas não-brancas – se interessam pela militância e enxergam o cinema como parte de um projeto mais amplo de ativismo cultural. Também não é à toa que, comparativamente, poucos cineastas cis brancos compartilham dessa característica (Shambu, 2019).

Nesse sentido, tem algo que é cultural, mas especificamente sobre o cinema, tem uma violência por trás da ideia de cinefilia, pois se interliga à aparência do “quem sabe mais?”. Então deixa de ser sobre os filmes e passa a ser uma disputa de poder.

O quilombo é poder, mas não é o poder de dominação. Num ambiente que reproduz o pensamento colonial, ocorrem disputas que oprimem e tiram a vontade de pertencer àquele lugar. Isso acontece nas faculdades de Direito e demais ambientes acadêmicos, quando pessoas que não estão habituadas a certas terminologias ou modos de comunicar reagem ocultando-se ou silenciando suas percepções e ideias para não passar pelo constrangimento da deslegitimação. É isso que o racismo faz, e com as demais atividades que envolvem a construção e compartilhamento de conhecimento e visões de mundo, como o cinema, não é diferente.

Sobre a ideia de quilombocinema, Tatiane Carvalho traz a seguinte citação:

Nascimento (2018, p. 290) nos diz de uma trajetória do termo quilombo, que nomeia formas de resistência desde a fuga do cativeiro no período colonial até adquirir um “papel ideológico e fornece material para a ficção participativa”. Na minha investigação, nomeio QuilomboCinema as práticas que articulam “processos agregadores e contra-coloniais que configuram um conjunto de ações empreendidas por pessoas negras”, compreendendo a presença dessas pessoas na realização, crítica, curadoria e pesquisa acadêmica. Meu exercício, nas análises e na escrita, é o de articular um pensamento e uma poética escurecidos que atravessam e são evidenciados por esse QuilomboCinema e que, por sua vez, se apresentam nos filmes. O escurecimento é compreendido, aqui, como uma prática descolonizadora que tensiona, nesse contexto, o esclarecimento intelectual moderno, colonial e neocolonial que constrói e sustenta a ficção do sujeito universal (2021, p.01).

Beatriz Nascimento vai dizer que o quilombo é uma correção da nacionalidade, que pode existir para além da dominação. Ainda segundo Carvalho:

a marronagem de Dèneten Touam Bona (2020, p. 16) relaciona-se diretamente com aquilombamento em Beatriz Nascimento, sobretudo a partir do que a historiadora nos apresenta de dimensão “transatlântica” da cultura negra; “profundamente polifônica”, essa noção se refere a um “conjunto desses territórios (...) e continua a irrigar as lutas contemporâneas por meio das práticas culturais (...) que, por reativarem a visão das vencidas e dos vencidos – sua versão da história, logo, da ‘realidade’ – subvertem a ordem dominante” (2021, p. 01).

Portanto, o quilombo cinema é sobre cultura fílmica. O que mede o valor na nossa sociedade é o tempo. Portanto, a quantidade de filmes que alguém assistiu diz menos sobre a cinefilia e mais sobre o privilégio. A dimensão do poder, nesse sentido, é o que se contrapõe. Isso não significa que não se pode ver os filmes, pois precisamos ver filmes. Quem se considera cinéfilo? É uma dimensão de privilégio. A contestação do poder se abre numa dimensão maior da cultura fílmica, trazendo outros saberes para esse campo, que tem a ver com uma disputa política e econômica.

O movimento negro provocou a institucionalidade. A relação entre Direito e Arte se dá principalmente quando adentramos a institucionalidade a fim de interferir no impacto que as políticas públicas podem ter para a transformação das condições de desigualdade. No audiovisual, as políticas de ação afirmativa no cinema ainda estão engatinhando para chegar ao ideal de distribuição equânime, porém pode ser visto em produções como *Marte Um* (2022)³², produzido a partir do edital de ação afirmativa. Aqui, vemos os efeitos das políticas públicas para o audiovisual, relacionado com a propulsão do Direito à cultura.

Uma das pessoas desse movimento de ampliação da diversidade no cinema é a presidenta da Associação de Produtores Audiovisuais Negros, Tatiana Carvalho Costa, que tive o prazer de ouvir durante as aulas ministradas na *master class* na II Mostra de Cinema Quilombo Guerrilha, realizada no dia 05 de setembro de 2024. Na ocasião, ela falou sobre pontos que me ajudaram na compreensão dos questionamentos que fiz durante a pesquisa, principalmente sobre o papel do cinema negro no processo cultural de lutas por direitos.

Tatiana fala sobre o “Quilombo Cinema e a Poética da Encruzilhada”. Ela contou em aula que a partir de uma série de encontros em Minas Gerais, com Leda Maria Martins e Cíntia Guedes, que articulavam a ideia de cativo estético e é professora da UFBA, assim

³²Disponível em: <[Marte Um](#) [Marte Um](#) | Trailer Exclusivo>. Acesso em: 09/02/2025.

como Amaranta Cezar, que na época tocava o Cachoeira Doc, que vêm da UFRB: “A Leda dá os ares pra um novo movimento em Minas Gerais, em 2016, de teatro, que é a segunda preta, que se auto intitulava um aquilombamento de teatro, inspirado no TEN”, disse Tatiana durante as aulas da *master class*, nos contando que a primeira pessoa que participou desses encontros foi a Ruth de Souza. Ela concluiu a fala dizendo que “por conta da iniciativa da Leda, essas articulações fazem sentido também pro cinema negro.” É aí que ela propõe o Quilombo Cinema.

As aulas nesse curso me fizeram compreender o questionamento que se coloca ao cinema negro e seus articuladores, que não é nada fácil de se acessar: “Como dar conta de olhar para os filmes e entender um desafio epistêmico e essa conexão com um problema do nosso tempo?”, foi a reflexão proposta com as falas de Tatiana Carvalho.

Ainda nos anos 2000, é criado o Centro Afro-carioca de Cinema Zózimo Bulbul, um marco nesse processo de retomada do cinema no plano nacional e um território simbólico do cinema negro, nos termos de Adriano Domingos Monteiro (2017), proporcionando um espaço de expressão e empoderamento para cineastas negros, sendo reconhecido como um “espaço de educação decolonial” (Rosa, 2020), entendido nessa pesquisa como representação dos *espaços culturais*, “locais materiais ou simbólicos em que se manifestam os processos culturais”, nos termos propostos por Herrera Flores (2005, p. 46).

Situado no coração da Lapa no Rio de Janeiro, o Centro Afro Carioca de Cinema realiza oficinas, debates, seminários, mostra de filmes nacionais e internacionais, lançamentos de livros, buscando abrir novos caminhos a partir de um olhar contemporâneo onde o resgate histórico é feito através do Negro como sujeito da ação, percebendo a diversidade da Cultura Brasileira e a importância da oralidade da cultura africana³³.

Outra tendência que demarca a ascensão do Cinema Negro é a profusão de festivais com a temática, destacando-se o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil África e Caribe. O CACC, ao longo dos anos, recebeu cineastas de diversos países, como: Nigéria, Costa do Marfim, Camarões, Burkina Faso, Angola, Cuba, Guadalupe, Cabo Verde e do Senegal. A experiência obtida com os Encontros incentiva as novas produções e o intercâmbio com artistas de outros continentes.

³³ Disponível em: <<https://afrocariocadecinema.org.br/quem-somos/>>. Acesso em: 09/02/2025.

Essas conexões transatlânticas (Nascimento, 2022) apontam para o seu caráter transnacional e intercultural (Canclini, 2007), muito rico para as reflexões dos “cinemas afro-atlânticos” e suas redes de reação cultural e educativas. Os sobcomuns (Moten; Harney, 2024) podem se relacionar a essas formações sociais e as comunidades que demarcam sua diferenciação como forma de resistir a homogeneização que leva ao apagamento.

Segundo Anthony Rodrigues, a formação de uma identidade coletiva ligada ao cinema fez do I Encontro um “segundo marco, após o ‘Dogma Feijoadá’, no que tange à consolidação do termo “cinema negro” no Brasil, e de criação de um circuito de exibição mais sólido, de periodicidade regular.” (2022, p. 1038). Segundo o autor, o próprio termo “encontro” no lugar de “festival” dá a entender que o evento não tinha a intenção de estabelecer uma competição entre os filmes, mas sobretudo uma dinâmica de trocas relacionais e interculturais. A finalidade era aproximar cineastas negros, não só de diferentes regiões brasileiras, mas também de diferentes diásporas africanas e do próprio continente africano (Rodrigues, 2022).

Nessa trajetória, no ano de 2015, surge a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), organização política com o objetivo de “garantir a construção e manutenção de políticas públicas afirmativas para o setor audiovisual que sejam comprometidas com a equidade e com a democratização dos pontos de vista de raça e gênero”³⁴. Desde a sua fundação, tem desempenhado o papel de articulação contínua dos profissionais do audiovisual negro das cinco regiões do Brasil, com o propósito de fortalecer os elos da cadeia produtiva do audiovisual com a presença de pessoas negras. A APAN promove narrativas que visam transformar a percepção da sociedade em relação à negritude, combatendo o racismo estrutural e possibilitando a construção coletiva entre as pessoas negras nas políticas públicas e no mundo do trabalho³⁵.

Joyce Prado, na entrevista “Tecnologias ancestrais: as construções políticas do movimento negro no contemporâneo” (2022), menciona a conscientização quanto ao legado

³⁴ Mais informações sobre a Associação de Produtores Audiovisuais Negros. Disponível em: <[A APAN é Quilombo!](#)>. Acesso em: 09/02/2025.

³⁵ Nessa pesquisa, pretendia realizar entrevistas com esses atores sociais no movimento de cinema negro, que compõem a APAN - Associação de Produtores Audiovisuais Negros. No entanto, em razão do tempo e demais imprevistos da pesquisa, optei por não realizar essa modalidade de busca de informações, mas reconheço a importância desse diálogo e espero que ele possa ocorrer em outra oportunidade para aprofundar a reflexão e as fontes de pesquisa. Esse destaque também se aplica aos demais atores sociais que participam do cinema negro no Rio de Janeiro, como exemplo do Centro Afro Carioca de Cinema.

do movimento negro para esses profissionais, destacando os desafios enfrentados pelos cineastas negros nos tempos atuais. A origem da associação remonta às articulações políticas que antecederam sua criação, como o Dogma Feijoadado, o Manifesto de Recife, os Encontros de Cinema Negro e as articulações em torno dos editais de curtas com políticas afirmativas. Sobretudo, ressalta-se a reivindicação do imaginário transformado em imagem e som e a importância da construção imagética para um reconhecimento identitário e histórico da pessoa negra na sociedade brasileira.

Ademais, no ano de 2023, a Assembleia Legislativa do Estado do Rio De Janeiro sancionou o Projeto de Lei nº 2014/2023, proposto pela Deputada Estadual Dani Balbi, que declarou o Centro Afro Carioca de Cinema como Patrimônio Histórico e Cultural Imaterial do Estado do Rio de Janeiro³⁶. O texto legislativo descreve o Centro Afro Carioca de Cinema como um espaço dedicado à promoção da cultura afro-brasileira e de seus artistas, elaborando projetos e ações que visem à realização permanente de atividades culturais. O foco principal do Centro é a valorização da produção cinematográfica brasileira, africana e caribenha como um ato social de transmissão de sabedoria, formação técnica e artística, profissionalização e inclusão no mercado de trabalho.

Em sua trajetória, o Centro Afro Carioca de Cinema tornou-se referência nacional e internacional através do trabalho de conscientização, memória e incentivo ao aumento da autoestima e da compreensão do mundo através da arte cinematográfica negra, em integração com a educação e a compreensão da importância da cultura africana e de sua influência na cultura brasileira. Todo esse percurso é de suma importância para compreendermos o processo cultural de lutas por direitos humanos protagonizado pelos movimentos negros em sua atuação cultural, e nos convoca a um novo olhar sobre formas de descolonização da Arte em diálogo com a educação, impactando o campo dos Direitos Humanos e essencial para pensarmos sobre um ensino jurídico antirracista no mundo contemporâneo.

O estudo sobre o processo cultural protagonizado pelos movimentos sociais negros em diferentes vertentes de atuação contribui para a tomada de consciência racial e para a luta por condições materiais de vida digna, pelo reconhecimento e luta contra o racismo. A reação

³⁶ A lei dispõe que “O Centro Afro Carioca de Cinema tem por finalidade a promoção da cultura afro-brasileira e de seus artistas, além de elaborar projetos e ações que visem à realização permanente de atividades culturais. Seu foco é a valorização da produção cinematográfica brasileira, africana e caribenha como um ato social de transmissão de sabedoria, formação técnica e artística, profissionalização e a inclusão no mercado de trabalho.” Disponível em: <<https://shorturl.at/ijwWY>>. Acesso em: 09/02/2025.

cultural do cinema negro no âmbito da cultura serviu para desvelar as relações desiguais nesse plano de atuação cultural, tornando visíveis suas contradições e pontuando a permanência de mentalidades racistas em contraposição ao discurso falacioso de “democracia racial”. A arte, portanto, é uma fonte relevante para pensarmos sobre Direitos Humanos e nos ajuda a contextualizar o percurso de lutas e resistências que visam à efetivação e busca de sentidos sobre a dignidade humana.

3. TORNAR VISÍVEL E SAIR DO SILÊNCIO: A PARTILHA DO SENSÍVEL ENTRE O DIREITO E O CINEMA

O autor Jacques Rancière define como a partilha do sensível “a constituição de um mundo sensível comum, uma habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas” (2005, p. 63-64). Para o autor, um mundo “comum” não se resume simplesmente ao *ethos*, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. Mas sim, na distribuição das maneiras de ser e das “ocupações” num espaço de compartilhamento sensível.

Nessa perspectiva, é posto em questão a ideia de trabalho “ordinário” e a “excepcionalidade” artística. Rancière nos ensina que o artista é um ser duplo, ele é o fazedor de *mimesis*, conforme referenciado no terceiro livro “A República”, condenado não pela falsidade e pelo caráter pernicioso das imagens que propõe, mas segundo um princípio de divisão do trabalho que já havia servido para excluir os artesãos de todo o espaço político comum: “o fazedor de *mimesis* é, por definição, um ser duplo. Ele faz duas coisas ao mesmo tempo, quando o princípio de uma sociedade bem-organizada é que cada um faça apenas uma só coisa, aquela à qual sua ‘natureza’ o destina”. O autor aponta para o sentido da ideia de partilha do sensível, em que a impossibilidade de fazer “outra coisa” imposta aos cidadãos na *pólis*, fundamentada na “ausência de tempo” para a participação política.. O fazedor de *mimeses* ocupa o espaço duplo de comunicar com o público, ao mesmo tempo que partilha o sensível de seu ofício.

O princípio de ficção que rege o regime representativo da Arte é uma maneira de estabilizar a exceção artística, de atribuí-la a uma *tekhne*, o que pode dizer duas coisas: a arte das imitações é uma técnica e não uma mentira. Ela deixa de ser um simulado, e incorpora a visibilidade deslocada do trabalho como partilha do sensível. Segundo Rancière, o “imitador

não é mais que o ser duplo ao qual é preciso opor a *pólis* onde cada um só faz uma coisa. A arte das imitações pode inscrever suas hierarquias e exclusões próprias na grande divisão entre artes liberais e artes mecânicas” (Rancière, 2005, p. 64).

De acordo com Robert Stam, referenciando Bakhtin, a arte é inerentemente social não por retratar a realidade, mas por se configurar como uma "enunciação" inserida em um contexto histórico. Trata-se de uma rede de signos transmitidos por um ou mais sujeitos historicamente constituídos a outros sujeitos também moldados socialmente, todos imersos em suas respectivas circunstâncias históricas e influenciados por contingências sociais (2006, p. 265). Nesse contexto, o regime estético das artes transforma radicalmente essa repartição dos espaços. Ele não recoloca numa causa apenas a duplicação mimética em proveito de uma imanência do pensamento na matéria sensível. Coloca também em causa o estatuto neutralizado da *tekhne*, a ideia da técnica como imposição de uma forma de pensamento, de uma matéria inerte (Rancière, 2005, p. 64).

Partindo dessas concepções, Gomes aponta para a construção de uma crítica transdisciplinar sobre o Direito que tem como suporte nas pesquisas: i) a historicização dos estudos raciais no Brasil, com destaque às obras do campo sociológico, antropológico e historiográfico; ii) o manejo de discursos oficiais que fundamentaram a construção da nacionalidade, associados à produção literária e jornalística; iii) a análise racializada dos aparatos normativos no período escravista e no pós-abolição – constituições e legislações civis, penais e administrativas; iv) e a mobilização de fontes que dimensionem a memória jurídica da população negra, dentre as quais, as histórias de vida, a oralidade e os registros pessoais (2021, p. 1212).

A partir da última concepção, que mobiliza as fontes de memória jurídica da população negra, encontramos o(s) cinema(s) negro(s), em sua visualidade e oralidade disponíveis ao público. Essa arte possibilita o contato com registros pessoais de pessoas negras, suas narrativas históricas, ao mesmo tempo que criam imaginários e resgatam memórias. O Direito faz algo muito parecido, pautado pelos ritos da legislação, ao dar abertura às comunidades interpretativas de traduzir os ideais de justiça com base em casos concretos que envolvem a oralidade e as narrativas.

Leda Maria Martins nos ensina sobre a importância de revelar realidades, torná-las visível para que então possamos transformá-las:

Observa-se nessas realizações um forte impulso e Leitmotif³⁷ de ruptura e de simultânea intervenção no *statu quo*, o que nos possibilita traçar um paralelo com as estratégias do denominado Teatro do Real (que não se confunde com as estéticas realista e naturalista do século XIX), um movimento performático inovador, tensionado...Em suas proposições, como nos informa Martins, “**revelar algo torna-se tão importante quanto transformar algo**”, e nele a memória, recriada em vários dispositivos cênicos e estratégias de enunciação, é utilizada “**para formar imagens, construir casos, elaborar argumentos, criar rupturas históricas e situar o espectador na história.**” (Martins, 2024, p. 161). (*grifo próprio*)

As formulações políticas e teóricas do movimento acadêmico brasileiro dão os passos para a construção de um campo que interligue o Direito e as Relações Raciais. Neste tópico, é importante destacar a relevância da *relacionalidade* para a problemática que nos propomos compreender, pois tratam de questões que envolvem relações humanas, nas quais a raça ocupa um lugar cultural, político, institucional, e assim por diante.

Gomes afirma que a virada paradigmática dos estudos raciais, proposta por intelectuais negros no Brasil, é estimulada por lutas antirracistas que se desdobravam no mundo, especialmente na segunda metade do século XX. Portanto, segundo o autor, “é importante considerar que o fluxo de lideranças negras pelo Atlântico alinha formulações políticas e teóricas presentes no movimento acadêmico brasileiro, no qual também estão inseridas as obras fundacionais do campo Direito e Relações Raciais.” (Gomes, 2021, p. 1212).

O resultado das lutas do movimento negro se manifesta na compreensão de que “o Direito é um mecanismo de poder que está em disputa, mas que em razão do racismo, são apagadas as mediações da população negra no âmbito jurídico” (Gomes, 2021) ou seja, a população negra não esteve alheia a disputas que se davam no campo político e institucional, e as articulações provenientes de seus movimentos repercutiram na transformação de realidades de dominação pautadas no silenciamento e invisibilização.

³⁷ *Leitmotif* é um recurso no cinema, quando uma música se repete a depender de uma cena ou contexto. É o motivo condutor musical de uma determinada cena ou personagem.

3.1. A ética do silêncio

“O espírito de revolta não é possível senão nos grupos em que uma igualdade teórica encobre grandes desigualdades de fato”.
Albert Camus: L’Homme Révolté

O direito é permeado de silêncios. Ao lembrarmos da figura de Anastácia, amordaçada em sua fala com aparelhos próprios do período escravagista, podemos compreender as formas como o silêncio opera para reprimir a agência e liberdade de pessoas negras:

Figura 10 - Anastácia Livre



Fonte: Correio Braziliense, Étienne - Yhuri Cruz, 2022

No ano de 2024 o cineasta Joel Zito Araújo lançou a série documental “A ética do Silêncio”. Ela está dividida em 5 episódios, que se chamam: “Brasil Monárquico - o silêncio constitucional”; “A Liberdade Sem Direitos”; “Sob o Signo do Silêncio da Democracia Racial”; “A Ética do Silêncio Abalada”; e “A Ética do Silêncio Contestada”. Na série documental, Joel Zito Araújo refere que a ética do silêncio não apenas escondeu toda a resistência de pessoas escravizadas e de homens e mulheres livres que de fato fizeram a abolição, como também forjou novos estereótipos. Desse mito, da dádiva da princesa, a abolição passou a ser construída no imaginário social como obra da raça branca emancipadora e a raça negra emancipada.

