

A DIMENSÃO
PEDAGÓGICA DO
CINEMA NEGRO:
A IMAGEM DE
AFIRMAÇÃO
POSITIVA DO
ÍBERO-ÁSIO-AFRO-
AMERÍNDIO

[ARTIGO]

Celso Luiz Prudente

Universidade Federal do Mato Grosso

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

A imagem do negro é uma questão das relações étnico-raciais. A dimensão pedagógica do cinema negro estabeleceu uma imagem de afirmação positiva da africanidade. O negro brasileiro se constituiu em minoria majorizada. Na era da informação, própria da Revolução Tecnológica, as relações abstratas da representação são mais importantes que as relações concretas do fato. A imagem se tornou fundamental para o afrodescendente, pois as lutas de classe se projetaram em lutas de imagens. Os *nomos* estranhos às culturas eurocentrais são vítimas da desarticulação dos seus traços epistêmicos, justificando a colonização europeia. A dimensão pedagógica se construiu na luta ontológica da imagem de horizontalidade do íbero-ásio-afro-ameríndio contra a verticalidade do euro-hétero-macho-autoritário e sua euro-heteronormatividade.

Palavras-chave: Dimensão Pedagógica. Cinema Negro. Étnico-raciais. Íbero-ásio-afro-ameríndio. Euro-hétero-macho-autoritário.

The image of black individuals is a matter of racial and ethnic relations. The pedagogical aspect of black cinema has established an image of positive affirmation of Africanity. The Brazilian black man was constituted as a major minority. In the age of information, proper to the Technological Revolution, the abstract relations of representation are more important than the concrete relations of facts. The image became fundamental for the Afro-Brazilians since class struggles were projected into image struggles. The *nomos* foreign to the Eurocentric cultures are victims of the disarticulation of their epistemic traits, justifying the European colonization. The pedagogical aspect was constructed in the ontological struggle of the image of horizontality of the Iberian-Asian-African-Amerindian against the verticality of the Euro-hetero-male-authoritarian and its Euroheteronormativity.

Keywords: Pedagogical Aspect. Black Cinema. Racial & Ethnic. Iberian-Asian-African-Amerindian. Euro-hetero-male-authoritarian.

La imagen del hombre negro es una cuestión de relaciones étnico-raciales. La dimensión pedagógica del cine negro ha establecido una imagen de afirmación positiva de la africanidad. El hombre negro brasileño se constituyó como minoría mayoritaria. En la era de la información, propia de la Revolución Tecnológica, las relaciones abstratas de representación son más importantes que las relaciones concretas. La imagen se convirtió en fundamental para el afrodescendiente, ya que las luchas de clase se proyectaban en luchas de imagen. Los *nomos* ajenos a las culturas eurocéntricas son víctimas de la desarticulación de sus rasgos epistémicos, justificando la colonización europea. La dimensión pedagógica del Cinema Negro se construyó en la lucha ontológica de la imagen de horizontalidad del AfroÍbero-Asio-Afro-Amerindio frente a la verticalidad del Euro-hetero-macho-autoritario y su Euroheteronormatividad.

Palabras clave: Dimensión Pedagógica. Cinema Negro. Étnico-racial. Ibero-asio-afro-amerindio. Euro-hetero-macho-autoritario.

Lusofonia de horizontalidade democrática

Este artigo faz uma análise crítica e reflexiva da marginalização sociocultural da imagem do afrodescendente, no âmbito das relações étnico-raciais do negro. Considerou-se a tentativa da fragmentação do traço epistemológico da africanidade, que foi feita pela eurocolonização contra todas as culturas estranhas aos nomos europeus. Esta situação concorreu contra as culturalidades da amerindidade, da africanidade, da asiaticidade e da ibericidade. Fez-se este balbucio da fragmentação dos traços epistêmicos, ocupando-se de uma variedade de cores, que foi desconectada da consciência do respeito à diversidade.

Comportamento no qual se tentou por mera brancura impor o processo de supremacia da cor branca, sobre uma polissemia colorida de dinâmica multicolor, que foi negada. Com isto se buscou uma imposição vertical de universo contra um dinamismo horizontal dos diversos. Percebeu-se aí uma espécie de possível relação darwiniana, cujo “pleno” sentido da existência do branco se estabeleceu somente no processo da mera sobrevivência da polissemia do colorido dos não brancos.

Constatou-se este tentame de submissão racial, que se configurou com o estereótipo de inferioridade imposto aos vermelhos negando o ameríndio, aos pretos negando o africano e aos amarelos negando o asiático. Situação que se estendeu também aos ibéricos, na medida em que não eram considerados europeus.

Adotou-se nesta linha de compreensão que os ibéricos foram colonizados

também pela Europa. Constatou-se o protagonismo ibérico no teatro colonial, no simultâneo papel de objeto da colonização eurocidental. A ibericidade constituiu os membros, inferiores e superiores, do corpo da colonização para atender os interesses da hegemonia eurocaucasiana da cabeça colonial, que também lhe foi estranha.

Impuseram-na com efeito nesta esdrúxula duplicidade de papel, em razão de um problema consuetudinário do europeu, que se mostrava avesso a qualquer incursão aquática, fluvial ou marítima.

A poderosa Igreja Católica Apostólica Romana promoveu a colonização no afã de pagar uma remota dívida com os judeus. Esta dívida foi herdada do cristianismo primogênito, que enquanto nômades não produziam, quando os judeus foram proibidos de promover usuras com os seus, conforme se observou nos livros do Antigo Testamento, tais como nos livros do Êxodo¹, Levítico² e Deuteronômio³ (PRUDENTE,

1 **Êxodo** 22: 24 – “Se emprestares dinheiro a um compatriota, ao indigente que está em teu meio, não agirás com ele como credor que impões juros. Se tomares o manto do teu próximo em penhor, tu lho restituirás antes do pôr-do-sol”.

2 **Levítico** 25: 36, 38 – “Não tomarás dele nem juros nem usuras, mas terás o temor do teu Deus, e que o teu irmão viva contigo. Não lhes emprestarás dinheiro a juros, nem lhe darás alimento para receber usura: eu sou Yahweh vosso Deus, que vos tirei da terra do Egito para vos dar a terra de Canaã para ser vosso Deus”.

3 **Deuteronômio** 23: 18, 20- “Não haverá prostituta sagrada entre os israelitas, nem prostituto sagrado entre os israelitas. Não trarás à casa de Yahweh, teu Deus, o salário de uma prostituta, nem o pagamento e um ‘cão’ por algum voto, porque ambos são abomináveis a Yahweh teu Deus”.

