



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH**

**ADRIANO DA SILVA DENOVA**

**"EU SOU UM NEGRO EM MOVIMENTO":**  
**NARRATIVAS DE ANTÔNIO PITANGA SOBRE SER MUNDO NO TEMPO PRESENTE**

**FLORIANÓPOLIS**

**2024**

**ADRIANO DA SILVA DENOVA**

**"EU SOU UM NEGRO EM MOVIMENTO":  
NARRATIVAS DE ANTÔNIO PITANGA SOBRE SER MUNDO NO TEMPO PRESENTE**

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito para a obtenção do grau de doutor em História.  
Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Mortari.

**FLORIANÓPOLIS**

**2024**

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da Biblioteca Universitária  
Udesc, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Denovac, Adriano da Silva

"EU SOU UM NEGRO EM MOVIMENTO": NARRATIVAS DE ANTÔNIO PITANGA SOBRE SER  
MUNDO NO TEMPO PRESENTE / Adriano da Silva Denovac. -- 2024. 114 p.

Orientadora: Claudia Mortari

Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da  
Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2024.

1. Cinema. 2. Contragolpe. 3. Antonio Pitanga. 4. Tempo. 5. Movimento. I. Mortari, Claudia. II.  
Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-  
Graduação em História. III. Título.

**"EU SOU UM NEGRO EM MOVIMENTO": NARRATIVAS DE ANTÔNIO PITANGA  
SOBRE SER MUNDO NO TEMPO PRESENTE**

**Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de doutor em História, no  
Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.**

**Banca Julgadora**

Orientadora: \_\_\_\_\_  
Dra. Claudia Mortari  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Membro: \_\_\_\_\_  
Dra. Aline Dias da Silveira PPGH UFSC

Membro: \_\_\_\_\_  
Dra. Maria da Conceição Francisca Pires PPGH UNIRIO

Membro: \_\_\_\_\_  
Dra. Fernanda Oliveira da Silva PPGH UFRGS

Membro: \_\_\_\_\_  
Dr. Dr. Filipe Noé da Silva PPGH UDESC

Suplente: \_\_\_\_\_  
Dr. Emerson César de Campos PPGH UDESC

Suplente: \_\_\_\_\_  
Dr. Marcello Felisberto Moraes de Assunção ProfHistória UFRGS

**Para todas as pessoas pretas humilhadas e excluídas. Nossa hora não tarda, todos os  
nossos inimigos cairão. Ogunhê!**

## AGRADECIMENTOS

Dou graças à minha ancestralidade, às minhas avós, que me sustentam; dou graças à minha mãe Geni, dou graças a meu pai Xangô Barú, à minha mãe Oxum e a Exú, por estarem sempre comigo e por terem me trazido de volta casa. A todos amigos, amigas e amigos queridos, sem os quais não estaria aqui, à minha orientadora Claudia Mortari, pelo apoio, paciência, parceria e amizade. À Siméia, Cassia, Celina, Rose, Vinicius, Emilio, Rodrigo, Carol, Tathi, Will, Luisa, Helena, Felipe, Jeruse, e em Salvador: Sérgio, Maria, Camila, Vera, Maju, Cris, Jorge, Márcio, Cassia, Mari, Creonice, Kiazala e ao Colégio Estadual de Monte Gordo, ao pai Luciano e aos irmãos e irmãs do Ilê Omó Omi Ejá Asé Barú. Agradeço também ao AYA – Laboratório de Estudos Pós-coloniais e Decolonias e a todas as pessoas que constituem o laboratório, como importante espaço de troca, apoio e fortalecimento. E a Antônio Pitanga e toda sua geração, e todas que nos antecederam; começo e termino na ancestralidade.

*Eu Gostaria de Saber Como É Ser Livre<sup>1</sup>*

*Eu gostaria de saber  
Como é a sensação de ser livre  
Eu gostaria de poder quebrar  
Todas as correntes que me prendem  
Eu gostaria de poder dizer  
Todas as coisas que eu gostaria de dizer  
Dizer em alto e bom som  
Para o mundo todo ouvir  
Eu gostaria de poder compartilhar  
Todo amor que há em meu coração  
Remover todas as barreiras  
Que nos mantém separados  
Eu gostaria que você soubesse  
O que significa ser quem sou  
Então você veria e concordaria  
Que toda pessoa deveria ser livre  
Eu gostaria de poder dar  
Tudo que eu posso dar  
Eu gostaria de poder viver  
Tudo que eu posso viver  
Eu gostaria de poder fazer  
Todas as coisas que eu posso fazer  
E quando eu chegasse no limite  
Começaria tudo de novo  
Bem, eu gostaria de poder ser  
Como um pássaro no céu  
Quão doce seria  
Se eu encontrasse um jeito de voar  
Oh, eu voaria alto para o Sol  
E olharia lá embaixo para o mar  
Então cantaria que eu sei - sim  
Então cantaria que eu sei - sim  
Então cantaria que eu sei  
Eu saberia como é a sensação  
Oh, eu saberia como é se sentir livre  
Sim! Oh, eu saberia como é a sensação  
Sim, eu saberia  
Oh, eu saberia  
Como é a sensação  
De ser livre*

---

<sup>1</sup> Sugiro que você sinta, Nina Simone. Tradução livre da canção “*I wish I knew how it would feel to be free*” composta por Billy Taylor e Dick Dallas, lançada e interpretada por Nina Simone no álbum “*Silk & Soul*” de 1967. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=Ginb7XidEns&ab\\_channel=brunonlinexd](https://www.youtube.com/watch?v=Ginb7XidEns&ab_channel=brunonlinexd) – acesso em 20 nov./2020.

## RESUMO

O objetivo desta tese é apontar a narrativa elaborada sobre negras e negros no cinema em uma perspectiva de contra análise social, a partir do estudo dos filmes *Barravento* (1961), *Ganga Zumba* (1963) e *Pitanga* (2017), que tem o ator afrobrasileiro Antônio Pitanga como protagonista. O estudo dos filmes será feito ancorado nas reflexões propostas nos campos teóricos/práticos dos estudos Pós-Coloniais e Decoloniais, uma vez que compreendemos que em sua trajetória cinematográfica e, através de uma reelaboração estética com propostas de sensibilidades outras, Pitanga tentou romper com o sentido colonial da presença e da representação negra no cinema. Entende-se que os estudos decolônias e pós-colônias são campos de estudo e possibilidades práticas que reconhecem e apontam o epistemicídio das populações subalternizadas e compreendem práticas e saberes outros como fundamentais na perspectiva historiográfica, tanto com ênfase no passado, como no presente. A experiência no mundo de Antonio Pitanga, faz de sua trajetória uma possibilidade para pensar a luta pelos direitos da comunidade negra no passado e no presente.

DENOVAC, Adriano da Silva. "**Eu sou um negro em movimento**": narrativas de Antônio Pitanga sobre ser mundo no tempo presente. 48 fls. Tese (Doutorado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2020.

**Palavras-chave: Cinema; Contragolpe; Antonio Pitanga; Tempo; Movimento.**



## ABSTRACT

The objective of this thesis is to point out the narrative elaborated on black women and men in cinema from a perspective of social counter analysis, based on the study of the Barravento films (1961), Ganga Zumba (1963) and Pitanga (2017), which features Afro-Brazilian actor Antônio Pitanga as the protagonist. The study of films will be anchored in reflections proposals in the theoretical/practical fields of Post-Colonial and Decolonial studies, a since we understand that in his cinematic trajectory and, through a aesthetic re-elaboration with proposals from other sensibilities, Pitanga tried to break with the colonial sense of black presence and representation in cinema. It is understood that decolonial and postcolonial studies are fields of study and possibilities practices that recognize and point out the epistemicide of subordinated populations and understand other practices and knowledge as fundamental in the perspective historiographical, both with an emphasis on the past and the present. The experience in world of Antonio Pitanga, makes his trajectory a possibility to think about the struggle for the rights of the black community in the past and present.

**Keywords:** Cinema, counterattack, Antônio Pitanga, Time, Movement.

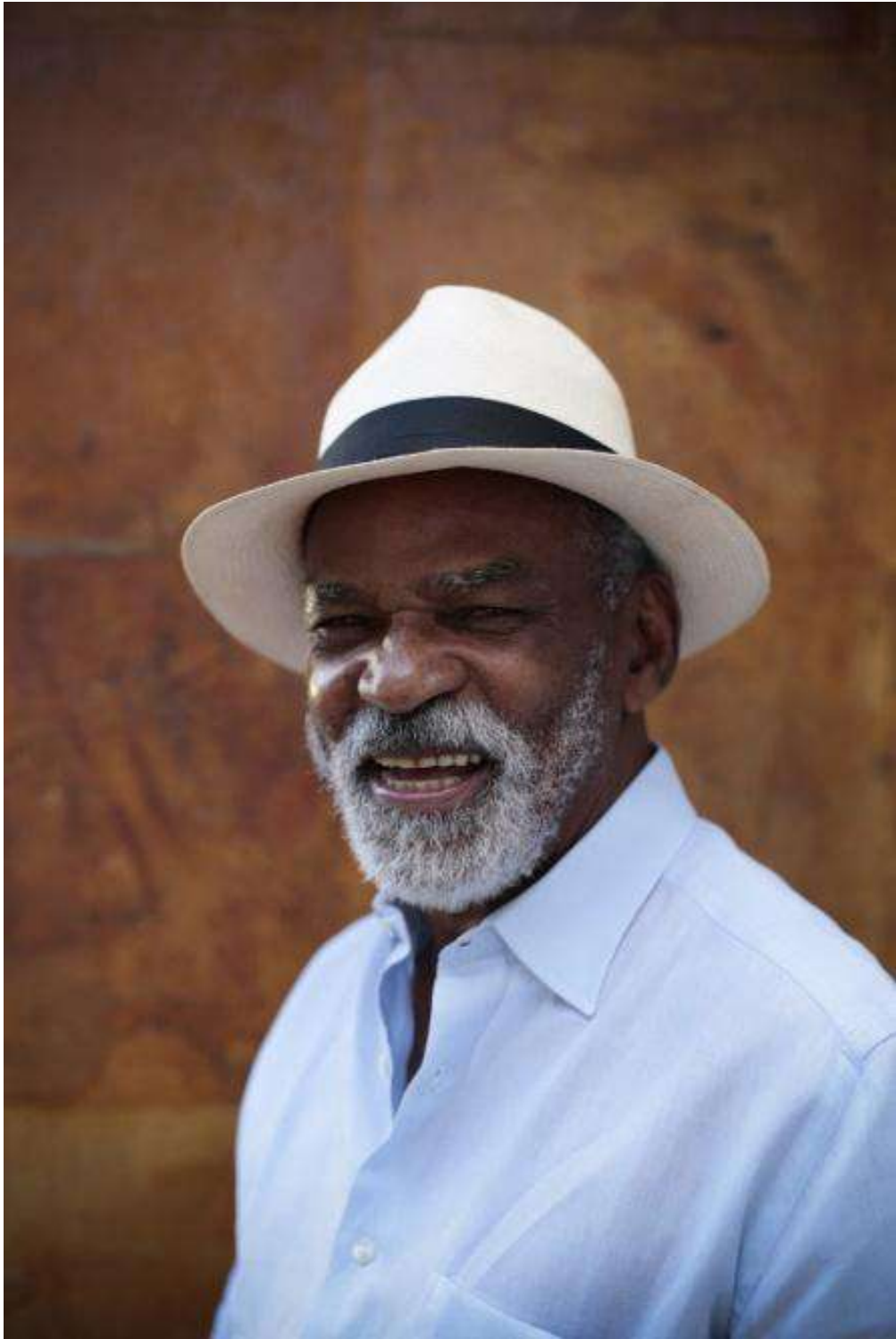
## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| FIGURA 1 – ANTÔNIO PITANGA.....  | 11 |
| FIGURA 2 – FOTOGRAMA DO FILME GANGA ZUMBA (1963).....  | 16 |
| FIGURA 3 – FAMÍLIA NORONHA – A PRÓXIMA VÍTIMA (1995).....  | 17 |
| FIGURA 4 – CATARINA ABDALA.....  | 18 |
| FIGURA 5 – CENA DA NOVELA PÁTRIA MINHA, DE 1994.....   | 19 |
| FIGURA 6 – ENTREVISTA COM ANTÔNIO PITANGA 1/06/2017 – RIO DE JANEIRO.....  | 29 |
| FIGURA 7 – ANTÔNIO PITANGA.....  | 34 |
| FIGURA 8 – PARTE DO PROCESSO DE MONTAGEM VERIFICANDO OS FOTOGRAMAS.....  | 38 |
| FIGURA 9 – CARTAZ DO FILME PITANGA (2017).....   | 44 |
| FIGURA 10 – FRAME DO TEASER PITANGA (2017).....  | 46 |
| FIGURA 11 – FOTOGRAMA DE BARRAVENTO (1962) – GLAUBER ROCHA, NA CENA FIRMINO, PERSONAGEM DE ANTÔNIO. ....                           | 48 |
| FIGURA 12 – FRAME DO FILME BARRAVENTO (1962).....  | 54 |
| FIGURA 13 – CARTAZ DO FILME CAFÉ COM CANELA (2017).....  | 60 |
| FIGURA 14 – FRAME DO FILME CAFÉ COM CANELA (2017).....   | 63 |
| FIGURA 15 - FRAME DO FILME CAFÉ COM CANELA (2017).....   | 64 |
| FIGURA 16 – FOTOGRAMA DO FILME 5 VEZES FAVELA (1962).....  | 68 |
| FIGURA 17 – SOLANO TRINDADE.....   | 71 |
| FIGURA 18 –FRAME DO FILME GANGA ZUMBA (1964) - PINTURA MERCADO DE ESCRAVOS DO PINTOR FRANCÊS JEAN BAPTISTE DEBRET (1768-1848)..... | 75 |
| FIGURA 19 – FRAME DO FILME GANGA ZUMBA (1964) - GRAVURA DO LIVRO TRAVELS IN BRAZIL, DE HENRY KOSTER, PUBLICADO EM 1816.....        | 76 |
| FIGURA 20 – FRAME DO FILME GANGA ZUMBA (1964) - GRAVURA DE C.J VISSCHER – 1640.....  | 76 |
| FIGURA 21– FRAME DO FILME GANGA ZUMBA (1964).....  | 78 |
| FIGURA 22 – FOTOGRAMA GANGA ZUMBA (1964).....  | 80 |
| FIGURA 23 – FRAME DO FILME GANGA ZUMBA (1964).....   | 81 |
| FIGURA 24 – CARTAZ BARRAVENTO.....   | 82 |
| FIGURA 25 - FRAME DE BARRAVENTO.....   | 85 |
| FIGURA 26 – FIRMINO EM BARRAVENTO.....   | 89 |

|   |     |
|---|-----|
| FIGURA 27 – FOTOGRAMA DE BARRAVENTO (1962) – GLAUBER ROCHA, NA CENA FIRMINO, PERSONAGEM DE ANTÔNIO..... | 91  |
| FIGURA 28 – FOTOGRAMA DE BARRAVENTO (1962) – GLAUBER ROCHA.....   | 93  |
| FIGURA 29 – PLANO INICIAL DO FILME PITANGA (2017).....  | 95  |
| FIGURA 30 – FOTOGRAMA FILME PITANGA (2017).....   | 96  |
| FIGURA 31 – FOTOGRAMA DO FILME PITANGA (2017).....  | 98  |
| FIGURA 32 – FOTOGRAMA DO FILME PITANGA (2017).....  | 105 |

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>1º CONTRAGOLPE: OS (RE)ENCONTROS .....</b>                                   | <b>12</b>  |
| <b>2º CONTRAGOLPE: A TESE .....</b>   | <b>24</b>  |
| <b>3º CONTRAGOLPE: O CINEMA E A HISTÓRIA: APONTAMENTOS .....</b>                | <b>35</b>  |
| <b>4º CONTRAGOLPE: PITANGA (2017): DO PRESENTE ÀS ESCOLHAS DO PASSADO .....</b> | <b>44</b>  |
| <b>5º CONTRAGOLPE: O OLHAR QUE TUDO VÊ.....</b>                                 | <b>55</b>  |
| <b>6º CONTRAGOLPE: ÀS ÁFRICAS: UMA MALA DE FILMES E UMA BUSCA .....</b>         | <b>65</b>  |
| <b>7º CONTRAGOLPE: GANGA ZUMBA (1963/1964).....</b>                             | <b>75</b>  |
| <b>8º CONTRAGOLPE: BARRAVENTO (1959/1961) .....</b>                             | <b>82</b>  |
| <b>9º CONTRAGOLPE: TEMPO CORPO, CINEMA, MOVIMENTO E PENSAMENTO</b>              | <b>93</b>  |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>107</b> |

**FIGURA 1: ANTÔNIO PITANGA**

Fonte: Jornal *O Povo*,<sup>2</sup> 2 de fevereiro de 2019

---

<sup>2</sup> Essa imagem está aqui ocupando uma página inteira pois é seu primeiro olhar para Antônio nessa tese, é a primeira imagem “visual” que proponho aqui. Na epígrafe que abre esta tese, a Nina Simone te trouxe uma imagem “sonora”. Ambas produzem sentido histórico em nossas mentes. Observe esse senhor negro. Arrisco dizer que não era essa a imagem que você imaginou, quando pegou este trabalho para ler e ver. Disponível em: [https://www.opovo.com.br/jornal/paginas\\_azuis/2018/12/24083--nos-queriamos-escrever-a-historia-do-brasil-real.html](https://www.opovo.com.br/jornal/paginas_azuis/2018/12/24083--nos-queriamos-escrever-a-historia-do-brasil-real.html) - acesso 26/08/2019.