Esses mesmos questionamentos foram retratados por Zózimo Bulbul, em seu filme *Abolição* (1988)³⁸. Nele, podemos observar os seguintes questionamentos: quem foram os responsáveis pela abolição da escravatura e libertação dos escravizados? A falsa ideia de abolição pela benevolência da princesa Isabel é o mito sustentado sistematicamente pela classe dominante majoritariamente branca.

Figura 11 - “Abolição”, Zózimo Bulbul



Fonte: Filme “Abolição”, Zózimo Bulbul

O silêncio também é destacado no quadro de Pedro Américo, que retrata a Declaração da Independência do Brasil, de 7 de setembro de 1822. Na série *A Ética do Silêncio*, o diretor Joel Zito Araújo afirma que “ele é parte do esforço de ocultamento do nosso passado escravocrata e as aspirações de cidadania da população negra e indígena no século XIX”.

Figura 12 - O Último Baile do Império



Fonte: óleo sobre tela, Aurélio de Figueiredo, 1905, Museu Histórico Nacional

³⁸ Disponível em: <[Alma no Olho](#)> Acesso em: dez/2024.

O silêncio constitucional do Brasil monárquico é discutido a partir da crítica com relação à Constituição de 1824, em que a palavra escravidão não aparece devido às pressões internacionais. É nesse período que o comércio de pessoas escravizadas se torna crime, sem, contudo, diminuir o poder do escravismo. Ele inclusive se intensifica até meados de 1850³⁹. Segundo Joel Zito Araújo (2024), a Ética do Silêncio tem apagado a contribuição dos sujeitos históricos negros que contribuíram para os processos de lutas e resistência contra essa prática degradante.

Em 1833, começa a longa história da imprensa negra brasileira, e a resistência passava pelo respeito à ocupação de cargos públicos, postos militares e civis e serem reconhecidos como figuras legítimas da intelectualidade brasileira.

Ana Flávia Magalhães Pinto, professora do departamento de história da UNB e diretora do Arquivo Nacional, foi uma das entrevistadas na série documental “Ética do Silêncio”, e nos conta que, a constituição do Império estabelecia restrições à população negra, em que, uma vez que os alforriados, libertos africanos não possuiriam automaticamente o direito à cidadania brasileira. Nesse contexto, a pergunta que fica é: então quem seria considerado cidadão brasileiro? O constituinte possuía a responsabilidade atribuir o conceito de quem seria considerado o cidadão brasileiro.

A constituição de 1822 proibia a tortura ou o castigo infamante, referindo que ficavam abolidos os açoites, a tortura, a marca de ferro quente, e todas as mais penas cruéis⁴⁰. O escravizado não tinha honra, e vivenciava a condição de apátridas após a alforria: “Os apátridas não tinham como reivindicar uma nacionalidade africana e não tinham a liberdade brasileira”. Observamos na série que “A legislação brasileira ao longo do tempo foi racialmente orientada, mesmo que não se verbalizassem as interdições raciais”, e é nesses silêncios que vemos os mecanismos do racismo, em que supostas igualdades teóricas escondem grandes desigualdades de fato.

Nesse período, Antônio Rebouças, homem negro e herói da independência da Bahia contra os portugueses, produz tratados e leis civis, e estava dentro da estrutura do Império.

³⁹ Carta de Lei de 8 de Novembro de 1817. Disponível em: <[Legislação Informatizada - Carta de Lei de 8 de Novembro de 1817 - Publicação Original](#)>. Acesso em: jan/2025.

⁴⁰ Disponível em: <[Constituição para o Império do Brasil — Arquivo Nacional](#)>. Acesso em: jan/2025.

Seu irmão, André Rebouças⁴¹, engenheiro do século XIX, escreve o texto da confederação abolicionista.

A ausência compõe a ética do silêncio. Ela retira a possibilidade de elaboração e agência do ser humano. Precisamos conhecer nossa história para construirmos nossas subjetividades, assim como uma cultura de cidadania.

Figura 13 - Luís Gama



Fonte: Série Documental “A ética do Silêncio”. Joel Zito Araújo, 2024

A entrevistada Ana Flávia fala sobre os abolicionistas, em que o fim da escravidão era uma condição imprescindível para o exercício da cidadania de toda e qualquer pessoa negra. Ocorria na época a prática de reescravização de libertos e escravização de pessoas livres, algo que é possível ver no filme “12 anos de escravidão” (2014), de Steve McQueen, indicado a 9 Oscars na época. No Brasil, durante o ano de 1883, os abolicionistas organizaram e criaram o Jornal Gazeta da Tarde, em que traduziam trechos da biografia de Frederic Douglas, referência abolicionista nos Estados Unidos.

Esse trecho da série também se refere aos projetos de valorização da mão de obra nacional, em abril de 1888, a partir da Sociedade Cooperativa da Raça Negra, criada por Estevão Roberto da Silva, formado pela Academia Imperial de Belas Artes. Ele tinha como objetivo combater o desemprego e a exclusão social, dos negros que foram “entregues à própria sorte”.

⁴¹ Conforme descrito na série, André Rebouças era monarquista e seguiu a família imperial em seu retorno para Portugal. Em seguida, ele viajou até a África.

O Gabinete Dantas, do qual faziam parte figuras como André Rebouças e Joaquim Nabuco, esteve envolvido na aprovação da Lei dos Sexagenários. No entanto, esse gabinete caiu, sendo substituído pelo Gabinete Cotegeipe, que adotou medidas para conter a fuga de escravizados e tentou frear o avanço do movimento abolicionista entre 1885 e 1888. Durante esse período, diversas fugas ocorreram em meio aos embates com o governo. Em resposta às pressões abolicionistas, a princesa Isabel demitiu o Gabinete Cotegeipe e, sob a proposta de “libertar e contratar”, sancionou a Lei Áurea em 1888.

O artificialismo de apresentar o Brasil no exterior como modelo de solução de convivência étnica não é moda recente. Já por volta de 1880, Joaquim Nabuco denunciava o embuste com estas palavras de sábio: “A ideia é que a mentira no exterior habilita o governo a não fazer nada no país e deixar os escravos entregues à sua própria sorte”. Outra coisa não fazem e não fizeram nossos governos republicanos, em relação ao ex-escravo. (Nascimento, 1982, p. 74).

O princípio da igualdade, que refere “Todos são iguais perante a lei”, adentra na legislação, porém fica o questionamento: como fazer isso e ainda manter a escravidão como instituição na sociedade brasileira? Como criar uma constituição liberal em que todos são iguais perante a lei, mantendo a escravidão enquanto instituição, mantendo uma sociedade estratificada?

Na série documental, esse período é retratado como sendo “a liberdade sem direitos”. Hebe Matos refere que no período colonial, utilizavam a expressão “pessoas livres de cor” para denominar pessoas que eram livres, porém possuíam uma série de restrições. As pessoas eram proibidas de exercer a gestão da nação, por exemplo, ao serem excluídas dos quadros de altas patentes militares, mesmo que essas pessoas tivessem condições financeiras.

A política de branqueamento não permitia que a população negra atuasse no mundo do trabalho livre. A branquitude não queria projetar a continuação da população negra, e tinha o prognóstico de que, até 2012, nem estaríamos mais aqui. Contudo, como diz Conceição Evaristo: “Eles combinaram de nos matar, e nós combinamos de não morrer”.

A mestiçagem foi utilizada como ponte para o branqueamento da sociedade e foi o pensamento dominante da maioria dos intelectuais brancos na primeira década no século XX. Inclusive, um ex-professor da Faculdade de Direito, chamado Oliveira Viana (1883-1951)⁴².

42

Disponível em: <https://espacoacademico.wordpress.com/2017/03/04/racismo-e-ciencia-no-brasil-pos-abolicao-1888-1930-oliveira-vianna-o-racismo-decadente-2/> >. Acesso em: dez/2024.

Após a Revolução de 1930 foi indicado para consultoria jurídica do Ministério do Trabalho e ajudou na elaboração da nova legislação sindical e trabalhista. Ele foi o último grande expoente do racismo pseudocientífico brasileiro. No seu primeiro livro não deixou dúvidas sobre quais eram suas referências teóricas mais importantes: “o grande Ratzel” e “os gênios possantes e fecundos” dos Gobineau e Lapouge (ambos racistas). Segundo ele, o país seria o resultado da vontade e da energia das elites brancas, racialmente superiores. Os negros e índios, por outro lado, não haviam dado “nenhum elemento de valor” à nossa formação histórica e cultural⁴³.

Nesse mesmo período, João Batista de Lacerda, médico e cientista brasileiro, diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, foi defensor da tese do branqueamento racial, apresentando em 1911, um ensaio sobre mestiçagem no Brasil durante o Congresso Universal das Raças, realizado em Londres. Em sua exposição, afirmou que “o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento, em um século, sua perspectiva de saída e solução”. Durante o evento, exibiu a pintura A Redenção de Cam, de Modesto Brocos, como ilustração de sua teoria⁴⁴.

O baile da ilha fiscal, promovido pelo Gabinete Ouro Preto, foi uma forma de propagando do regime monárquico para espantar possíveis ideias republicanas. Enquanto os monarcas dançavam no baile em 9 de novembro de 1889, os republicanos, os militares, e uma parte de civis (como Rui Barbosa), se alinharam ao setor agrário, ex-senhores de escravizados, e foram capazes de inaugurar um novo regime, num projeto nacional de exclusão e submissão de pessoas negras. Em 15 de novembro do mesmo ano, é proclamada a República no país.

A partir de 1902, a indústria fonográfica começa a produzir seus primeiros músicos. Eduardo das Neves (cantor, circense, junto a Beijamim de Oliveira), participa do movimento circense, grande fonte de divertimento popular.

43

Disponível

em:

<<https://espacoacademico.wordpress.com/2017/03/04/racismo-e-ciencia-no-brasil-pos-abolicao-1888-1930-oliveira-vianna-o-racismo-decadente-2/>>. Acesso em: dez/2024/.

⁴⁴Disponível em: < <https://mapa.an.gov.br/index.php/ultimas-noticias/1121-joao-batista-de-lacerda> imagens: <https://www.anm.org.br/joao-baptista-de-lacerda/>>. Acesso em: dez/2024.

Figura 14 - Eduardo das Neves⁴⁵



Fonte: A Noite, Terça-Feira, 11 de Novembro de 1919, p. 02

Os espaços urbanos do final de século XIX se tornam os espaços de criação das redes abolicionistas negras. Os brancos passam a lidar com o samba, a exemplo do maxixe, uma construção das comunidades negras. A dança sai dos cortiços e entra nos teatros, e os gêneros musicais se tornam também espaços de muito conflito, a exemplo do *black face* e da ligação do maxixe com o funk, num processo de apropriação cultural. Ou seja, o gênero entra, mas os músicos não, as dançarinas não. Portanto, as camadas de poder utilizam-se de instrumentos legais para reprimir a expressão cultural, pois persegue-se o gênero musical e acabam perseguindo as pessoas. Os trabalhadores da cultura são vistos como criminosos, o que pode ser visto na música “Samba do Criolo Doido”:

Em 1968, Stanislaw Ponte Preta, conhecido jornalista, cronista e humorista do jornal Última Hora nos anos de 1960, escreveu a música O Samba do Crioulo Doido, como parte de um quadro do Show Pussy Pussy Cats. O assunto da música é a tradição brasileira de se fazer enredos de escolas de samba com temas históricos, exaltando figuras ou fatos considerados importantes para a memória nacional. O samba é introduzido por uma voz em off, imitando a linguagem dos locutores de rádio:

Este é o samba do Crioulo doido
A história de um compositor que
Durante muitos anos obedeceu o regulamento
E só fez samba sobre a história do Brasil
E tome de inconfidência, abolição, proclamação, Chica da Silva
E o coitado do Crioulo tendo que aprender
Tudo isto para o enredo da escola
Até que no ano passado escolheram um tema complicado

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.marcelobonavides.com/2019/11/eduardo-das-neves-100-anos-de-saudade.html>>. Acesso em: dez/2024.

A atual conjuntura
 Aí o crioulo endoidou de vez e saiu este samba
 Foi em Diamantina onde nasceu J.K
 Que a princesa Leopoldina a resolveu se casar
 Mas Chica da Silva tinha outros pretendentes
 E obrigou a princesa a se casar com Tiradentes
 Laiá, laiá, laiá, o bode que deu vou te contar
 Laiá, laiá, laiá, o bode que deu vou te contar
 Joaquim José, que também é da Silva Xavier
 Queria ser dono do mundo
 E se elegeu Pedro Segundo
 Das estradas de minas, seguiu pra São Paulo
 E falou com Anchieta
 O vigário dos índio aliou-se a Dom Pedro
 Acabou com a falseta
 Da união deles dois ficou resolvida a questão
 E foi proclamada a escravidão
 E foi proclamada a escravidão
 Assim se conta essa história
 Que é dos dois a maior glória
 A Leopoldina virou trem
 E Dom Pedro é uma estação também
 Oh-oh-oh, o trem tá atrasado ou já passou?
 Oh-oh-oh, o trem tá atrasado ou já passou?

No Show do Crioulo Doido, também de 1968, Stanislaw explicava à platéia as intenções que o levaram a fazer a música: “A minha ideia inicial era fazer uma crítica ao Departamento de Turismo da Guanabara que obriga as escolas de samba a desfilar só com músicas inspiradas em fatos históricos. É um samba de protesto, isso não vou negar. Porque é difícil encaixar nomes, datas e acontecimentos passados dentro de uma melodia. Por exemplo... (Sérgio Canta) Foi em mil novecentos e sessenta e quatro/ que aboliram a República no Brasil ... o samba fica difícil, aliás nisso aí só a melodia que é minha, a letra é do general Mourão Filho... mas vamos mudar de assunto outra vez, antes que seja tarde demais....”

Em 1880, João Cândido nasceu em uma fazenda no Rio Grande do Sul, filho de ex-escravizados e de uma mulher que ainda era escravizada. Ele é fruto do Ventre Livre. Embora fosse livre, foi muito explorado pela família com quem residia. Ele vai para Porto Alegre, onde ele cria suas próprias condições de vida. Vai presenciar a revolução federalista, e depois vai retornar e ser indicado por um almirante de senhores da terra para fazer escola de marinheiro, se forma em Rio Grande e depois vem ao Rio de Janeiro para assumir o cargo de marinheiro. Quando chega ao Rio de Janeiro, presencia a Revolta da Armada. Houve uma revolta na Bahia, a Revolta dos Canudos, e ele presencia diversas guerras, como as federalistas. Em 1906 vai ter cursos na Inglaterra. Ele então fica próximo ao que estava

acontecendo na Rússia. É nesse momento que, segundo Itan Cruz (Araújo, 2024, 23:00), João Cândido entra em contato como cinema russo e um clássico da época chamado “Encouraçado Potenkin”. Ele lidera a Revolta da Chibata com 30 anos de idade.

Quem eram os líderes do movimento operário nos seus primórdios? No meio da multidão se destacavam homens e mulheres negros brasileiros. Uma ética do silêncio operou nas narrativas de esquerda no Brasil com relação às lutas de classe, apagando a importância da participação política do negro na história do trabalho no Brasil.

A política imigratória do Império foi uma espécie de indenização dos senhores de escravizados, principalmente no leste paulista. Michael Hall⁴⁶ fala sobre os protestos e a mão de obra imigrante, ligada ao ressentimento e à aceitação do regime republicano. Trabalhadores europeus e o debate racial, ligados ao projeto de branqueamento da população e exclusão da população negra, que estavam aptas ao trabalho, mas eram fadadas à ideia de “vadiagem”.

A nova condição de liberdade e a palavra vadiagem, falando sobre um olhar senhorial que atribuía a essa população liberta uma ideia de que não queriam trabalhar. Criam então a lei da vadiagem, que conhecemos a partir do regime republicano. As elites imperiais, pouco antes do tráfico transatlântico, já discutiam entre parlamentares a ideia de mandar as pessoas negras da cidade para os campos, para a produção cafeeira⁴⁷. O contexto da lei da vadiagem⁴⁸, portanto, visava disciplinar os negros para entrar numa sociedade de classes e livre, após o fim da escravidão. Ou seja, no Império a escravidão, na República, a vadiagem. Trata-se de uma herança do escravismo e do controle dos corpos.

Portanto, após a mudança na legislação penal que acaba com o castigo corporal, em meio às articulações do Exército buscando força na Marinha para que não derrubassem o governo republicano, o principal castigo era a violência, e os oficiais exigem que isso se

⁴⁶ Michael M. Hall, "The Origins of Mass Immigration in Brazil, 1871-1914" (Ph.D. dissertation, Columbia University, 19~), treats Italian immigration primarily.

⁴⁷ Thomas Holloway, "Immigration and Abolition: The Transition from Slave to Free Labor in the Sao Paulo Coffee Zone," in Dauril Alden and Warren Dean (eds.), *Essays Concerning the Socioeconomic History of Brazil and Portuguese India* (Gainesville, 1977), 150-77. Carneiro, *Imigração e colonização no Brasil*, also relates immigration to slavery and its abolition. F. de Leonardo Truda, *A colonização alemã no Rio Grande do Sul* (Porto Alegre, 1930), 111-28; Thomas E. Skidmore, *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought* (New York, 1974).

⁴⁸ “A vadiagem foi um crime previsto no Código Criminal de 1830, o único do Império, e no Código Penal de 1890, o primeiro da República. Deixou de ser crime em 1940, quando Vargas assinou o Código Penal que está em vigor até hoje. A chance de enterrar definitivamente a vadiagem como delito, porém, foi perdida”. Disponível em: <[Delito de 'vadiagem' é sinal de racismo, dizem especialistas — Senado Notícias](#)>. Acesso em: dez/2024.

retome. É nesse contexto que se dão as revoltas como a de Canudos e demais greves de carroceiros. Quando parte dos movimentos tem gente negra liderando, essas revoltas são abafadas, mas “a Revolta da Chibata não tem como silenciar”, e essa é uma grande contribuição da revolta de João Cândido. Essa crítica foi feita por Abdias do Nascimento no texto “O negro revoltado”:

Que valor invoca a *revolta* do negro? Seu valor de Homem, seu valor de Negro, seu valor de cidadão brasileiro. Quando a Abolição da escravatura em 1888 e a Constituição da República em 1889 asseguram teoricamente que o ex-escravo é um cidadão brasileiro com todos os direitos, um cidadão igual ao cidadão branco, mas, na prática, fabrica um cidadão de segunda classe já que não ofereceu ao negro os instrumentos e meios de usar as franquias legais – atingem profundamente sua condição de homem e plantam nele o germe da *revolta*. As oligarquias republicanas, responsáveis por essa abolição de fachada, atiraram os quase cinquenta por cento da população do país – os escravos e seus descendentes – à morte lenta da miséria, dos guetos do mocambo, da favela, do analfabetismo, da doença, do crime, da prostituição. O crime perfeito do *linchamento branco*, isto é, incruento, sem sangue. O linchamento que não deixa rastro nem prova. Com Antônio Callado podemos, sem eufemismo, chamar a Lei Áurea de Lei de Magia Branca, pois nenhuma imposição jurídica ou legal, por si só, tem força para mudar trezentos anos da cultura de privilégios do branco e de espoliação e submissão do negro. (Nascimento, 1982, p. 94).

Abdias do Nascimento também apresentou o seu trabalho quilombismo, uma proposta política para a nação brasileira – para todos os brancos, negros, indígenas e asiáticos, uma sociedade igualitária em todos os sentidos. Era uma nação inspirada pela *práxis* do quilombismo do século XVI:

O processo natural pelo qual a escravidão fossilizou nos seus moldes a exuberante vitalidade do nosso povo durou todo o período do crescimento, e enquanto a nação não tiver consciência de que lhe é indispensável adaptar à liberdade cada um dos aparelhos do seu organismo de que a escravidão se apropriou, a obra desta irá por diante, mesmo quando não haja mais escravos (Nascimento, 1982, p. 65).

Durante a escrita desse texto, Abdias referenciava o ano de 1968 como o momento dos oitenta anos da abolição jurídica da escravatura e fez um balanço desse período:

Analisando nossa realidade de hoje quase se pode dizer que a Lei Áurea fora assinada ontem. A situação do negro livre pouco se modificou nos oitenta anos de abolição: baixo *status* social, educacional, econômico, político, sanitário é o elemento de frustrações transformado num forte potencial de justos ressentimentos da raça (Nascimento, 1982, p. 66).