Não emprestes ao teu irmão com juros, quer se trate de empréstimo de dinheiro, quer de víveres ou de qualquer outra coisa sobre a qual é costume exigir um juro.

2018, p. 96); desta maneira, encontraram como alternativa a promoção da colonização para atender a carência dos cristãos. Fez-se assim a sacra ação colonial no sentido da exploração acumulativa na África e nas Índias. Esta sagrada articulação papal concorreu na contramão do costume europeu, que desenvolveu um imaginário de profunda negação à ida às águas. Percebiam-na como lugar de castigo reservado aos insanos mentais. Como segue:

[...] na paisagem imaginária da Renascença; e nela, logo ocupará lugar privilegiado: é a Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios [...]. O quadro de Bosch, evidentemente, pertence a essa onda onírica. Mas de todas essas naves romanescas ou satíricas, a Narrenschiff é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros. [...] deixava-se que corresse pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos (FOUCAULT, 2005, p. 9).

Esta postura euroconsuetudinária observava por conseguinte pecaminosa e aventureira a ação de água adentro. Os representantes de Deus encontraram, diante deste impasse, nos ibéricos a salvação para estender a fé da cruz na iracunda colonização aos pretos africanos e aos amarelos asiáticos, acumulando riqueza para o Tesouro de Cristo. Isto concorreu para formação de acúmulo necessário à posterior Revolução Industrial, que foi feita pelos ingleses europeus. Reservou-se à lusitanidade a situação de vítima mais privilegiada

da empresa colonial, localizada neste processo como operadora da eurocolonização.

O discernimento do português como vítima da colonização foi fundamental para aproximar os povos de países de língua portuguesa, localizando-os em uma linha comum dos que foram vitimados pela eurocolonização. Para a situação de analogia por contiguidade dos que constituíram em objeto da colonização europeia foi percebido também um ideal, que se colocou no sentido da identificação.

Isto se fez com o desiderato da Revolução dos Cravos, na década de 1970, pois aí se deu uma quimera revolucionária, cujas demandas de liberdade e de igualdade colocavam a lusofonia em uma perspectiva comum, no âmbito de um desiderato revolucionário, que apontou a negação de qualquer possibilidade de dominação colonial, e de desarticulação das ações de manutenção da assimetria social.

Concluiu-se nesta linha de abordagem que o ibérico, o asiático, o africano e o ameríndio constituíram condição de minoria perante a hegemonia do poder da eurocolonização. Esta ação colonial de política eurocêntrica tem como essência a euro-heteronormatividade, que determina o poder do homem branco, hétero, macho ordenador de todas as bioexistências, reificando-as em mero proveito deste tipo de homem em voga.

Este europatriarcalismo foi caracterizado na hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário. O fenômeno em questão configurou uma espécie de possível lusofonia democrática de horizontalidade, que se expressou na

imagem do íbero-ásio-afro-ameríndio. Fez-se isto em constante conflito com o racismo, o machismo e a homofobia eurocêntrica, que constituíram a essência da euro-heteronormatividade.

Ver-se-á na abordagem em questão a insistência em demonstrar que o cinema negro tem no seu seio uma dimensão pedagógica, que se estabeleceu como imagem de afirmação positiva do afrodescendente e da africanidade. Considera-se, neste contexto, que o negro diaspórico se constituiu, no caso específico brasileiro, em uma possível espécie de maioria minorizada. Insistiu-se nesta observação crítica e reflexiva, que na era da informação, própria da Revolução Tecnológica, as revelações abstratas da representação são mais importantes do que as relações concretas do fato.

A dimensão pedagógica do cinema negro

Este artigo empenha-se para demonstrar a dimensão pedagógica do cinema negro, considerando a emergente necessidade da imagem de afirmação positiva do afrodescendente, que se constituiu na população brasileira em grande expressão quantitativa, tornando-se por isto uma possível espécie de minoria majorizada. Considerou-se aí a condição de maioria absoluta da população e minoria que foi também absolutamente diminuta em relação ao poder socioeconômico do Brasil, que privilegiou socialmente o segmento mais próximo da analogia com o fenótipo do eurocaucasiano.

Foi sensato supor que no sistema da iniciativa privada o oprimido se mostrou privado de iniciativa. Razão pela qual se buscou fragmentar o traço epistêmico dos povos de culturas diferentes dos nomos da eurocolonização. Nos países poliétnicos de economia dependente, como observa-se no caso específico do Brasil, pareceu sensato sugerir que o modo de produção determinou a localização social, pautando também a seleção racial (PRUDENTE, 2007, p. 7). Para esta linha de compreensão, o privilégio se demonstrou como objeto dos segmentos que mostraram mais aproximação com a analogia de contiguidade com a feição do eurocolonizador branco.

Notou-se o implacável tentame de fragmentação do traço epistemológico do preto, do amarelo, do vermelho e do suposto branco não europeu, como foi o caso dos ibéricos. Fê-lo, sobretudo, no processamento do estereótipo do negro, indicando-o à mais folclórica boçalização. Objetivou-se com isto a concorrência para o mito da superioridade racial do eurocaucasiano, que se expressou aqui por analogia de contiguidade com o branco ibérico.

Reiterou-se no Brasil a observação em razão da crise de identidade, cuja causa se revelou demonstrando um quadro patológico de esquizofrenia concorrente ao eurocentrismo. Isto se deu na medida em que entre os brasileiros miscigênicos incidiu o déficit da consciência cultural, cujas matrizes formadoras, notadamente a ibérica, a asiática, a africana e a ameríndia, foram objeto de autonegação racial. Constatou-se neste contexto que o povo não se aceita nas imagens, tais como: o suposto branco luso ibérico, o amarelo asiático, o preto africano e o vermelho ameríndio.

Demonstrou-se nesta linha de abordagem uma provável retro-taxionomia-étnico-racial⁴, em que a configuração foi assim: o brasileiro se aceitou somente português quando foi chamado de índio; aceitou-se sequentemente índio quando foi indicado como negro. Observou-se nesta retro-taxionomia-étnico-racial um ícone negativo, percebendo aí a africanidade com a mais densa concentração de negatividade.