## 1º CONTRAGOLPE: OS (RE)ENCONTROS

Meu (re)encontro com Antônio Pitanga aconteceu em 2016 em um episódio que vou narrar melhor mais adiante. Esse encontro, que se tratava de uma entrevista para um documentário<sup>3</sup>, deu origem às inquietações que geraram essa tese.

No plano de trabalho para a escrita havia a previsão de filmar mais uma ou duas entrevistas<sup>4</sup> no Rio de Janeiro, dependendo dos resultados da investigação, pois inicialmente havia a ideia da produção de um “documentário tese” e não um documentário que acompanha a tese<sup>5</sup>. No entanto, o “contragolpe” da COVID-19 (2020 e 2021) atingiu em cheio o trabalho, uma vez que foram canceladas as viagens para as entrevistas, ao mesmo tempo em que o isolamento resultante da pandemia, foi impactante na minha escrita, pois o ser que escreve é múltiplo e por vezes a intersecção dos dramas da vida moderna e do racismo, britam nossas experiências.

Posteriormente, em 2022, minha mudança para Salvador também impactou na tese; no entanto, foi maravilhoso enquanto homem negro poder experimentar e viver a cidade onde Pitanga nasceu e iniciou sua carreira, mas sobremaneira, estar em um lugar onde me vejo refletido. Mesmo com todos os problemas que a cidade tem, ser uma pessoa preta aqui é outra experiência, muito diferente do sul Brasil, notadamente, na questão do racismo.

Em Salvador ele também está presente, obviamente. É uma outra tecnologia, mas existe. Entretanto, ao mesmo tempo, há algo no ar que nos traz uma certa leveza, uma conexão diferente com a ancestralidade que se dá na presença arquitetônica, no candomblé, na musicalidade, nas comidas, no asé que circula sob nossos corpos e nossos orís. Para mim, enfim, representa um mundo negro, onde sou e estou com muito mais confiança e muito menos medo e muito mais ser mundo, assim como vejo Pitanga.

Entretanto, com o apoio da minha orientadora e de amigas, reorganizamos as possibilidades sem as entrevistas, em um esforço de produzir a tese a partir da conversa inicial e o diálogo com outras fontes, que serão elencadas oportunamente, sem deixar de fazer a discussão original. E esse é o meu contragolpe!

---

<sup>3</sup> Sérgio Ricardo: Uma Outra História do Cinema Novo (2023) – Manacá Cine Vídeo.

<sup>4</sup> Não foram executadas entrevistas virtuais, pois apesar dos prazos, acreditei mesmo assim que seria possível realizar e filmar mais uma entrevista, o que acabou não se convertendo em realidade

<sup>5</sup> O documentário tese é objeto pelo qual a tese é comunicada, há a produção de um curta ou longa metragem, também na perspectiva de defender uma tese acadêmica, tal prática já existe em diversas universidades, entretanto ainda predomina a ideia de filme enquanto ilustração e/ou entretenimento. Também o é, mas em outra possibilidade pode ser tomado como lugar de produção epistêmica.

Desde que meus (nossos) ancestrais pisaram nessa terra, as redes de relação foram cruciais para os processos de resistência ao longo da história. Lá no livro didático de quando eu era criança, parecia que só apanhavam, trabalhavam e sofriam. Sim, assim também era, mas não só isso, havia o extraordinário desejo de permanecer, de ser, até ser livre, um pensamento de longa duração, um desejo para si e para as gerações vindouras. Como aponta Cláudia Mortari:

o tráfico atlântico, o desenraizamento e a escravidão dos africanos destruíram os vínculos que estes possuíam na África, mas não a consciência que permitiu a reinvenção das identidades e o estabelecimento de novos vínculos familiares no contexto da diáspora. Alguns desses vínculos foram relativamente longos. (Mortari, 2007, p. 131)

Tais estratégias de sobrevivência e de reinvenção das identidades estão entre nós até o presente. Entendo que quando Pitanga (2017) evoca para si o “movimento do contragolpe na capoeira”, está falando segundo a perspectiva dessa tese, de reinvenção de identidades e lutas. Certamente essa força ancestral já existia nas Áfricas e sabemos disso, pois, na imensa diversidade cultural do continente africano, a questão da ancestralidade e o respeito as pessoas mais velhas é quase uma recorrência absoluta; mas aqui no mundo da diáspora<sup>6</sup> ela se reorganizou frente à demanda colonial escravista. E quero dizer que essa tese também é sobre cada lágrima e violência recebida, mas o que ela quer destacar de verdade<sup>7</sup>, é sobre a força de viver e sobreviver a tudo isso até o tempo presente.

É sobre ser uma (um) capoeirista na vida e contra golpear aqueles passados e esses presentes, é meter o pé na porta do futuro. Me movo no sentido e no desejo de ser e de fazer história tal qual nossos ancestrais. Estamos todos inexoravelmente inscritos na história, o que falta definitivamente é toda essa humanidade desfrutar de voz e vez no tempo narrado e no tempo vivido.

A História Amealha, conta, reconta, desvela, falseia, sob o pretexto de dar conta do social, do político, dos engendramentos do poder, do ser, em meio ao total da experiência humana no tempo. Mas o que é uma vida frente ao tempo? Mas o que é tempo? Certamente essas questões são ancestrais e sempre estiveram presentes em diversas culturas. Mas a questão é que a história produzida a partir de um viés ocidental/colonialista, onde tudo o que escapa da racionalidade cartesiana, iluminada, é considerado mito, exótico, bruxaria, relegado ao plano

---

<sup>6</sup> “O termo “Diáspora” serve também para designar, os descendentes de africanos nas Américas e na Europa e o rico patrimônio cultural que construíram.” (Lopes, 2004, p. 236)

<sup>7</sup> Aqui me refiro a verdade interna dessa tese, pois compreendo que a experiência histórica é composta por “verdades” e essa tese faz parte desse turbilhão de possibilidades verdadeiras.

do curandeirismo ou da mais absoluta ignorância. Notadamente isso se dá para além da dificuldade de compreender as diferenças, mas como projeto de poder para eliminá-las, desumanizá-las, escravizá-las, torná-las combustível para legitimar o sistema e “manter o macho adulto branco sempre no comando.”<sup>8</sup>

Evoca-se, então, para a História, uma consciência universal<sup>9</sup>, no entanto, o que escapa aqui é que a “consciência é uma atividade transcendente” (Fanon, 1968). Não é possível circunscrevê-la ao modelo científico ocidental, a um único universo de possibilidades. Mas é justamente a transcendência da consciência uma das formas assassinadas pela colonialidade do ser, isto é, seu senso de estar no mundo, sua relação de pertencimento, sua maneira de ver no diferente a possibilidade de compreender mundos e pessoas plurais.

Contudo, algumas pessoas rompem com o sentido colonial de ser, ou não se deixam encaixar no modelo; constroem formas plurais de ser e estar no mundo e nos impressionam quando as percebemos como agentes no tempo, quando sua própria forma de ser e viver é uma denúncia do processo opressivo e de exploração do capitalismo que tem o racismo interseccionado com a classe como base. Além de Antônio Pitanga, poderia citar mais uma miríade de pessoas negras que provocam e experimentam esse rompimento com a estrutura colonial, em diversos tempos, mas citarei apenas mais dois nomes, que são emblemáticos no corredor atlântico: Carolina Maria de Jesus e Rosa Parks. Salve minhas senhoras!!!

Na verdade, é mais que denúncia, é inspiração e forma de luta, são pessoas frutos de seu tempo, mas com uma capacidade imensa de transcendê-lo. Assim é Antônio Pitanga. Muito antes de *Black Panther*<sup>10</sup> e *Wakanda Forever*<sup>11</sup>, minha geração e eu já tínhamos um herói negro, só que a maioria não viu. Esse herói estava lá - Antônio Sampaio ou Antônio Pitanga, sua geração e os que vieram antes, estavam lá e estão aqui, ele é guerreiro, é filho de Ogum. Ogunhê!

Todas as imagens usadas na tese, estão em tamanho de destaque. Parto do princípio de que imagem é texto e terá seu destaque nele. Imagens menores, na perspectiva aqui trabalhada,

---

<sup>8</sup> “É chegada a hora da reeducação de alguém. Do Pai do Filho do espírito Santo amém. O certo é louco tomar eletrochoque? O certo é saber que o certo é certo. O macho adulto branco sempre no comando. E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo. Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita, riscar os índios, nada esperar dos pretos.” Fragmento da canção *O Estrangeiro* (1989), composição de Caetano Veloso

<sup>9</sup> Considero “consciência universal” uma expressão limitadora, pois esse universal refere-se a modelos fixos de ser e estar. É imperativo pensar em Pluriverso como espaços outros de existências. Antônio Pitanga e toda sua geração buscam esses espaços outros, como capoeiristas da vida!

<sup>10</sup> Filme da Marvel que arrebatou plateias negras no mundo inteiro, é o nono filme de maior bilheteria de todos os tempos, e o filme de maior bilheteria de um diretor afro-americano. Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_Panther\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Panther_(film)).

<sup>11</sup> Tradução livre: Wakanda para sempre, referência ao filme *Black Panther* (2018)



são postas enquanto ilustração. Suporte para o texto escrito, aqui não; você deve parar, observar, escutar e sentir as imagens, para que possamos estabelecer um Olhar Opositivo (hooks, 1992), uma mirada de resistência.

A memória/imagem mais antiga de Antônio Pitanga que consigo acessar é uma cena em preto e branco quase apagada em minha mente, por volta do final de 1979, quando eu tinha dez anos. Não tenho certeza qual era o filme, entretanto acho que era *Ganga Zumba* (1963), direção de Cacá Diegues; tenho nítido em minha lembrança aquele homem preto que aparecia na tela e enfrentava os brancos - a escravização era o pano de fundo. Meu pai dizia: “esse nego é um exemplo”, sem nunca ter seguido aquele modelo que chamava de exemplo, notadamente, entre outras questões, também por conta das ciladas do racismo. Pitanga marcou de forma importante meu imaginário, que quase não tinha figuras negras em imagens potentes que não fossem as do terreiro, lugar que felizmente, cresci, envolto na energia de minha avó e dos (as) ancestrais.

No decorrer dos anos, Antônio Pitanga sempre me dava a sensação de força ancestral, eu ainda não sabia bem o quê, mas ela ali já representava algo para mim. Apesar de ser uma figura escassa, já que não íamos ao cinema e só fui ter acesso a este de forma um pouco mais regular, por volta dos anos 90. Dependia sempre de alguma reprise na madrugada que meu pai descobria no caderno de TV do jornal. A imagem a seguir é totalmente preta e branca na minha tela mental, com destaque para o branco.

**FIGURA 2: FOTOGRAMA DO FILME GANGA ZUMBA (1963)**



Fonte: <https://umarisoflora.wordpress.com/2015/01/17/cinema-ganga-zumba-1963/>

Meu (re)encontro com Pitanga de forma mais consciente da importância da sua figura acontece em 1995. Eu tinha 26 anos e foi na novela *A Próxima Vítima*<sup>12</sup>, a primeira da Rede Globo de televisão a representar uma família negra de classe média e bem-sucedida. Isso foi bastante impactante na minha família e em mim: pela primeira vez víamos representações distantes dos estereótipos negros inicialmente construídos na literatura e no cinema e, posteriormente, expressos na televisão como sintoma do racismo estrutural e, também, do racismo deliberado das produtoras e produtores, como ainda o é, apesar dos avanços.

---

<sup>12</sup> “Produzida e exibida pela Rede Globo no horário das oito de 13 de março a 3 de novembro de 1995, em 203 capítulos. Escrita por Sílvio de Abreu, com colaboração de Alcides Nogueira e Maria Adelaide Amaral, com direção de Jorge Fernando” Fonte Wikipedia: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Pr%C3%B3xima\\_V%C3%ADtima\\_\(telenovela\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Pr%C3%B3xima_V%C3%ADtima_(telenovela)) – acesso em 10 nov. 2020.

**FIGURA 3: FAMÍLIA NORONHA – A PRÓXIMA VÍTIMA (1995)**

Fonte: Facebook - Mix Bastidores Tv -

<https://www.facebook.com/mixbastidoresTV/photos/a.307140589943926/565157494142233/?type=3> – acesso 12 out. 2023.

Eis que surge no horário nobre da TV brasileira<sup>13</sup> a família Noronha. Antônio Pitanga interpretou Cleber Noronha, contador com perfil de homem “íntegro e honesto”<sup>14</sup> casado com a secretária executiva, Fátima. Interpretada pela atriz Zezé Mota. Eram os pais do gerente de

<sup>13</sup> A novela chegou a atingir 51 pontos de audiência algo entre 10 milhões de lares. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Pr%C3%B3xima\\_V%C3%ADtima\\_\(telenovela\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Pr%C3%B3xima_V%C3%ADtima_(telenovela)) – acesso em 10 nov. 2020

<sup>14</sup> Na contramão das narrativas novelescas de até então.

banco Sidney (Norton Nascimento) e do estudante universitário Jeferson (Lui Mendes) que era homossexual<sup>15</sup> e Patrícia (Camila Pitanga), colegial que sonhava ser modelo. Sidney namorava a também secretária Rosângela (Isabel Filardis). A empregada da casa, Marinete (Catarina Abdala) era a única personagem branca no núcleo familiar<sup>16</sup>. Entretanto, se observarmos o sobrenome da atriz que interpretou a empregada e seus traços fenotípicos, podemos inferir que não se trata de uma branca europeizada, do ponto de vista do imaginário colonial. Penso que, se essa empregada fosse loira de olhos azuis e uma atriz de renome como Vera Fischer, por exemplo, o impacto seria outro.

#### FIGURA 4: CATARINA ABDALA



Fonte: Estrelando - <https://www.estrelando.com.br/nota/2020/12/22/catarina-abdalla-esta-de-volta-na-tela-da-globo-apos-13-anos-254042> - acesso 11 jan. 2024

Para as pessoas negras era de fato um acontecimento. Entretanto, a partir de meu *sentipensar* (Escobar, 2014) no tempo presente, a trama histórica revela elementos que talvez demonstrem o motivo pelo qual a novela não passou de uma peça solta, um discurso pífio do ponto de vista do impacto social, já que acabou não promovendo um debate mais profundo sobre o racismo e tão pouco mudou a estrutura narrativa das novelas seguintes no que dizia respeito a representação das pessoas negras. Aliás, isso não aconteceu ainda até o tempo presente. Mas entendamos melhor uma parte da trama daquele momento histórico: *A Próxima Vítima* foi apresentada pela TV Globo logo após a novela *Pátria Minha*, que havia causado

<sup>15</sup> Uma intersecção explosiva entre raça e gênero que gerou profundo incômodo na sociedade conservadora e racista do Brasil.

<sup>16</sup> Fonte: Memória Globo - <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-proxima-vitima/personagens/> - acesso em 10 nov. 2020

polêmica por conta de uma cena de racismo, que mexeu com os movimentos negros, que há muito já questionavam o racismo da emissora carioca.

A cena que causou a reação das entidades negras foi entre o empresário Raul (Tarcísio Meira) e o jardineiro Kennedy (Alexandre Moreno). O empresário interpretado por Tarcísio desconfia que Kennedy estivesse tentando roubá-lo, quando na verdade este estava admirando as gravatas do empresário. Então, entre outras violências, ele chama o jardineiro de "negro insolente" e faz comentários que trazem o preconceito explícito: "Você pensa que eu acredito em crioulo? Vocês, Kennedy, quando não sujam na entrada, sujam na saída" (Estadão, 2019)<sup>17</sup>, entre outras ofensas dessa natureza. Isso gerou uma reação imediata e sugiro que você pare a leitura nesse momento e se puder assista a cena em questão que está disponível na internet<sup>18</sup>, que é forte, alerta de gatilho.