As iniciativas e realizações do Teatro Experimental do Negro, criado por Abdias, se deram tanto no campo artístico como no social, buscando “canalizar a frustração subjacente, em atos e fatos positivos da coletividade negra” (1982, p. 66). Para Abdias, esse movimento se destina a:

Transferir ou canalizar o que poderia se tornar ressentimento negativo, em estado de *revolta* profundamente criador. Pois a *revolta* não se limita a expressar uma mágoa, nem se esgota no ressentimento. Com Sartre, acreditamos que ela vai mais longe: ‘a *revolta* é que é o âmago da liberdade, pelo que ela apenas se realiza com o engajamento na *revolta*’ [...] Essa *revolta* está plenamente consciente de que a opressão dos negros nos Estados Unidos, na África do Sul, na Angola e em Moçambique, ou na Rodésia de Ian Smith são formas particulares da mesma opressão que atinge indistintamente a todos os povos de cor, em qualquer país de predominância branca. Podem variar de grau, tais opressões, mas a sua essência é sempre a mesma. Sai essa constância singularizando o negro – espoliação e opressão – dentro dos quadros nacionais e culturais mais diversos” (Nascimento, 1982, p. 66-67).

A festa, a música, a religião⁴⁹, está ligada à vida familiar, cotidiana, à vida do trabalho. Então, isso era uma das pautas de luta e reivindicação, a possibilidade de realizar as festas que envolviam o tambor. O batuque é o nome que foi dado pela polícia e pelo setor dominante àquilo que não entendiam. O castigo físico acontecia com a violência, mas também existia uma relação de submissão, uma forma de dominação que fazia com que as pessoas continuassem trabalhando. A festa se torna fundamental para que esses descendentes de africanos continuem a viver. As autoridades, os brancos, lidavam com bastante dificuldade. Não podia se proibir tudo, mas iam de alguma forma cerceando essas manifestações. A cultura, portanto, é uma das formas de resistência dessas populações.

3.2 O Silêncio dos Juristas

A expressão “silêncio dos juristas” é utilizada por Gomes para condensar a leitura sobre a cultura jurídica dominante. O ponto chave para a problematização do autor consiste na “compreensão de que a população negra não é reconhecida como sujeita de direitos no Brasil. Tanto que esta formulação tem repercussão no reconhecimento do negro como sujeito constitucional e a mobilização por instrumentos de enfrentamento ao racismo” (2021, p. 1213).

A agenda antirracista se volta para a disputa institucional, a partir de uma litigância político-acadêmica de lideranças negras, que se relaciona neste trabalho ao plano das *instituições*, do diamante ético de Herrera Flores. Nesse sentido, foram substanciais as articulações para a Assembleia Nacional Constituinte (1987/1988), indicando o estabelecimento desta agenda antirracista também na disputa institucional. As negociações que desaguariam no processo constituinte, apesar de fortemente gestadas no sistema de

⁴⁹ As religiões de matriz africana com a ideia de feitiçaria > religião católica como a religião do regime, do país > encaravam as religiões afro como feitiçaria > Aquilo que não se enquadrava nas religiões do Estado.

hierarquia racial, foram atravessadas por essa litigância político-acadêmica de lideranças negras (Gomes, 2021, p. 1213).

Os trabalhos de Eunice Prudente e Dora Bertúlio são de extrema relevância para o campo de Direito e Relações Raciais e possuem como principal resultado teórico a denúncia do racismo institucional, enquanto “sistema de valores e práticas que impede a realização dos direitos fundamentais da população negra no pós- abolição” (2021, p. 1213). Eunice Prudente (1980)⁵⁰ recorda as resistências do período colonial-imperial, e Dora Bertúlio (1989)⁵¹, por sua vez, repercute a atuação do movimento negro já da segunda metade do século XX.

Podemos observar a existência de um “dispositivo de racialidade”, nos termos de Sueli Carneiro (2023), relacionado ao pensamento crítico sobre o papel do silêncio nas relações raciais, bem como de gênero. Segundo Gomes:

Essa oposição ao pensamento crítico é comum nas três obras estudadas e entendo que se vincula ao problema do silêncio, que foi uma questão trazida à tona nas primeiras obras jurídicas da crítica racial no Brasil. **O silêncio foi apresentado com novos contornos, não bastando a alocação do racismo como mais uma dentre as variáveis do ordenamento jurídico nacional – é preciso considerar o seu caráter estrutural.** Por isso, o dispositivo da racialidade aparece nestas obras como gênese do sistema penal (Gomes, 2021, p. 1217)(*grifo próprio*).

Ao refletirmos sobre as escolas jurídicas, a sustentação ideológica da democracia racial é a demonstração do racismo que funda a própria ordem social e jurídica. Conforme Gomes, tal postura “denota o descompromisso das escolas jurídicas críticas com as formulações que posicionam o racismo enquanto sistema fundante da ordem social e jurídica no Brasil” (2021, p. 1218). Ademais, outro ponto de destaque aos estudos raciais do Direito brasileiro, identificado por Prudente e Bertúlio, e referida por Gomes (2021), é a produção de diversas investigações e elaborações que “rejeitaram ou secundarizaram o racismo”, o que demonstra a insuficiência das análises do Direito que se recusam a compreensão histórica das relações raciais no Brasil. Alguns professores podem questionar: “pra que utilizar recorte de raça pra estudar prisões?”. Esses questionamentos sobre recortes de raça em trabalhos acadêmicos no campo do direito são um exemplo do discurso na formação jurídica que fecha os olhos para realidade social e racial que vivemos, de evidentes desigualdades.

⁵⁰ Eunice Aparecida de Jesus Prudente é Professora Sênior e docente da Faculdade de Direito de São Paulo.

⁵¹Disponível em: <[Advogada vê revolução cultural com cotas e relembra reação em Curitiba: 'Uma loucura'](#)>. Acesso em: dez/2024.

Desta forma, conforme Gomes (2021, p. 1218), “não basta a assunção dos aportes teóricos críticos ao positivismo, tornando-se fundamental decodificar o racismo como produto jurídico”. Uma exemplificação que atesta os resultados insatisfatórios dos mecanismos jurídicos foi apresentada na análise dos instrumentos legais produzidos no Brasil, como política institucional de combate ao racismo.

Nas pesquisas de Eunice Prudente (1980) e Dora Bertúlio (1989; 2019), a Lei nº 1.390/1951, “Lei Afonso Arinos”, é posta em questão. Reconhecida como a primeira norma brasileira a incluir as práticas racistas como atos reprováveis, instituiu uma série de contravenções penais em razão de ações resultantes do preconceito de cor ou raça (Gomes, 2021, p. 1218).

A pesquisa de Thula Pires (2018-a) aponta para o componente da discriminação racial no Brasil, em que existem poucas condenações relacionadas a esse crime. A autora constatou que vivemos num país com o aparato jurídico antidiscriminatório que menos condena. Um país racista, “sem racistas”⁵², provavelmente como repercussão da falsa ideia de democracia racial disseminada da sociedade.

Foi durante o período de redemocratização, de 1970 até o final dos anos de 1990, que ocorreram as principais mudanças com relação ao reconhecimento do racismo como elemento estruturante da nossa sociedade. Em meio a uma grave crise econômica e instabilidade política, com o aumento da inflação, das taxas de desemprego e das políticas de recessão, que houve a rearticulação política na sociedade civil, restabelecendo direitos civis e políticos que culminaram, ao final desse período, nas eleições diretas de parlamentares (1986) e na convocação da Assembleia Nacional Constituinte (1987-1988):

Para a população negra, foi essencial a atuação de frentes do movimento negro durante as décadas de 70 e 80 do século XX, para a “inscrição de instrumentos antirracistas no novo pacto constitucional, inaugurado em 1988. A sua agência, tanto no campo acadêmico como no campo político, produziu esforços voltados à ruptura dos mitos racistas que conformavam os arranjos sociais e institucionais do Brasil, desde o pós-abolição. Essa conjunção político-científica acompanha a consolidação do próprio Estado-nação brasileiro, a exemplo das ideologias eugenistas que orientaram as políticas estatais até os anos de 1920, período em que se passa a assumir a miscigenação como signo de nação moderna no Brasil.” (Gomes, 2021, p. 1208).

⁵² No ano de 2024 tivemos a primeira condenação pelo crime de racismo, envolvendo os filhos de atores globais. Disponível em: <[Conheça Juliana Souza, advogada responsável pela maior condenação por racismo do Brasil: 'Precisamos enegrecer a Justiça'](#)>. Acesso em: 09/02/2025.

O Direito brasileiro enfrentou e ainda enfrenta o desafio epistêmico de nomear suas próprias contradições e de desconstruir aspectos de neutralidade e imparcialidade que não se coadunam com a forma como é feito o processo interpretativo e de formação de seus operadores. A omissão frente ao racismo na estruturação da cultura jurídica, em que o “negacionismo presente nos pressupostos epistêmicos, teóricos e metodológicos da tradição jurídica liberal, que, no Brasil, instrumentalizou os signos racistas em favor da manutenção das desigualdades raciais” (Gomes, 2021, p. 1208) contribuem para a manutenção desses mecanismos de opressão, mesmo após o pacto constitucional que reconheceu como inafiançável e imprescritível a prática de racismo.

Os operadores do Direito atuam principalmente na decodificação de signos e imagens racistas. São eles que interpretam as imagens e atribuem seus significados em petições, decisões judiciais e demais instrumentos jurídicos, discutindo sua validade, veracidade e/ou conexão com o real. A crítica ao liberalismo jurídico foi identificada por Gomes (2021) nas obras de Dora Bertúlio, afirmando esses componentes interpretativos, imersos em um processo no qual “o Direito informa suas categorias por conteúdos racializados, sem traduzir expressamente o tratamento jurídico desigual” (Gomes, 2021, p. 1209).

A luta do movimento negro por igualdade formal e material, e de posicionamento contrário ao mito da democracia racial identifica esses parâmetros, e dentro dos aparatos institucionais do Direito, são traduzidos pela crítica que se molda à ética do silêncio. Flávia Rios refere:

o apagamento da raça no aparato legislativo e discursivo elaborado ao longo do século XX não constituía a isenção do caráter racializado do direito brasileiro, mas sim o oposto. No período em que desenvolviam suas pesquisas, a ideologia da **democracia racial constituía o principal instrumento de bloqueio da crítica racial, conduzindo o aparato discursivo e normativo do Estado brasileiro para uma realidade de suposta harmonia e igualdade racial**. Não à toa, nos anos de 1970 e 1980, a hegemonia da democracia racial foi apontada pelo movimento negro como meio de desmobilização do seu “protesto” na esfera pública (Rios, 2012: 43).

Um instrumento legal que auxilia na compreensão do abafamento de discussões sobre o racismo no Brasil é o Decreto-Lei nº 510/1969, que alterava a Lei de Segurança Nacional (Decreto-Lei nº 314/1967) ao incluir o crime de incitação “ao ódio ou à discriminação racial”. Essa expressão tem sido empregada na atualidade por pesquisadores influenciados pela matriz teórico-metodológica constante na obra de Dora Bertúlio (1989),

especialmente Duarte (2011), Nascimento (2015), Queiroz (2017), Gomes (2018) e Lopes (2020)⁵³. Dora Bertúlio argumenta que o silêncio dos juristas “é a voz mais alta” (1989) que consagra uma conjunção de valores - como a miscigenação, a política migratória, a divisão sexual e racial do trabalho, a gestão racial dos territórios e a política criminal - voltada a encobrir ou negar eventuais tensões raciais. Através desse mecanismo, enquadra-se o racismo do passado em um cativeiro do tempo que processa a vinculação da experiência do negro à escravidão.

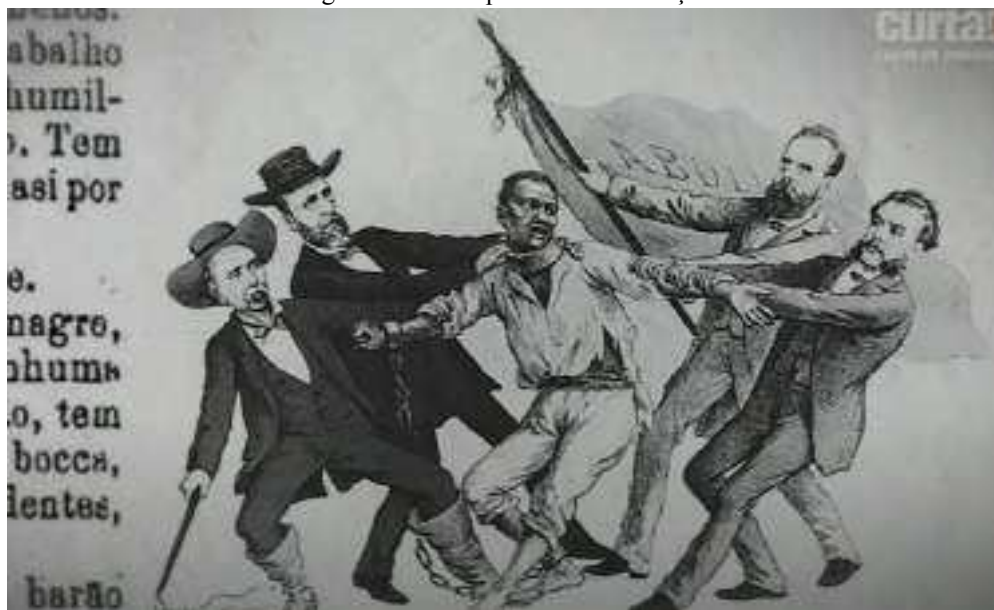
Figura 15 – O coveiro dos sexagenários



Fonte: Série Documental “A ética do Silêncio”. Joel Zito Araújo, 2024

⁵³ LOPES, Juliana Araújo. Constitucionalismo brasileiro em português: trabalhadoras domésticas e lutas por direitos. 2020. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

Figura 16 – A disputa sobre a abolição



Fonte: Série Documental “A ética do Silêncio”. Joel Zito Araújo, 2024

Após o tricentenário de Zumbi dos Palmares, em 1995, marcado pela Marcha contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida e por inúmeros acontecimentos de âmbito nacional e internacional em todo o País, verificamos que a questão racial no Brasil atinge um novo estágio. Setores da sociedade convencional reconhecem o caráter discriminatório desta sociedade, e o debate passa a focalizar as formas de ação para combater o racismo, ultrapassando o patamar que marcou a elaboração da Constituição de 1988: a declaração de intenção do legislador dá lugar à discussão de medidas concretas no sentido de fazer valer tal intenção.

Em 1980, Nascimento apresentou o seu trabalho quilombismo, uma proposta política para a nação brasileira – para todos os brancos, negros, indígenas e asiáticos, uma sociedade igualitária em todos os sentidos. Era uma nação inspirada pela *práxis* do quilombismo do século XVI:

Entregar à morte foi, realmente, a solução adotada após o 13 de maio de 1888. Cerca de dois milhões de brasileiros simplesmente atirados à rua. Sem meios de se alimentar, vestir, morar. Alguém que possua dignidade e atendimento, diante deste espantoso fato histórico, não pode chegar a outra conclusão: quiseram liquidar a raça negra no Brasil, como fizeram mais tarde os nazistas com os judeus. Talvez com um requinte maior de sadismo, desumanidade e covardia. Destruída sua família, sua tradição. Embrutecido de mente, desnutrido. Assim foi. E eis chegada a liberdade da Lei Áurea: a liberdade de não comer, não morar, não vestir. A liberdade de não viver. A liberdade de sobreviver, de subviver e de morrer. (Nascimento, 1982, p. 67).

No momento em que Abdias escreveu o texto, referenciava o ano de 1968 como o momento dos oitenta anos da abolição jurídica da escravatura e fazia um balanço desse tempo, analisando a realidade daquele período, referindo que a partir da Lei Áurea, a situação do negro livre pouco se modificou nos oitenta anos de abolição, pois se mantinha o baixo *status* social, educacional, econômico, político, sanitário da população, que evidenciam o elemento de frustrações que se transformaram num forte potencial de justo ressentimento com relação a raça. (Nascimento, 1982, p. 66).

A saída das iniciativas e realizações do Teatro Experimental do Negro se deram tanto no campo artístico como no social, buscando “canalizar a frustração subjacente, em atos e fatos positivos da coletividade negra” (1982, p. 66). Para Abdias, esse movimento se destinava a:

Transferir ou canalizar o que poderia se tornar ressentimento negativo, em estado de *revolta* profundamente criador. Pois a *revolta* não se limita a expressar uma mágoa, nem se esgota no ressentimento. Com Sartre, acreditamos que ela vai mais longe “... a *revolta* é que é o âmago da liberdade, pelo que ela apenas se realiza com o engajamento na *revolta*. [...] Essa *revolta* está plenamente consciente de que a opressão dos negros nos estados Unidos, na África do Sul, na Angola e Moçambique, ou na Rodésia de Ian Smith são formas particulares da mesma opressão que atinge indistintamente a todos os povos de cor, em qualquer país de predominância branca. Podem variar de grau, tais opressões, mas a sua essência é sempre a mesma. Sai essa constância singularizando o negro – espoliação e opressão – dentro dos quadros nacionais e culturais mais diversos. (Nascimento, 1982, p. 66-67).

Intelectuais negras/os compondo os sentidos de raça e racismo como conceitos jurídicos de resistência:

Afinal, se falar é fazer e esse falar é constituído por escolhas, podemos nos permitir construir de modo diverso esses processos de constituição de autoridade/legitimidade de fala e preencher os institutos jurídicos de sentidos produzidos na resistência, falando e fazendo de outro modo (Gomes, 2023, p. 701).

Mais do que um termo ou conceito criado para descrever uma realidade, as teorias biológicas da raça justificam uma realidade ao performar classificações de sujeitos hierarquizando-os e desumanizando-os, justificam uma realidade racista, performam a legitimidade da colonização e da escravização e desumanização da população negra e indígena no território latino-americano.

Conforme Sueli Carneiro, a essência do racismo, enquanto pseudo-ciência, “busca legitimar, no plano das ideias, uma prática, e uma política, sobre os povos não-brancos e de

produção de privilégios simbólicos e/ou materiais para a supremacia branca que o engendrou”. (2023, p. 20-21).

Há uma história, portanto, sobre a construção da raça/racismo e ela não começa com as teorias biológicas, nem termina após seu descrédito. Há uma história sobre a raça e essa história é a história da América Latina e sua colonização. A história da raça, assim, está ligada a uma história de origem: raça, classe, nação, origem são formas pelas quais o racismo vai se deslocando para assentar as bases do seu processo de desumanização. Não é à toa que, ao trabalhar o dispositivo da racialidade, Sueli Carneiro (2023, p. 21) estabelece que a “raça é um dos elementos estruturais de sociedades multirraciais de origem colonial” e que Nilma Lino Gomes (2012, p. 728) identifica a raça como construção social “estrutural e estruturante na formação da América Latina, de maneira geral, e do Brasil, em particular, a partir dos processos de dominação colonial (Gomes, p. 702 *apud* Quijano, 2005).

A raça possui um caráter performativo. E se performa o saber sobre o que é raça, assim como o homem que sabia javanês⁵⁴ de Lima Barreto. O sujeito performa o conhecimento até que os demais acreditem que você detém aquele conhecimento, ostentando um poder simbólico, nos termos de Bourdieu. Porém raça se modifica no tempo, é um conceito sócio-histórico que se transforma, e o movimento negro aprendeu a usar isso a seu favor, num movimento educador, que utiliza raça de forma emancipatória, conforme dispõe Nilma Lino Gomes:

Com o descrédito acima mencionado, raça como termo da linguagem geral deixa de ser uma suposta descrição da realidade natural, um dado da natureza apenas constatado pela linguagem da biologia. A resignificação do termo, assim, demonstra seu caráter performativo. Há, de início, uma cadeia histórica de sentidos e isso que lhe confere força, permite-lhe funcionar e ser repetido fora do contexto “original”. Tal característica também significa, entretanto, que essa cadeia pode ser quebrada, esse sentido pode ser subvertido e outro pode ocupar o seu lugar. A performatividade pode ser subversiva e Nilma Lino Gomes mostra isso ao identificar o movimento negro como “ator político que resignifica e politiza a raça de forma emancipatória”, em um processo de resignificação e politização emancipatória da raça” (2012, p. 728).