Percebeu-se nas relações da linha de cor uma demanda decorrente do processo sociocultural, que encontrou na contradição do problema da marginalização étnico-racial do negro como minoria o símbolo da incongruência social. Demonstrou-se aqui sensato supor que raça e classe se confundem em imagens das relações de cor. Notou-se nesta linha de compreensão que a pirâmide social brasileira sugestionou a configuração de uma fórmula química, ilustrando-se assim: foi clareando no sentido do cume, na medida que foi escurecendo na acepção à base. Como observou Prudente (2018, p. 91):

[...] a pirâmide social brasileira parece uma fórmula química. É assim escura embaixo na medida em que sobe vai clareando, isto

4 Retro-taxionomia-étnico-racial: é uma categoria taxionômica de frente para trás, especificamente brasileira para o português, o índio e o negro, demonstrando sua autonegação étnico-racial. Pois a pessoa só se aceita português quando foi chamada de índio, subsequentemente a pessoa só se aceita também como índio, quando foi chamada de negra, que é o último da retro-taxionomia-étnico-racial do íbero-ásio-afro-ameríndio, que não tem como olvidar a condição de negro pela expressão absoluta da sua presença. O negro é uma das poucas minorias cuja presença não permite mitificar a condição minoritária. Fenômeno que talvez seja possível em outras minorias, como judeus, homossexuais e outras, que são geralmente marcados por culturas e opção de comportamento.

confirma o que se observou nesta abordagem que por questão historicamente determinada a classe expressa raça no mesmo processo construtivo no qual a raça indica classe.



Constatou-se que a assimetria de caráter étnico-racial, dominante na contradição social, se tornou também a base de inspiração do estereótipo constatado nos meios de comunicação de massa. O cinema e a televisão ocuparam papel estratégico na tentativa de fragmentação do traço epistemológico da africanidade. Isto se deu com a pretensão de aviltar a imagem do negro, impondo-lhe a construção da inferioridade racial da pessoa de cor preta, o negroide, que se demonstrou essencial ao negro africano.

Balbuçou-se por outro lado o mito da superioridade racial do indivíduo de cor branca, o caucasiano, que se mostrou substancial ao branco europeu. Construiu-se nesta linha de discernimento o branco como signo do benigno, que se sugeriu fundamental para o progresso, construindo em contrapartida o negro como símbolo maligno, sugerindo essencial ao atraso.

Notou-se no estereótipo contra a imagem dos povos dos nomos – tais como da ibericidade, da asiaticidade, da africanidade e da amerindidade – um

comportamento próprio da tentativa de desarticulação eurocêntrica, que caracterizou uma política imagética vertical do euro-hétero-macho-autoritário, cujo objetivo foi a justificativa da impetuosidade peculiar do anacronismo excludente da eurocolonização. Postura que buscou envilecer, sobretudo, a emergência da imagem horizontal do íbero-ásio-afro-ameríndio na contemporaneidade inclusiva das minorias feita diante da reificação da euro-heteronormatividade. Este comportamento incidiu na dimensão pedagógica do cinema negro:

Vê-se aí de forma cristalina e inequívoca a dimensão do cinema negro. No projeto cinematográfico em que o negro vai para além da posição de protagonista, sendo sujeito histórico, na medida em que reescrever com a objetiva a sua própria representação, inspirando assim as minorias como um todo na luta contra a euro-heteronormatividade, que foi dada pela imagética de dominação do euro-hétero-macho-autoritário (PRUDENTE, 2018, p. 105).

Fez-se assim no cinema o estereótipo étnico-racial contra o ibérico lusitano, o asiático, o africano e o ameríndio.

Construiu-se uma negatividade multicolor da dinâmica colorida do personagem branco português, configurando-o como animal que “só faz burrice”; caracterizando o preto como boçal que “só faz negrice”, “engraçado e trapalhão”; pintando o amarelo como sem força, “amarelou”, “japa de pau pequeno”; desenhando o vermelho como “selvagem, perigoso e incapaz”, “vagabundo contra o progresso”. Fez-se isso, contudo, para impor a figura do branco como

perfeição para qualquer relação, “estou sendo claro”, “quero ser muito claro”, “precisa clareza para gente ser melhor” etc.

Incidiu-se o discernimento da categoria de dimensão pedagógica do cinema negro, quando se percebeu a fragmentação da imagem epistemológica do negro, assim como da imagem do íbero-ásio-afro-ameríndio e todas as minorias, em relação à estranheza para a reificação da euro-heteronormatividade. Diante desta aviltação da imagem do afrodescendente e das minorias, tornou-se necessário a reconstrução da imagem de afirmação positiva.

Na Revolução Tecnológica, a informação ganhou a mesma importância que a máquina ocupou na era industrial, considerando a informação como conhecimento, na mesma medida que se percebeu o sentido de informação da imagem como fator de representação. Percebeu-se, nesta era tecnológica em voga, que as relações abstratas da representação se tornaram mais importantes do que as relações concretas do fato. Notou-se nesta linha de discernimento que as lutas de classes se traduziram em conflitos de minorias vulneráveis, projetando-se em lutas de imagens.

Percebeu-se aí a emergência de uma luta ontológica da horizontalidade da imagem do íbero-ásio-afro-ameríndio, enquanto minorias contra a dominação hegemônica da verticalidade imagética do euro-hétero-macho-autoritário. Esta luta ontológica se estabeleceu no processo da contemporaneidade inclusiva de imagem das minorias versus o anacronismo excludente da imagética eurocolonial estabelecida.

De tal sorte que o principal ponto da unidade da imagem do íbero-ásio-afro-ameríndio está na luta ontológica da afirmação positiva, que se dimensiona e também se estabelece como estrutura na dimensão pedagógica do cinema negro, tendo por sua vez a refundação da imagem da humanidade na essência da luta pela liberdade na medida em que a colonização é desumana e tentadora do sentido epistemológico das culturas não ocidentais (PRUDENTE, 2018, p. 192).

Fez-se assim 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, 2018, p. 105).

A dimensão pedagógica do cinema negro foi elemento essencial da tineta em voga. Foi na dimensão pedagógica do cinema negro que o afrodescendente reescreveu sua história com a objetiva. Fenômeno que se configurou na imagem de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio e das minorias como um todo que foram vítimas do estereótipo da inferioridade imposto no audiovisual.