#### FIGURA 5: CENA DA NOVELA PÁTRIA MINHA, DE 1994



Fonte: Memória da TV. Disponível em: <https://memoriadatv.com.br/noticia/4284/cena-forte-da-novela-patria-minha-gerou-polemica-e-causou-represalias-a-globo-em-1994.html> - acesso 17/11/2020. Fonte: Memória da TV

Apesar do racismo “desde sempre” da Globo, a repercussão tomou proporções nacionais e houve reações.

A advogada Vera Lucia Vassouras, de São Paulo, entrou com pedido de liminar (negado poucos dias depois) na 15ª Vara Cível da Capital pedindo a suspensão das cenas que contassem com "referências racistas". Segundo Vera, a novela atentaria "contra a honra e a imagem dos cidadãos negros no País". O Núcleo de Consciência Negra da Universidade de São Paulo (USP) se manifestou, por meio do sociólogo Luiz Carlos dos Santos, um de seus coordenadores. "Não adianta os autores da novela dizerem que queriam denunciar o racismo com aquela cena absurda, porque o negro da novela não está discutindo nada, está quieto, é vítima sem voz", afirmou Santos.

<sup>17</sup> Fonte, Estadão 20/11/2019 – disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/tv,dia-da-consciencia-negra-a-presenca-do-negro-em-novelas-na-tv,70003089701> – acesso em 11/11/2020.

<sup>18</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=xn3SCumw9g8&feature=emb\\_logo&ab\\_channel=RodrigoMartins](https://www.youtube.com/watch?v=xn3SCumw9g8&feature=emb_logo&ab_channel=RodrigoMartins)

Sueli Carneiro, então coordenadora executiva do Geledés, Instituto da Mulher Negra, também entrou com uma notificação judicial no Foro Cível contra a Globo por "veicular imagens arcaicas" dos negros. "As cenas representam efetivamente o cotidiano que os negros enfrentam. A controvérsia está na imagem dos personagens negros da novela, que são estereotipados", afirmava. Sueli Carneiro chegou a ter um texto publicado à época. Confira um trecho abaixo:

*"Essa atitude tão moderna da emissora e de seus autores de enfrentar o problema do racismo se apoia em imagens arcaicas e ultrapassadas dos negros, que até ao nível da historiografia oficial, estão sendo objeto de críticas e revisões. Impossível que os globais não o saibam. Os personagens brancos da novela são ricos, pobres ou de classe média. Generosos, egoístas, progressistas, reacionários, ou seja, refletem a multiplicidade de situações e atitudes presentes na sociedade. Diferentemente, os personagens negros estão congelados num único estereótipo: são humildes, indefesos e servis." (Estadão, 2019).*

O Diretor Gilberto Braga se defendeu dizendo ser antirracista, alguns atores e atrizes negres, assim como uma parcela da sociedade entenderam que a cena apenas representava a realidade. E você que assistiu a cena, sentiu o que? A imagem dois é mais que a representação da dor, é a experiência encarnada na "pele" da representação. Como expresso no relato de Alexandre Moreno, ator que protagonizou a cena:

fiz a cena com muita vontade de ser representante dessa denúncia ao mesmo tempo pintou um certo constrangimento por estar ouvindo aquelas coisas o ator também ressaltou a reação de seu colega durante a gravação o Tarcísio ficou desesperado sofreu a gente não parava de se abraçar<sup>19</sup>

Deslocado no tempo, podemos inferir que Sueli Carneiro (2019) estava correta, sobre o que disse na época, aquilo mais reforçou estereótipos do que gerou possibilidades libertárias. Em novembro de 1994, ainda no calor do debate gerado pela novela de Gilberto Braga, quatro meses antes da estreia de *a Próxima Vítima*, e uma semana depois de o *Geledés/SOS Racismo* entrar com *uma notificação na Justiça contra "Pátria Minha"* (Tv Globo), em uma matéria sobre a novela que estrearia em alguns meses publicada no caderno ilustrada da *Folha de S. Paulo*<sup>20</sup>, Sílvio de Abreu ao ser questionado sobre a novela *A Próxima Vítima* e sua discussão sobre racismo a partir da família Noronha disse:

Resolvi criar a família para atender uma justa e antiga reivindicação do movimento negro", explica o autor. "Cleber, Fátima e os outros quatro personagens terão uma vida típica de classe média. Conviverão com os brancos em pé de igualdade, sem sofrer discriminação." Sílvio de Abreu ressaltava que não concebeu a família de Sidney para discutir os preconceitos raciais no Brasil. Tampouco para aproveitar a polêmica em torno de "Pátria Minha" (...) O autor aponta, ainda, mais uma razão para colocar a família na história. "O país conta, hoje, com um bom time de atores jovens e negros. Por que não aproveitá-los? (Folha de S. Paulo, 2019)

<sup>19</sup> Fonte: Memória da Tv. Disponível em: <https://memoriadatv.com.br/noticia/4284/cena-forte-da-novela-patria-minha-gerou-polemica-e-causou-represalias-a-globo-em-1994.html> - 17 nov. 2020.

<sup>20</sup> Fonte: Folha de São Paulo (10/11/1994), disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/10/ilustrada/5.html> - acesso em 10 nov. 2020.

Percebemos aqui um descompasso entre o debate que a novela causou e as intenções do autor supracitado. Do meu lugar, pois eu estava vivo na época e assisti a novela, o que me encantava era ver aquele monte de gente preta na TV vivendo uma “vida boa”, de fato não havia situações de racismo, e a novela falava de um país que não existia.

Entretanto, aqui é condição central, pensar que as imagens da família Noronha apresentadas pela novela, e segundo minhas memórias e perspectivas, nos dava a certeza de que não fazíamos parte daquilo tudo. No entanto, nos ver ali representados, também conferia uma falsa sensação de liberdade, pois as imagens evocavam para as pessoas pretas esmagadoramente pobres, uma possibilidade de ascensão social, mas sem discutir o racismo, como se isso fosse possível. É possível inferir pelas fontes que a novela reforçou a mentira<sup>21</sup> da democracia racial ao não expor a família a situações de racismo, exatamente no sentido oposto a novela anterior e que, também, foi um “ tiro pela culatra”.

Foi assim que reencontrei Antônio Pitanga, só que dessa vez era colorido e a cor que predomina na imagem de minha lembrança é preta. Então foi pela televisão que conheci Antônio Pitanga, pois no cinema só fui ter a oportunidade de assisti-lo em 2017, quando vi ao filme documentário *Pitanga* e pude entender melhor a força daquela presença e da minha conexão com ele. Na análise que pretendo empreender do documentário tentarei responder, ou não, as perguntas que essa tese propõe. Mas antes de apresentar essas questões e o problema da tese trago ainda mais alguns elementos na tentativa de sulear na compreensão da escolha deste trabalho.

A tese que aqui tento construir está na relação dele também comigo, pelo fato de ser um homem negro em espaço de destaque, é como se ele fosse um espelho que reflete possibilidades, para quem consegue mirá-lo. Já para as pessoas brancas, isso talvez não seja perceptível, pois o ser branco pode ser o que quiser. Ser uma pessoa branca, em outras palavras, também significa não ter que se pensar como humano, porque ele simplesmente o é.

Isso se dá entre outros aspectos devido a colonialidade do ser, ou seja, o resultado do impacto do longo processo colonial nas linguagens, na construção das subjetividades, de populações indígenas e negras na América Latina e em todas as partes do globo em que o processo colonial eurocentrado foi aplicado, construindo a ideia de uma inferioridade natural dessas populações. Parte do resultado disso no tempo presente está nos manicômios, nas

---

<sup>21</sup> Tomo aqui a palavra mentira no lugar de “Mito”, pois este não é sinônimo de mentira. Compartilho com o pensamento de Beatriz do nascimento, que tanto o mito como a ideologia possuem fundamentos reais, isto é, estão calcados na experiência das relações entre as pessoas, são como algo que vem do passado sendo reelaborados nas situações presentes. Mas nem o mito nem a ideologia resolvem de todo os conflitos e as diferenças ordenadas dentro de determinadas sociedades (Nascimento, 2022 p. 64.)

cadeias, nos cemitérios, nas favelas, dentro de mim e dentro de você que lê essa tese, se és uma pessoa negra: o direito de ser nos foi historicamente negado.

[...] del “yo pienso, luego soy” somos llevados a la noción más compleja, pero a la vez más precisa, histórica y filosóficamente: “yo pienso (outros no piensan o no piensan adecuadamente), luego soy (outros no son, están desprovistos de ser, no deben existir o son dispensables) [...] En el contexto de un paradigma que privilegia el conocimiento, la descalificación epistémica se convierte en un instrumento privilegiado de la negación ontológica o de la sub-alterización. (Maldonado-Torres, 2007, p.144-145).

A partir do meu presente e com as ferramentas reflexivas que possuo, faço a inferência de que é na chave da decolonização<sup>22</sup> do ser que Antônio Pitanga entra na minha vida, pois elaboro uma possibilidade de desconstrução dessa ideia de inferioridade. Através de seu trabalho, da forma como ele representa, desse homem preto, que mesmo em um papel subalterno, consegue corromper o estereótipo que a imagem produz, através de seu corpo e de sua forma de representar, hoje reconheço melhor a sensação que ele me causava.

Esse tema será o eixo central do *sentipensar* de forma ampliada no decorrer da tese, mas considere importante, nesse primeiro momento, me colocar na relação, marcar meu encontro com ele, uma vez que essa tese é construída no diálogo entre dois homens negros, na perspectiva de pensar as pessoas negras em movimento, não só no passado evocado por nossas memórias, mas entender esse movimento no tempo presente.

Não é só com as formas de representação dadas pela colonialidade que Pitanga, como herdeiro do Teatro Experimental do Negro - TEN<sup>23</sup>, questiona, mas também a significação social de sucesso. Essa ideia não nos inclui, uma vez que é forjada essencialmente para o branco que confunde espaço de poder, privilégio e meritocracia com sucesso. É sob outra perspectiva que o sucesso de Pitanga, e outras personalidades negras, que essa tese vai discutir, pois o sucesso não é só sobre ele, é sobre nós em uma perspectiva temporal e de longa duração; se eu me torno doutor, e você pessoa negra que lê esse texto alcança o sucesso, o sinal que emitimos nesse jogo de tempo relacional é o mesmo.

Sucesso (...) é algo ainda mais consistente e profundo. É o reflexo social que a realização pessoal de algumas personalidades pode ter. Ou seja, metas individuais, particulares, ao serem atingidas, podem transformar-se numa satisfação

<sup>22</sup> Com a compreensão de que *decolonizar*, é diferente de *descolonizar*. De forma sintética, podemos dizer que a descolonização significa o processo de luta por liberdade política contra o colonialismo, já a decolonização significa mais além, naquilo que Fanon (2005) apontava: é preciso libertar o colono que existe dentro de nós, qual seja, as permanências da colonialidade também na estruturação do ser...

<sup>23</sup> “Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, como um projeto idealizado por Abdias Nascimento (1914-2011), com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramaturgico, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países.” Fonte: Fundação Cultural Palmares – disponível em <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/teatro-experimental-do-negro-ten> Acesso em 04 jul. 2024.



compartilhada e coletivamente servir de exemplo para a comunidade em geral. (Macedo Faustino, 2000, p. 15).

É uma História de sujeito para sujeito e não sujeito para objeto, há um diálogo na perspectiva de Patrícia Hill Collins (2019) que valida os conhecimentos compartilhados<sup>24</sup> nas perspectivas afrodiaspóricas. Nossas realidades são absolutamente diferentes, entretanto, o racismo construído no processo de desumanização e a violência com que esse processo nos constitui é algo que compartilhamos há séculos. E é nessa intersecção ou zona intermediária que estamos, que é a origem africana, o passado de escravização no Brasil do qual somos herdeiros e reverenciamos essa ancestralidade; é ela que sustenta nossa longa caminhada.

Notadamente, esse diálogo não só parte de uma outra episteme como também a produz. Esse movimento é uma reação ao epistemicídio historicamente construído sobre os saberes das populações subalternizadas. Construir e (re)encontrar formas próprias, que foram violentadas pelo processo modernidade/capitalismo, é um caminho para minar e transpor o processo de epistemicídio que segundo Sueli Carneiro:

É fenômeno que ocorre pelo rebaixamento da auto-estima que o racismo e a discriminação provocam no cotidiano escolar; pela negação aos negros da condição de sujeitos de conhecimento, por meio da desvalorização, negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano e da diáspora africana ao patrimônio cultural da humanidade; pela imposição do embranquecimento cultural e pela produção do fracasso e evasão escolar. A esses processos denominamos epistemicídio (Carneiro, 2005).<sup>25</sup>

Importante destacar que esse movimento, não elimina a figura da historiografia e seus métodos que constituem a História como um campo de saber e ciência, entretanto, esse trabalho estará na tensão da objetividade *versus* subjetividade. Portanto, abandono a ideia de recuo e imparcialidade histórica evocada por uma perspectiva epistemológica colonial e eurocentrada, como se fosse possível ver tudo de cima tal qual uma entidade imparcial. Não é possível e nem prudente tentar historicizar nessa perspectiva única.

Não parece possível o recuo frente a experiência de ser e viver socialmente essencializado como pessoa negra, nós compartilhamos essas experiências com Antônio Pitanga, então eu repito não é sobre ele, é sobre nós, e eu faço parte desse nós. Chega dos apagamentos! Essa tese busca se construir na desobediência epistêmica, e eu busco me desconstruir e provocar os cânones coloniais da academia mergulhada no lodo da modernidade.

---

<sup>24</sup> Na obra citada a autora faz uma discussão sobre o feminismo estadunidense na perspectiva epistêmica, entretanto a ideia de diálogo apresentada pela autora é pertinente nessa análise, pois também se trata de episteme negra.

<sup>25</sup> Fonte: Portal Geledés - <https://www.geledes.org.br/epistemicidio/> - acesso em 24 nov. 2020.

Por isso, também, o posicionamento do *sentirpensar* (Escobar, 2014) acionado em alguns momentos desse primeiro contra-golpe.

O conceito discutido pelo antropólogo colombiano Arturo Escobar, a partir dos estudos do sociólogo Orlando Fals Borda, Escobar propõe o *sentipensar* com a terra/território, em diálogo com os povos originários da América do Sul, no caso dessa tese o território é o corpo. O corpo negro como território em movimento, no corredor atlântico da diáspora. Essa imagem é “aestética”.

Sentipensar con el territorio implica pensar desde el corazón y desde la mente, o co-razonar, como bien lo enuncian colegas de Chiapas inspirados en la experiencia zapatista; es la forma en que las comunidades territorializadas han aprendido el arte de vivir. Este es un llamado, pues, a que la lectora o el lector sentipiense con los territorios, culturas y conocimientos de sus pueblos —con sus ontologías—, más que con los conocimientos des-contextualizados que subyacen a las nociones de “desarrollo”, “crecimiento” y, hasta, “economía” (Escobar, 2014, p. 16)

## **2º CONTRAGOLPE: A TESE**

Esta tese, como inferido anteriormente, é sobre ser uma pessoa negra em diversos contextos, é sobre viver e sobreviver. É sobre vidas que inspiram e tocam vidas, sobre ter

propósito e criar redes, espaços de proteção, de discussão, de criar no mundo e para o mundo possibilidades outras. É sobre deixar de ser o esperado para se tornar o inusitado, o extraordinário reinventar das identidades, sobre desejos, faltas e reminiscências. É sobre os que foram sem nunca terem sido; os mortos que de tão vivos nunca se calam.

Penso que somos as redes que criamos em nossas vidas, os espaços que conquistamos ou interferimos em um fractal<sup>26</sup> de infinitas conexões e possibilidades; só somos resistência porque nos juntamos, nos aquilombamos, formamos um corpo único, sem ser o mesmo, independe de território enquanto lugar de ocupação física no espaço.

É importante perceber como se processa o vínculo de pertencimento identitário, pautado na concepção de ancestralidade construída na diáspora, e que no tempo presente serve de base para a luta antirracista. Não tenho a pretensão de produzir uma biografia do ator Antônio Pitanga, mas sim *sentirpensar* (Escobar, 2014) o presente herdeiro de um passado que contém também as experiências de Pitanga.

Antônio Luiz Sampaio nasceu em 1939 na cidade de Salvador, estudou arte dramática na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), tem mais de 50 longas metragens em sua carreira, seu primeiro filme foi em 1960 no longa de Trigueirinho Neto, *Bahia de Todos os Santos*, de onde ele herdou o sobrenome artístico: Pitanga.