Portanto, se a performatividade do termo serve a permitir que ele seja reapropriado pelo movimento e resignificado. A performatividade do termo jurídico, conforme Gomes (2024) nos autorizaria o mesmo. Logo, a performatividade do conceito de raça e a sua relação com a negação de um conceito biológico ou genético, como nos apresentam Caroline Lyrio Silva e Thula Pires, refere-se a uma categoria relacional e histórica, “como categoria socialmente construída através da atribuição de determinadas características aos grupos minoritários – indicativas de subalternidade e inferioridade – em contraposição ao padrão definido como dominante” (Silva; Pires, 2015, p. 66).

⁵⁴ BARRETO, Lima. **O homem que sabia javanês**. Editora Best Seller, 2016.

Figura 17 – Protestos pela Lei Afonso Arinos



Fonte: Série Documental “A ética do Silêncio”. Joel Zito Araújo, 2024

Figura 18 – Carlos Alberto Caó



Fonte: Série Documental “A ética do Silêncio”. Joel Zito Araújo, 2024

Após o tricentenário de Zumbi dos Palmares, em 1995, marcado pela Marcha contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida e por inúmeros acontecimentos de âmbito nacional e internacional em todo o país, verificamos que a questão racial no Brasil atingiu um novo estágio. Setores da sociedade convencional reconhecem o caráter discriminatório desta sociedade, e o debate passa a focalizar as formas de ação para combater o racismo, ultrapassando o patamar que marcou a elaboração da Constituição de 1988: a declaração de intenção do legislador dá lugar à discussão de medidas concretas no sentido de fazer valer tal intenção.

4. FILMEVIVÊNCIA: RESISTIR NO DIREITO POR MEIO DA ARTE

“É preciso a imagem para recuperar a identidade”
Beatriz Nascimento (1989)

Diante dos silêncios e invisibilidades do Direito, podemos encontrar formas de perseverar rumo a uma cultura de Direitos Humanos que leve em consideração a multiplicidade de formas de ser, estar, representar e ser representado no mundo, através da Arte. Ela nos convoca ao olhar crítico e, portanto, é uma ferramenta didática que nos ajuda a refletir sobre a realidade que vivemos.

A proposta desse capítulo é discutir sobre filmevivência, em referência à Conceição Evaristo, em sua escrevivência, partindo dos filmes para falarmos sobre direitos humanos. Celso Luiz Prudente (2019) e tantos outros educadores, já pontuaram sobre a importância de utilizarmos o cinema negro, que é cinema brasileiro, para nossas práticas didáticas, destacando a dimensão pedagógica dessa Arte.

Enquanto escrevo, junto pontos que se transformam numa colcha de palavras. Essa é a minha escrevivência, feita à mão e com dedinhos no computador. Quanto mais escrevo, mais me conheço. Quanto mais leio, mais conheço o mundo. Pensar e escrever com minhas próprias palavras. Escrever o “pretuguês” (Gonzalez, 1984; Pires, 2017) que falo e estudo no meu dia a dia. Eu estou escrevendo sobre cinema negro e tenho procurado a todo momento me debruçar sobre o entendimento do seu significado e como ele pode ser uma ferramenta de aprendizado em Direitos Humanos. A relação entre o Direito e a arte negra se dá na relação entre teoria e prática (*praxis*)⁵⁵.

Após termos trabalhado com os filmes que seguem o percurso das “chanchadas”, do “período silencioso”, do “cinema de retomada” e de analisarmos um pouco sobre a Ética do Silêncio, na série documental de Joel Zito Araújo, abordarei os filmes “4 Waters – Deep Implicancy”⁵⁶ de Denise Ferreira da Silva, “A Piscina de Caíque”⁵⁷ de Raphael Gustavo da Silva e “Vazante”, de Daniela Thomas para pensarmos sobre o cinema negro contemporâneo e os nuances sobre raça envolvidos em seus repertórios. Os dois primeiros fizeram parte de um cine-debate durante a aula de Direito Constitucional ministrada pela Professora Vanessa

⁵⁵ Posso definir o que é *praxis*— aqui é aquele negócio (“negócio” é uma palavra adequada a esse contexto?) do cinema como prática social.

⁵⁶ Disponível em: <<https://vimeo.com/465947955>>. Acesso em: dez/2024.

⁵⁷ Disponível em: <<https://vimeo.com/403865893>>. Acesso em: dez/2024.

Berner, minha orientadora e referência nessa pesquisa. O último filme será um exemplo para compreendermos os termos utilizados nos capítulos anteriores, principalmente sobre a branquitude (Bento, 2002; Ramos, 1955) no cinema.

Ao final, busco traçar rotas de fuga para alguns cativeiros identificados a partir da análise dos filmes, refletindo sobre como podemos organizar formas de escapar de certas amarras narrativas e imagéticas ligadas à raça. A partir desses marcadores estético-políticos, podemos traçar caminhos na educação em relações étnico-raciais no Direito, visando aprimorar interpretações e aguçar o olhar para as transformações desse “monstro” que se engendra no tempo, chamado racismo.

Enquanto eu fazia o curso de cinema negro no Centro Afro Carioca de Cinema, aconteciam as enchentes no Rio Grande do Sul, e vivenciei à distância a aflição em razão de uma catástrofe ambiental que devastou diversas regiões do Estado do qual faço parte. Quando discutimos sobre o filme “Pedagogia das Navalhas” (2024)⁵⁸, meus olhos encheram de lágrimas enquanto ouvia sobre o quanto o impacto das águas estavam implicando a forma de vida que temos, em razão do capitalismo desenfreado fruto de um pensamento colonial predatório. Estamos cientes de que essa realidade tem se repetido em outros locais no planeta e é um caminho sem volta do buraco climático que vivemos hoje. Estamos cientes de que o *antropoceno*⁵⁹, resultado do impacto do ser humano no planeta, ocorre cotidianamente enquanto respiramos parcamente com temperaturas oscilantes extremas. E vivemos tudo isso enquanto produzimos e tentamos nos manter enquanto nosso fim se aproxima, mas não podemos abandonar esse barco que afunda lentamente.

Escolho o elemento Água para falar sobre a catástrofe climática ligada ao pensamento colonial e a forma de vida insustentável do capitalismo. A água nos conecta no planeta. Ela é meio. É vida. No filme 4 Waters de Denise Ferreira da Silva, observamos o

⁵⁸ “Pedagogias da Navalha é um documentário de linguagem híbrida baseado no conceito “Ofereça Fílmica” que é uma pesquisa realizada por Milena Manfredini e tem seu roteiro baseado na poesia e na oralidade para realizar um ritual de ebó não linear para fortalecer a história ancestral da identidade e entidade travesti retirando seus estigmas, traumas e marginalizações.” Produzido por Tiana Santos, Colle Christine e Alma Flora. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=O0tsWz_ZfAg>.

e

<<https://curtacinema.com.br/2024/03/23/pedagogias-da-navalha-se-a-palavra-e-um-feitico-minha-lingua-e-uma-e-ncruzilhada/>>. Acesso em: dez/2024.

⁵⁹ O conceito “antropoceno” — do grego *anthropos*, que significa humano, e *kainos*, que significa novo — Paul Crutzen, vencedor do Prêmio Nobel de química foi popularizado em 2000 pelo químico holandês em 1995, para designar uma nova época geológica caracterizada pelo impacto do homem na Terra

questionamento a essa forma de relação com o planeta, e as conexões provenientes da água que nos interliga espacialmente.

O filme de Denise Ferreira da Silva é uma espécie de tratado ético político, crítico e poético, que, através das sensações visuais e auditivas, nos faz ir além do estético para pensar a filosofia por trás das imagens que os diretores compartilharam conosco. O filme faz parte de um projeto que viaja por diversos continentes do mundo, e explora a relação com os elementos da natureza: terra, água, fogo, ar.

A reflexão sobre cinema e Direitos Humanos me levou a esses lugares *comuns* sensíveis, em que, a partir dos filmes “4 Waters – Deep Implicancy” e “A Piscina de Caíque”, pude dialogar em sala de aula sobre racismo ambiental, a partir da provocação cinematográfica negra.

Primeiramente, é importante destacar a ideia de “Dispositivo de Racialidade” trazida por Sueli Carneiro (2023), em que referindo-se ao conceito de dispositivo de Foucault, que “opera em um determinado campo e se desvela pela articulação que se engendra a partir de uma multiplicidade de elementos e pela relação de poder que entre ele se estabelece. O dispositivo estratégico que atende a uma urgência histórica”. Através desse termo, Sueli explica que a ideia de dispositivo de poder proposta por Foucault visava demarcar um conjunto heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, anunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o Direito e o não-dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que pode estabelecer entre esses elementos. A partir dessa ideia, a imagem se torna não só algo que faz parte de nosso cotidiano, mas também dispositivo de poder, nos termos de Foucault.

É importante compreendermos a dimensão que a imagem e as teorias por trás da sua relação com os seres humanos impactam em nossa sociedade. Sempre que assistimos à televisão, acompanhamos os jornais, estamos formando um entendimento da realidade a partir de fragmentos dela. E as telas estão aí a todo momento em nosso dia a dia em um mundo conectado. É a era da internet, dos *tiktoks*, da inteligência artificial. Contudo, sua distribuição e manejo se dão também de formas díspares, e caminhamos rumo à construção de normas que regulem seu uso, normas essas que ainda estão dando os primeiros passos.

A nossa imagem está a todo tempo disponível para ser manipulada de acordo com a disponibilidade de quem quer que seja, e o Direito se ocupa da regulação e limitação dessa possibilidade. Mas e quando a imagem toma uma proporção tal que não pode ser controlada ou limitada? A manipulação da imagem não é algo novo dentro dos sistemas de produção capitalista, em que a cultura tem papel relevante para formação da opinião pública.

Hoje temos a discussão sobre câmeras em uniformes de policiais, por exemplo⁶⁰. E isso é só uma das formas da amplitude de desdobramentos que a imagem possui para pensarmos em estratégias de combate ao racismo. Pois, a partir das gravações, podemos acessar fragmentos da realidade que fundamentam versões sobre ela. Contudo, é importante compreendermos o que está para além da imagem, porque sabemos que mesmo enxergando as mais grotescas atrocidades, o racismo impede que haja comoções e reações à altura do que esperamos. Penso que parando de nos matar, já seria um bom começo. Mas mesmo com a imagem sobre o genocídio sistemático da população negra, tal realidade permanece e até se intensifica. Eles precisam de um inimigo para chamar de seu enquanto enchem os bolsos. Digo isso porque as filmevivências do cotidiano são marcadas por violências a todo momento.

A palavra filmevivência me ocorreu quando eu ainda estava em Porto Alegre, após dar início à gravação do documentário sobre a Associação Satélite Prontidão. Com essa experiência, pude aprender mais sobre documentários e fiquei fascinada. Foi durante a pandemia que assisti pela primeira vez ao documentário *Orí* de Beatriz Nascimento. Enquanto presenciava meus pais utilizando os computadores para fazer *lives* no YouTube para a Associação Satélite Prontidão, vi a forma como eles utilizaram a ferramenta, a máquina, a técnica, as câmeras e demais *softwares* tecnológicos para comunicar, falando sobre a cultura negra no Rio Grande do Sul. Essa vivência foi a minha motivação inicial para a pesquisa que hoje realizo.

A questão é que, para entender filmevivência, é preciso experienciar a escrevivência. Ao acompanhar uma aula da professora Conceição Evaristo no CineTaquara, em 2024, pude compreender que a ideia de escrevivência se liga estritamente a mulheres negras, pela sua

⁶⁰ Notícia de referência a essa questão, relacionada às câmeras fotográficas em uniformes e forma como esses policiais manipulam as imagens que aparecem, ou apenas se negam a utilizar o aparelho. Nesse contexto, a imagem é um dispositivo, que gera controle sobre os corpos. E também gera efeitos no campo público, sendo o policial uma extensão do Estado em atuação para “estabelecer a ordem pública.”

forma de contar histórias durante o período de “cativeiro”. Ela contou que a fala “A nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”, vêm do fato dessa mulher negra estava dentro da Casa Grande, exercendo o trabalho doméstico do lar, contando histórias e formando o *sujeito suposto saber*, referido por Lélia Gonzalez (1984)

A filmevivência é a junção do filme com a escrevivência. Da mesma forma que nós citamos escritores e nosso entendimento do mundo se conforma com as citações escritas que fazemos, os filmes também podem ser referenciados e formam teorias. Por isso estou utilizando Patrícia Hill Collins (2023), que fala sobre essas comunidades epistêmicas, em que identifico o(s) cinema(s) negro(s) como sendo agentes dessa “filmevivência”.

A indagação sobre como o movimento negro formou o ideário que é compartilhado pelos cineastas negros da atualidade, nos ajuda a compreender e traçar os novos movimentos sociais e as formas como podemos utilizar a ciência, a arte e o ativismo político, em prol da transformação social que signifique a eliminação do racismo nos imaginários sociais. E como já disse Lélia Gonzalez: “*O racismo é uma merda. É um atrasa vida de todo mundo. É um atrasa vida do caralho*”⁶¹. É preciso se posicionar com relação a ele, identificando suas expressões no mundo contemporâneo.

Anima Mama fala sobre o significado de se fazer pesquisa feminista em contextos africanos, e compartilho das visões que ela nos conta, sobre o que mulheres negras como eu e outras tantas vivenciam quando estão com o desafio de realizar uma pesquisa:

Ambientes políticos, nacionais e locais, instáveis e antidemocráticos representam desafios à liberdade acadêmica e restringem as culturas intelectuais através de censura direta, bem como através de clima de intimidação e ameaça que levam muitas acadêmicas a se autocensurarem e evitar ensinar ou pesquisar assuntos potencialmente contenciosos (Mama e Gonzalez, 2023, p. 41)

Trabalhar com a pesquisa em Direitos Humanos exige que uma posição de sensibilidade. Podem-se seguir múltiplos caminhos, mas o que normalmente observamos de mulheres negras pesquisadoras é que o percurso segue caminhos de reflexividade e de transformação por meio da justiça social. No meu caso, a preocupação está com a

⁶¹ Perfil do Pensamento Brasileiro: Lélia Gonzalez. Disponível em: <[Perfil do Pensamento Brasileiro: Lélia Gonzalez](#)>. Acesso em: jan/2025.

transformação social advinda do cinema com componente político, entendido por cinema negro.

No Programa Espelho, de Lázaro Ramos, sobre cinema negro⁶², ele entrevista Jeferson De, Sabrina Fidalgo, Viviane Ferreira e Joel Zito Araújo, e discutem o protagonismo branco no cinema brasileiro e a necessidade do olhar do negro sobre a sua própria narrativa. E nesse contexto, cada cineasta definiu o que entende por cinema negro.

O cinema negro é uma forma de auto-inscrição do negro na história. Achille Mbembe fala sobre o legado de imposição da narrativa histórica aos africanos e seus descendentes:

Supõe-se que o atual destino do Continente não advém de escolhas livres e autônomas, mas do legado de uma história imposta aos africanos, marcada a ferro e fogo em sua carne através de estupro, da brutalidade e de todo tipo de condicionantes econômicas. Considera-se que a dificuldade de o sujeito africano representar a si mesmo(a) como o sujeito de uma vontade livre, resulta desta longa história de subjugação. Isto leva a uma atitude ingênua e acrítica diante das chamadas lutas pela libertação nacional e dos movimentos sociais; à ênfase na violência como o melhor caminho para a autodeterminação; a fetichização do poder estatal; à desqualificação do modelo liberal de democracia; e ao sonho autoritário e populista de uma sociedade de massas (Mbembe, 2001, p. 06).

Ele afirma que, à guisa de “falar com a própria voz”, a figura do “nativo” é reiterada. Então são demarcadas fronteiras entre o “nativo” e o Outro, “não-nativo”. Com base nestas fronteiras, pode-se, assim, distinguir entre o “autêntico” e o “não-autêntico” (2021, p. 7). E aí começa a desnecessária briga de pureza étnica (sejam elas quais forem). Aos brancos fica marcada a utilização dessa ferramenta narrativa pautada nas características estético-corpóreas para explorar. É uma ferramenta do sistema capitalista. O “outro” se torna o “objeto”, o “impuro”.

Apresento como exemplo de produção fílmica que chamou a atenção durante o período de pesquisa, pelo seu caráter polêmico também relacionado ao signo do silêncio: O filme *Vazante* (2018), dirigido pela cineasta Daniela Thomas, filha do cartunista Ziraldo. No Brasil desde 1985, Daniela foi responsável por várias cenografias do teatro nacional e cinema. Em 1994, codirigiu com Walter Salles o filme *Terra Estrangeira*. Em 2007, novamente com Walter Salles, dirigiu o filme *Linha de Passe*, que conquistou o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes para Sandra Corveloni. Em 2016, dirigiu junto com Fernando

⁶² Disponível em: <[Cinema Negro | Espelho Especial](#)>. Acesso em dez/2025.

Meirelles e Andrucha Waddington a Cerimônia de Abertura dos Jogos Olímpicos de Verão, no Rio de Janeiro.

No seu filme *Vazante*, ela relata a história de uma família em uma fazenda em Minas Gerais, no final do ciclo do diamante, e a protagonista é uma adolescente, menina branca, inspirada na história de uma pessoa da família da diretora, deslocando uma história do início do século XX e a ambientando no século XVIII, ou seja, durante a escravidão, dizendo sobre a opressão da condição da mulher. O filme retrata a história de um português tropeiro que comercializa escravizados. Daniela Thomas filma as pessoas negras como animais. Em algumas cenas, as pessoas falam outro idioma, e o filme não tem legenda. Então cria-se um distanciamento daquele sujeito com o público que assiste ao filme, que é uma forma de desumanização, pois ele tanto não é compreendido pelos personagens que com ele dialogam, quanto por aqueles que os assistem. Trata-se de um realismo fetichista da escravização.

Figura 19 – Cena do filme “Vazante”



Fonte: *Vazante* (2018)

A diretora foi criticada, inclusive por quem estava no filme. Juliano Gomes escreveu sobre isso após debate no festival de cinema brasileiro ocorrido em Brasília⁶³. Após as críticas, Daniella Thomas assumiu todo o poder da branquitude e o stress racial da fragilidade branca e reage violentamente às críticas que lhe foram feitas. Eduardo Borel tem uma coluna

⁶³ O Movimento Branco, por Juliano Gomes: Disponível em: <[O movimento branco - revista piauí](#)>. Acesso em: dez/2025.

na revista Piauí, que é do Moreira Salles. Ela ganha um espaço na coluna para dizer que estava sendo silenciada. O texto de chama “O lugar do silêncio⁶⁴”.

Mariana Gonçalves escreveu em sua coluna jornalística sobre o filme, e falou sobre a fragilidade branca⁶⁵, criticando a narrativa que foi trazida pela diretora, que retrata a história de uma criança se vê obrigada a casar com um homem português no século XVIII, numa fazendo em meio a escravidão.

A Daniela Thomas ganha um espaço no programa do Bial⁶⁶. Joel Zito e Ana Maria Gonçalves são convidados a participar do programa para dialogar com Daniella Thomas, num contexto de grande pulsão racial em meados dos anos de 2015.

Tatiana Carvalho, ao contrário de Celso Luís Prudente, não considera como cinema negro o que foi produzido por brancos com a participação de negros, indo além da ideia de protagonismos em cena e pensando os investimentos feitos no campo da indústria cinematográfica, que como já vimos no capítulo 1, sobre a participação por gênero e raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual. O campo segue com evidentes desigualdades com relação a distribuição de recursos financeiros para produção de filmes, um desafio nos campo das políticas públicas⁶⁷ na área do cinema e cultura.

4.1. No campo dos afetos: mulheres no cinema negro

Meu primeiro contato com o projeto Empoderadas foi na noite da sua estreia, que aconteceu no Centro Afro Carioca de Cinema. O livro “Narrativas Incontidas do audiovisual brasileiro” faz parte do macroprojeto criado em 2015 pelas cineastas Joyce Prado e Renata

⁶⁴ O Lugar do Silêncio, por Daniela Thomas, disponível em: <[O lugar do silêncio - revista piauí](#)>. Acesso em: dez/2024.

⁶⁵ O que a polêmica sobre o filme Vazante explica sobre a Fragilidade Branca, por Ana Maria Gonçalves: Disponível em: <<https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>>. Acesso em: dez/2024.