Chanchada

Cumpriu-se nesta linha de abordagem notar os estereótipos como elemento substancial na chanchada, que foi a primeira fase do cinema brasileiro. Notou-se na tendência cinematográfica em questão o papel de eco do imperialismo cultural, compreendida e denominada por cinema dos Grandes Studios. Para concorrência dos emolumentos externos se fez um cinema popular com base no nacionalismo e no folclore, considerando a inércia do folclore, pois se refletiu no traço cultural morto, sem possibilidade de desenvolver movimentação dialética. Com isto, se estabeleceu uma tendência cinematográfica contrária aos nomos das matrizes formadoras da cultura brasileira, tais como: a ibérica, a asiática, a africana e a ameríndia.

Observa-se, neste artigo, que esta tineta do cinema foi objeto do getulismo, constituindo-se na desarticulação da frágil política ruralista em proveito do positivismo industrialista, como observou Prudente:

No Brasil, a chanchada é o início da história do cinema e nela se nota o problema da contradição sociorracial, na medida em que atende a luta pela ascensão do industrialismo contra a aristocracia agrária, que ainda tentava resistir diante do golpe do positivismo industrial. O período getulista buscou no cinema a articulação positivista do progresso, desarticulando os processos de ruralidade. De tal sorte que a chanchada será uma tendência cinematográfica, que foi dada pelo industrialismo caracterizado nos grandes estúdios, cujo propósito era atender os interesses do colonialismo cultural.

Percebe-se, nesta abordagem, um esforço essencial da chanchada para tentar colar na pessoa do campo um símbolo de atraso, que era estranho ao processamento do progresso, razão pela qual o camponês foi a referência deste comportamento (PRUDENTE, 2018, p. 72-73).

No afã do atendimento deste interesse construíram uma imagem do camponês, que se mostrava alheio ao progresso. Demonstravam-no avesso à postura progressista de possibilidade industrial, uma das razões pela qual a chanchada se ocupou do estereótipo de inferioridade do ameríndio, que foi considerado ancestral do camponês.

Esta tendência cinematográfica se estabeleceu em um processo de relações étnico-raciais, cujos negro, índio, japonês e português foram vítimas do ensaio da fragmentação epistêmica. Ação que se construiu por meio de personagens que foram interpretados com demasiado efeito plástico, tentando por sua vez evidenciar anomalia na configuração de pensamento. Constatou-se na chanchada um processo de relações étnico-raciais de negação da imagem do íbero-ásio-afro-ameríndio, colocando-a de forma folclórica e avessa ao progresso.

Concepção na qual se notou a invisibilidade física do negro, mediante sua absoluta presença axiológica. Observou-se portanto que a chanchada teve influência do teatro de revista, cuja música carnavalesca de essência afro foi consubstancial. Na terceira década do século XX, o samba ocupou os salões de dança. O getulismo precisava desta maneira de base para articulação do Estado Novo, razão pela qual

indicou o samba como unidade nacional. Conforme escreveu Prudente:

A interpretação do Jeca Tatu ficou eternizada no talento do comediante Mazzaropi, que de forma singular conseguiu construir a imagem de atraso do camponês como fator de empecilho para o progresso industrial. De tal sorte que esse tipo de comportamento concorreu em detrimento da aristocracia agrária. Soma-se à discriminação racial contra o íbero-ameríndio a invisibilidade que foi dada ao negro na chanchada. Vê-se, contudo, na tal invisibilidade um elemento genuinamente brasileiro, no qual o negro não tem espaço como pessoa, mas é dominante como valor (PRUDENTE, 2018, p. 74).

Discerniu-se que aí o samba como música de carnaval se tornou componente icônico desta fase inicial do cinema brasileiro.

Percebeu-se que o personagem negro teve presença rarefeita, sendo quase invisível. Por outro lado, a cultura afro mostrou expressiva presença, com a dança e a música, usando alma do negro, mas negando o seu corpo como intérprete de personagem. A chanchada fez a réproba apropriação cultural da africanidade em proveito da sua estética, concomitante à invisibilidade do ator afrodescendente. As raras aparições estavam reservadas à teleologia do estereótipo, visando-lhe o balbucio da boçalização.

Ao ameríndio foi reservado a condição de incauto, configurado na postura do anti-herói sempre avesso à emergência do progresso. Compreendeu-se aqui o

camponês como sendo continuidade do indígena, observando que o dimensionamento tribal persistiu no dimensionamento rural. A negação étnico-racial do índio, do negro, do asiático e do português encontrou seu paroxismo com o personagem Jeca Tatu, que foi interpretado pelo célebre ator Mazzaropi.

Tratava-se de um camponês de flagrantes traços indígenas, totalmente estranho a qualquer tipo de progresso. Tentou-se com isto desenhar o atraso rural diante do avanço urbano, usando o fenótipo ameríndio, que foi um ancestral do camponês. Comportamento que concorreu para fragmentação do traço epistemológico ameríndio, usando-se do sistemático estereótipo da inferioridade do índio no cinema de chanchada.

No início do primeiro meado do século XX, constatou-se o transporte de tração humana, em que uma pessoa puxava carroça para frete de valor baixo. Notou-se predominantemente neste serviço o português, que por isto foi chamado de burro-sem-rabo. Isto foi observado por Juarez Avelar:

O lusitano está infelizmente no imaginário brasileiro como burro em razão da falta de consciência identitária do íbero-afro-ásio-ameríndio. Constatou-se em um livro de contos autobiográficos de um estudante de medicina da Universidade do Brasil no Rio de Janeiro que se formava e precisou fazer o transporte de uma cadeira para fotografia de formatura. Na condição de estudante geralmente sem dinheiro a contratação do meio de transporte mais barato foi o burro-sem-rabo. Uma carroça com tração

humana que geralmente era puxada por portugueses empobrecidos, como segue: “Depois de vencer mais um obstáculo, ao conseguir a cadeira, surgiu outro: como transportá-la? Pensei logo em um burro-sem-rabo que daria conta de carregá-la e seria mais barato que um caminhão de carga. Assim o meio de transporte que contratei, muito comum no Rio de Janeiro daquela época que fazia grandes mudanças de residências. [...] o transportador, de estatura mediana, transpirava por todos os poros, e, com seu legítimo sotaque lusitano, reclamou pela primeira vez [...]” (AVELAR, 2018, p. 63 e 65).

Este tratamento concorreu também para formar um imaginário de inferioridade ao ibérico, visto como branco empobrecido. Notou-se neste comportamento concorrência de vileza, que se demonstrou prejudicial à imagem do íbero-ásio-afro-ameríndio no audiovisual.