A carreira do artista está associada a história do cinema novo e do cinema nacional, mas ela também marca de maneira indefectível a presença do negro no cinema brasileiro e mundial: dois anos após estreiar no cinema, ele protagonizava o clássico *Barravento* (1962) dirigido por Glauber Rocha. No mesmo ano, participou com destaque, em outra obra clássica, do diretor Nelson Pereira dos Santos, *O Pagador de Promessas* (1962); único filme brasileiro até o presente a ganhar a Palma de Ouro do importante Festival de Cinema de Cannes na França. Os dois filmes fazem parte dos primeiros anos do movimento cinemanovista, 1956 – 1972 (Gomes, 1996), que se caracterizava pela crítica social e se constituiu em uma das correntes mais politizadas do cinema no século XX. É o único movimento cinematográfico brasileiro, até momento, a colocar cinema brasileiro no cenário mundial. Pitanga foi um dos atores mais atuantes no período, tendo trabalhado em 28 produções entre 1960 e 1972.

---

<sup>26</sup> Tomo esse termo emprestado da matemática. O fractal é uma parte separada do todo que contém o todo, na perspectiva desse trabalho, pode ser pensado tal qual a ancestralidade. “São formas cujas partes sempre reproduzem o todo. Não existe uma definição precisa, mas podemos dizer que uma figura é um fractal quando ela é formada por diversas partes, que lembram, cada uma, o desenho da figura inteira”. Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-sao-os-fractais>. Acesso em 05 jul. 2024.

O ator se declara como “o único negro desse conjunto do Cinema Novo, pensando igualmente que nem eles” (Pitanga, 2017). Por “eles” entenda-se a maioria branca, demonstrando seu lugar como pensante no movimento e denotando sua experiência como homem negro ocupando espaço de prestígio e visibilidade, algo raro no período histórico em questão. Tão raro que quando ele comenta sua participação, reforça que era o “único” negro participando intelectualmente, revelando que os negros e negras não tinham participação intelectual ativa nessas produções; é epistemicídio cinematográfico, estavam ali apenas para serem vistos pelos brancos.

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente – composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional. (Gomes. 1996, p. 100).

Importante destacar que essa é uma narrativa de si, na perspectiva histórica sabemos que Pitanga não era o único preto de sua geração e tampouco do escopo do cinema novo a pensar e militar na luta antirracista, é a forma como ele lê e ressignifica esse passado no presente. Tentando demonstrar seu lugar de importância e de alguma forma dando indícios do que foi a experiência racista na produção do cinema brasileiro.

Após o golpe civil-militar de 1964, o ator atuou em diversos filmes com crítica ao governo ditatorial tais como: *Quando o Carnaval Chegar* (1972), de Cacá Diegues, e *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Jr, que faz parte de uma série de filmes dirigidos por cineastas e discípulos do Cinema Novo com objetivo de colocar a presença da pessoa negra como protagonista. Antônio Pitanga atuou em mais de 50 filmes entre 1960 e 2020, também dirigiu o filme *Na Boca do Mundo* (1978) e mais recentemente, o filme *Malês* (2023).

Sua trajetória possibilita não apenas remontar uma parte da história do cinema brasileiro; do período pré-ditatorial até as vésperas das eleições indiretas no país e desse momento ao tempo presente. Durante a ditadura civil-militar Pitanga fez uma incursão nas Áfricas, mas não como exilado. Segundo suas palavras sobre essa experiência:

Eu não fui para Europa, como tantos amigos que tiveram que sair do país em 1964. Escolhi o exílio na África porque queria saber de qual África eu tinha vindo. Tinha noção de que a minha parte e da minha família foi queimada pelo Rui Barbosa. Aqueles papéis que eu poderia buscar, eu não tinha mais. Saí do Brasil pela porta da frente, em missão cultural, em pleno governo Castelo Branco, porque tinha uns fãs no Itamaraty que admiravam o nosso trabalho. E eu escolhi passar quase dois anos caminhando por alguns países que tivessem o dialeto, a língua, as danças, a culinária, mais próximos e que eu pudesse entender e me achar. Escolher a África já é uma atitude política (...). Com o apoio dos camaradas do Itamaraty, que eram fãs do Cinema Novo, consegui exibir três filmes, Barravento, Ganga Zumba e Esse Mundo é Meu para os presidentes de países como Gana, Nigéria, Senegal. Queria mostrar

também como os negros brasileiros se comportavam e como estavam. (Carta Capital, 2017)

Esse trecho retirado da entrevista em contraste com o filme *Pitanga* (2017) permite inferir algo importante: Antônio Pitanga também se lançou em seus personagens, como esse homem que se lançou às Áfricas em busca de sua origem na ideia de raiz, de ancestralidade. A pergunta que permeia os negros em diáspora: de que África eu sou descendente? Uma pergunta equivocada ao imaginar uma África no singular com um passado formatado na ideia de escravidão. Esse é mais um elemento interessante na vida de artista negro brasileiro, e no entendimento dessa proposta, é um evento que deve ser posto em contraste, quando pensamos a formação do pensamento negro no Brasil na perspectiva cinematográfica.

Como participante do Teatro Experimental do Negro - TEN, Pitanga já tinha experiência de pensar formas de representação que rompessem com o sentido colonial da presença negra no cinema brasileiro. Já existe nesse movimento uma tentativa de desviar da estética colonial, da falsa percepção da realidade. O Teatro Experimental do Negro rompe com o tempo colonial, ou seja, com as formas de representação direcionadas ao tempo negado da colonialidade e convida a nos desprendermos da noção de espaço/tempo, em que a realidade é um simulacro, um momento de falsa aparência, do fim do corpo próprio e o da comunidade. O poder de subjetivação em nossa sociedade migrou para o mercado, assim a imagem de um corpo negro na tela pode deixar de ser um movimento de luta para se transformar outra vez em mercadoria.<sup>27</sup>

Notadamente essa tese “se interessa por um presente que é o seu, em um contexto em que o passado não está nem acabado, nem encerrado, em que o sujeito da sua narração é um “ainda aí”” (Rouso, 2016, p.18). E nesse sentido é importante entender como a trama histórica de Pitanga se articula, mas a partir do *locus* de enunciação dele, que é muito mais que sua trajetória de vida. Nossa ideia e posição de localização geopolítica e pessoal é construída em relação ao cosmos e seus pluriversos.

Afirmar o *locus* de enunciação significa ir na contramão dos paradigmas eurocêntricos hegemônicos que, mesmo falando de uma localização particular, assumiram-se como universais, desinteressados e não situados. O *locus* de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo. (Costa; Grosfoguel, 2016,)

Então a proposta aqui não é uma ponte com o passado, mas um presente aberto repleto desses passados, no aqui e agora, no entendimento de que na forja das histórias, Antônio Pitanga

---

<sup>27</sup> Essas perspectivas são importantes para pensar o rompimento com o sentido colonial da representação como já apontado nesse trabalho. Retomaremos esses aspectos de forma a ampliá-los no decorrer da tese.

produz narrativas. Portanto, a ideia não é construir a biografia histórica de Antônio Pitanga, assim como essa também não é a perspectiva da filmografia que será discutida, mas sim pensar a partir de diversas fontes e dentro de um recorte histórico a experiência de um indivíduo em relação a dinâmica estrutural, social, econômica, cultural etc. Pitanga atravessa momentos importantes na história do Brasil, e tomarei como partida o filme mais recente: *Pitanga* (2017), onde o ator a partir do presente, articulando memória, esquecimento, dores, afetos, lutas, parcerias e imagens de arquivo remonta sua experiência no mundo.

Minha tese consiste em *sentipensar* que é o giro do olhar a partir do presente, o que traz do discurso de Pitanga apontamentos sobre o presente e não exatamente sobre o passado evocado no filme (Ferro, 2010), que expressam a luta antirracista. É a partir desta ideia que podemos tentar entender esse “negro em movimento”, que cria no tempo suas redes e, entre elas, com homens e mulheres negras. Essa pessoa em movimento constitui um pensamento movimento, algo que de alguma forma antecipa, prevê, dialoga com o pensamento afro-moderno discutido por Achille Mbembe (2013), o que não significa que ele seja um homem a frente de seu tempo, não se trata disso, Pitanga é um homem de seus tempos.

O autor constrói uma discussão sobre o nascimento de um pensamento mundo apontando aspectos em sua análise sobre o desenvolvimento do pensamento pós-colonial no tempo, afirmando que “ao longo das décadas de 1980/1990 que começa a operar-se uma convergência entre o pensamento pós-colonial, por um lado, e muitas outras correntes, e as genealogias particulares por outro” (Mbembe, 2013, p.65). Uma das correntes que o autor se refere é o pensamento afro-moderno, no qual percebo tangências, conexões, semelhanças com a experiência e pensamento de Antônio Pitanga.

Por outro lado, existe um pensamento afro-moderno que se desenvolve na periferia do Atlântico e que, aliás toma essa formação oceânica como a própria unidade da sua análise (...). A sua preocupação central reside na reescrita das múltiplas histórias da modernidade enquanto encruzilhada de fatos de raça e de fatores de classe. Nesse âmbito, esse pensamento afro-moderno interessa-se tanto pelas questões das diásporas quanto dos procedimentos através dos quais os indivíduos são submetidos a categorias infamantes, que lhes barram qualquer via de acesso ao estatuto de sujeitos na história. (Mbembe, 2013, p. 64)

No filme, ao se colocar no presente como um “capoeirista mental e da vida”, “um negro em movimento”, alguém que vive no “contragolpe” (Pitanga, 2017), o ator reúne uma chave de palavras para se definir que estão na relação com a experiência dele no tempo, e é no presente que ele evoca esse movimento, que executou a vida toda e segue executando.

Dia 16 de julho de 2017, uma sexta-feira, dia de usar branco<sup>28</sup>, manhã de sol no Rio de Janeiro, largo da carioca, edifício Uruguaiana, Gangazumba. Pela primeira vez estive diante do ator não mais pela tela, mas ali, ao vivo, me olhando, todo de branco (*Epa Babá*)<sup>29</sup>. Eu tremi, mas também senti a força e o motivo desse feliz encontro que ocorreu em função de um projeto de pesquisa sobre o cineasta brasileiro Sérgio Ricardo<sup>30</sup>.

### FIGURA 6: ENTREVISTA COM ANTÔNIO PITANGA 16/07/2017 – RIO DE JANEIRO



Fonte: acervo pessoal

Naquele dia, tive a oportunidade de entrevistá-lo pela primeira vez, e conversamos entre outras coisas sobre cinema, racismo e o filme *Pitanga* (2017), que tinha estreado há três meses (6/04/2017). Ao perguntar sobre a narrativa misturada com a História que havia no filme, ele deu uma resposta que me fez pensar nessa tese. Pitanga, naquele momento, abriu o presente, estendeu o arco do passado em uma elipse de tempo, deu uma resposta repleta de significados outros que transcrevo abaixo:

Para você entender todo esse movimento, em “*Pitanga*”, quando eu falo: “não sou um negro. Eu sou um negro em movimento. Eu não sou do movimento negro, sou um negro em movimento. Não tenho amarras”, né, eu não tenho um garrote, não tenho,

<sup>28</sup> Para a maioria das religiões de matriz africana no Brasil, sexta-feira é dia de Oxalá, Orixá relacionado a criação, pai de todos os Orixás e Yabás, a cor que o representa é o branco, por isso usamos branco nas sextas feiras, e Pitanga assim estava no dia em que nos vimos pela primeira vez.

<sup>29</sup> Saudação a Oxalá.

<sup>30</sup> O projeto “A Câmara Acústica de Sérgio Ricardo”, desenvolvido pelo LIS, Laboratório de Imagem e Som da Universidade Estadual de Santa Catarina e coordenado pelo Professor Rafael R. Haguemeyer. Fiz parte da equipe na produção do livro e do documentário entre 2015 e 2017.

quer dizer, quero ter essas asas, esse direito de dizer: vou por aqui ou vou por ali. Você está entendendo? Então, acho que a gente deve muito a nós mesmos, entender a nossa formação. Você, como um professor, como um historiador, que, claro, não tenho um alto conhecimento que você tem, pedagógico, mas tenho na vida. Na universidade da vida. E eu entendi desde cedo, né? Minha mãe foi empregada e não tinha salário. Era neta de escravo. E foi empregada de branco. Eu não odeio os brancos. Você está entendendo? Então, qual é o meu papel, qual é a minha parte nesse latifúndio? Liberdade não se dá, liberdade se conquista. A gente não conquistou uma liberdade, de repente, você está livre. Então, você arrou a terra, você criou seus filhos, deu peito para a criança branca, e, de repente, você sai com uma mão atrás, outra na frente. Que consciência, a partir daí, você não vai ficar choramingando e vai criar condição, como eu criei, como você criou. Está entendendo? (Pitanga, 2017)

Essa profusão de informações e tempos na fala do ator, foram os primeiros elementos para pensar a minha tese na intersecção com outras fontes. Assim, faço a inferência da tese: Antônio Pitanga constrói um sistema mundo de ser e pensar na sua relação no tempo *com* a vida, *com* e *no* cinema produzindo um pensamento, uma episteme. A hipótese é que o *autor* estabelece uma forma de luta muito específica contra o racismo, pois parece ter entendido este de uma forma diferente e ao narrar de si no presente, está escrevendo a história através da memória ancorada em seu corpo/território negro, que se desloca todo o tempo, no tempo todo, que toma o papel da representação fílmica dos negros em um contexto de invisibilidade.

Essa tese, portanto, gira em torno da vida e da experiência na construção de um pensamento e de uma narrativa no *sentipensar* de Antônio Pitanga como uma pessoa que se constitui nas encruzilhadas da vida, do racismo etc. No contragolpe da capoeira ele se movimenta, entre e para além, se movimenta no tempo, ele abre caminhos: é Exú, laroyê!

Posso inferir então que com base na experiência da vida, na relação *com* o mundo e *no* mundo o ator construiu uma forma de luta contra o racismo, portanto é um pensamento que organiza formas plurais e ações concretas no plano da jinga e contragolpe ao aparato opressivo colonial e racista, construindo possibilidades de ser uma pessoa negra, rompendo com a ideia fixa de lugar, do discurso acadêmico eurocentrado, como lugar único de produção de conhecimento, que encapsula tudo na chave do universo. Mas Pitanga, entre outras pessoas negras na História do Brasil, escancaram os pluriversos, os corpos, as pessoas, histórias e coisas outras possíveis; apagadas e, portanto, inimaginadas, entretanto o pensamento decolonial, dentro da academia busca romper com essa perspectiva universalizante para a experiência humana.

La noción de cultura como diferencia radical, (...) se basa en el cuestionamiento de los dualismos constitutivos de las formas dominantes de modernidad y de la idea de un mundo hecho de un solo mundo (...). Una concepción de ontología que permita múltiples mundos nos llevará, como veremos, a la noción del pluriverso y a enfatizar las ontologías no dualistas o relacionales que mantienen muchas comunidades. En sus movilizaciones, muchos pueblos indígenas y afrodescendientes en América Latina



están poniendo de presente la existencia de lógicas relacionales y propiciando lo que llamaremos la activación política de la relacionalidad. (Escobar, 2014, p. 18)

Com base nas premissas e hipóteses que elenquei até aqui apresento o problema da tese, para podermos identificar e entender esse pensamento, essa episteme outra que sustento Pitanga ter construído ao longo de sua vida e na relação com o cinema: quais os sentidos de *ser* mundo e *no* mundo para Antônio Pitanga, enquanto um homem negro em movimento? Quais elementos ele aciona, a partir da sua experiência de vida, que permite identificar e compreender uma forma de pensar/ser/lutar?

Um dos caminhos para tentar dar conta desta proposta de tese é a partir da análise fílmica do ator, apontando o discurso elaborado sobre negras e negros no cinema e do próprio ponto de vista de Pitanga, visando compreender como se deu a atuação dele no cinema brasileiro, seu posicionamento político, suas contribuições e debates sobre a luta antirracista e sua preocupação com a representação dos negros e negras no cinema. Tais perspectivas serão aqui analisadas a partir das seguintes fontes cinematográficas: *Barravento* (1961), *Ganga Zumba* (1963) e *Pitanga* de 2017, este o primeiro filme a ser analisado, dirigido por Beto Brandt e pela filha do ator, a atriz Camila Pitanga<sup>31</sup>.