⁶⁶ Conversa com Bial. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6281654/>>. Acesso em: dez/2024/

⁶⁷ “Não é sobre as pessoas brancas fazerem filmes com protagonismos negros. O problema é chamar isso de cinema negro e fazer com que isso entre na conta da política pública. O sistema se adequa para que a gente siga sendo mercadoria. Quem foram as PJ's que se beneficiaram dos filmes protagonizados por pessoas negras? É sobre ser agente econômico, e não moeda de troca. Quem é o agente econômico que colocou a mão em 1 milhão de reais por um filme produzido por uma pessoa negra? É o ardil, a gente reivindica a política pública, as pessoas negras vão pra frente e a gente enfrenta outra barreira que é o dinheiro. Não é só sobre quem dirige os filmes, como se isso não fosse o suficiente. Tem toda uma dinâmica perversa, econômica, que nos excluiu, esse sistema foi feito pra nos excluir.” - Fala da Tatiana Carvalho, durante *master class* na II Mostra de Cinema Quilombo Guerrilha, realizada no dia 05 de setembro de 2024.

Martins e tem como essência a “radicalização e reflexão política”. Segundo Renata Martins e Joyce Prado:

O nosso objetivo não era apenas documentar histórias de mulheres negras, mas de criar um ecossistema produtivo que fosse capaz de ampliar o acesso de realizadoras negras às funções pouco ocupadas por profissionais como nós; som direto, fotografia, direção, edição, roteiro e produção executiva. Era uma forma de apresentar para o público mulheres negras das mais diversas áreas de atuação e também de capturar e criar novas imagens, a partir da sensibilidade de nosso olhar. Um projeto considerado uma resposta ao silêncio que se instaurou em meados dos anos 2000, respondido através da técnica cinematográfica e ampliação de vozes das várias profissionais negras que se aproximaram do projeto [...] (2021, p. 169).

Esse livro é um mergulho em narrativas inspiradoras. As autoras nos contam suas histórias e memórias relacionadas a cada trajetória de vida que as levaram ao ofício do cinema, e é muito rico poder acessar as perspectivas de mulheres negras, que muitas vezes ficam ocultas e no silêncio da história. O próprio título do livro já denota essa característica de exclusão, em que as “narrativas incontidas” são escritas com coragem, num movimento que resulta no empoderamento de todas elas e das leitoras que se inspiram em suas vivências.

As narrativas presentes no livro perpassam a todo o momento o tema do silêncio. Ele é ao mesmo tempo um motivo de incômodo e reação das cineastas, que o percebem em suas vivências profissionais e o combatem com o seus fazeres fílmicos. Audre Lorde, no texto “A transformação do silêncio em linguagem e ação”, ao expressar a ciência quanto a sua finitude no mundo, nos diz “Eu ia morrer cedo, tivesse falado ou não. Meus silêncios não tinham me protegido. Tampouco protegerá a vocês.” Ou seja, o silêncio não nos ajudará a combater os incômodos que vivenciamos em nossas vidas, então, que falemos sobre nossas existências, lutando contra a tirania no silêncio.

Os símbolos atravessam o tempo, e o mito por trás dele revelam seu significado intrínseco. O silêncio e a sua quebra se modificam a depender do local em que se operam e a força política por trás da sua manutenção ou quebra. Em geral, o silêncio é maravilhoso em momentos de contemplação da natureza, do movimento do mar, de respiração profunda e de calma na mente. O silêncio tem múltiplos significados e experiências, mas o que tratamos nesse texto se relaciona ao silêncio fruto do constrangimento colonial de poder, que carrega consigo o efeito silenciador ou de silenciamento.

Conforme Lilian Solá Santiago, o “cinema é visto aqui como um fenômeno epistêmico, isto é, que para além da condição comunicacional e artística, permitindo-o a

condicional de difusor de conhecimento” (2021, p. 60). É, portanto, uma forma de conhecimento.

“Da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial”, escreveu bell hooks (2019, p. 33). Os corpos presentes nas histórias importam para a construção do nosso olhar sobre o mundo. Tem sido recorrente a preocupação com a utilização de materiais didáticos que retratam práticas coloniais e racistas que não comportam mais no cotidiano brasileiro que se preocupa com a luta contra o racismo.

Com relação à visualidade de nossos corpos, Rosane Borges (2021) nos ensina que, ao nos voltarmos para a dimensão negra, podemos entender realmente o que é a brutalidade da exploração capitalista, que se dá de forma voraz numa letalidade que atinge formas corpóreas e simbólicas.

Acho importante tudo isso, pois para pensarmos nesse estado de coisas e nos colocarmos na ideia do devir, esse devir positivo, das resistências, da luta, da transformação, da reinvenção de outros mundos, é preciso que nós concedamos licença para um campo – é por isso que eu insisto com a questão dos imaginários. Nós não mudamos a política cotidiana, política institucionalizada; se não mudarmos, ao mesmo tempo, o regime de imagens, a ordem de representação fundamenta o que chamamos de política (Borges, 2021, p. 35).

A autora explica, citando Jacques Rancière, que a estética e a política possuem um laço indissolúvel:

Falar de estética para Rancière é falar de política, pois a estética diz respeito à partilha do comum. O que é o comum para Rancière? É aquilo que uma comunidade humana partilha como sendo comum a todos: a economia, educação, práticas cotidianas. Tudo isso é a partilha do sensível, e o sensível é o que atravessa todos nós e que de certa forma nos interessa. Então, ele tira a estética do campo das teorias do belo, daquela coisa estetizante, de uma tradição filosófica, e traz a estética para o campo da política, do comum.” (2021, p. 35).

Portanto, a estética tem uma relação direta com a política, e as imagens são uma importante fonte para pensarmos sobre ela. A Arte e a sua relação com o público tem a repercussão de construção de subjetividades na coletividade, que atravessa o plano do comum e da política. O cinema e seu efeito transnacional, psicológico e cultural, tem o potencial transformador de criar novos imaginários, o que revela seu poder ideológico intrínseco, tão caro para a política.

A pergunta do coletivo empoderadas para a Rosane Borges foi: “é possível um cinema antirracista?”. E a cineasta respondeu que sim, é possível um cinema antirracista, desde que seja fundamentalmente um cinema que combata o racismo. Para a autora, o século XXI é o século da luta por reconhecimento, “é o século em que a alterofobia retorna de maneira forte, a morte do outro, e é o momento que este se insurge” (2021, p. 39) e novas ordens de representação afloram. Segundo a autora, “lutar por reconhecimento significa que estamos lutando por novos regimes de representação” (2021, p. 40).

É o que aponta Trinh T. Minh-ha em *Outside in, Inside Out*: “A subjetividade não apenas consiste em falar de si (...) seja essa fala indulgente ou crítica”. As pensadoras críticas negras, preocupadas com a criação do espaço para a construção de uma subjetividade radical da mulher negra, e com a forma como a produção cultural influencia essa possibilidade, têm perfeita consciência da importância da mídia de massa, do cinema em particular, como um poderoso meio para a intervenção crítica: “Ao inverter a estrutura de poder da ‘vida real’ ela oferece à espectadora negra representações que desafiam noções estereotípicas que nos excluem das práticas discursivas filmicas”.

No curso “Luz Negra”, referido anteriormente, Denise Ferreira da Silva⁶⁸ tem o seguinte diálogo com umas das alunas:

Aluna: “Quando você fala da poética feminista negra me remete um pouco a um texto que eu li seu “Reading art as confrontation” que você vai descrever os trabalhos, eu não lembro o nome completo mas “Yasmin el Sabá”. E como não ter aquelas pessoas representadas diz muito sobre aquele espaço de violência que aparece, que ela acaba representando, e eu acho que seria isso assim. A poética feminista negra também tenta representar esse não visível, dessa forma?”

Denise: “Ou seja, não representar dentro dos padrões de representação... eu acho que sim, porque eu acho que é mais um tipo de movimento né, não tem uma coisa que seja uma poética feminista negra. Eu fico falando sobre manobras e ferramentas, mas não é uma metodologia da forma que a gente entende metodologia, por isso que eu usei o termo tradicional de *práxis*, né, porque *práxis* é um modo de pensar tudo junto. Mais nada.

O problema com representar, é que você tem que juntar os pedaços né, dar nome àqueles pedaços, prende-los numa certa categoria, num certo nome, e aí começar a relacioná-lo com outras coisas né, pra dizer o que ele é e o que ele não é, o que ele faz e o que ele não faz. Então, não. Mas claro que isso complica muito a forma como você apresenta, porque na verdade você fica apresentando movimentos e ferramentas o tempo inteiro e aí se tem um objetivo, o objetivo é mais inspirar outros movimentos e outras ferramentas, de várias formas, de ressoar, de fazer as coisas ressoarem de alguma forma, mas não é de representar”

⁶⁸ Luz Negra – 1:09:10

Celso Luiz Prudente refere que a dinâmica cinematográfica está ligada a um processo político. O autor vê no cinema a transcendência ilusória da imagem “o elemento essencial do cinema, que vale indicar sua dimensão transformadora, na medida em que se vê aí o processo das relações oníricas fundamental para a poesia, considerando que o cinema é uma forma de linguagem com uma *poésis* que é dada pelo equilíbrio do significante (forma) e do significado (conteúdo)” (2019, p. 61). A poética feminista negra possibilita ressoar novas narrativas que transformam a realidade, sem a intenção de fixá-las.

Sobre imaginários, cinema, narrativa e antirracismo, Rosane Borges afirma que:

A narração, ao contrário do que aprendemos ou acreditamos, em geral, não é apenas um relato do que aconteceu, é o acontecimento. Quando dizemos que é preciso que nós, mulheres negras e grupos historicamente discriminados por extensão, disputem narrativa não estamos apenas querendo disputar o nosso falar, estamos querendo dizer que é preciso que a nossa fala construa horizontes do possível. Que a nossa fala tenha um estatuto fundacional sobre a nossa história e a história de todos. É isso que a narrativa faz (2021, p. 37).

As mulheres negras estão repensando seus próprios imaginários e fissurando espaços que os fixam. Rosane Borges refere que “a discussão sobre o imaginário tomou conta, inclusive, da expressão ideologia”. Ela define imaginário como “repositório imemorial de imagens, do qual utilizamos para validar o mundo, para nos colocarmos nele” (2021, p. 38). Ademais, ela refere que “mais do que resignificação, eu falo de implosão de imaginários. Nós temos que implodir esse repositório imemorial de imagens.” (2021, p. 39). A criação de políticas públicas para um audiovisual mais diverso é o caminho para atingir esse objetivo:

E aí, é necessário que a gente lance mão da nossa polivalência, nos permitindo exercer tantos quantos papéis sociais nos sejam necessários para salvaguardar nossos sonhos, entendendo essa capacidade de polivalência com parte do projeto político ancestral, exatamente para que o processo de cavoucar nos torne visíveis e siga fortalecendo nossa existência (Borges, 2021, p. 23-24).

O Direito está nessa relação entre acesso e criação de políticas públicas e a efetivação de sonhos, como o de acessar a universidade, à exemplo da personagem no filme “O dia de Jerusa” (2014)⁶⁹ de direção da diretora Viviane Ferreira. O filme conta a história de duas mulheres de gerações diferentes, sendo uma delas a atriz Léa Garcia⁷⁰, que interpreta

⁶⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0RY3pkRcPiQ> > Acesso em: dez/2024.

⁷⁰ A atriz carioca Léa Garcia nasceu em 11 de março de 1933 e é uma das atrizes negras mais renomadas do teatro e da televisão no Brasil. Quando adolescente ela amava a poesia e admirava as obras de Cruz e Sousa e Langston Hughes, cujas obras a influenciaram nas reflexões sobre a situação do negro. Conhecida por seus trabalhos em “Orfeu Negro”, em que foi indicada ao prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes em 1957, e também pela sua interpretação na primeira versão de “A Escrava Isaura”, além de sua ampla atuação política-racial sobre o papel do negro na atuação artística nacional. Sua carreira se expandiu para a televisão

uma mulher negra idosa que aguarda sua família para comemorar o seu aniversário e passa a conversar com uma consultora da indústria de sabão em pó, que em determinado momento recebe a notícia da aprovação no listão da faculdade e ambas comemoram juntas.

Adélia Sampaio⁷¹, no livro “Empoderadas”, defendeu que foram as mulheres negras que aqueceram o cinema brasileiro: “Eu não entendo nada de religião, mas acredito que reconstruir isso, essa coisa da mulher no cinema, é uma peregrinação. Nós nunca participamos de leis, mas sempre fomos punidas por elas” (2021, fl. 186).

Atualmente, as mulheres negras têm assumido predominância na produção cinematográfica. Conforme vimos na sessão sobre participação por gênero e raça no audiovisual, as desigualdades ainda são grandes. Contudo, na APAN, existem mulheres negras que são lideranças, e é importante destacar esses protagonismos.

Renata Martins escreve sobre as políticas afirmativas às afirmações políticas no audiovisual nacional. Para a autora, o audiovisual não era só entretenimento, mas uma “forma de recontar o mundo e projetar valores” (2021, p. 165). Ela nos conta que sua história com o cinema começou com passeios familiares ao centro de São Paulo, em meados de 1980, em que contrastava sua realidade na zona leste da cidade com as dinâmicas urbanas da cidade. Ela foi responsável pelos filmes

A visão distorcida da própria imagem é o que motiva a crítica as formas de representação que fixam identidade negras. O nome desse riso desvela o que o racismo esconde. E é esse o ponto de destaque para Herrera Flores que relaciona o riso com realidade de dominação:

brasileira entre as décadas de 1960 e 1970, ao assinar contrato com importantes emissoras, como a antiga TV Tupi, TV Manchete, e depois para a Rede Globo, onde manteve vínculo até seu falecimento em 2023. Marcou presença em muitas novelas como "Os Acorrentados" (1968), "Assim na Terra como no Céu" (1970), "Minha Doce Namorada" (1971), "Meu Primeiro Baile" (1972), "Caso Especial" (1972), "Os Ossos do Barão" (1973), "Fogo Sobre Terra" (1974), "A Moreninha" e "Escrava Isaura" (1976), como Rosa, papel que lhe rendeu reconhecimento nacional e internacional. Em 2000, integra o elenco de populares novelas como "Xica da Silva" (1996), "Anjo Mau" (1997), "O Clone" (2001), "A Lei e o Crime" (2009), "Êta Mundo Bom!" E um de seus últimos trabalhos em "Mister Brau", ao lado de Taís Araújo e Lázaro Ramos. No cinema, participou de filmes como "Ganga Zumba", "O Maior Amor do Mundo", "Cruz e Sousa, Poeta do Desterro", "Cruz e Sousa - O Poeta do Desterro", "Mulheres do Brasil", "M8 - Quando a Morte Socorre a Vida", entre outros importantes trabalhos. Disponível em: < <https://ipeafro.org.br/personalidades/lea-garcia/>>

⁷¹ Adélia Sampaio foi a primeira mulher negra a dirigir e exibir comercialmente um longa-metragem de ficção no Brasil, o filme *Amor Maldito* (Martins, 2021, p. 201)

Nos idos de 1990, cinema era só diversão, mas a partir do acesso à universidade, a minha consciência começou a expandir e a diversão ganhou contornos críticos. Inconscientemente, **me fizeram compreender que o silêncio de alguns professores em relação a ausência de alunos e referências de cineastas negros brasileiros ao longo do curso de cinema se configura como privilégio de raça, classe e gênero.** Essa ausência já tinha sido questionada por intelectuais, cineastas negros da geração anterior, do Dogma Feijoadá, pelos movimentos negros e estudantis que encergaram na eleição do presidente Lula, em 2022, a importância de tensionar sobre a importância do acesso ao ensino superior, como forma de romper a manutenção do legado escravocrata que moldou as relações sociais e determinou quais lugares as pessoas negras e empobrecidas deveriam ocupar na sociedade. A ampliação do acesso à universidade para as comunidades negra, indígena e pessoas de origem periférica, nos espaços acadêmicos, não mudaria apenas a paisagem física desses lugares, mas sim a epistemologia hegemônica adotada ao longo dos anos, assim como as relações sociais e profissionais futuras (2021, p. 166-167) (*grifo próprio*).

As mulheres negras encontram no cinema uma forma de recriar imagens de si e de outras, também como forma de recriar novos mundos. O cinema é um empreendimento coletivo de construção de histórias e imagens. Edileuza Penha de Souza afirmou que “cinema é a arte do coletivo”, pois ninguém faz cinema sozinho. A autora identifica que gerações sucessivas de militantes que foram capazes de demarcar teorias e, consequentemente, ideologias, por meio de suas experiências de vida ligadas ao cinema. O cinema negro é atribuído pela autora como um conceito corporificado pela militância. A autora busca a militância negra como fonte para pensar o cinema negro:

Busco a militância negra como referência, principalmente a partir da assinatura da Lei Áurea, da possibilidade de traçar uma sequência dos acontecimentos que abriram caminhos para construção do conceito de cinema negro. Acredito que é nas primeiras palavras escritas por homens e mulheres negras no Brasil, grafadas em panfletos, periódicos, cadernos, jornais e tantos outros instrumentos de letramento que se encontram os primórdios para elaboração do conceito daquilo que hoje se denomina Cinema Negro. Nesse sentido, penso que, possivelmente, o aumento do número de jornais e periódicos dirigidos por negros após a assinatura da Lei Áurea decorra, em parte, da forma preconceituosa como negros e negras eram representados pela imprensa branca. Entretanto, antes mesmo do decreto de abolição da escravatura ser promulgado, jornais como *O Homem de Cor* ou *O Mulato, Brasileiro Pardo, O Cabrito e O Lafuente* (Rio de Janeiro, 1833); *O Homem: Realidade Constitucional ou Dissolução Social*, (Recife, 1876), entre outros, já circulavam no Brasil reivindicando a representação dos trabalhadores escravizados ou ex-escravizados. Esses jornais notificavam atividades de utilidade pública anunciando mortes, enterros, festividades, aniversários, casamentos, bem assim artigos sobre a situação do negro, comentando aspectos da violência do regime escravocrata (2013, p. 68)⁷²

⁷² “Por meio da Lei Imperial no 3.353 (Lei Áurea), sancionada, em 13 de maio de 1888, pela princesa imperial do Brasil Isabel Cristina Leopoldina Augusta Michaela Gabriela Raphaela Gonzaga de Bragança e Bourbon – conhecida apenas como Princesa Isabel – o Brasil tornou-se o último país das Américas a abolir a escravidão que perdurou por mais de três séculos. É também o único país cuja abolição se deu por decreto, sem reconhecer o protagonismo dos(as) trabalhadores(as) escravizados(as) e sem tampouco garantir a legitimidade de seus direitos. 67 Somente para citar alguns jornais negros de importante circulação após a assinatura da Lei Áurea: *A Pátria* (1889), *O Alfinete* (1918), *O Kosmos* (1922), *Tribuna Negra* (1928) e *Progresso* (1928) em São Paulo. *O Exemplo* (1892) e *O Alvorada* (1907-1965) no Rio Grande do Sul.”

Mariana Campos afirma que os trabalhos de mulheres negras no cinema “têm possibilitado leitura afetiva, política e geográfica”, falando sobre sua experiência. Ela parte da pergunta “o que é o cinema negro no feminino que nós, mulheres negras, estamos construindo?” e responde que acredita que estão “criando e construindo uma narrativa contra hegemônica, desconstruindo imaginários negativos, que foram produzidos ao longo de décadas pela branquitude, no qual sempre houve uma sub-representação da população negra, carregada de estereótipos racistas.” (2021, p. 202). Ela afirma que:

O que assistimos nas telas do cinema reflete exatamente essa estrutura sexista e racista da nossa sociedade que propositalmente nos coloca à margem do eixo produtivo. Faz-se urgente a representatividade feminina negra nos espaços de tomada de decisão. Estejamos presentes tanto no produto apresentado nas telas, quanto no extra-campo, espaço atrás das câmeras. Ocupando cadeiras nas comissões julgadoras dos editais, nos conselhos, comitês e diretorias das instituições de financiamento, rompendo essas estruturas institucionais (2021, p. 202).

O audiovisual é uma ferramenta de preservação da memória, é um documento fílmico que pode desenvolver o pensamento crítico e a mudança social. Para Mariana Campos:

Ao construirmos obras em que trajetórias de mulheres negras são narradas pela perspectiva feminina negra. Corroboramos pela preservação da nossa própria memória e identidade. O fazer cinema negro no feminino é para a cineasta, um ato coletivo de perpetuação, pertencimento e representatividade, sem o desconforto dos estereótipos. Ela complementa que **“tal como um direito que nos seria garantido, é olhar o cinema e poder olhá-lo de volta, como espelho que reflita nossas vivências, especificidades e pluralidades** (Campos *in* Borges, 2021, p. 204).