Observou-se que no Segundo Reinado D. Pedro II procurou, como imperador jovem, montar um governo com a presença de pessoas mais à sua semelhança juvenil, com a chamada neocracia. Notou-se também que o processo de urbanização desarticulou a família patriarcal, desarticulando o seu esteio na figura do patriarcado. Este comportamento apontou para profissões que colocaram em questão o inquestionável domínio doméstico. Fenômeno que se constatou entre outras expressões profissionais, tais como o médico, que para além do padre, totalmente controlado pelo patriarca, teve acesso reservado à conversa com sua mulher, que não eram poucas no ambiente familiar em razão da possível poligamia, que se deu pela influência mourística presente na cultura ibérica. As festas de salão com os

tradicionais bailes, junto com os charmosos cafés, nos centros urbanos permitiram uma nova ambiência de comportamento individual mais favorável à liberdade da mulher, que foi muito restrita ao ruralismo patriarcal (SOUZA 2017, p. 62). Constatou-se também a distinção entre os comportamentos europeu e português, chamando possivelmente atenção para negação do ibérico-asiático na modernização brasileira, que foi feita pela reeuropeização. Como escreveu Jessé Souza:

A reeuropeização teve um caráter de reconquista, no sentido da revalorização de elementos ocidentais e individualistas em nossa cultura, por meio da influência de uma Europa, agora já francamente burguesa, no exemplo da França, Alemanha, Itália e, especialmente, da grande potência imperial e industrial da época e terra natal do individualismo protestante, a Inglaterra. [...] São esses novos valores burgueses e individualistas que irão se tornar o núcleo da ideia de modernidade da sociedade brasileira de então. No estilo de vida, e aí Gilberto Freire chama atenção para influência decisiva dos interesses comerciais e industriais do imperialismo inglês, mudaram-se hábitos, a arquitetura das casas, o jeito de vestir, as cores da moda, algumas vezes com o exagero do uso de tecidos grossos e impróprios ao clima tropical. **Bebia-se agora cerveja e comia-se pão como inglês, e tudo que era português ou oriental transformou-se em sinal de mau gosto** (SOUZA, 2017, p. 62-63, grifo nosso).

Este comportamento simbólico de negação da intelectualidade ibérica foi apropriado pelos meios de comunicação de massa, notadamente o cinema e na televisão. Fez-se desta maneira em processo ainda

recente um seriado humorístico, intitulado *A grande família*, de Oduvaldo Viana Filho e Armando Costa, com direção de Mauro Mendonça e a genialidade de Guel Arraes, cujo enredo trouxe a caricatura crítica de uma vila de classe média baixa decadente. Construíram, com efeito, o *Beizola*, um pasteleiro português sem zelo e anódino, tratando-se de personagem de lusitanidade burlesca, que foi sempre preso à folclórica memória da sua “mãezinha portuguesa”.

Discerniu-se, por sua vez, o inequívoco papel da chanchada como de instrumento político de dimensionamento dual, cujas vetorizações se mostraram assim:

- a) Atendimento ao interesse de industrialismo do positivismo da política getulista, que se deu contra o combalido ruralismo, caricaturado na estultícia do Jeca Tatu. Notou-se aí o ensaio da imposição do estereótipo de inferioridade racial à imagem do íbero-ásio-afro-ameríndio. Isto formou um dimensionamento cine-étnico-racial⁵ do chanchadismo que se fez contra as expressões dos povos de nomos adventícios ao eurocolonialismo concorrente à hegemonia imagética do euro-hetero-macho-autoritário, impondo-se contra os diferentes a força coercitiva da reificadora euro-heteronormatividade.
- b) Estabelecimento do imperialismo cultural, que se fez usando também os Grandes Studios. Usou-se para tal a desarticulação dos dimensionamentos da

⁵ **Cine-étnico-racial:** tendência cinematográfica que tem por finalidade a desarticulação racial de segmentos que foram subalternizados na chanchada, como o ibérico, o asiático, o africano e o ameríndio.

pobreza, tentando reduzi-la ao estereótipo da inferioridade. Isto para inflar o mito da superioridade racial do branco, como expressão do caucasiano eurocolonial. Fenômeno que se revelou na construção da superioridade do protestantismo dos povos europeus, reverso ao catolicismo, que foi imposto à ibericidade, à asiaticidade, à africanidade e à amerindidade (SOUZA, 2017, p. 63). Isto concorreu em proveito da imposição do mito de insigne do protestantismo anglo-saxônico sobre o catolicismo meridional e dos trópicos. Este comportamento impregnou a teleologia da chanchada, cumprindo sua finalidade de fragmentar o espírito epistêmico do português, do japonês, do negro e do índio, marginalizando-os com estereótipo de incauto, que aviltou a imagem do íbero-ásio-afro-ameríndio. Colocaram-nos por conta disso na condição de minoria. Isto se deu em razão de ser diferente da coercitiva coisificação do abespinhadiço poder de caráter referencial da euro-heteronormatividade.

Registrou-se outra corrente cinematográfica brasileira, que surgiu para contrariar a visão alienante da chanchada, que não inseriu elementos da realidade como fator essencial a esta tendência. Esta postura social mais crítica ficou a cargo do cinema novo.

O cinema novo

Com o propósito de contrariar o atendimento externo próprio do fim da chanchada, o cinema novo surgiu voltado para a

realidade brasileira. Adotou nesta linha de abordagem a cultura popular, considerando o seu sentido dialético, que se fez na perspectiva da transformação. Demonstrou-se, pertinente lembrar, o viés marxista desta corrente do cinema, que buscou na possibilidade proletária, dos empobrecidos, seu ideal estético.

Como foi constatado, o chanchadismo usou do folclore, evitando as possibilidades de contraposição do empobrecido negado, considerando que o folclore constituiu a expressão da cultura morta, que não sobreviveu. Com base nisso, o cinemanovismo buscou o contrário desse comportamento, ocupando-se da cultura popular em uma perspectiva dialética. Fez-se assim para uma concorrência em proveito de uma linha estética com compromisso social.