Outras fontes utilizadas serão a entrevista concedida a mim em 2017 pelo ator, reportagens na revista Carta Capital<sup>32</sup> no mesmo ano e fontes jornalísticas como a *Folha de São Paulo*, *O Estadão*, *O Globo*, entre outras, bem como o acervo da Cinemateca Nacional.

Em relação aos atores e atrizes negras, poucos têm suas trajetórias abordadas em projetos acadêmicos, o sujeito central dessa pesquisa teve sua trajetória muitas vezes apagada, suprimida da produção de memória e, portanto, da história do cinema brasileiro. Pitanga tem poucos trabalhos acadêmicos analisando a sua presença. Em uma simples busca no portal de periódicos da capes, por exemplo, não aparecem trabalhos com Pitanga como centro da pesquisa, mas um número imenso sobre os filmes em que ele participa, sobremaneira no recorte cinemanovista

A questão aqui é a evidência de apagamento histórico com base no racismo de forma que, apesar dos avanços, ainda são poucos os trabalhos acadêmicos com personalidades negras, sobremaneira se forem mulheres, gays, pessoas trans negras. Entretanto, como sustentarei, esse apagamento da História não funciona muito bem com Pitanga não só porque ele rompe com o

---

<sup>31</sup> Sobre o método de análise fílmica utilizado na tese, farei considerações mais à frente.

<sup>32</sup> Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/cultura/antonio-pitanga-a-sociedade-branca-bebe-come-e-danca-a-cultura-negra> - acesso em 30 out. 2020.

sentido colonial da representação, mas, também, porque sabe esquivar da borracha branca do apagamento, afinal é um capoeirista:

O “apagar” não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento, a inserção de verdades parciais em teorias mais articuladas e mais amplas. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar a verdade, destruir a verdade. (Rossi, 2010, p. 32).

Entendo que apesar de ser um ator que protagonizou diversos filmes, peças e telenovelas, Antônio Pitanga mesmo citado em obras sobre a cultura nacional teve seu papel subdimensionado. Assim, minha proposta é analisar o ator e sua relação com o cinema, demarcando onde e de que forma o cinema, sua trajetória pessoal e a história do povo preto se entrecruzam. Para tanto é importante lembrar que algumas palavras/ experiências, são importantes para dar conta das questões propostas tais como: deslocamento, encruzilhada, memória, tempo e corpo, serão empregados ao longo da escrita de forma a se constituírem como estruturais da reflexão com as fontes de pesquisa e a pessoa de Antônio Pitanga.

Outro aspecto a salientar aqui, sobre a estrutura da tese, é a forma como desejo pensar o movimento e o negro em movimento que Pitanga propõe, de forma a trazer um pouco desse movimento para o texto acadêmico, ainda que esse seja rígido, e na maioria das vezes sem emoção. Sendo assim, substituo a palavra capítulo por contragolpes em alusão a capoeira e ao movimento que Pitanga suscita em sua vida e em sua narrativa. Na constituição da minha reflexão e escrita sempre partirei do presente tentando articular tanto o passado fílmico como o pessoal, o social, e político, na teia do pensamento ser mundo de Antônio Pitanga.

A tese tem como base os diálogos estabelecidos com intelectuais dos campos de estudos Pós-Coloniais e Decoloniais, e com o pensamento afro-brasileiro/afrodiaspórico. Em sua trajetória cinematográfica Pitanga, segundo a hipótese desse trabalho, rompe com o sentido colonial da presença e da representação negra no cinema e isso se dá, também, através de uma elaboração estética com propostas de sensibilidades múltiplas, que permite uma problematização sobre o papel de um cinema com perspectivas decoloniais<sup>33</sup>.

Aqui, o sentido atribuído a esta afirmação está pautado na proposta de uma decolonização estética e na possibilidade de provocar a construção de subjetividades decolonizadas e, na minha perspectiva, o trabalho de representação do ator é uma contribuição decolonial importante no tempo presente. Neste sentido, o trabalho se insere também no campo

---

<sup>33</sup> Na minha compreensão não existe um cinema decolonial, mas sim filmes, que questionam e denunciam na chave da descolonização, que dialogam com as bases do campo decolonial. Estética e pensamento colonial será discutido de forma mais atenta ao longo dessa tese.

da História do Tempo Presente (HTP) pois, como dito anteriormente, é o presente aberto por Pitanga de forma que a sua história não acaba e não se resume na experiência passada, mas, certamente, se articula com o presente que também é aberto e inconcluso.

A tese está em movimento e estruturada em vários contragolpes, uma referência ao capoeirista mental e da vida que tem por objetivo responder à pergunta colocada por esta tese. Assim, as reflexões giram em torno de questões centrais. Uma delas, se refere a discussão da perspectiva do cinema como fonte na construção da historiografia, bem como a introdução do conceito de *Aesthesis*<sup>34</sup> (Mignolo, 2014), fundamental na compreensão da proposta dessa tese e para pensar e construir outras possibilidades, sentimento e tempos não colonizados, para perceber a produção de *Aesthesis* em Antônio Pitanga.

É também nesse movimento que começamos a abrir o filme *Pitanga* (2017), obra central de análise da tese. Outro elemento importante consiste em abrir a mala de filmes que Pitanga levou para as Áfricas e conhecer um pouco esse momento em sua trajetória. Vamos ampliar as conexões teóricas necessária para perceber esse corpo em movimento e a construção de uma episteme por Pitanga em conexão com a geração dele e dos que vieram antes. Em outra discussão importante na conexão o filme *Café Com Canela* (2017), lançado no mesmo ano que o documentário *Pitanga*, procuro ampliar o debate não só na relação do cinema com a História mas também na questão da produção de *aesthesis*, bem como o importante diálogo com bell hooks e conceito de olhar opositivo.

Quando Pitanga foi as Áfricas pela primeira vez ele levou três filmes, dos quais dois vou abrir na tese; *Ganga Zumba* (1964), dirigido por Carlos Diegues e *Barravento* (1961), por Glauber Rocha. Vou discuti-los contextualizando e destacando os pontos que corroboram com a hipótese defendida na tese, uma montagem “revelatória” feita por mim<sup>35</sup>. *Esse Mundo é Meu* (1964) de Sérgio Ricardo é um filme que narra seu presente de produção, ou seja, no ano em que o filme foi produzido, optamos na tese pelos dois filmes que fazem referências ao passado colonial do Brasil

Na percepção da tese, essa dinâmica teórica estabelece acuidade na produção do discurso historiográfico, e nesse diálogo entre tempos, os filmes são como documentos privilegiados para pensar possíveis interconexões com outros tempos simultâneos que são bases da experiência humana. É nesse presente aberto, em contexto de apagamento, colonizado e

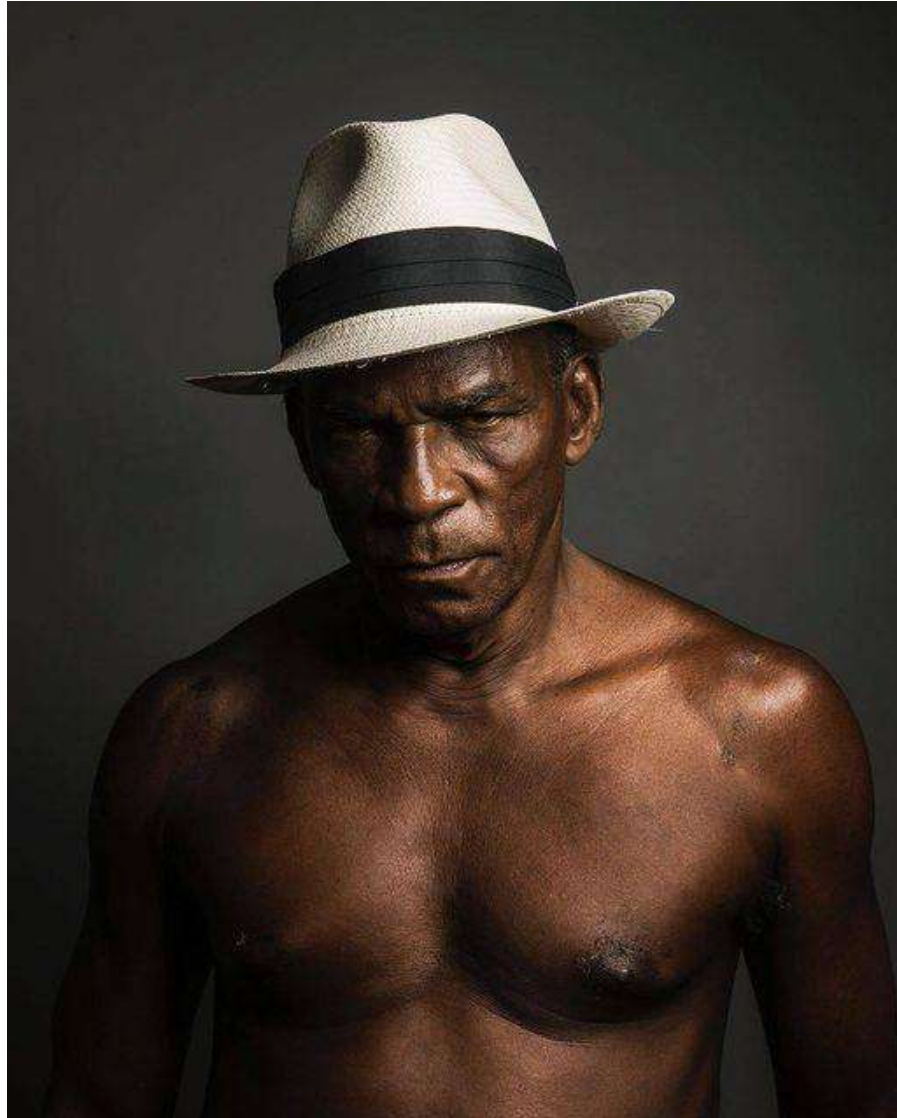
---

<sup>34</sup> A discussão sobre *Aesthesis* decolonial desenvolvida aqui foi construída a partir do ano de 2018 nos debates do grupo de estudos do AYA – Laboratório de estudos Pós-Coloniais e Decoloniais (UDESC) e em conversas informais regadas a cerveja e envoltos (as/es) em fumaça.

<sup>35</sup> O terceiro filme, *Esse Mundo é Meu* (1964) dirigido por Sérgio Ricardo, não será analisado pois, a intenção é abrir os filmes que representam o passado histórico do Brasil, a serem exibidos nas Áfricas.

sintomático que agora, vamos você eu, caro(a) leitor(a), em direção ao corpo movimento Antônio Pitanga.

**FIGURA 7: ANTÔNIO PITANGA**



Fonte: @daryandornelles. Disponível em  
<https://www.facebook.com/100064335745517/posts/3581556598522260/> Acesso em 05 jul. 2024.

### 3º CONTRAGOLPE - O CINEMA E A HISTÓRIA: APONTAMENTOS

*Por Que Você Faz Cinema?  
 Para chatear os imbecis  
 Para não ser aplaudido depois de sequências, dó de peito  
 Para viver a beira do abismo  
 Para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público  
 Para que conhecidos e desconhecidos se deliciem  
 Para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo  
 Porque de outro jeito a vida não vale a pena  
 Para ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito  
 Porque vi "Simão no deserto"<sup>36</sup>  
 Para insultar os arrogantes e poderosos quando ficam  
 Como "cachorros dentro d'água" no escuro do cinema  
 Para ser lesado em meus direitos autorais  
 (Adriana Calcanhoto)<sup>37</sup>*

No que tange ao uso do cinema como fonte histórica, precisamos pensar no campo da produção, em parâmetros que ainda estejam em diálogo com a linguagem atual, para que possamos transicionar para uma outra experiência no campo concreto uma outra *Aesthesis* (Mignolo, 2014). Os métodos da história parecem não funcionar muito bem com o cinema. Os filmes, quando utilizados para fins pedagógicos, são em sua maioria utilizados como ilustração em sala de aula, para então propor um debate ou confecção de um artigo ou até mesmo de uma dissertação ou tese. Essa utilização não é incabível, entretanto, sabemos que o cinema enquanto fonte histórica pode render mais possibilidades na construção do discurso e da escrita da história, que chamamos de historiografia, e não só o cinema de tempos passados, ou que faça referência ao passado, também os filmes que estão hoje<sup>38</sup> em cartaz, nos ajudam a pensar um presente aberto com passados que não passam, os filmes são como documentos privilegiados para pensar possíveis interconexões com outros tempos

---

<sup>36</sup> *Simón Del Desierto* é um filme surrealista mexicano de 1965 dirigido por Luis Buñuel e estrelado por Claudio Brook e Silvia Pinal. É vagamente baseado na história do santo sírio ascético do século V Simeão Estilita, que viveu por 39 anos no topo de uma coluna.

<sup>37</sup> Canção: Por que você Faz Cinema? Interpretação e composição Adriana Calcanhoto – Álbum: A Fábrica de Poema 1994. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/adriana-calcanhoto/87096/> - acesso em 24 mar. 2022.

<sup>38</sup> E aqui me refiro ao seu hoje, o seu agora, enquanto lê esse texto, a vida se desdobra em relação a você, a mim e ao mundo que nem sempre vemos, o presente não é uma ponte entre dois tempos, ele é barco que navega no oceano sem praias, é cosmos, é caos, é quanta e, no caso dessa tese desejo que seja, experiência sensorial “afro fluída”.

Para Marc Ferro, “A linguagem do cinema revela-se ininteligível e, como a dos sonhos, é de interpretação incerta” (2010 p. 25). Talvez esse ainda seja um dos maiores obstáculos para o cinema assumir o caráter de fonte privilegiada para a história pois é preciso superar os problemas da transcrição da História em linguagem cinematográfica. As imagens fílmicas, de alguma forma, catalisam elementos da sociedade. Essa dinâmica precisa ser mais bem estabelecida pelas historiadoras e pelos historiadores. Entender e usar o cinema como fonte consiste em pensar o filme como uma forma autoral de ficção que produz e ressignifica representações do imaginário social, e não como simples suportes de imagem para os discursos históricos.

O cinema surge como arte marginal sem o estatuto da arte burguesa (Ferro, 2010), “entretenimento de massas”, como algo oposto à noção clássica de “cultura”, na tradição de Adorno. Ele não estava na Semana de Arte Moderna de 1922 no Brasil, por exemplo. A utilização dos filmes e seus sujeitos, atrizes, atores, produtores(as), diretores(as), espectadores(as), enquanto sujeitos de análise da história é algo relativamente recente, o que torna a tarefa bastante instigante, uma vez que é necessário mobilizar ou produzir um escopo teórico, que possibilite ler e discutir os filmes na chave da história. Para interpretar e reelaborar o sentido das imagens cinematográficas, não se deve simplesmente partir para uma análise baseada tão somente em impressões primárias e generalizantes. Os filmes podem ser ciladas.

É preciso que se construa uma estrutura teórico-metodológica que auxilie a realizar um exercício de percepção de alguns processos históricos, e de como estes se organizam e estão presentes de forma direta ou não na obra cinematográfica. O filme produz sentido, compartilhado através de comentários críticos, que revelam muito sobre o seu impacto no modo como nele se elaboram os valores e eventos da sociedade em que foi produzido.

Os documentários são, por sua natureza, muito mais próximos do discurso historiográfico, o que faz dele uma fonte privilegiada e desejável, entretanto, as obras de ficção são fundamentais para a compreensão da dinâmica do imaginário. As representações do passado na memória do cineasta, podem tornar se, parte da-memória coletiva, segundo seu circuito de exibição, recepção crítica e premiações. Em um processo de apropriações e ressignificações, surge algo novo, prenhe do encontro de elementos do tempo presente e (re)sentimentos antigos, que podem ser percebidos na obra.

Cinema é como o sonho, composto por imagens de interpretação incerta: imagens encruzilhadas, pois dialogam com tempo de forma relacional, isto é, um tempo que rompe com o princípio de realidade da modernidade. No tempo presente, a experiência de ver torna-se banalizada, individualizada, atomizada em diversas telas (*pantallas*) no cotidiano, em uma

“realidade” estética que tem implicações políticas, entre outras, pois define o que é beleza, quem são os senhores, os servís, os selvagens os inimigos, a guerra. A arte, e o cinema como uma de suas formas, têm lugar fundamental no processo de colonização das imagens, da falseada realidade estética.

la pantalla o la realidad de superficie se vuelve ahora el espacio privilegiado para las experiencias sensoriales de la vida. La reproducción masiva de las tecnologías de pantalla es a mi entender no simplemente una innovación tecnológica sino que son la expresión material, son las maquinas propias de la metafísica de la presencia. (Vazquez, 2015 p. 81)

Eisenstein<sup>39</sup>, um dos mestres da montagem cinematográfica, nos revela que montagem é manipulação de imagem<sup>40</sup>, na busca de dar sentido realista ao filme. Essa busca na construção do sentido é também lugar ideológico, manipulação que resulta em uma plástica, uma aparência, de maneira que, todo o filme tem sua estética, e por trás desta está uma posição ideológica (Xavier, 2005). Há uma construção da trama, da personalidade das personagens, da construção do espaço geográfico e de cenário, da arquitetura imaginada dos ambientes etc. Neste sentido, os Filmes que vou analisar na tese possuem também uma posição ideológica com base em suas estéticas. A relação entre a estética e a ideologia é que produz efeitos no espectador, tais como: massificação, embotamento, simulação. Portanto, os filmes serão abertos nesse trabalho como documentos do seu tempo, o tempo da produção deles, entendendo que mobilizam uma relação temporal com o presente atual.