As imagens de controle são sobre poder. Existe uma inserção controlada de mulheres negras nos espaços de poder. Estereótipos não significam imagens de controle. As imagens de controle estão sempre relacionadas com desumanização, ela não precisa de estereótipos pra acontecer. Eles se relacionam, mas as imagens de controle vão além. A figura da *mammy*, por exemplo, é um estereótipo e uma imagem de controle. O estereótipo não é necessariamente algo negativo. Portanto, as imagens de controle se nutrem de estereótipos. Formando ideologias generalizada de dominação. Conforme Winnie Bueno: “As imagens mudam, mas o controle permanece. O controle que sustenta as imagens. E as imagens que justificam esse controle” (Bueno, 2020).

A autoridade para definir valores sociais é um instrumento de poder, que historicamente é suprimido de mulheres negras. Quem tem o poder para dizer o que tem valor na academia, como conhecimento acadêmico, é uma elite no poder, que manipula a ideia de

mulher negra. Quando mulheres falam, sua fala é vista como mero testemunho ou objeto de análises. Mas na verdade são experiências de teorização.

O estereótipo da masculinidade branca não são imagens de controle, mas controlam a masculinidade de homens negros. Que imagens de controle são utilizadas na academia para destituir a agência de mulheres negras nesses espaços? Uma estudante negra pode ouvir com frequência a frase: “Você é militante e anticientífica”, como forma de desmoralização da agência acadêmica que posiciona raça, gênero e classe nas discussões. Isso é uma forma como as imagens de controle operam, pois visam silenciar e constranger. A consciência com relação a esses mecanismos, possibilita que reconheçamos modos de driblar suas formas de controle, que podem utilizar-se de estereótipos, mas vão além deles. Portanto, resgatando a explicação de Stuart Hall:

Assim, qual é o diferencial de um estereótipo? Estes se apossam das poucas características “simples, vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas” sobre uma pessoa; tudo sobre ela é reduzido a traçados que são, depois, exagerados e simplificados. Este é o processo que descrevemos anteriormente. Então, o primeiro ponto é que a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a “diferença.” [...] “Outra característica da estereotipagem é a sua prática de *fechamento* e *exclusão*. Simbolicamente, ela *fixa* os limites e exclui tudo o que não lhe pertence [...] em outras palavras, a estereotipagem é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “pervertido”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o “pertencente” e o que não pertence ou é o “outro”, entre “pessoas de dentro” (*insiders*) e “forasteiros” (*outsiders*), entre nós e eles.” [...] “O terceiro ponto é que a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder (Hall, 2016, p. 191-192).

As imagens de controle neutralizam, na elite brasileira e na branquitude, os impactos que a manutenção dos seus privilégios econômicos e sociais causaram na população negra. A razão se dá para ser confortável para a comunidade branca, que lhes retiram a responsabilidade de responder. Tarcísio Silva utiliza a categoria de imagens de controle para compreender o racismo algorítmico, por exemplo, analisando a inteligência artificial e a discriminação nas redes de internet. Ou seja, o racismo está atravessado em grande parte dos âmbitos de nossa sociedade, e se expressa também nos equipamentos modernos de difusão de informação.

A teoria crítica feminista no Direito e as agendas de pesquisa relacionadas ao tema do feminismo avançaram, o reconhecimento da crítica feminista aos processos de formação de conhecimento tem provocado também o Direito, visando fissuras nas estruturas. Patrícia Hill

Collins é utilizada como fonte para pensar a teoria da justiça, em que os “marcos conceituais apresentados pela autora, organizados a partir da perspectiva de mulheres negras, são facilmente aplicáveis para pensar outras experiências de luta por emancipação” (Bueno, 2020, p. 24). As mulheres negras no cinema nos ajudam a refletir sobre as lutas por reconhecimento e memória, mesmo com a realidade de escassez dessas profissionais no mercado audiovisual, num cenário que tem se modificado.

A análise da obra em discussão é importante para inquirir quais são as possibilidades e estratégias para a constituição das subjetividades dos grupos oprimidos que são impossibilitados da completa realização enquanto sujeitos, como consequência do sistema de dominação articulado a partir do racismo e do sexismo. Conforme Winnie Bueno:

[...] as imagens de controle são a dimensão ideológica do racismo e do sexismo compreendidos de forma simultânea e interconectada. São utilizadas pelos grupos dominantes com o intuito de perpetuar padrões de violência e dominação que historicamente são constituídos para que permaneçam no poder. Portanto, conceito de imagens de controle nos ajuda a repensar a teoria do Direito, abrindo dessa forma uma agenda de pesquisa centrada no pensamento feminista negro para formular novas gramáticas que possibilitem reconhecer as demandas de mulheres negras em uma perspectiva jurídica (Bueno, 2020).

Portanto, as imagens de controle aplicadas às mulheres negras são baseadas centralmente em estereótipos articulados a partir das categorias de raça e sexualidade, sendo manipulados para conferirem às inequidades sociorraciais a aparência de naturalidade e inevitabilidade (2020). Segundo Stuart Hall, a principal esfera de atuação da mídia é a produção ou transformação de ideologias, logo, discutir sobre racismo e mídia é necessariamente abordar a dimensão ideológica do racismo, que, no pensamento de Patrícia Hill Collins, são as imagens de controle.

Esses conceitos são fundamentais em *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (2022) e, na obra, Patrícia Hill Collins apresenta os marcos que possibilitam compreender não apenas a experiência de mulheres negras, mas também as dinâmicas sociais envolvidas na maneira como o Direito interage com as vivências desse grupo. Patrícia Hill Collins explica que as imagens de controle possuem um significado central que distingue esse conceito dos conceitos de representações e estereótipos, uma vez que a articulação das imagens de controle se dá a partir da autoridade que os grupos dominantes possuem para nomear os fatos sociais. Segundo a autora:

Como parte de uma ideologia generalizada de dominação, imagens estereotipadas da feminilidade negra adquirem um significado especial. Como a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder, grupos de elite, no exercício do poder, manipulam ideias sobre a feminilidade negra. Isso se dá a partir da exploração de símbolos já existentes ou a partir da criação de novos símbolos (2022, p. 74).

A compreensão de Patrícia Hill Collins sobre raça, classe, gênero e sexualidade não como categorias identitárias isoladas, mas como sistemas interligados de opressão, possibilita uma reformulação das análises sobre as relações sociais de dominação e resistência (Bueno, 2020, p. 81). Essas articulações teóricas mantiveram sua influência, inclusive dentro das academias brasileiras, até meados dos anos 1920, evidenciando como a desumanização da população negra por meio da sexualidade constitui um contínuo histórico que perpetua as injustiças sociais. No contexto brasileiro, imagens de controle, como a figura da Jezebel, foram utilizadas para sustentar a ideia de democracia racial (Bueno, 2020, p. 107).

A gente cria mapas imaginários para criar nosso pertencimento. A objetividade dos testes de DNA não nos garante o pertencimento, pois é ilusória. Quando a gente cria e analisa narrativas, é importante entender as dimensões de cativeiro estético.

Entendendo o cinema como uma linguagem, como intervir nos parâmetros estáveis dessa linguagem. A crítica é feita num movimento de ginga, não tem certo e errado, é uma provocação. Do ponto de vista da representação, Pantera Negra é bom. Levantar o peito e enfrentar o mundo de um jeito melhor. Mas isso não é tudo que o cinema pode ser.

4.2. Descaptura: traçando rotas de fuga do cativeiro estético-jurídico

“Na medida em que aprendemos a suportar a intimidade da investigação e a florescer dentro dela, na medida em que aprendemos a usar o resultado dessa investigação para dar poder à nossa vida, os medos que dominam nossa existência e moldam nossos silêncios começam a perder seu controle sobre nós. A poesia não é um luxo.”

Andre Lorde, 2023

Em um navio negreiro havia uma dinâmica de lei e ordem segundo a qual qualquer indivíduo suspeito de insurgência poderia ser morto. Essa instância, que representava a institucionalidade do Estado, estava autorizada a eliminar uma pessoa não em razão de um crime efetivamente cometido, mas pela mera possibilidade de que o cometesse. Conforme Denise Ferreira da Silva, tal prática reflete uma lógica de controle baseada na suspeição.

Passados 400 anos, ao se pensar em uma linearidade histórica, o que realmente mudou? Praticamente nada, pois, atualmente, uma pessoa pode ser morta simplesmente por portar um guarda-chuva, por exemplo. Trata-se, portanto, de uma suspeição que justifica a eliminação de corpos, uma tecnologia de opressão, utilizada por parte das forças policiais como ferramenta de controle de massas. Para resistir a essa tecnologia opressora, é necessário recorrer a práticas ancestrais de defesa. O "quilombo do futuro" consiste na organização coletiva para combater esses instrumentos de opressão.

A ideia de refúgio, para Bona (2020), está relacionada, sobretudo, à criação de um sistema alternativo dentro de um contexto de opressão. A noção de fuga que inspira os movimentos migratórios está vinculada à necessidade de refúgio, que também representa a negação de um sistema político opressor. Vivemos em uma sociedade que continua a nos desumanizar, a nos posicionar como cidadãos de segunda classe, entre outras formas de marginalização. Diante dessa realidade, as alternativas que se apresentam são: destruir essa sociedade, como um desejo revolucionário, ou criar um refúgio.

A noção de refugiado surge desse contexto. Não se trata apenas de fugir dessa sociedade, mas de buscar um espaço possível dentro dela — a construção de um sistema alternativo. Trata-se de uma tática de tecnologia ancestral. É uma fissura nesse sistema. Isso que Palmares foi. Mais que uma forma de resistência, era uma tecnologia, um refúgio.

Do ponto de vista simbólico e ideológico, é isso que o movimento de cinema negro está fazendo no plano da cultura, pois esse lugar (econômico e simbólico), tem se reiterado em forma de um cativeiro estético. É contra isso que o cinema negro engajado se insurge.

O personagem Dadinho, do filme Cidade de Deus, destaca a questão da negritude associada à imponência, reforçando um imaginário social que associa o sujeito negro ao pavor. Esse personagem matava e era morto, reiterando o fato de que a institucionalidade da sociedade estava autorizada a eliminá-lo, pois ele era percebido como uma ameaça. O filme tornou-se um porta-voz de uma determinada visão sobre o cinema brasileiro. Uma das falas marcantes que emergem dessa narrativa é: “Quando esse menino descarrega a arma, ele descarrega a nossa raiva.” Essa ideia dialoga com a reflexão de Frantz Fanon: “A forma como o colonizador quer nos ver, nós acabamos nos tornando também”.

Além do mais, esta preocupante fenda ou divisão da subjetividade nunca será totalmente curada. Alguns realmente veem isso como uma das principais fontes de neurose em adultos. Outros enxergam problemas psíquicos decorrentes da separação entre as partes “boas” e “más” do *self* – perseguidas internamente pelos aspectos “maus”, as pessoas guardam para si ou, alternativamente, projetam nos outros os sentimentos “maus” com os quais conseguem lidar”. Franz Fanon usou a teoria psicanalítica em sua explicação para o racismo, argumentando que a maioria da estereotipagem racial e a violência surgiram a partir da recusa do “outro” branco em reconhecer “do ponto de vista do outro” a pessoa negra (Hall, 1996).

O conceito de vingança surge nesse contexto, mas há um alerta importante: evitar cair nesse lugar de raiva desmedida, que pode ser aprisionador. Esse evento racial, assim descrito por Denise Ferreira da Silva, se repete em diferentes momentos no tempo, aparecendo em forma de violência total. Abdias do Nascimento em certo momento escreveu: “Perguntar-se-á: e o negro? Ficou quieto todo esse tempo? Assistiu passivamente à liquidação de sua raça?”, ao que responde:

Venceram o negro. Submeteram-no. Passivo ele nunca foi. E nem pacífico. Os quilombos, as insurreições e levantes provam, ao longo da história do Brasil, seu senso de dignidade humana, cuja meta é sempre a liberdade. Depois da Abolição de 1888, seus esforços duplicaram tendo em vista sobreviver no caos, no abismo em que se viu de repente atirado” (Nascimento, 1982, p. 76).

Segundo Shohat e Stam, a Arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes. Para os autores, nos campos de batalha simbólicos dos meios de comunicação de massas, a luta por representação tem correspondência com a esfera política (2006, p. 265). O acirrado debate a respeito de quais fotografias de celebridades, se as os ítalo-americanos ou as dos afroamericanos irão enfeitar a parede da pizzeria em “Faça a Coisa Certa” (*do the right thing*) (1989), de Spike Lee, exemplifica bem esse tipo de luta por representação. As diferentes imagens que estampam os quadros dentro das faculdades de Direito, majoritariamente compostas por pessoas brancas, também são um exemplo dessa luta por representação, de disputa das imagens que criam universos simbólicos hegemônicos.

O argumento de Green explica por que o corpo racializado e seus significados passaram a ter ressonância nas representações populares da diferença e da “alteridade”. Ele também destaca a ligação entre o *discurso visual* e a *produção do conhecimento (racializado)*. O próprio corpo e suas diferenças estavam visíveis para

todos e, assim, ofereciam “a evidência incontestável” para a naturalização da diferença racial. A representação da ‘diferença’ através do corpo tornou-se o campo discursivo através do qual muito deste ‘conhecimento racializado’ foi produzido e divulgado.” (Hall, 2016, p. 169).

Essa relação entre regulação e emancipação é também acentuada por hooks, ao dizer que “para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (...) ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos estraçalha”, concluindo que “isso destrói e arrebenta as costuras de nossos esforços de construir o ser e de nos reconhecer” (2019, p. 31). Depreende-se, portanto, que se a colonização faz do controle da imagem uma de suas armas principais, também os atos de resistência, as lutas emancipatórias, apropriam-se e criam imagens, as tomando como fundamentais.

Deste modo, o autor constata que o cinema negro possui uma postura conceitual para expressar o discernimento da nova posição sócio-cultural do afrodescendente, na construção de uma imagem afirmativa do negro e sua cultura (Prudente, 2006, p. 49). Nesse sentido, Prudente aponta como grande influência destes primeiros cineastas as lutas de independência de países africanos e as lutas pelos Direitos Civis nos Estados Unidos da América, tendo como principais atores Martin Luther King e Malcolm X, e organizações como os Panteras Negras. O exemplo que bem representa esta influência é o curta-metragem *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul, como mencionamos anteriormente. Ele foi inspirado no livro “*Alma no exílio*”, de Eldridge Cleaver, um dos líderes dos Panteras Negras, escrito no período em que estava preso. Carvalho (2012) observa, também, referências ao movimento da Negritude de Aimé Césaire, aos escritos de Franz Fanon e ao Movimento Pan-africanista (Monteiro, 2017, p. 95).

Outro aspecto importante que o cineasta-pesquisador chama a atenção é o processo histórico pela qual o sujeito negro foi desumanizado em detrimento de um mito de uma raça superior, no qual, proporcionou o estabelecimento do Branco como grupo étnico hegemônico. Nesse sentido, as etnias com outros traços raciais foram “expostas a toda sorte de marginalização e do estereótipo da inferioridade racial” (Prudente, 2006, p. 48). Portanto, o autor sugere que o surgimento do Cinema Negro seja visto de uma perspectiva de reconstrução dos processos de diluição dos sujeitos negros, alinhando a uma visão de mundo a partir do continente africano. “Com efeito, o cinema negro no Brasil e no mundo, enquanto postura conceitual, em favor de uma imagética que reconstitui o ser do afrodescendente, em meio ao dinamismo da cosmovisão africana” (Prudente, 2006, p. 49).

Deste modo, Prudente (2014) demonstra também que a contribuição da africanidade chega a cineastas negros nos finais dos anos 1970, quando estes começam a realizar seus primeiros filmes. Ari Candido dirige na Etiópia o curta-metragem *Porque Eritreia* (1979); logo depois, Celso Prudente segue para Angola e realiza o curta-metragem *Axé: alma de um povo* (1986, p. 95).

O campo de Direito e Cinema vem sendo estudado nos últimos tempos e somado grandes contribuições para o ensino jurídico contemporâneo, partindo de um olhar sensível e como aquele que “busca extrair dos conflitos retratados nos enredos cinematográficos, das paixões que movem os homens, uma nova forma de se compreender o próprio universo jurídico” (Martinez, 2015). Tal olhar é ressaltado no pensamento de Luís Alberto Warat, principalmente na obra “A Ciência Jurídica e Seus Dois Maridos” que traz reflexões sobre o ensino jurídico através de uma perspectiva de contestação ao conhecimento tradicional ocidental.

Para pensarmos o cinema como uma prática pedagógica no ensino jurídico, é importante destacar o papel da Arte enquanto fonte de reflexão crítica e material estratégico para professores que querem fugir da dogmática “pura”, a fim de provocar a desnaturalização de certas dinâmicas no campo jurídico (Pinho, 2013). Utilizar o cinema como material didático tem como objetivo fomentar a reflexão sobre formas de descolonização do ensino jurídico, de emancipação por meio da arte e da construção de uma educação que posicione a raça como fator relevante de reflexão sobre as relações sociais que estabelecemos, visando a uma educação antirracista no Direito.

É nesse sentido que Eloise da Silveira Damázio (2009) propõe uma análise crítica do conhecimento jurídico vinculado à colonialidade epistêmica. Ela propõe que o pensamento descolonial e a interculturalidade podem ser utilizados como ferramentas teóricas para questionar os pressupostos da “cultura jurídica moderna, antropocêntrica e ocidental”. Conforme a autora, o Direito ocidental moderno está muito vinculado à colonialidade, a uma concepção geográfica e historicamente localizada que se constitui como modelo dominante, ligado a uma noção de “ponto zero do conhecimento”, definindo o que é jurídico ou não. Tal concepção neutraliza a observação de formas jurídicas, transformando as expressões que se diferem do hegemônico em algo primitivo, inadequado, ou que são simplesmente silenciadas.

Tal entendimento foi preconizado pelo filósofo colombiano Santiago Castro-Gomez e referenciado por Ramón Grosfoguel: O “ponto zero” é o ponto de vista que se esconde e, escondendo-se, se coloca para lá de qualquer ponto de vista, ou seja, é o ponto de vista que se representa como não tendo um ponto de vista. É esta visão através do olhar de Deus que esconde sempre a sua perspectiva local e concreta sob um universalismo abstracto (Grosfoguel *apud* Castro-Gomez, 2008, p. 47).

Nancy Fraser também destaca que as demandas por reconhecimento vêm se formando na arena política desde o fim do século XX, em que demandas por “reconhecimento das diferenças” alimentam a luta de grupos mobilizados sob as bandeiras da nacionalidade, etnicidade, raça, gênero e sexualidade. Nesses conflitos “pós-socialistas”, identidades grupais substituem interesses de classe como principal incentivador para a mobilização política. Dominação cultural suplanta a exploração como a injustiça fundamental. E o reconhecimento cultural desloca a redistribuição socioeconômica como remédio para injustiças e objetivo da luta política (2001, p. 245).

O cinema negro traz consigo uma forte dimensão pedagógica relacionada a essas lutas por reconhecimento. Celso Prudente refere que:

[...] a construção da imagem de afirmação positiva do afrodescendente como minoria, que se deu no processo de contemporaneidade inclusiva, ensinando à sociedade como ela é, como deve ser tratada. Este comportamento foi essencial para compreensão da dimensão pedagógica do cinema negro: Nota-se que, desta maneira, as minorias constroem, por meio da dimensão pedagógica do cinema negro, sua imagem de afirmação positiva, humanizando ainda mais as relações humanas, na medida em que ensina a sociedade a se libertar do peso do preconceito, que a dificulta viver a contemporaneidade do conhecimento, que é antitético em relação ao preconceito (Prudente, 2019, p. 105).

Portanto, a dimensão pedagógica do cinema negro se relaciona à construção de novas imagens e representações positivas do negro pelo negro, compartilhada como forma de educação nas relações étnico-raciais. Foi na dimensão pedagógica do cinema negro que o afrodescendente reescreveu sua história com a instrumentalização da técnica maquinal cinematográfica. Esse fenômeno se configurou na imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio e das minorias como um todo que foram vítimas do estereótipo da inferioridade imposto pela colonização, pelo racismo e pelo “mito da democracia racial”, visíveis no audiovisual brasileiro (Prudente, 2019).

Contudo, segundo Anthony Rodrigues no texto “Os cinemas negros brasileiros e a transformação da imagem: percursos de um termo estético-político”, refere que o cinema negro deve elevar a sua questão política para além da representação positiva:

ao defender que devemos repensar o cinema negro, não o entendendo como receita ligada à ética da representação positiva sempre relacional à negativa do cinema de autoria branca, o autor avança na discussão ao propor filmes menos presos às experiências miméticas da vida cotidiana de pessoas negras, como se suas expressões artísticas estivessem sempre limitadas ao compromisso político de uma performance negra conflitiva, por consequência da discriminação racial (2022, p. 1044).