O cinema novo ocupou-se do dualismo de polaridade social, tornando-o consubstancial a sua estética. Fê-lo no sentido da formação de uma sintaxe com base nas lutas de classes, considerando-se também aí os diferentes níveis de projeções do conflito entre dominantes e dominados e empobrecidos versus os que são socialmente promovidos. Esta postura de intelectual de esquerda se mostrou própria do cinemanovismo. Este comportamento de compromisso social foi observado em Glauber Rocha, na análise de Ismail Xavier, quando este pesquisador observou o principal ideólogo do cinemanovismo. Leciona Ismail Xavier:

Sabemos que Glauber Rocha, como outros artistas naquela década, trazia consigo o imperativo da participação no processo político social, assumindo inteiramente o caráter ideológico do seu trabalho

– ideológico em sentido forte – de pensamento interessado, vinculado à luta de classes. Afirmava então o desejo de conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerente à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura popular; linhas de força que se manifestam no cinema, na música e no teatro. Era a forma específica encontrada por artistas brasileiros para expressar o seu compromisso histórico e seu alinhamento com as forças empenhadas na transformação da sociedade (XAVIER, 1983, p. 11).

Estabeleceu-se para tal o preto como símbolo da pobreza, indicando, por sua vez, o branco como expressão de riqueza. Foi feito desta maneira uma sintaxe com base em uma possível relação étnico-cine-marxista⁶, que se deu em processo semiótico de signos das cores, que foram dadas na dinâmica da representação referencial das relações raciais, que foi demandada por lugar de cor como localização social conflitante.

Observou-se nesta linha de abordagem que o cinema novo adotou o negro como referencial estético, considerando-se, sobretudo, o comportamento do seu mais importante ideólogo, o cineasta baiano Glauber Rocha. Este realizador percebeu o surgimento da estética cinemanovista no filme *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, que foi também o seu primeiro longa-metragem.

⁶ **Étnico-cine-marxista:** a influência marxista no cinema em favor das relações étnico-racial do negro, como minoria para se articular a imagem horizontal do ibero-afro-ásio-ameríndio.

Notou-se uma acuidade étnico-racial do negro na película em voga. Pois nela se viu inequívoca ambiência do negro e da sua cultura, afirmando aí uma cultura popular nacionalista, contra o colonialismo cultural impregnado no cinema brasileiro, que foi combatido por Nelson Pereira. Nesse trabalho, a favela ganhou, sobretudo, indicativo do onirismo utópico, sendo um lugar ideal onde a música, a dança e a culinária mostraram também traços da africanidade.

Constatou-se em *Rio, 40 graus* nuance do realismo italiano. Isto conjugado às relações comunais da consciência de taboralidade, que se constatou no samba. Comportamento sugestivo da consciência popular, que se percebeu na africanidade. Analisou-se neste caso específico a inegável visão socialista do Nelson Pereira, que percebeu na cultura negra elementos essenciais da relação comunal, que foi cara à sua visão socialista. A africanidade da música, da dança e da culinária, como expressão da cultura popular própria da vida na favela, somada à contradição social da humilhação que o comportamento burguês impõe ao povo, foi elemento estrutural do cinema novo. Como observou Fernão Ramos:

A narrativa de Rio, 40 graus pode ser vista como exemplo do estreito relacionamento entre estas duas estruturas no campo do cinema. O filme se articula em torno de meninos vendedores de amendoim, cujas estórias não evoluem livremente, mas motivadas por casualidades independentes. Ao mesmo tempo, sente-se a preocupação constante do filme em mostrar a favela, a imagem do povo e – traço que pode ser considerado estrutural no primeiro cinema novo – a oposição à burguesia abastada e mau-caráter.

A imagem do popular, do povo da favela, é realçada para provocar o sentimento de compaixão no espectador através de sua oposição brusca com elementos emocionais inversos que cercam o universo burguês. Exemplo claro e articulado de uma estória do filme sobre um menino que está com a mãe muito doente e vai vender amendoim para comprar seu remédio. Duas situações extremas são elaboradas com o intuito de realçar o “piegas” desta compaixão. Quando sai, o menino, apesar da insistência da mãe (e sem que ela o saiba), deixa de comer para que esta se alimente. Algumas sequências mais tarde, depois de várias tomadas onde são mostrados os burgueses em suas conversas fúteis no ócio de uma praia, este mesmo menino tem sua lata com amendoim brutalmente inutilizada por um garotão da areia. A situação torna-se patética diante da necessidade extrema que o vendedor tem de conseguir dinheiro e da insistência do garoto em humilhar o favelado. Logo em seguida a esta cena há um corte e a mãe doente do vendedor de amendoim aparece novamente na cama (RAMOS, 1960, p. 305-306).

Notou-se que diante disso, Glauber Rocha convidou Nelson Pereira para montar o filme *Barravento*, que foi sua primeira realização em longa-metragem. Pois, “Glauber Rocha, considerado o principal líder do cinema novo, viu no filme *Rio, 40 graus* um verdadeiro manifesto antropológico, cujo povo é visto em si mesmo. O povo é colocado diante de um espelho de forma inovadora” (PRUDENTE, 1995, p. 158). Tornou-se por isso objeto de censura, considerado totalmente diferente, na medida em que ocupou o negro e sua cultura como referência. Africanidade do

morro que foi essencial à cultura popular, na vida cotidiana das amplas massas, caracterizada na imagem horizontal do íbero-ásio-afro-ameríndio. Nelson Pereira colocou o povo diante de si mesmo, tornando-se por isso indesejável à ordem estabelecida. Como avaliou Raquel Gerber:

A proibição do filme, que gera uma repercussão de caráter nacional, marca politicamente as origens do cinema novo. Glauber Rocha dirá que *Rio, 40 graus* é um documento de importância antropológica – como único filme sobre o Brasil na realidade dos anos 50. E “o público na realidade se chocou com a brutalidade do filme, [...] foi a primeira decepção do povo brasileiro diante do seu espelho” (GERBER, 1977, p. 13).

Este filme seguiu a mesma linha de reflexão marxista, cujo conflito, de forças diferenciais, se projetou como relação das cores, configurando relações étnico-raciais do negro como tradução de antagonismo social.