O horizonte que importa aqui é o de sentido (o que está no filme?), mas como se trata de um trabalho em História é necessário dosar as interpretações subjetivas, mas não as excluir.

O historiador Robert Rosenstone (2010, p.33-36), apresenta três tipos diferentes de filmes, que utilizam as imagens de formas distintas para conferir sentido histórico, que são:

- O longa metragem dramático;
- O documentário;
- O filme histórico inovador ou de posição.

As obras aqui analisadas se enquadram nas três categorias e os tempos históricos com os quais esses filmes se articulam, são o presente do filme, o presente do universo diegético<sup>41</sup> e

---

<sup>39</sup> “Serguei Mikhailovitch Eisenstein foi um dos mais importantes cineastas soviéticos. Foi também um filmólogo. Relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa, participou ativamente da Revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística”. Fonte: Wikipedia – disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Serguei\\_Eisenstein](https://pt.wikipedia.org/wiki/Serguei_Eisenstein) Acesso em 05 jul. 2024.

<sup>40</sup> “metafísica de la presencia”. (Vazquez, 2015 p. 81)

<sup>41</sup> “Diegese é um conceito fundamental de ser compreendido para qualquer análise referente a uma narrativa cinematográfica (...) representa a realidade da narrativa que se desenrola à nossa frente, diferente da realidade do

o presente do (a) espectador (a). Todos esses presentes já foram futuros ou passados e o que mais eles podem vir a ser? O que o tempo de um filme já provocou no tempo da sua vida?

Usarei imagens ao longo de todo o texto. A intenção não é ilustrativa, como já sugeri, o que se justificaria por se tratar de uma tese que discute cinema e história, entretanto, essas imagens não estão dispostas de forma aleatória, a intenção é provocar aquilo que vou chamar aqui de: ancoragem de memória; buscando sempre reportar você para algum aspecto do filme, tentando suscitar emoções, sensações e imagens mentais. Essa ancoragem de memória é uma tentativa de lidar no texto com múltiplos tempos relacionais e memórias que as imagens podem acionar. Inseridas de forma intencional, mas sem controle nos efeitos que as pessoas que veem as imagens sentirão.

A construção do texto obedece ao mesmo sentido que a montagem tem para o cinema, portanto as imagens aqui selecionadas e suas articulações com o texto fazem parte da minha montagem: do filme que eu desejo que você veja, a partir dos filmes discutidos.

#### **FIGURA 8: PARTE DO PROCESSO DE MONTAGEM VERIFICANDO OS FOTOGRAMAS**



---

\_\_\_\_\_  
mundo que nos cerca. É o mundo ficcional, a vida fictícia vendida pelo roteiro e pronta para ser “comprada” pelo espectador”. Disponível em: <http://pontodecinema.upf.br/?p=33> – acesso em 06 nov. 2020.



Fonte: Cinemovimento<sup>42</sup>

Mesmo os filmes que não são históricos, no sentido de representar<sup>43</sup> o passado, possuem elementos no tempo presente, que poderiam ser problematizados sob o espectro da história. O uso da ficção<sup>44</sup> como fonte implica em pensar o modo como ela pode ser trabalhada, para a compreensão da história e com que níveis de temporalidade elas dialogam. Poderiam esses filmes do tempo presente, propor do ponto de vista histórico, uma apreensão do mundo, da vida, da experiência vivida?

Penso que, na chave da análise histórica, os filmes abertos nessa tese se articulam como novos estratégias para lidar com vestígios do passado e, também, fomentar novas formas de representações cinematográficas no presente, formas outras que rompam com a imposição estética da modernidade/capitalismo. É preciso aprender a ler o mundo áudio visual sem o “cabresto” visual que a modernidade nos impõe cotidianamente, nos condicionando a formas e padrões opressivos e violentos, no caso do racismo é ululante. E isso se dá sobremaneira agora, na sociedade tecnológica das múltiplas telas do império da visão. É fundamental também o desenvolvimento e a experiência de formas e métodos novos na construção da narrativa áudio visual.

Sabemos que esse trabalho é de historiador e não de cineasta, ainda que seja possível fazer as duas coisas, e as faço, entretanto, acho importante o (a) profissional do campo da história que lida com cinema conhecer os pressupostos básicos da narrativa cinematográfica. Não é necessário converter em diretor (a) de cinema, mas poder ver, perceber e fundamentalmente sentir a produção epistêmica de outros lugares, melhor! No tempo presente, onde as plataformas e redes sociais estimulam a produção de vídeos, como forma central de comunicação, compreender as formas da construção do discurso áudio visual é um desafio, que está posto para nós, que nos dedicamos a este campo da História, tanto no ensino quanto na produção de conhecimento.

---

<sup>42</sup> Disponível em: <https://cinemovimento.wordpress.com/2017/07/31/15-montagem-historia-e-cinema/> - acesso 18 mar. 2024.

<sup>43</sup> Representar: no sentido de reproduzir uma imagem que é uma ideia sobre o passado, efetivamente o passado não é. (Nota do Autor).

<sup>44</sup> “O conceito de ficção operante na modernidade é o de oposição a realidade, entretanto todos os elementos de uma ficção fílmica, para que nos faça sentido, são partes da realidade. Não há nessa tese a compreensão de ficção como a realidade ou fantasia no sentido tradicional dos termos seja a ficção, passado, presente, futuro ou nem um dos três. Esse debate foi mais forte na historiografia tradicional nos anos 90, um dos nomes de destaque sobre a questão História X ficção, para usar um esquema simples, foi o historiador estadunidense Hayden V. White”. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Hayden\\_White](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hayden_White) - acesso em 15 nov. 2020.

Uma parte expressiva das análises fílmicas são formas de pensar e analisar imagens do campo da história eurocentrada e, portanto, ainda que busquem elaborar uma crítica são produzidas dentro de um esquema estético dado pela colonialidade - uma cilada! O que não significa que todo o modelo de análise proposto seja descartável. Por exemplo, mantenho a perspectiva de que o filme é testemunho de seu tempo o que significa que *Barravento* dialoga com 1962 e *Pitanga*, o filme documentário, com 2017, portanto, este último é o presente aberto cheio de passados, o que não significa que não exista nada do presente atual em 1962. Elementos que se conectam nesses tempos relacionais, os filmes são passados que em parte se consubstanciaram no presente, mas ainda são sobre seus períodos de produção.

Entretanto, existe algo para além do método, e que nos escapa, que é o sentido colonial das imagens e do ver, a forma como vemos, percebemos, olhamos, sentimos, apreciamos é colonial, o que nos permite inferir que sentimentos suscitados por imagens coloniais também o são. Aprendemos a nossa percepção estética, a ver, a sentir etc. Precisamos desaprender o aprendido (Mignolo, 2014). É aqui que entra a chave da *Aesthesis Decolonial* (Mignolo, 2014).

O cinema junto com outros fazeres artísticos, se constitui em uma das mais potentes armas para o processo de descolonização do ser, ele nos faz sentir pessoas múltiplas, únicas, difusas, reais, mágicas. Suspende a experiência com o tempo linear e todos os outros tempos<sup>45</sup> é um tempo sem as aparentes barreiras. Vejo nisso beleza, entretanto, notadamente o cinema desde seu surgimento como indústria tem sido utilizado para exatamente o contrário, ou seja, massificar e alienar o pensamento dentro do espectro da colonialidade/modernidade/capitalismo, como no cinema hollywoodiano, e seus filmes comerciais de fácil aceitação, e de pouco ou nenhum poder reflexivo, uma vez que servem em grande parcela ao imperialismo, para manter as mentes “controladas” em uma relação de falsa aparência com realidade.

O filme é uma experiência mental (Rosenstone, 2010) de forma que para a historiadora ou historiador interessa também a mente do diretor ou da diretora, não na intenção de penetrar essa mente, isso não me parece possível, mas tentando entender o lugar de evocação ou *locus* de enunciação não só da direção, mas da produção do filme como um todo, podemos perceber

---

<sup>45</sup> Cíclico, intermitente, relacional, cósmico.

melhor seus lapsos<sup>46</sup> e elipses<sup>47</sup>, suas escolhas e problematizar, a partir do cruzamento dessas perspectivas, com o filme, a audiência (recepção), o (a) pesquisador (a) e a História, a partir de uma construção estética que é o filme. A estética é um cânone elaborado pela modernidade que tem influência no sentir, na percepção de mundo, no controle das subjetividades.

Walter Mignolo<sup>48</sup>, escreveu um artigo intitulado *Aesthesis Descolonial*, no qual a partir de três visitas a museus pensa o problema da estética como uma disciplina para controlar as subjetividades e as formas de percepção do mundo (Mignolo, 2014). Para tanto ele retoma o conceito de *Aesthesis* que se origina no grego antigo, um conceito mais amplo com relação as sensações e as percepções advindas delas, entretanto:

A partir del siglo XVII, el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí em adelante pasará a significar “sensación de lo bello”, nace así la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica (...) Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la estética; si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la estética es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. (Mignolo, 2014, p.32)

A partir daí a Europa define o que é belo, marcadamente como disciplina de caráter universal<sup>49</sup> sobre a beleza, tendo a compreensão de que representação visual é uma forma central de poder e de supressão de outras realidades, como o é a colonialidade. A partir dessa crítica, o que Walter Mignolo propõe é também um giro semântico com o abandono da palavra estética e a utilização de *Aesthesis* decolonial. Esta está percebida também, como a possibilidade de sensações outras, de tempos outros, de presenças outras, que não cabem na modernidade.

al hablar de cómo decolonizamos la estética moderna-colonial preferimos no usar el mismo término moderno “estética” sino hablar de “aesthesis” para poner énfasis en la liberación de los sentidos y de las formas de percibir el mundo frente a un sistema de regulación. Entonces, por un lado, la estética estaría marcando la regulación moderna-colonial del sentir, del estar en el mundo, de nuestra relación sensorial al mundo, mientras que la *aesthesis* sería una liberación de esa regulación y de esa normatividad para descubrir una pluralidad de formas de lo bello, de lo sublime, de percepción del mundo. Esa sería una primera división que en un inicio plantea Walter Mignolo (Vazquez, 2015, p.79).

---

<sup>46</sup> Notadamente certas coisas não são intencionais escapam ao diretor. O que acontece aqui é um “lapso”, na linha do que Marc Ferro propõe, quando diz que os lapsos do diretor são elementos subjacentes, fazem parte da configuração psíquica do diretor ou diretora, tem relação com os aspectos de sua cultura, de seu passado formador, de sua “carga simbólica.” Ao decompor os filmes esses lapsos ajudam a revelar algo da sociedade problematizada (Ferro. 2010).

<sup>47</sup> O cinema sempre provocou uma relação de espelho com a experiência vivida dentro de um tempo cronológico, ainda que ele realize elipses que fogem do tempo cronológico, estabelecendo relações de causa e efeito pela montagem que podem estabelecer outra relação temporal.

<sup>48</sup> O referido artigo encontra-se na obra intitulada “Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial II”, publicado em 2014.

<sup>49</sup> A estética universalizante é a morte dos pluriversos, das possibilidades outras.

No tempo presente, como já comentado anteriormente, a experiência de ver se tornou banalizada, individualizada, atomizada em diversas telas no cotidiano. Até meados dos anos 1980 do século passado era um ritual ir ao cinema, ver uma obra e em seguida sentar-se em um café, bar ou mesmo caminhando de volta para casa e discutir um filme; experiência compartilhada cada vez por menos pessoas. E aqui não é só o saudosismo, mas a percepção de que o cinema é uma ferramenta de manutenção do sentido colonial das relações, mesmo quando parece querer questionar as mesmas. A maioria dos cinemas hoje em dia estão nos *Shopping Centers*, você sai de uma sessão e dá de cara com mais mercadorias e milhões de outros sinais sonoros e visuais que rompem com a *Aesthesis* proposta pelo filme, quando ele indica algo.

Em nossa atual sociedade insana em que o olhar, o pensar e o ser são manipulados como demanda para a manutenção do sistema capitalista globalizado e manter o colono interior vivo, o cinema pode ser utilizado para a manutenção desse *status*, como manipulação das “massas” em favor do sistema. Os filmes têm o poder de questionar os parâmetros do que é real, de tornar visível o que faz parte da trama histórica, mas na vida cotidiana, repetitiva e dissolvida em inúmeras telas, não vemos!

O cinema torna visível aquilo que não víamos – e talvez nem mesmo pudéssemos ver – antes do seu advento. Ele efetivamente nos ajuda na descoberta do mundo material com suas correspondências psicofísicas. Literalmente, redimimos este mundo da sua inércia, de sua virtual não existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. E estamos livres para experimentá-lo porque estamos fragmentados. O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. (Xavier, 2005. p.70)

Essa redenção da realidade física que Ismail Xavier (2005) traz, com relação ao cinema, está para o racismo, que oprime em uma realidade física.

Para Stuart Hall, o corpo é “Como se ele fosse, e muitas vezes é, o único capital cultural que possuímos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação” (Hall, 2003, p.154) e nessa chave, o corpo se constitui como território. Portanto, ver um corpo negro em movimento no cinema é ver esse movimento de corpos territórios que se constroem nas diásporas, que uma vez excluídos da cultura majoritária seriam os únicos espaços performáticos que nos restaram (Hall, 2003, p.54).

Penso que o corpo pode ter se convertido em prisão, entretanto, quando observo o corpo negro de Pitanga em movimento, penso que ele provoca um corte, no sentido colonial porque esse movimento se dá em outro estrato, não como do único espaço performático por conta da realidade física opressora, mas como parte de estratégias culturais que podem fazer alguma diferença e mudar as disposições do poder.

Por definição, a cultura negra popular é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada. Mas ela nunca pode ser

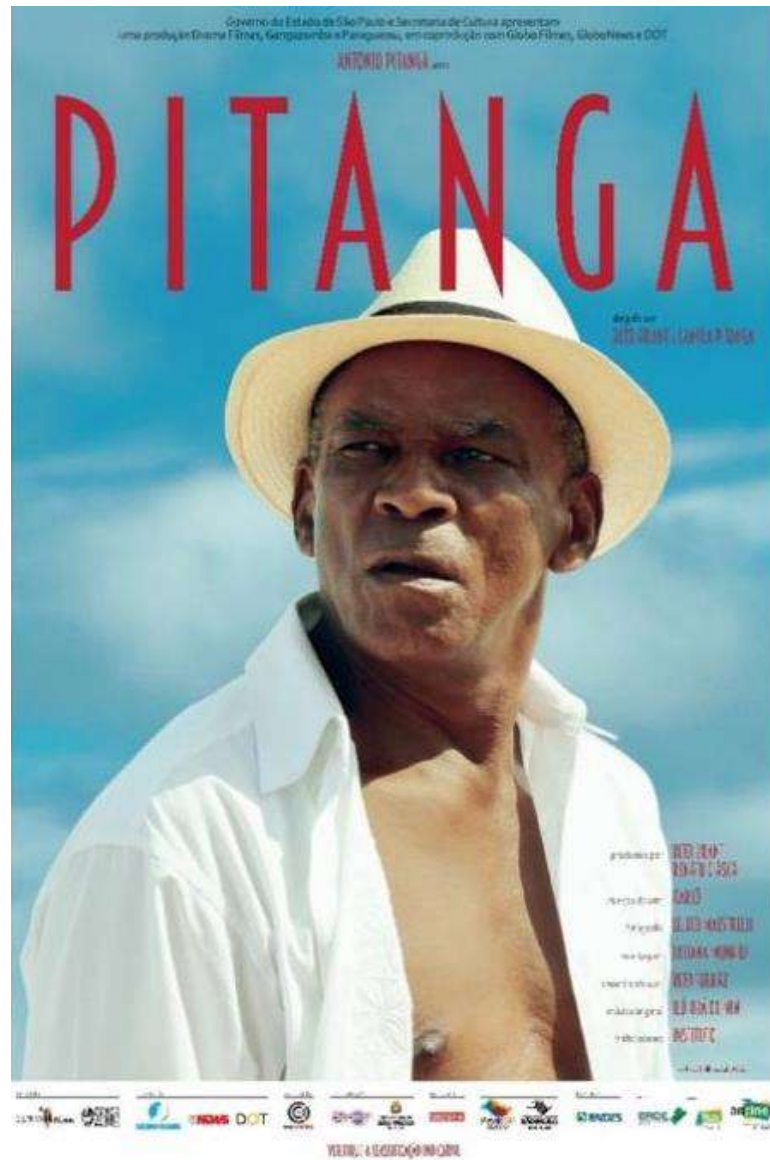
simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias que são ainda habitualmente usadas para mapeá-las: alto e baixo, resistência versus incorporação, autêntico versus inautêntico, experimental versus formal, oposição versus homogeneização. Sempre existem posições a serem galgadas na cultura popular, mas nenhuma pode capturar a cultura popular, ela mesma, para o nosso lado ou o deles. Por que isso acontece? Que consequências isso traz para estratégias de intervenção nas políticas culturais? Como isso desloca a base de uma crítica cultural negra? Embora os negros e as tradições e comunidades negras apareçam e sejam representadas na cultura popular sob a forma de deformados, incorporados e inautênticos, continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura recorre, as experiências que ficam por trás deles (...) a cultura negra popular tem permitido trazer à tona dentro de modos mistos e contraditórios, até da cultura popular mais comercial, os elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representações. (Hall, 2003, p.153-154)

Para responder essa tese um dos movimentos é pensar a experiência de Pitanga, e por isso, parto do último filme, que também consiste em um presente aberto, que sempre esteve envolvido com outras tradições de representação, mais uma vez, dando elementos para pensar esse ser mundo que impossibilita que construções coloniais de representação encaixem totalmente no seu corpo movimento.