Os autores Ventura, Oliveira e Borges (2020) destacam o papel educador do cinema negro, sendo considerado um dos vetores de imagens transgressoras na contemporaneidade:

Quando diretores negros com vínculos com o Cinema Novo elaboraram críticas ao racismo no cinema e audiovisual brasileiro, eles fomentaram estéticas distintas, produzindo visualidades que transgrediam os regimes dominantes de representação da experiência negra. Ao defenderem a representatividade dos negros no campo do cinema e audiovisual e ao criticarem a estereotipia dos afro-brasileiros na cultura visual, as várias gerações comprometidas com o Cinema Negro estabeleceram saberes e pedagogias emergentes comprometidas com o antirracismo (Ventura; Oliveira e Borges, 2020, p. 301; Gomes, 2017).

As Mostras de Cinema e Direitos Humanos analisadas por Luiza Campos, demonstram essa crescente inserção de temáticas identitárias, raciais e de gênero em festivais e mostras de cinema e a presença de novos atores no campo cinematográfico nacional a partir da ascensão da produção audiovisual de "coletivos negros, de mulheres, étnicos, relativos a sexualidades ou a grupos minoritários, que se relacionam de diferentes formas com o campo cinematográfico" (Campos, 2022, p. 320).

A pedagogia que se volta à descolonização é concebida no sentido proposto por Catherine Walsh. Seu interesse está nas práticas que abrem radicalmente “outras” formas e condições de pensamento, de reemergência, de revolta e de edificação, práticas entendidas pedagogicamente - práticas como pedagogias - que, ao mesmo tempo, questionam e desafiam a razão única da modernidade ocidental e o poder colonial ainda presente, desvinculando-se dela. São as pedagogias que incentivam a pensar a partir de e com diferentes genealogias, racionalidades, saberes, práticas e sistemas de civilização e de vida. Pedagogias que incentivem possibilidades de ser, estar, sentir, existir, fazer, pensar, olhar, ouvir e conhecer de

forma diferente. Pedagogias que se orientem e se ancorem em processos e projectos de carácter, horizonte e intenção descoloniais (Walsh, 2013, p. 28).

Para que possamos redimensionar e descolonizar os Direitos Humanos, transpondo a ideologia de branqueamento e a fragmentação povoada pelo mito da democracia racial, é preciso reconhecer os mecanismos pelos quais se expressam dentro dos campos jurídicos, a exemplo da “defesa de uma igualdade formal, que sacraliza a meritocracia em uma sociedade racialmente estratificada, só pode ser atribuída à tentativa de manter a supremacia branca e o sistema de privilégios que essa condição promove” (Pires 2017, p. 8 apud Shucman, 2012), além da crença na universalidade e neutralidade desses direitos, que impede um enfrentamento focado nas desigualdades imbricadas nas categorias de raça, gênero, sexualidade e deficiências (Pires, 2017).

Portanto, ao abordar a conexão entre Arte e Direitos Humanos, e dentro dessa relação a conexão entre Direito e Cinema como instrumento de descolonização com grande potencial pedagógico antirracista, entendo que “na luta por uma vida mais digna, expressões artísticas são formas de ação e reação diante do poder hegemônico que podem dar visibilidade à violação de direitos humanos, desestabilizando opressões e modificando relações coloniais.” (Berner; Reis; Jucá, 2019, p. 234). Trata-se de compreender a Arte como uma “forma de reação cultural diante do mundo, que possibilita ação, criação e transformação da realidade e contesta os padrões hegemônicos” (Berner, 2019, p. 245). O movimento de cinema negro é um dos protagonistas desse processo cultural de resistência e educação a partir dos movimentos sociais negros, e é considerado nessa pesquisa como forte aliado didático para o ensino jurídico antirracista dos Direitos Humanos e seus processos culturais de luta, que se mantém em ebulição.

A educação e a Arte abrem caminhos. Essa é a pedagogia que atribuo ao cinema negro e as lutas de resistência expressas por ele. A memória ligada ao nosso tempo no planeta, expressa em imagens que criam o novo e transformam a realidade. Nossos corpos são finitos e limitados, mas a ancestralidade nos permite conectar com aqueles que vieram antes de nós no tempo. Aprendemos com eles e seguimos em frente. Resgatamos o passado para construir o futuro no presente.

Júlio Cesar dos Santos e Maria Bernardo, ao refletirem sobre o cinema negro, partem do princípio de que "o cinema pode ser classificado e que esta classificação é realizada por alguém interessado em diferenciar estéticas, poéticas e atividades inerentes ao cinema realizado por indivíduos ou coletivos que compõem uma epistemologia." A denominação do cinema negro, pressupõe "condição de consciência, também interessada, de pesquisadores que se dedicam a traçar cartografias em que a negritude é central, tendo como lente a poética visual, no caso representada pelo cinema." (2013, p. 2)

Ainda, segundo Vanessa Berner:

Por meio da arte, podemos dar visibilidade a tudo que é silenciado e colocado à margem pela colonialidade, rompendo com o que nos causa indignação. E, nessa perspectiva, se constitui instrumento de luta contra os processos ideológicos dominantes que violentam, oprimem e exploram os seres humanos no contexto capitalista (2019, p. 245).

As relações modernas têm um caráter dualista e excludente, que constrói a relação com o Outro em termos binários que reprimem diferenças. O eurocentrismo é a máquina que garante que essas engrenagens de repressão funcionem, produzindo conhecimentos distorcidos pelo olhar da branquitude (Berner, 2019).

Segundo Berner e Carvalho, "Todos os povos submetidos ao poder colonial foram induzidos a aceitar a imagem europeia refletida como se sua fosse. A violência colonial se manifestou, dentre outras formas, na negação da diferença e na destruição paulatina nas Américas, da linguagem às experiências históricas, aniquilando as nações ora por extermínio físico, ora por apagamento cultural" (Berner & Carvalho, [ano], p. [número da página]).

O intelectual e ativista Abdias do Nascimento denominou esse apagamento como racismo por assimilação, um processo que operou em nossa sociedade como um genocídio institucional do negro brasileiro, incentivando o embranquecimento tanto nas relações sociais quanto nas expressões culturais. Nesse contexto, Abdias critica as concepções de Gilberto Freyre, L. A. Costa Pinto e Florestan Fernandes, apontando as limitações da narrativa sobre a integração racial no Brasil.

Florestan Fernandes reconhece que "a única força de sentido realmente inovador e inconformista, que opera em consonância com os requisitos de integração e de desenvolvimento da ordem social competitiva, procede da ação coletiva 'dos homens de cor'"

(Nascimento, 1982, p. 67). No entanto, Abdias ressalta que essa mobilização tem um alto custo para a população negra, que enfrenta constantes agressões, intimidações e violência. Ele enfatiza ainda que “o status socioeconômico de um povo é o fruto de sua determinação em consegui-lo. Não existe doação de bem-estar social. Tal expectativa é fruto da utopia paternalista” (Nascimento, 1982, p. 67). Entretanto, quando o negro rompe essa barreira e busca ascender socialmente, “não só não é ouvido, como suscita incompreensões irracionais”, conforme também pontua Florestan Fernandes (Nascimento, 1982, p. 67).

Esse processo de exclusão racial no Brasil é evidenciado por uma reportagem de Luís Villartinho, publicada no Diário da Noite em 6 de outubro de 1961. Segundo o jornalista, “se o negro reage e procura ascender aos ambientes mais elevados, chega à conclusão de que tem pela frente um inimigo invisível – a segregação, que, no Brasil, não tem nome, não é classificada, nem chega mesmo a ser admitida” (Nascimento, 1982, p. 67). Esse é um exemplo concreto de como o mito da democracia racial operava na sociedade brasileira, conforme destacado por Abdias do Nascimento.

O autor também problematiza a crença de que leis, por si só, seriam suficientes para transformar padrões históricos de discriminação. Ele argumenta que “uma lei só por si mesma não tem o poder e a força de modificar comportamentos estratificados através de séculos de hábito de tratar o negro desrespeitosamente e de forma depreciativa” (Nascimento, 1982, p. 70). Além disso, critica a visão de que a discriminação racial no Brasil seria uma importação dos Estados Unidos, afirmando que “o preconceito de cor brasileiro é secular e autóctone. De pura cepa lusitana” (Nascimento, 1982, p. 70).

Por fim, Abdias denuncia as diversas formas de segregação racial que ainda persistem na sociedade brasileira, muitas vezes mascaradas ou não formalmente reconhecidas. Ele ressalta que “somente os cegos e os surdos, os duros de entendimento e obsessivos de má-fé podem desconhecer a gravidade que adia nossa inter-relação étnica, com tendência a se intensificar rapidamente”. Segundo ele, a discriminação se manifesta na exclusão de negros em clubes e bailes, na restrição de acessos a determinados empregos e carreiras, como a diplomática e o oficialato nas forças armadas, além da segregação residencial. Mesmo após a Lei Afonso Arinos, observa-se que “quando a segregação não se manifesta à luz do dia, exerce sua ação envergonhada em avisos ou circulares reservadas. Mesmo depois da Lei

Afonso Arinos, a ação criminosa do preconceito e da discriminação prossegue sua obra nefasta” (Nascimento, 1982, p. 71).

Trazer esse ponto na dissertação é fundamental, pois estou falando sobre um cinema que se contrapõe a uma hegemonia branca, ou seja, é um movimento que busca tornar visível o protagonismo negro como forma de reação a violência colonial e de embranquecimento de corpos e ideias. Esse é o movimento de “sair do silêncio”.

Essas divisões desiguais estruturadas pela raça se manifestam também em espaços acadêmicos, compostos em sua maioria pela população branca, normalmente de origem abastada, que produzem conhecimento afastado da realidade social da população negra. A expressão utilizada por Collins (2016) para denominar a inclusão de pessoas negras nas universidades e o seu sentimento de outsider within descreve a forma como nós, pesquisadores negros, e principalmente mulheres, nos sentimos diante da visível desigualdade dentro dos espaços acadêmicos, trazendo um olhar crítico a esses ambientes de poder. Isso porque, muito do conhecimento produzido por pessoas negras é descredibilizado por acadêmicos que os enxergam como “identitarismo” ou “militância” e, portanto, não científico, aos seus parâmetros hegemônicos de influência europeia e branca.

O antropólogo Alex Ratts (2009) refletiu sobre os movimentos negros e sua relação com os circuitos acadêmicos, em que a encruzilhada de linha de força entre a individualidade e a coletividade no fazer científico de pesquisadores negros se alinham às suas práticas acadêmicas com as lutas sociais no campo político. Ele destaca como o cenário nacional dos anos de 1970 foi marcante para o movimento negro contemporâneo e o campo de estudo das relações raciais e de gênero na escolha e no tratamento dos temas como racismo, relacionando com demais sistemas de opressão, e a cultura negra, formando uma intelectualidade negra militante.

Uma das estratégias para o combate do silêncio do negro da história brasileira se deu com a promulgação da Lei n. 10.639/2003 (Brasil, 2003), que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, tornou obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira e Africana nas educações de base. Segundo Ventura, Oliveira e Borges (2020, p. 299), “Essa mudança de postura gerou impactos bastante positivos na construção identitária de cidadãos e cidadãs brasileiros(as), ao propor a ruptura da história brasileira, contada

exclusivamente pelo viés do colonizador europeu branco, e por incorporar, também, de forma legítima e autêntica, a produção e os saberes de pessoas negras e indígenas.”

Além disso, de resistência epistêmica de Patrícia Hill Collins (2020) como ferramenta crítica para analisar a formulação de comunidades interpretativas nos campos da teoria social ocidental. Collins enfatiza a importância de teorizar a resistência para compreender os projetos de conhecimento dos povos oprimidos, buscando abordar as profundas preocupações de grupos subordinados a diversas formas de dominação. Compreendo o cinema negro como uma expressão cultural de resistência epistêmica, e os grupos que se voltam a essa prática constituem comunidades interpretativas da realidade social brasileira, que expressam suas visões de mundo por meio da arte cinematográfica, da qual destaco nesta pesquisa o gênero documentário.

A pesquisa se concentra na epistemologia como ponto central, explorando os padrões utilizados para validar o conhecimento e o poder epistêmico sobre as “verdades” compartilhadas entre as comunidades interpretativas. Utilizando a arquitetura cognitiva do pensamento crítico interseccional proposta por Collins (2022), que inclui relacionalidade, poder, desigualdade social, contexto social, complexidade e justiça social, a investigação busca compreender de que forma o cinema negro pode subverter a mentalidade racista e colonial, inserir novas narrativas sobre uma vida digna e contribuir para a construção de uma cultura antirracista no ambiente acadêmico jurídico, contextualizando o processo de lutas que culmina na garantia de direitos humanos.

Contra essas reivindicações de uma teoria não contaminada pelo corpo, tempo, espaço e relações sociais, a crítica feminista, por exemplo, coloca a necessidade de epistemologias posicionadas "que prestem atenção às diferentes configurações de conhecimentos que são atuadas por atores específicos, incorporando histórias ou experiências coletivas, em circunstâncias ou situações alternativas. Por sua vez, os pensadores críticos em Direitos Humanos falam de teorias impuras, contextuais, historicizadas que evitam qualquer abdução idealista da realidade, denunciando o fato de que através de tais estratégias ideológicas (recurso à metafísica, mitos fundacionais etc.) o objetivo é afirmar como absoluto e imóvel o que na realidade é uma construção humana, entre outros, e, portanto, são possíveis alternativas (Gándara, 2018, p. 181).

A realidade social de opressão muitas vezes nos coloca em situações em que se torna muito difícil expressar aquilo que estamos vivendo e sentindo. A Arte muitas vezes nos ajuda a tornar visível sentimentos que ocupam espaços de silêncio dentro de nós, e que em contato com o público, são amplificados na reação de identificação por aqueles que compartilham esse sentimento ou se deixam afetar pelo que é exposto. No meu trabalho, tenho me preocupado com o caráter emancipador da Arte que se volta para fins políticos e de transformação social. A Arte que torna visível as opressões e quebra o silêncio violento da indiferença.

Joel Zito Araújo traz na série documental “A ética do silêncio”, uma reflexão que se interliga à problemática de silenciamento ao racismo velado em nossa sociedade. A série documental que investiga o racismo estrutural no Brasil, examinando as interações entre afrodescendentes e o sistema jurídico do país desde o movimento abolicionista. O estudo se concentra nos fundamentos jurídicos e policiais da opressão racial, na desigualdade social e nas lutas pela conquista dos direitos de cidadania. Ao explorar a intrincada relação entre a racialização e o Direito ao longo da história afro-brasileira, nosso objetivo é revelar as raízes históricas da complexa realidade contemporânea.

Beatriz Nascimento explica que o quilombo não era só resistência, e sobretudo pensado num momento de fragilidade da coroa portuguesa, no século XVIII e XIX, pois havia uma dinâmica de resistência do quilombo. Para o quilombo existir, tinha que ter a paz quilombola, é uma forma de organização social que tem uma dinâmica. Era uma forma não só de resistência, mas de existência.

Criar forças é criar quilombos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Malungueiro, malungá
Baongo, cabinda, uigê
Lumbalunga, bengela, zairê
Quicongo, tradição
Imagens que pintam de lá
Meus parentes agudá
Minha laia, minha gente
Irmandades, confraria, malungá
Na tumba, tumbeiro não
Não sou marinheiro na barca furada
Sou malungueiro de partida à chegada
Kizumba, zumbi, kizumba, zumbi, kizumba, zumbi
Na tumba, tumbeiro não
Não sou marinheiro na barca furada
Sou malungueiro de partida à chegada
Kizumba, zumbi, kizumba, zumbi, kizumba, zumbi, kizumba, zumbi
Da costa brasil adentro
Mandinga e fé
Heranças, danças, tranças
Mafuá, crioulo, reinventar
Ao manifest kincongo, bois caimã
Marco primeira revolução Haiti
Partiu trinidad, suriname, Cuba
Ilhas malunguistas, meus parentes socialistas
Ilhas malunguistas, meus parentes socialistas
Referências malungas sim
Kincongo, kizumba, zumbi
Ê corar, rei do congo
Nosso mucongo saudar
República primeira Haiti
Tradição malunga
Saudação Malungo, Luedji Luna, 2017

O elemento de transformação social da Arte reside em sua capacidade de criar e recriar mundos. A Arte transforma nossas vidas ao materializar imaginários e vivências de difícil tradução em nosso dia a dia. Tornar visível é uma das funções desempenhadas pela Arte que se destina a fins políticos, retirando da invisibilidade realidades ocultas pelas circunstâncias sociais de opressão.

Para escrever essa dissertação, aprendi que é preciso nomear. Dar nome aos sentimentos que experienciamos, pois só assim é possível compreender as consequências do que experienciamos ou a forma como nos portaremos diante do dito e do não dito. Algumas palavras, no entanto, ficam no silêncio ou sem nome, como é o caso do “Livro africano sem título”, de Fu-Kiau (2024), que nos conta sobre a palavra Kikongo:

O povo Bântu, Kôngo e Luba, entre eles, aceitam o mundo natural como sagrado em sua totalidade porque, através dele, eles veem refletida a grandeza de Kalûnga. A energia superior de vida, aquele que é inteiramente completo (*lunga*) por si próprio.

Assim, quando um Muntu (ser humano) vê um minúsculo cristal (*ngêngele*) ele/ela vê nele, não só sua sacralidade, mas também a presença *Kalûnga*.

Sair do silêncio é enfrentar o marasmo colonial que impõe a não existência. A Arte nos convoca a expressar o que fica sufocado. E transcende a qualquer fechamento discursivo que se possa impor às nossas existências. Tenho aprendido isso com Denise Ferreira da Silva. É o *corpus infinitum*.

Para compreender a dimensão racial em momentos diferentes no tempo e a sua relação com o Capital Global, a autora nos remete a necessidade de sermos capazes de imaginar o que acontece sem o tempo. Segundo ela, o evento racial é necessariamente sem tempo devido ao “modo como a diferença racial reconfigura o colonial ao compreender o nativo e o escravo, como ferramenta científica (biológica) que imprime seus traços mentais (morais e intelectuais) fora da história” (Da Silva, 2016).

Pensar a filosofia Bantu e Ubuntu é pensar a partir de uma dinâmica que nos faz compreender o quilombo. Essa concepção é radicalmente contrária a concepção individualista. A palavra quilombo não é do colonizador, ela é bantu. Uma genealogia da ideia de quilombo e da maneira como ele se transforma para habitar um imaginário coletivo pra além dos territórios físicos da terra. Nossa história transcende a linearidade narrativa ocidental. O livro africano sem título, de Fu-Kiau (2024) nos mostra isso. A ideia de soberania pressupõe autonomia de Ser. Enquanto alguns se prendem aos regionalismos e nacionalismos, que são culturais (e tudo bem), prefiro pensar que somos corpo-memória, corpo-tela, corpo heiróglifo, corpo-política do conhecimento, *corpus infinitum* (Silva, 2021), todos os tipos de *corpus*:

a colonialidade figura em todas as formas de capital, sem reduzi-la a uma temporalidade linear ou a um processo acumulativo ou de desenvolvimento separado (paralelo ou subordinado); em vez disso, compreendendo sua reconfiguração dos mecanismos jurídico-econômicos básicos da expropriação capitalista. Apenas um pensamento complexo, não-linear, pode traçar como (a) a matriz colonial (jurídico-econômica) que sustentou o capital mercantil (b) opera através do arsenal racial (político-simbólico) que continua a alicerçar o capital industrial, bem como (c) o capital financeiro por meio da violência racial. Esse rastreamento produz uma assemblagem ético-jurídica que inclui as guerras do capital global que forçam milhões para fora de suas casas em direção às perigosas águas do Mar Mediterrâneo e do Oceano Pacífico. Teorias anticoloniais (pós-coloniais ou decoloniais) e teoria racial crítica possibilitam uma leitura dessas imagens como marcas de eventos raciais. (Silva, 2020) .

O pensamento fractal que fragmenta o tempo, que leva a um evento racial que se repete, são formas de enxergar esse percurso histórico. Certo é que a violência do capital e da exploração de pessoas que imbricam os fatores raça, gênero, classe social e território, compõem elementos que diferenciam o acesso que terão aos recursos para uma vida digna e exercício de cidadania. O evento racial se modifica no tempo, pois está imerso em processos culturais de transformação e progresso espiralar.