Barravento mostrou no enredo a comunidade de pescadores negros da praia de Buraquinho. Tratou-se neste caso da pesca artesanal de subsistência, que se fez na absoluta obediência à tradição dos orixás. Constatava-se aí a relação étnico-racial da africanidade, que sugeriu um tempo memorial de atemporalidade da tradição milenar. Pois se notou neste contexto a religiosidade iorubá, que se deu em um espaço de persistência centenária da lógica acumulativa eurocolonial própria da relação de poder da política brasileira. Observou-se somente dois personagens brancos, que foram externos e estranhos a essa aldeia praiana: o dono da rede e o policial. Como observou Prudente, no livro intitulado *Barravento: o negro como*

possível referencial estético do cinema novo de Glauber Rocha:

Do quadro social da marginalização do negro, temos como desdobramento um elemento que se configura como parte do dilema do indivíduo embutido na miséria – a violência policial. Nas relações dos grupos diferenciais, resta para os oprimidos o aparelho repressivo como representação do poder institucional para defender as classes dominantes em detrimento das classes dominadas, onde o negro é expressão do nível mais baixo em que a pobreza se manifesta. A polícia é instrumento do poder que entre nós tem cor e sexo, isto é, privilegia brancos e homens. Ela desarticula a iniciativa das classes subalternas dos pescadores, manda retirar do grupo a rede com a qual o mesmo trabalha para a difícil sobrevivência. A própria presença da polícia, no filme, ocorre concomitantemente com o aparecimento do branco em sua condição de branco marginalizado (visto que Seu Vicente era supostamente branco, mas tinha condição real de negro devido à sua cultura e sua condição de miséria) (PRUDENTE, 1995, p. 174-175).

Cumpriu-se salientar o manifesto do movimento cinemanovista, demonstrando que na origem sua temática essencial se constituiu da questão (cultura) e do problema (contradição social) do negro. Pois foi constatado este manifesto cinematográfico, como produção do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1962. O manifesto foi intitulado *Cinco vezes favela*, que foi formado por cinco curtas-metragens dos jovens realizadores de ultraesquerda, que posteriormente se

tornaram os principais estetas deste movimento, sendo respectivamente eles: “*Um favelado*, de Marcos Faria; *Zé da cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de samba Alegria de Viver*, de Cacá Diegues; *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman” (PRUDENTE, 2018, p. 18).

Percebeu-se, com efeito, que no próprio nome *Cinco vezes favela* expressou-se a organicidade com o processo sociorracial do afrodescendente na dinâmica de relações étnico-raciais do negro, tratando-os como componentes estruturantes da estética em voga, optando-se desta maneira pelo compromisso social com os empobrecidos do campo e da cidade. Para o cinema novo, esta pobreza encontrou seu signo na representação referencial do negro, como traço conceitual desta linha estética. Foi sensato supor que, mediante o quadro reflexivo aqui visto o cinema novo elegeu o negro como seu referencial estético.

Concluiu-se, nesta linha de abordagem, que a chanchada concorreu para invisibilidade do negro na tela cinematográfica. Por outro lado, o cinema novo colocou o negro e a sua cultura em um inequívoco protagonismo substancial à sua estética, no genial esforço artístico-intelectual do baiano afrodescendente Glauber Rocha, que se fez o mais importante cineasta miscigênico da América Latina, de origem íbero-ásio-afro-ameríndia, com o seu cinema novo.

Notou-se, contudo, que aí o negro conquistou o papel de sujeito histórico com o advento do cinema negro. Lembrou-se que no caso específico brasileiro, esta tendência radicalizou a posição da africanidade

no contexto cinematográfico, com a genialidade estética radical de Glauber Rocha, que também foi, “ao meu quase cego ver”, o inventor do cinema negro brasileiro.

Cinema negro

Compreendeu-se aqui o cinema negro brasileiro como resultado da ascensão internacional do movimento de massas dos anos 1960, que determinou as lutas pelos direitos civis sob a liderança do reverendo Martin Luther King e os movimentos de descolonização revolucionária na África. Estes dois vetores de libertação negra, respectivamente norte-americana e africana, influenciaram a juventude afro-brasileira na luta contra o autoritarismo militar, na década de 1960.

Constatou-se neste período o surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU), que foi fundado pelos jovens ativistas Milton Barbosa, Rafael Pinto, Hamilton Cardoso, Neuza Maria Pereira, Wilson Prudente e Celso Prudente. Em 7 de julho de 1978 este movimento fez o histórico “Ato Público Contra Violência, Discriminação e o Racismo” nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo.

O MNU foi um movimento político de influência marxista contra a discriminação racial do negro, denunciando a violência policial, que vitimava a juventude afro-brasileira. A importância histórica deste movimento foi derrubar o mito da democracia racial, que colocava internacionalmente o Brasil como referência para o convívio de

raças e etnias diferentes. O MNU conseguiu denunciar o racismo institucional que marcava historicamente as relações raciais entre brancos e negros.

Observou-se nesta juventude inequívoca identidade com o cinema novo, que deu protagonismo ao afro-brasileiro no cinema. Neste momento, Glauber Rocha ganhou notável destaque como artista na luta contra o colonialismo cultural. Considerou-se ainda a láurea de melhor diretor no Festival de Cannes, com a realização de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, em 1969.

Notou-se que este cineasta baiano se exilou em Cuba, mas sendo talvez o mais importante intelectual latino-americano. Com um discurso de volta à origem, Glauber Rocha rompeu com a própria estética que lhe consagrou, como melhor realizador de Cannes no final da década de 1960.

Realizou desta maneira *O leão de sete cabeças*, na perspectiva de produção de três continentes, realizando-o como latino em uma coprodução ítalo-franco, que se deu na África, em 1970. Este filme atendeu sua proposta de volta à origem, em que o realizou no Congo de Brazzaville. Glauber criou uma estética radicalmente original, rompendo com sua própria tendência cinemanovista, realizando-o com nuance do teatro grego, mas usando sobretudo o efeito de distanciamento brechtiano, somado às marcas inegáveis do cinema reflexivo de Jean Luc Godard. Estas influências cinematográficas foram sugeridas e defendidas pelo próprio realizador diante do mal-estar com que a crítica recebeu o filme, dado à radicalização artístico-política. Segundo Celso Luiz Prudente e Flávio R. Oliveira:

O filme *O leão de sete cabeças* (1970), de Glauber Rocha, é, por seu turno, o título que deu origem ao cinema negro brasileiro. A narrativa temática traz à luta da descolonização no Congo de Brazzaville, mostrando os elementos coloniais e as forças descolonizadoras revolucionárias [...]. O impacto do filme, que trouxe uma estética original com subjacência do teatro grego e notável influência do cinema reflexivo de Jean-Luc Godard e do efeito de distanciamento do teatro dialético de Bertolt Brecht, concorreu para a formação de um imaginário na intelectualidade que passou a ver Portugal como um país que colonizou, concomitante à colonização europeia que lhe fez também objeto da colonialidade (PRUDENTE; OLIVEIRA, 2018b, p. 210 e 212).