Corta!

## 4º CONTRAGOLPE - PITANGA (2017): DO PRESENTE ÀS ESCOLHAS DO PASSADO

FIGURA 9: CARTAZ DO FILME PITANGA 2017.



Fonte: Globo Filmes. Disponível em:  
<https://globofilmes.globo.com/filme/pitanga/> - acesso em 10 out. 2020

A fonte fílmica *Pitanga* (2017) surge de pesquisas em fontes textuais, filmes, imagens, das memórias do artista, e da leitura do roteirista e da direção sobre a história a ser narrada, para falar o mínimo de uma produção cinematográfica. Nesse sentido, temos o passado aberto a partir da mesma história, mas sob diversas perspectivas narrativas (olhares), para construir um filme que, por sua vez, suscitará interpretações outras nas mais diversas plateias. Essa intrincada articulação é que dá ao cinema uma possibilidade de pensar o presente com seus múltiplos passados, bem como a possibilidade de “contra analisar” a sociedade ou fazer uma leitura do que subjaz nessas imagens.

Compartilho com o pensamento que Marc Ferro postulou nos anos 60, e que ainda defendo como válida, na perspectiva metodológica de que, no que tange a análise histórica, os filmes são “testemunhas” de seu tempo (Ferro, 2010), como “documentos históricos” da sociedade que o produziu, com seus códigos e sua linguagem alegórica. O filme é um discurso sobre o presente, ainda que esteja revestido de aspetos do passado ou faça um discurso imagético direto ao passado; o que está em jogo é o tempo presente, o tempo da produção do filme, o modo como o filme interage e se comunica com o mundo que o rodeia. Quantas pessoas viram esse filme? Qual a recepção dele na sociedade? O filme, em seus aspectos reais e imaginários atua desorganizando e reordenando os elementos do imaginário de forma revelatória, que se dá através da montagem. O filme é um “sintoma” da sociedade em que ele está inserido. (Ferro, 2010)

O filme documentário *Pitanga* (2017) é uma narrativa compartilhada e que pode ser vista por diversos ângulos, sobretudo porque os entrevistados e entrevistadas representam uma parcela dos nomes mais importantes da cultura brasileira em várias áreas, tais como Zezé Motta, Martinho da Vila, Gilberto Gil, Elisa Lucinda, Rocco Pitanga, a grande Ruth de Souza, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Ziraldo, Paulinho da Viola, Camila Pitanga, Benedita da Silva, isso para citar só alguns. A lista de estrelas da arte que desfilam pelo filme é grande, o que marca no presente a potente rede que ele constrói durante todo esse tempo. Trabalho com a ideia de que esse filme tem a forte pretensão de apresentar Pitanga às pessoas negras brasileiras que não tem noção de sua importância.

O documentário é também um discurso sobre ele a partir desses olhares plurais sobre esse homem negro, que sabe que é preciso vencer o racismo todo o dia, que sempre soube se esquivar da estrutura opressora, ele se define como um capoeirista da vida e diz estar sempre no contragolpe (Pitanga, 2017). Ao retomar essas perspectivas no presente, ele dá pistas que sempre tentou romper com o sentido colonial da representação dos negros no cinema,

construindo um corpo/pensamento que essa tese traz como hipótese e deseja comprovar, ou não.

Corta!

**FIGURA 10: FRAME DO TEASER PITANGA (2017)<sup>50</sup>**



Se você puder, pare a leitura agora e assista esse *teaser*<sup>51</sup>, ele cumpre a função de produção de sentido, pois está destinado a ser visto, antes do filme. Obviamente não podemos mensurar o impacto dessas imagens para a branquitude<sup>52</sup>, ou para as plateias negras que viram o *teaser* e, posteriormente, o filme, mas podemos evocar um sentido geral, que inferimos ser o desejo da produção, e do próprio Antônio Pitanga, aí está em um arco de imagens da carreira dele, a expressão: *um negro em movimento*, e também a ideia de poder, em 00:46 segundos, ele faz você desejar ver, ver e desejar, usando as imagens de controle (Collings, 2019) a seu favor.

<sup>50</sup>Fonte: Globo Filmes – Disponível em: <https://globofilmes.globo.com/filmografia/documentario/filme/pitanga.ghtml> - acesso 10 fev. 2024

<sup>51</sup> “O termo “*teaser*” vem do inglês e pode ser traduzido como “provocação” ou “isca”. Essa tradução faz todo sentido, pois o objetivo principal do *teaser* é justamente provocar o público, instigando-o a querer saber mais sobre o produto e despertando sua curiosidade. O *teaser* é uma forma de comunicação que utiliza elementos visuais, sonoros e narrativos para criar um impacto emocional no espectador, deixando-o ansioso pelo lançamento do produto completo.” Fonte: Simpletv - <https://simpletv.com.br/glossario/o-que-e-teaser/> - acesso 22 dez. 2023

<sup>52</sup> Entendendo que o termo branquitude não é uma referência somente a cor da pele, mas como aponta Cida Bento (2022) um pacto para manutenção do espaço de privilégio e poder.



Esta montagem revelatória, mobiliza representações do passado ou do futuro (da carreira de Pitanga) que servem como metáforas, através de associações sugeridas na relação entre imagem e som (texto e música), articuladas através da montagem numa grande alegoria.

Serguei Eisenstein (2002) chamou de dramaturgia plástica do cinema o processo de organizar imagem no sentimento e na mente do espectador. Entendo que essa chave proposta por Eisenstein é central, e aponta para dois caminhos: um com relação a dinâmica na produção e outro na recepção de imagens e sentimentos em quem assiste o *teaser*, isso passa pela técnica da montagem e pela relação psíquica que as imagens propõem, e que também vale para o filme como um todo, no caso do *teaser* ou *trailer*<sup>53</sup>, tudo isso se processa em um curto espaço de tempo, e busca capturar e fomentar o seu desejo, é a hora de vender a ideia central, de entrar na sua mente. É o jogo da produção de sentidos, em que o (a) espectador (a) decodifica o sentido, que lhe provoca sensações, mas que muitas vezes ele ou ela não entende por que e quais as relações entre os diversos elementos mobilizados pelo discurso do cineasta.

Abrindo o filme na chave do tempo relacional<sup>54</sup>, isto é, no tempo presente, esse *rol* de pessoas importantes falando sobre sua carreira e experiências, dão conta de uma trajetória brilhante, de um grande ator, o que de fato é verdade. Entretanto, se pensarmos que ele está no contragolpe, intencionando dar um sentido não colonial para a presença do negro no cinema, a estrutura narrativa do filme documentário, também quer demonstrar o poder dessa pessoa negra, o emblema que ela constrói. Poder e reconhecimento, algo muito importante no esforço de desconstruir a ideia colonial/racista de que pessoa preta é inferior, fora da categoria de pessoa, e na chave da coisa. Ao propor isso, o filme envia uma mensagem direta para a população negra: a ideia de sucesso, que para a branquitude é diferente.

O sucesso que o filme evoca para a negritude não é o das celebridades, das luzes, das “caras e bocas e bundas” nas capas das revistas, do sistema comercial de estrelas descartáveis que Hollywood importou para o mundo como entretenimento e como forma de manutenção do sistema colonial/capitalista de dominação. Então, qual é?

Na abertura, o documentário *Pitanga* faz uma referência a *Barravento* (1962) de Glauber Rocha, filme em que sua personagem está inspirada em Exú, que desorganiza a ordem de uma comunidade de pescadores de tradição religiosa afro-brasileira. Existe uma tensão da

---

<sup>53</sup> A diferença entre *Teaser* e *Trailer* é que o primeiro provoca muito mais os sentidos do que conta a história que será narrada pelo filme como o *trailer* faz. O *teaser* busca atingir, algo mais profundo: o segundo nível de identificação (Aumont, Marie, 2009)

<sup>54</sup> O Tempo relacional de forma simples pode ser traduzido como o tempo que rompe com o princípio de realidade da modernidade. (Vazquez, 2015)

religião como “ópio” e o sentido real que ela tem sobre a comunidade sendo o ponto transversal o racismo/capitalismo.

**FIGURA 11: FOTOGRAMA DE BARRAVENTO (1962) – GLAUBER ROCHA, NA CENA FIRMINO, PERSONAGEM DE ANTÔNIO.**



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MoV3gsdxVfE> - Acesso em 01 dez. 2020.

Essa é a ponte fílmica para as memórias, familiares, a ligação de Pitanga com a cultura, com as religiões de afro-brasileiras, com a Bahia, o cinema e o teatro. O filme faz uma referência direta ao TEN – Teatro Experimental do Negro, mostrando um trecho de O Rito do Nascimento 15, interpretado pela Companhia dos Prazeres e Companhia Mistérios e Novidades. Em um trecho da cena de representação teatral, uma personagem diz: “Não nasci para ser acorrentado em poste, eu sou o teatro experimental do negro, ontem e hoje marginal, hoje e amanhã eu sou um ator profissional”. (Pitanga, 2017 - 00:07:00 – 00:07:34)

Nesse ponto do filme, logo no começo, observo que a obra já aponta para algo no sentido da nossa discussão. Ou seja, os elementos para pensar e produzir uma presença decolonizada da negritude no cinema já está em sua concepção por conta da influência do TEN na formação de Pitanga e de sua experiência na relação com o mundo racializado. Existe uma preocupação com o fim de uma representação colonial dos negros e negras no cinema que, notadamente, é reforçado a partir também das narrativas cinematográficas alicerçadas no racismo estrutural até o tempo presente.

Cuando la representación aparece en la superficie de la pantalla, ese es el espacio privilegiado de experiencia y de valor de verdad en la modernidad, mientras que las

relaciones al mundo que tienen una relación temporal más profunda, más ancha no caben en el tiempo vacío de la modernidad y su noción de realidad. Entonces, cuando estas experiencias emergen o pueden emerger a través de otras prácticas de *aesthesis* estamos viendo un movimiento decolonial, un movimiento que libera formas de relación al mundo que han sido suprimidas o desdeñadas. (Barreras, Velazques, 2015, p.80-81)

Pitanga representou os mais diversos tipos de personagens ao longo de sua carreira. O autor João Carlos Rodrigues na obra *O Negro Brasileiro e o Cinema*, apresenta alguns estereótipos filmicos, que “provém da imaginação do branco, forjada por medo, solidariedade, amor ou ódio (...) muitos desses tipos são oriundos do tempo da escravidão, outros estão ainda hoje em formação no inconsciente coletivo do brasileiro” (Rodrigues, 2011, p. 22) e de alguma forma desfilam em *Pitanga* (2017), ou seja, ele fez um pouco de tudo, sem ficar preso a nada, isso é algo muito importante a ser observado.

A classificação apresentada pelo autor permite que possamos observar a constituição de alguns tipos representados por Pitanga e sua relação com o imaginário cinematográfico. “Na ficção brasileira, no cinema ou fora dela, todos os personagens negros pertencem a uma das classificações a seguir, ou são uma mistura de várias delas” (Rodrigues, 2011, p.22) que seriam: “pretos velhos”, “mãe preta”, “mártir”, “negro de alma branca”, “nobre selvagem”, “negro revoltado”, “negão”, “malandro”, “favelado”, “crioulo doido”, “mulata boazuda”, “musa” e mais recentemente o tipo “afro-bahiano”. Neste sentido, posso sugerir que existe a construção de uma estética no sentido colonial da expressão.

Diversos tipos apresentados na classificação de João Carlos Rodrigues fazem parte das personagens vividas por Pitanga ao longo de toda a sua carreira, mas ele luta para romper com esses elementos que estereotipam nossa presença no mundo, como dito outras vezes aqui, e por toda sua trajetória, ele sabe que esses modelos estão conectados com o fato de não haver muitas referências de representação de negros em que o próprio ator pudesse se inspirar, sua fonte quase sempre provinha do cinema branco.

Onde buscar um estilo próprio para uma interpretação descolonizada, se não existe uma tradição teatral desde a dissolução do Teatro Experimental do Negro lá pela segunda metade da década de 50? Podem as manifestações folclóricas (...) enriquecer essa procura ou já estão igualmente saturadas dos vícios que se pretende combater? Estarão as plateias negras rejeitando a falta de realismo, ou, pelo contrário, o seu excesso, repudiando a si mesmas, como cuspiendo num espelho? (Rodrigues, 2011. p. 150).

A provocação feita pelo autor é absolutamente pertinente, e precisa ser lançada sobre a carreira cinematográfica de Antônio Pitanga, pois não parece haver um “estilo próprio para uma interpretação descolonizada”, como desejava Abdias do Nascimento (1914 – 2011), importante

intelectual negro brasileiro, que fundou o Teatro Experimental do Negro - TEN em 1944, após estar na prisão onde também desenvolveu teatro com os presidiários. A trajetória de Abdias e sua luta política, sua relação com o Pan-africanismo<sup>55</sup>, influenciaram Pitanga, ele confessa isso na entrevista que nos foi concedida em 2017.

O filme *Pitanga* (2017) explora em alguma medida a perspectiva entre passado e presente, permite a elaboração de um discurso por parte da História sobre esse homem no agora, e de que forma sua luta se concretiza ou não. O passado se articulará com o presente, tendo sua reconhecida carreira como elo.

Eu sou duas vezes Palma de Ouro. Então, eu também posso falar agora com esse filme da Camila e do Beto Brant, que infernizaram a minha cabeça para eu fazer um filme sobre o Pitanga, e eu não sabia onde ia dar, não queria. Várias pessoas estão me reconhecendo, até a comunidade negra. “Pô, caralho, você fez isso? A negrada inteira chora”. O que eu falava na década de 1960, os caras não sabiam. Todo um conjunto de cidadãos, em que estava ali conectado com o mundo. E o cinema brasileiro não tinha nem “imprimido” uma consciência da população de uma sociedade que era legal, a gente que era marginalizado pela sociedade. (Pitanga, 2017).

O comentário do ator revela essa fratura entre Pitanga o homem negro visibilizado no passado, por uma audiência em sua maioria branca (Gomes, 2011), e o desconhecimento dos negros no presente sobre a sua importância na história do cinema brasileiro, segundo a perspectiva do ator.

Esse parece ser o papel do documentário, dar seguimento ao projeto fracassado do cinema novo, que não conseguiu unir nada e tornou-se um discurso deles (os brancos) sobre nós e não na perspectiva de conosco e a partir de visões múltiplas do mundo, ainda que a intenção não fosse essa. Enquanto movimento estético/político/intelectual foi um estrondoso sucesso, mas do ponto de vista da colaboração concreta com as populações subalternizadas por ele representadas, o cinema novo se viu tragado pela cilada colonial, produzido a partir de uma branquitude que não se permitiu ou não conseguiu abandonar seus espaços de privilégio e poder e assistiu logo em seguida o país naufragar em uma ditadura civil/militar.