Denise Ferreira da Silva fala sobre a história que acontece sem o tempo. O processo cultural de Herrera Flores também não se dá de forma linear. A Luz Negra⁷³ do cinema, nos termos de Denise Ferreira, pode atravessar o diamante ético de Herrera Flores e produzir um fractal de ideias sobre os direitos humanos. As lutas por representação, nos termos de Hall (2015), são a resposta para a pergunta que se destina a entender o conteúdo desse movimento social *sui generis*, que se utiliza das imagens para criar novos imaginários de si mesmos (Nascimento, 2022), chamado cinema negro. Ele combate o silêncio e a invisibilidade, porém não torna visível e nem quebra o silêncio à toa. Algumas coisas permanecem ocultas. Tornam-se mitos, ritos, símbolos. Se repetem no tempo.

O silêncio dos juristas se expressa em dois momentos: o primeiro, ao serem complacentes com as ideias de democracia racial; ao constrangerem a abordagem dada à pesquisa no Direito que se posiciona politicamente, intitulado-a de “militante”, pois esse é o véu que o sujeito transparente e universalizante (Da Silva, 2019) impõe para suprimir as pesquisas acadêmicas com engajamento não só no conhecimento da realidade, mas em sua transformação. Tanto Patrícia Hill Collins quanto Denise Ferreira da Silva expõem essas contradições no Direito, em que as comunidades interpretativas se opõem à utilização dos marcadores de gênero, raça e classe, tornando-as suspeitas quanto à confiabilidade do trabalho que se produz. Num segundo momento, o engano reside tanto no plano de ignorar as realidades específicas que pessoas com marcadores de raça e gênero vivenciam na sociedade brasileira, algo que há muito já foi destacado por feministas negras, mas que segue sendo necessário ressaltarmos a todo momento (com a intenção de que um dia não tenhamos que falar mais). A quebra do silêncio é o objetivo, mas o silêncio da paz sem violência total para ser combatida é melhor ainda.

⁷³ Denise Ferreira da Silva tem um curso disponível no *youtube*, intitulado Luz Negra. Disponível em: [Curso Luz Negra por Centro Mari Antonia da USP](#)

O que o racismo tem de mais eficaz é nos levar a perder tempo, porque precisamos justificar o tempo inteiro a nossa própria existência. Temos que fazer frente às violências e nos entendermos nesse processo. Não podemos apenas existir. O que é esse sistema que nos obriga a posicionarmos com relação a ele, como forma de mantermos nossas próprias existências?

É preciso nomear o monstro. Isso porque, silêncios geram mais silêncios. Mas nossa gente tem gritado aos quatro ventos durante séculos sobre a opressão, porém ela se sofisticava, muda de forma. Herrera Flores traz a expressão *reações culturais* para pensarmos sobre o *processo cultural*. A pergunta que fica é: a que estamos reagindo e contra o que? Ora, com a negação do racismo, a partir do discurso de democracia racial, era preciso nomear a existência do monstro que se tornava “oculto”, mas estava às claras para todos. A questão é querer ver, é aí que entra a reação e a resistência.

A partir da nomeação e retirada do véu que ocultava o inominado, nos termos de Denise Ferreira da Silva, que é o racismo, precisamos traçar novas rotas de fuga, porque essas elas já começaram a desvendar. Quais rotas vamos começar a traçar agora? O que podemos propor?

É preciso encarar a crise epistêmica do ocidente que concebe um sujeito universal, que molda o pilar do modo de funcionamento da sociedade ocidental, consequentemente, com impacto na cultura jurídica que é cultivada nos espaços que foram ex-colônias.

O Ancestral é presente passado e futuro.

A vida é começo, meio e começo.

Esse é o tempo espiralar.

Ancestralidade com a ideia espiralar.

Na contracapa do seu livro, Fu-Kiau enuncia a seguinte sentença: “Eis o que a Cosmologia Kôngo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente”. Tal percepção de tempo, cosmologicamente falando, que cria uma civilização.

Ancestralidade é o que somos hoje no mundo⁷⁴.

Olhar para um objeto já é transformar e ser transformado pelo objeto.

Usamos da ginga num sentido filosófico.

A ginga com as palavras e com os conceitos.

O que constitui a existência a partir da ação.

A possibilidade de uma existência e resistência.

A ancestralidade é sem tempo. Pensando na espiralidade e circularidade que compõem nossa existência.

A ideia de democracia racial foi o que nutriu, e segue nutrindo, o imaginário brasileiro, como um país da mistura das raças, e, portanto, da convivência pacífica. Isso vem da sociologia que tenta explicar o Brasil sob uma perspectiva Freyriana de Casa Grande Senzala. A preservação dessa ideia de democracia racial gerou a postura do governo brasileiro durante a ditadura, em que as pessoas negras, ao denunciarem o racismo, estariam tentando separar o Brasil, pois os conflitos de raças não existiriam, tendo em vista que nosso país não institucionalizou a segregação racial como os Estados Unidos e a África do Sul, por exemplo. O Brasil se reconhecia institucionalmente como um país da democracia racial. Basicamente: “A gente é racista, mas não está na lei.” Em outros países era, “a gente é racista, e está na lei”.

É preciso que reivindicemos o acesso a recursos e transformação, com a construção de outros espaços para o exercício das subjetividades e afetos. Mas só se constrói esse espaço quando as subjetividades (lugar de sujeitos-coletivos e não apenas de “eu’s”), se volta a promoção de transformação como agenda política. A reivindicação de que esses novos espaços devem ser construídos junto a repositórios de imagens capazes de expressar memórias. Quanto àquilo que já existe, é preciso que exerçamos o papel de arqueólogos. Eu sou, porque nós somos, esse é o princípio Ubuntu. O passado que resgata o presente para construir o futuro. É o caminho da humanização. O cinema negro é o cinema brasileiro apontando para o céu, sem limite para a existência.

⁷⁴ teco = estar no mundo, brancos = lei, tradição, costume

REFERÊNCIAS

ANCINE. Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual. In: Gov.br. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos/pdf/Estudo%20genero%20e%20raca%20no%20setor%20audiovisual.pdf>. Acesso em: dez/2024.

ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil: o Negro na Telenovela Brasileira*. São Paulo, Editora Senac, 2000.

ALMOG, Shulamit; AHARONSON, Ely. **Law as film: Representing justice in the age of moving images**. Canadian Journal of Law & Technology, v. 3, n. 1, 2004.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. L&PM Editores, 2018.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Branqueamento e branquitude no Brasil. Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Vozes, p. 25-58, 2002.

BERNER, Vanessa Oliveira Batista; REIS NOVAIS, Maysa Carvalhal dos; JUCÁ, Roberta Laena Costa. **A Ressignificação Dos Direitos Humanos: Descolonizando A Arte, Potencializando Os Imaginários**. Fortaleza: NOMOS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Direito da UFC, p. 233, 2019.

BERNER, Vanessa Oliveira Batista; LOPES, Raphaela de Araújo Lima. **Direitos Humanos: o embate entre teoria tradicional e teoria crítica**. Filosofia do direito III. 1. ed. Florianópolis: CONPEDI, v. 3, p. 128-144, 2014.

BERTÚLIO, Dora Lucia de Lima. **Direito e relações raciais**. Uma introdução crítica ao racismo. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências Jurídicas, 1989.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BORGES, Rosane. **Desconstruindo narrativas, ressignificando imaginários.** É possível existir um cinema antirracista?. In: MARTINS, Renata. (Org.). Empoderadas Narrativas Incontidas do Audiovisual Brasileiro. São Paulo: Oralituras, 2021.

BRANDÃO, Lucas C. A luta pela cidadania no Brasil. **PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, São Paulo, v. 16, n. 2, pp. 9-32, 2009

BUENO, Winnie de Campos. Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro: uma possibilidade de leitura da obra Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment (2009) a partir do conceito de imagens de controle. 2019.

_____. **Imagens de controle:** um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Local: Editora Zouk, 2020.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados.** In: Diferentes, desiguais e desconectados. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

CANDIDO, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; FERES JR, João; MORATELLI, Gabriella. **A Cara do Cinema Nacional:** gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). textos para discussão do gema, n. 6, 2014.

CARDOSO, Hamilton. **Limites do confronto racial e aspectos da experiência negra no Brasil.** In: SADER, Emir (Org.). Movimentos sociais na transição democrática. São Paulo: Cortez, 1987, p. 82-104.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. **A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro.** Estudos Avançados, v. 31, p. 377-394, 2017.

_____. **Dogma Feijoadá:** A invenção do Cinema Negro brasileiro. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 33, n. 96, p. 1-18, dez. 2018.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema negro brasileiro.** Coleção Campo imagético. 1ª ed. Papyrus Editora, 2022.

_____. **O negro no cinema brasileiro:** o período silencioso. São Paulo: Plural, v. 10, p. 155-179, 2003.

_____. **O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul** – o inventor do cinema negro brasileiro. Revista Crioula, n. 12, 2012.

COLLINS, Patricia Hill. **Bem mais que ideias**: a interseccionalidade como teoria social crítica. São Paulo: Boitempo Editorial, 2022.

CORREA, Marco Aurélio. **CINEMAS AFRO-ATLÂNTICOS**: corporeidade, trabalho e musicalidade dos cinemas negros nas tessituras das redes educativas. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Periferia, vol. 11, n. 4, p. 18-41, 2019.

COSTA, Tatiana Carvalho. QuilomboCinema e poéticas da fuga. Ensaio publicado no catálogo da 23ª edição do FestCurtas BH, 2021.

DAVIS, Angela. **A Arte na Linha de Frente**: mandato para uma cultura do povo. Mulheres, Cultura e Política. São Paulo: Boitempo, p. 165-180, 2017.

DA ROSA, Fábio José Paz. O Centro Afrocarioca De Cinema Zózimo Bulbul Como Espaço De Educação Decolonial. UERJ: Revista Teias, v. 21, n. 62, p. 278–293, 2020.

DE AMORIM, Enivan Gomes. O CORPO NEGRO EM DOIS MOMENTOS DO CINEMA BRASILEIRO. Tese de Doutorado. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2017.

DOTSON, Kristie. **Tracking epistemic violence, tracking practices of silencing**. Hypatia, v. 26, n. 2, p. 236-257, 2011.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **O livro africano sem título**: Cosmologia dos Bantu-Congo. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2024.

GÁNDARA, Manuel. **Aportes y desafíos para el pensamiento crítico de los derechos humanos**. Rio de Janeiro: Revista de Teoria Jurídica Contemporânea, 2018.

_____. **Derechos humanos y procesos culturales**. Aportes a partir del pensamiento de Joaquín Herrera Flores. Juris Poiesis-Qualis B1 20, n. 24, 2017.

GOMES, Nilma Lino. O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação. Editora Vozes Limitada, 2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Estudos Afro-Asiáticos. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.

GIOVANNI, Julia Ruiz Di. **Artes de abrir espaço**. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 13-27, 2015.

GOHN, Maria da Glória. **Cidadania e direitos culturais**. *Revista Katálisis*, v. 8, n. 1, p. 15-23, 2005.

GOMES, Rodrigo Portela. Cultura jurídica e diáspora negra: diálogos entre Direito e Relações Raciais e a Teoria Crítica da Raça. *Revista Direito e Práxis*, 12(2), 1203–1241, 2021. <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2021/59627>

GOMES, Camilla Magalhães. Raça e racismo como conceitos jurídicos de resistência. **InSURgência: revista de direitos e movimentos sociais**, v. 10, n. 1, p. 697-708, 2024.

GONZALEZ, Lélia. **O movimento negro na última década**. Lugar de negro. Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg. Rio de Janeiro: Marco Zero, Coleção 2, v. 3, p. 9-66, 1982.

GROSFOGUEL, Ramón. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais**: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista crítica de ciências sociais*, n. 80, p. 115-147, 2008.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. *Revista ciências sociais hoje*. v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Lamparina, 2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. HALL, Stuart. Cultura e representação. **PUC-Rio: Apicuri**, v. 10, p. 24, 2016.

HERRERA FLORES, Joaquín. **A reinvenção dos Direitos Humanos**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009.

_____. **El proceso cultural.** Materiales para la creatividad humana. Pô Sevilla: Aconcagua Libros, 2005.

_____. **Los derechos humanos como productos culturales.** Crítica del humanismo abstracto. Madrid: Catarata, 2005(b).

_____. **O nome do riso.** Breve tratado sobre arte e dignidade. Florianópolis: Bernúncia, 2007.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação.** Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **Cultura Fora da Lei: representações de resistência.** Tradução de Sanra Silva. Editora: Elefante. São Paulo, 2023

LORDE, Audre. **A transformação do silêncio em linguagem e ação in Irmã outsider: ensaios e conferências:** Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

MAMA, Anima e GONZALEZ, Lélia. Coleção Amefricanas. Selo Interseções. Organizadoras Thula Pires e Andréa Gill – Ed. Bilíngue. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2023

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Editora Cobogó, 2021.

MENDONÇA, A. & Penha de Souza, E. Percepções do clássico Alma no Olho e o cinema negro de Zózimo Bulbul. *Avanca Cinema*, 569–578, 2021.

MONTEIRO, Adriano Domingos. **Os territórios simbólicos do cinema negro: racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro.** Dissertação. Universidade Federal do Espírito Santo, 2017.

MOREIRA, Adilson José; ALMEIDA, Philippe Oliveira de; CORBO, Wallace. Manual de educação jurídica antirracista. Editora Contracorrente, 2022.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. **Sobcomuns: Planejamento fugitivo e estudo negro.** Ubu Editora, 2024.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira, 2004.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos afro-asiáticos**, v. 23, p. 171-209, 2001.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

_____. **Toth**. nº. 5, maio/agosto 1998. Secretaria Especial de Editoração e Publicações. Brasília: Gabinete do Senador Abdias do Nascimento, 1998

_____. et al. **O negro revoltado**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa**. Ubu Editora, 2022.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O conceito de quilombo e resistência cultural negra. In: **Afrodiaspórica: Revista do mundo negro**. Nº 6-7. Ipeafro, 1985, pp. 41-49.

PEREIRA, Amauri Mendes. **Trajetória e perspectivas do Movimento Negro brasileiro**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Direitos humanos e Améfrica Ladina: Por uma crítica amefricana ao colonialismo jurídico. In: **Lasa Forum**. p. 69-74. 2019

_____. Direitos humanos traduzidos em português. **Seminário Internacional Fazendo Gênero**, v. 11, p. 1-12, 2017.

_____. Estruturas intocadas: racismo e ditadura no Rio de Janeiro. **Revista Direito e Práxis**, v. 9, p. 1054-1079, 2018-b.

_____. Racializando o debate sobre direitos humanos. **SUR-Revista Internacional de Direitos Humanos**, v. 15, n. 28, p. 65-75, 2018-a.

PRUDENTE, Eunice Aparecida de Jesus. **A importância da arte para a educação e o direito [Entrevista a Simone Lemos]**. Educação e Direitos. São Paulo: Rádio USP (93,7 MHz). Disponível em:

<<https://jornal.usp.br/wp-content/uploads/2019/08/EDUCA%C3%87%C3%83O-E-DIREITO-S-09-08-19.mp3>>. Acesso em: 27 dez. 2024, 2019.

_____. **Preconceito racial e igualdade jurídica no Brasil**. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Direito do Estado) - Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, **1980**.

PRUDENTE, Celso Luís. A fragmentação do mito da democracia racial e a dimensão pedagógica do cinema negro. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, n. 38, p. 157-171, 2020.

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

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú indígena**, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

RAMOS, Alberto Guerreiro. Patologia social do branco brasileiro. **Jornal do Commercio**, 1955.

RANCIÈRE, Jacques et al. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RATTS, Alex. Encruzilhadas por todo percurso: individualidade e coletividade no movimento negro de base acadêmica. Movimento Negro Brasileiro: escritos sobre os sentidos de democracia e justiça social no Brasil. Belo Horizonte: **Nandyala 1**, 2009.

REIS VENTURA, Hélio Lucio dos, RODRIGUES, Samuel Silva Oliveira, & BORGES, Roberto. (2020). **Cinema negro na educação antirracista: uma possibilidade de reeducação do olhar**. Revista Teias, v. 21 n. 62 (2020): Raça e cultura, 2020

RIOS, Flávia. **Antirracismo, movimentos sociais e Estado (1985-2016)**. In: LAVALLE, A.G., CARLOS, E., DOWBOR, M., and SZWAKO, J., comps. Movimentos sociais e institucionalização: políticas sociais, raça e gênero no Brasil pós-transição [online]. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2018

_____. O Protesto Negro no Brasil Contemporâneo (1978 – 2010). Lua Nova, n. 85, pp. 41-79, 2012.

RODRIGUES, Anthony. Os cinemas negros brasileiros e a transformação da imagem: percursos de um termo estético-político. **Sociedade e Estado**, v. 37, p. 1027-1049, 2022.

ROSA, Fábio José Paz da; FRESQUET, Adriana Mabel. A estética negra de Zózimo Bulbul em cena: novas possibilidades para pensar cinema, currículo e formação de professores. **ETD - Educação Temática Digital**, v.19 n.2, p. 418-436, abr./jun, 2017.

ROSA, Fábio José Paz da. O CENTRO AFROCARIOCA DE CINEMA ZÓZIMO BULBUL COMO ESPAÇO DE EDUCAÇÃO DECOLONIAL. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 62, p. 278-293, jul. 2020.

_____. O Centro Afrocarioca de Cinema Zózimo Bulbul como Espaço de Educação Decolonial. **Revista Teias**, Rio de Janeiro , v. 21, n. 62, p. 278-293, jul. 2020.

SANTOS, Júlio César dos; BERARDO, Rosa Maria. **A quem interessa um “Cinema Negro”?**. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/asHER Negros/as (ABPN) 5, n. 9, p. 98-106, 2004.

SANTOS, Noel Carvalho dos. **"O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul - o inventor do cinema negro brasileiro."** Revista Crioula, 2012.

SANTOS, Renata Callaça Gadioli dos. **ENTRECRUZAMENTOS: Arte, Política e Política Pública**. Revista Estética e Semiótica, v. 8, n. 2, p. 43-52, 2018

SANTOS, Joel Rufino; BARBOSA, Wilson do Nascimento. **“Movimento negro e crise brasileira”**, Atrás do muro da noite; dinâmica das culturas afro-brasileiras. Brasília, Ministério da Cultura/Fundação Cultural Palmares: 1994.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Caroline Lyrio. PIRES, Thula Rafaela. **TEORIA CRÍTICA DA RAÇA** como referencial teórico necessário para pensar a relação entre direito e racismo no Brasil. In:

CONPEDI/UFS. (Org.). Direitos dos conhecimentos. 1. ed. Florianópolis: CONPEDI, 2015, p. 01-24.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo modernus** - Para uma ideia global de raça. Local: ? Editora Cobogó, 2022.

_____. **Pensamento fractal**. Plural. In: Revista de Ciências Sociais, v. 27, n. 1, p. 206-214, 2020.

_____. A dívida impagável. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, p. 85-120, 2019.

_____. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. Histórias afro-atlânticas. **Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake**, p. 407-411, 2018.

SILVA, Denise Ferreira da; NEUMAN, Arjuna. **Corpus Infinitum**. Vimeo video, March, v. 25, 2021.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Negros No Cinema Ou Cinema Negro – Um Conceito Em Debate** In: Cinema Na Panela De Barro: Mulheres Negras, Narrativas De Amor, Afeto e Identidade, 2013.

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

TECNOLOGIAS ancestrais: as construções políticas do movimento negro no contemporâneo. FIANB. São Paulo, 1 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://todesplay.com.br/title/tecnologias-ancestrais-as-construcoes-politicas-do-movimento-negro-no-contemporaneo/>. Acesso em: maio 2024.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Summus Editorial, 1997.

VENTURA, Hélio Lucio dos Reis; OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de; BORGES, Roberto. **Cinema negro na educação antirracista**: uma possibilidade de reeducação do olhar. Revista Teias, v. 21, n. 62, p. 294-303, 2020.

VILELA, Ana Laura Silva; LOPES, Juliana Araújo. “A Dívida Impagável”: Denise Ferreira da Silva e suas implicações para o Direito, ou reflexões sobre uma obra irresenhável. 2023.

VILELA, Ananda; FERNÁNDEZ, Marta. Abdias do Nascimento: Quilombist Praxis Amidst the Genocide of Black People. In: **Globalizing Political Theory**. Routledge, 2022. p. 159-170.

WALSH, Catherine. **Lo pedagógico y lo decolonial**: Entretejiendo caminos. En cortito que's pa'largo, 2014. Livro Pedagogias Decoloniales, 2013.

WARAT, Luís Alberto. **A ciência jurídica e seus dois maridos**. Santa Cruz do Sul, Faculdades Integradas de Santa Cruz do Sul, 1985