Desenvolveu-se no filme uma dinâmica utópica atemporal de temporalidade memorial revolucionária. Fenômeno que se fez por uma espécie de possível aliança ficcional do Zumbi com um provável Che Guevara, na irreverente latinidade do personagem Pablo, para dimensionar a luta contra o colonialismo na África como a principal entre as lutas pela liberdade. Tratou-se de uma realização negro-africana com união ameríndia contra o eurocolonialismo, na qual a luta revolucionária venceu a exploração branco-colonial. Esta realização glauberiana demonstrou também o ibérico como vítima do eurocolonialismo. Para Prudente:

Neste filme, uma personagem entre os colonizadores é o Português, que é mostrado, com a irreverência glauberiana, como um conhecedor do universo africano concomitante a uma submissão às forças colonialistas que não eram necessariamente portuguesas caracterizadas

na personagem Governador, de origem germânica (PRUDENTE, 2018, p. 210).

Notou-se isto na emblemática sequência em que o personagem português foi focado massageando o alemão. Conforme escreveu Maurício Cardoso:

[...] em *O leão de sete cabeças* [...], ligados ao colonialismo, dois personagens também são apresentados no início do filme: o Português e o Governador. Numa cena, eles aparecem protegidos por homens armados, divulgando, aos gritos, o “novo programa de Marlene” e convidando a todos para segui-la; depois, num espaço mais reservado, o Português massageia as costas do Governador de origem germânica que fala sobre suas conquistas coloniais e lamenta a derrota de “Adolf”. Assim, nesta introdução os personagens são introduzidos separadamente, de modo esquemático, caracterizados com nitidez e relacionados às polaridades políticas da luta anticolonial na África. Em síntese, quatro personagens representam os poderes das grandes potências sobre a África. Marlene, a face sedutora do imperialismo, o Agente Americano, espécie de “homem da CIA”, o Português e o Governador (CARDOSO, 2007, p. 37-38).

Foi sensato supor que o desiderato glauberiano de volta às origens, criado na luta revolucionária contra o colonialismo, influenciou a militância da juventude negra, que lutou contra a ditadura, na perspectiva marxista contra o racismo. No propósito de construir uma revisão crítica da história do Brasil, esta militância seguiu os passos de Glauber Rocha e vai à África realizar o seu próprio filme. Isto se deu com o jovem cineasta afrodescendente

Ari Candido, que foi à Etiópia e realizou o curta-metragem *Por que Eritreia?* (1978).

Esta mesma postura se repetiu com o jovem militante negro Celso Prudente, que foi à Angola e realizou o curta *Axé, alma de um povo* (1987), com base na luta de descolonização revolucionária angolana. Somou-se a estas incursões cinematográficas no continente africano a realização do curta-metragem *Alma no olho* (1973), do artista negro Zózimo Bulbul, que na França realizou sua própria visão de liberdade em uma pintura daguerreótípa da coreógrafa do seu próprio corpo, que buscava sua ontologia na possível volta às origens.

Fez-se assim a invenção do cinema negro, como uma tendência na qual o negro vai além do protagonismo de referencial estético do cinema novo. O negro assumiu, deste modo, o papel de sujeito histórico, escrevendo com a objetiva sua própria história. Esta postura se deu na perspectiva da construção da imagem de afirmação positiva do afrodescendente, enquanto minoria na condição coadunável com a horizontalidade da imagem do íbero-ásio-afro-ameríndio, diante da reificação da verticalidade da hegemonia imagética euro-hétero-macho-autoritária e sua euro-heteronormatividade.

Conclui-se, contudo, que o cinema negro se tornou sobretudo o cinema de todas as minorias: do judeu, da mulher, do homossexual, da criança, do deficiente, do africano, do ibérico, do asiático e do ameríndio; enfim, de todas as possibilidades bioexistenciais que foram estranhas à euro-heteronormatividade que referenciou a eurocolonização. ■

[CELSO LUIZ PRUDENTE]

Pós-doutorado em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Doutor em Cultura pela Universidade de São Paulo. Professor associado da Universidade Federal do Mato Grosso. Antropólogo, Cineasta. Curador da Mostra Internacional do Cinema Negro. E-mail: clsprudente@gmail.com

Referências

AVELAR, Juarez. **50 contos que a vida me contou**: livro de memórias. São Paulo: Life, 2018.

BÍBLIA SAGRADA. Êxodo, Levítico e Deuteronomio. Tradução de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin, José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 1990. (Edição pastoral).

CARDOSO, Maurício. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha**: política, estética e revolução (1969-1974). 2007. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GERBER, Raquel. **Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. (Coleção Cinema, v. 1).

PRUDENTE, Celso Luiz. **Barravento**: o negro como possível referencial estético do cinema novo de Glauber Rocha. São Paulo. Nacional, 1995. v. 1.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Arte negra**: alguns pontos reflexivos para a compreensão das artes plásticas, música, cinema e teatro. Rio de Janeiro: Ceap, 2007.

PRUDENTE, Celso Luiz. Futebol e samba: na estrutura estética brasileira: a esfericidade da cosmovisão africana versus a linearidade acumulativa do pensamento ocidental. In: PRUDENTE, Celso Luiz (org.). **Cinema negro**: algumas contribuições reflexivas para a compreensão da questão do afrodescendente na dinâmica sociocultural da imagem. São Paulo: Fiuza, 2008. p. 45-76. (Coleção Celso Prudente Africanidade).

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do cinema negro: uma arte ontológica de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio: a origem do cinema negro e sua dimensão pedagógica. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Dacirlene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro**: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. Curitiba: Prisma, 2018. p. 67-109.

PRUDENTE, Celso Luiz; OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. A Luta ontológica de afirmação da imagem positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio como elemento democrático da lusofonia: pontos reflexivos para um diálogo da dimensão pedagógica do cinema negro e a Revolução dos Cravos. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Dacirlene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro**: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. Curitiba: Prisma, 2018a. p. 179-196.

PRUDENTE, Celso Luiz; OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. A lusofonia horizontalidade do íbero-ásio-afro-ameríndio versus a verticalidade hegemônica imagética euro-hétero-macho-autoritário: a dimensão pedagógica do cinema negro posto em questão. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Dacirlene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro**: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. Curitiba: Prisma, 2018b. p. 197-213.

RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Arte, 1960.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

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