Pitanga disse em entrevista à revista Carta Capital em 2017 que “A sociedade branca, come, bebe e dança a cultura negra” e o Cinema Novo e nenhum outro movimento superou isso. O filme *Pitanga* nos mostra a perspectiva de um indivíduo que tem consciência disso e propõe, assim como o Cinema Novo, outra estrutura só que a partir de outro *lócus* e forma de *sentipensar* o mundo e o racismo estrutural disfarçado de solidariedade, tão explícito no agora.

---

<sup>55</sup> Para compreender o Pan Africanismo – Fonte Geledés: [https://www.geledes.org.br/pan-africanismo-o-conceito-que-mudou-historia-do-negro-no-mundo-contemporaneo/?gad\\_source=1&gclid=CjwKCAjw\\_e2wBhAEEiwAyFFFo06LDY-BgKTWeqgy1qNG1WWKLap19k39fzDuTnjBY3nPQeW5fk9fcRoCvKAQAvD\\_BwE](https://www.geledes.org.br/pan-africanismo-o-conceito-que-mudou-historia-do-negro-no-mundo-contemporaneo/?gad_source=1&gclid=CjwKCAjw_e2wBhAEEiwAyFFFo06LDY-BgKTWeqgy1qNG1WWKLap19k39fzDuTnjBY3nPQeW5fk9fcRoCvKAQAvD_BwE) – Acesso em: 06 jul. 2024

Partindo da ideia de protagonismo negro o filme tem esse poder no tempo presente. Em 2017, o país já vivia o caos político e começava a mergulhar em direção ao discurso racista, misógino, homofóbico e em tudo que há pior que vemos e vivemos hoje (2024), um tempo carregado de ódio, que não brotou no agora, mas é fruto de experiências como as que discutimos aqui.

Esse filme entre tantas outras provocações não mencionadas aqui, nos lembrou que o cinema novo enquanto movimento de classes fracassou, uma vez que não produziu efeito na realidade como aponta Paulo Emilio Sales Gomes em *Cinema: trajetória e subdesenvolvimento* (2021).

Antônio Pitanga enquanto negro em movimento, conta sua história em um momento emblemático da história do país, não é à toa que ele se autodenomina um capoeirista mental, um capoeirista da dramaturgia nacional, um negro que vive no contragolpe.

Uma obra cinematográfica é uma narrativa polissêmica de maneira que podemos ver e ler infinitas possibilidades, entretanto aponto *Pitanga* (2017), como forma de propor uma reflexão sobre um cinema que busque de fato um rompimento com a estrutura racista especificamente à brasileira. A partir de uma experiência de sucesso pautada na percepção dos processos opressivos e na constituição de uma forma de luta, que pode ser tomada como partida para as pessoas negras em movimento no presente em que vivemos, esse é um dos papéis da História e do cinema. Salve Antônio Pitanga, salve o cinema negro brasileiro!!!!

Trago novamente, a ideia da construção de uma presença decolonizada, ancorada na ideia de Frantz Fanon que Pitanga e Abdias tiveram acesso, nessa chave percebo que é uma interpretação que busca destruir o colono no interior do filme e no interior da plateia negra, é uma proposta que dialoga com a *aesthesis* decolonial.

A violência que presidiu o arranjo do mundo colonial, que ritmou incansavelmente a destruição das formas sociais indígenas, demoliu sem restrições os sistemas de referência da economia, os modos de aparência, indumentária, será reivindicada e assumida pelo colonizado no momento em que, decidindo ser a história em atos, a massa colonial irrompera nas cidades proibidas. (Fanon, 2005, p. 57)

Destaco que na perspectiva desse trabalho que o negro em movimento que Pitanga é, se constitui no movimento de provocar o rompimento com uma estética opressora e colonial e para além disso, possibilitar que, o ato de ver um filme, produza um estado de consciência de si e do coletivo, esse momento em que parafraseando Fanon, a massa negra irrompa nas cidades proibidas. Fantástica, potente e revolucionária visão de Frantz Fanon, e que segundo meu ponto de vista, Pitanga incorporou nos seus modos de ser e representar, suas aparições rompem com

a estética colonial: “Eu sou Jesus Cristo, eu sou Alá, eu sou Ogum eu sou Davi (...) eu clamo por todos eles num corpo só, eu sou um cavalo!” (Pitanga, 2017 - 01:05:52-01:06:14)

Corta!

bell hooks, escreveu um texto que foi publicado em 1992 na *coletânea Black Looks: Race and Representation*<sup>56</sup> (Boston: South End Press), e que nos ajuda a avançar na perspectiva das análises propostas nessa reflexão. O artigo tem como título *O olhar opositivo – a espectadora negra*<sup>57</sup>, no qual a autora faz uma análise sobre o olhar da mulher negra no cinema, e traz a expressão “Olhar Opositivo” tecendo inclusive uma crítica que, reconheço tocar este trabalho, de que, a maioria das produções leva em conta a relação masculina no olhar e não pensa a mulher negra.

Fiquei impressionada quando li nas aulas de história pela primeira vez que os donos de escravos, brancos (homens, mulheres e crianças) puniam os negros escravizados por olhar; perguntei-me como essa relação traumática com o olhar havia influenciado os negros como espectadores, e na criação de seus filhos. A política da escravidão, das relações de poder racializadas, eram tais que aos escravos era negado o direito de olhar. (hooks, 1992).<sup>58</sup>

Pensar essa perspectiva racializada do olhar é fundamental na elaboração da análise fílmica quando se trata de pessoas negras no cinema ou cinema produzido por pessoas negras, pois, como bell hooks aponta no texto supracitado o “olhar é político”, na relação do que vemos, como somos vistos e vistas e do que nos olha. Quando eu aprendi a olhar de volta, de alguma forma eu estava aprendendo a resistir e isso é um esforço coletivo. Não aprendi sozinho a olhar de volta. O que está em jogo e na relação com o cinema, é que “todas as tentativas de reprimir o poder nosso/das pessoas negras de olhar havia produzido em nós uma ânsia avassaladora de olhar, um desejo rebelde, um olhar opositivo” (hooks, 1992).

Tal Olhar Opositivo é uma ferramenta central para pensar o filme *Pitanga* (2017) e a falta ou presença dessa perspectiva nas produções aqui apresentadas, e para além delas, no campo de produção historiográfica com base em análises fílmicas, imagens, de tudo o que envolve o olhar. Significa pensar, que o conceito de Olhar Opositivo é ferramenta importante na construção de uma análise historiográfica que leve em conta o olhar negro ou ausência dele,

<sup>56</sup> Olhares negros: raça e representação. Tradução livre.

<sup>57</sup> Utilizo aqui uma tradução feita para o blog “Fora de Quadro – Sobre que imagens precisamos falar? Da crítica de cinema e literatura Carol Almeida (@caroltypes). A tradução é de Maria Carolina Moares. Publicado em 26/05/2017 – disponível em: <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/#more-675> – acesso em 13 nov. 2022.

<sup>58</sup> Fonte: blog “Fora de Quadro – Sobre que imagens precisamos falar?” Da crítica de cinema e literatura Carol Almeida (@caroltypes). A tradução é de Maria Carolina Moares. Publicado em 26/05/2017 – disponível em: <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/#more-675> – acesso em 13 nov. 2022.

bem como os negros no cinema e o cinema negro, ainda que a produção cinematográfica inclua corpos negros como no caso do Cinema Novo, e sobretudo peças televisivas do tempo presente que incluem pessoas negras, mas sem agenciamento<sup>59</sup>. Retomarei o conceito no próximo contrgolpe, a partir de um filme no tempo presente.

O filme aqui aberto, apresenta muitas perspectivas de análise, até o momento apresentei algumas dessas possibilidades, por considerá-las importantes, e para destacar que perspectiva polissêmica das imagens podem ser outra cilada. Então dessa infinidade de possibilidades vou selecionar, recortar algumas, é como se o filme fosse uma caixa cheia de universos e vamos retirar lá de dentro somente alguns, só que não de forma aleatória.

Os filmes pinçados de dentro de outro filme são; *Barravento* (1961) e *Ganga Zumba* (1964) por motivos que vou elencar. Esses filmes são visualmente citados no documentário *Pitanga* (2017), com notada ênfase, são obras que fizeram muito sucesso à época, produções de um mesmo de tempo, uma temática/atores recorrente, que é o afro-brasileiro(a), em função do movimento artístico em que estão inseridas: o cinema novo. Outro aspecto considerado na escolha é o fato de serem filmes representando o passado colonial brasileiro, e ainda, porque na perspectiva dessa tese eles estão na gênese do capoeirista mental, Pitanga está começando sua carreira, percebendo as relações no *set* de filmagens e forjando sua caminhada.

Beatriz do Nascimento, apontou o que de fato representaram essas obras da corrente cinemanovista, elas demonstravam “mais a ideologia de diretores pequeno burgueses que concebiam o povo como uma simples constatação de *ethos* do que realmente o são a cultura e a ideologia afro-brasileiras, e as Imagens e representações que os afro-brasileiros fazem de si mesmos” (Nascimento. 2022, p. 62) e como resultado do impacto desses filmes ela aponta as consequências graves para a luta antirracista: “o superego ou ego social, retornou de forma a provocar a desmobilização daquela expectativa de libertação cultural que as entidades e instituições negras tinham organizado naqueles anos” (Nascimento, 2022, p. 63). Importante destacar que tudo isso, se dá utilizando a imagem do corpo negro tanto na chave do controle, quanto da liberação, é possível inferir que há uma disputa política pela narrativa do corpo negro. Não foi fácil para essa geração de atores e atrizes negras, ter que andar nessa corda bamba, pois de um lado está a carreira e a possibilidade de vencer uma a bolha quase intransponível do sucesso e ascensão social, e do outro lado o uso político contra os seus, usando seus próprios

---

<sup>59</sup> Segundo hooks: “Espaços de agenciamento existem para as pessoas negras, dentro dos qual podemos tanto interrogar o olhar do outro, mas também olhar para trás, e para nós mesmos, nomeando o que vemos”. Fonte: blog “Fora de Quadro – Sobre que imagens precisamos falar?” Da crítica de cinema e literatura Carol Almeida (@caroltypes). A tradução é de Maria Carolina Moares. Publicado em 26/05/2017 – disponível em: <https://foraquadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/#more-675> – acesso em 13 nov. 2022

corpos para manter o *status quo* racista, dizendo que desejam o contrário. Tenso! Daí a não ser mais percebidos como negros no sentido político da expressão seria um passo.

E Antônio Pitanga sobreviveu a tudo isso, esse é um dos pontos da tese, ele e sua geração, vão driblando tudo isso, de forma sutil. Notadamente, há resistência também, pois tinham consciência dessa estrutura racista nessas produções e Pitanga revela isso, não só no filme, como na entrevista que nos concedeu em 2017.

qual é a mecânica, sem querer ser senhor da verdade, mas de um capoeirista, um goleiro, né, pode entender que a vida me deu, entendeu? Se eu bato porque não há espaço para preto, ou para negro, eu também tenho que reconhecer que quando tem, eu tenho que escrever para aquelas que estão ali. Você está entendendo? É isso que eu entendo como um pensamento coletivo, a construção democrática do nosso universo. Para poder entender que nós fomos tão importantes na construção desse país quanto eles. Você está entendendo? (Pitanga, 2017, entrevista).

Esses filmes ajudam a entender os contragolpes, contudo, antes de percebermos esses dois filmes de forma um pouco mais detalhada, vamos retornar uma questão importante para que possamos avançar. O olhar Opositivo.

**FIGURA 12: FRAME DO FILME *BARRAVENTO* (1961)**



Fonte: Cineset, disponível em: <https://www.cineset.com.br/critica-barravento-glauber-rocha/>



## 5º CONTRAGOLPE – O OLHAR QUE TUDO VÊ

As obras cinematográficas atravessam o tempo fazendo sentidos novos à medida que as experiências sociais e humanas mudam; olhar um filme e ser olhado por ele não é uma experiência única atomizada no que a diretora ou o diretor “quis dizer”. Penso, enquanto historiador, que talvez o importante seja o que o filme disse para você e como, à medida em que você vê e é vista(o) por esse filme ao longo do tempo, ele te leva a sentir e refletir coisas diferentes, experimentar e desejar para fora de dualidades ser ou não ser, estar ou não estar, as coisas não são fixas na vida, na História, tampouco no cinema.

Vamos refletir juntas! Pause a leitura e tente de fato *sentipensar* sobre as provocações: os filmes são presentes na sua vida? Qual foi o último filme que você viu novamente? Te despertou as mesmas emoções e questões que da primeira vez? Fazia muito tempo que você não o via? O que mudou no mundo e em você desde a primeira vez? Essas perguntas não têm respostas fixas obviamente, mas aqui elas têm a possibilidade de provocar o eu pesquisadora(or) e o eu pessoa vendo e experimentando o cinema nas múltiplas telas que o tempo presente nos permite ver.

As imagens que consubstanciam uma obra serão sim sempre as mesmas com seus planos, quadros, trilhas sonoras, canções etc. Mas o poder que elas têm de sugerir outros encaixes é uma das grandes contribuições que o cinema pode dar a História, nos permitir entender e nos faz pensar no tempo sem fixidez, não tratar o filme como uma fonte imutável.

O filme parte sempre do seu tempo de produção (Ferro, 2010), retomamos esse aspecto pois as análises feitas aqui levarão em conta essa perspectiva, entretanto, isso não faz do filme uma fonte imutável presa nas teias temporais de sua própria produção, se a história não se propuser a pensar e sentir o filme também para além do seu tempo de produção ela pode estar perdendo algo, a perspectiva do cinema como fonte já foi discutida anteriormente e não estou aqui na negação do que disse lá, mas te convidando propositalmente a ampliarmos possibilidades, as análises que logo seguem vão respeitar esses encaixes e contextualizar as obras nos seus tempos de produção, mas quero lembrar aqui que você pode ser visto (a) pelo filme, e em qualquer tempo também pode vê-lo.

*O Que Vemos o Que Nos Olha*, do historiador e filósofo da arte Georges Didi-Huberman (1998), herdeiro da fenomenologia merleau-pontiana<sup>60</sup> e da psicanálise lacaniana, portanto euro

---

<sup>60</sup>THEVENAZ, Pierre. O que é a fenomenologia? a fenomenologia de Merleau- Ponty (1952). **Rev. NUFEN**, Belém , v. 9, n. 2, p. 169-176, 2017 . Disponível em

centrado, aponta problemas para analisar o visível somente através da semiótica<sup>61</sup>. Para esse autor, “longe de ser como o é a semiótica, uma epistemologia que reduz o sensível e o visual ao funcionamento informacional de signos conforme categorias operacionais muitas vezes estreitas” (Didi-Huberman, 1998, p. 7-8), e vai além na questão:

Empreende uma regressão além dos conceitos da historiografia da arte tradicional, que pensa apenas em termos de visível, de legível e de invisível, para encontrar as condições do olhar, da “presenciabilidade” [...] e da figurabilidade que estruturam as imagens. A figurabilidade remete ao poder figurativo do sonho, a um espaço quase vegetal e selvagem na produção das imagens. (Didi-Huberman, 1998, p. 16).

Ao percebermos uma obra de arte, nosso olhar é dividido por um mecanismo de aproximação e afastamento, ou seja, há algo que nos olha naquilo que vemos. Nesse sentido, ao contemplarmos um objeto/sujeito artístico, no caso os filmes, nós o capturamos com o olhar, mas no mesmo ato de visão abre-se outra dimensão na qual nosso olhar nos é devolvido e agora é o filme que nos olha. Nessa chave, podemos dizer: não é só você quem vê o filme, mas também é ele quem lhe captura através do olhar, desse olhar que é dividido frente a uma profusão de imagens intermitentes, de 24 quadros por segundo que se desenrolam perante uma audiência atenta, pois lembremos que os filmes em sua origem são experiências coletivas.

O filme tem na relação com quem o assiste, a produção de uma série de sensações e percepções que aparecem nesse jogo do visível e não visível. Agora, para além da significação cognitiva, entendemos que essas sensações também mostram o que nos constitui, ou seja, nossas emoções antigas retrabalhadas com emoções do presente da experiência de ver o filme, portanto esse presente não é fixo, quando você está diante da tela, o tempo tripartite se decompõe no espaço do filme: as percepções sobre o outro, sobre a natureza que nos cerca, sobre as sensações que os episódios da vida nos trazem. Esses elementos são devolvidos pelo olhar da obra cinematográfica. Sentimentos e pensamentos antigos e do tempo presente, e as vezes a sensação de tempo nenhum com relação ao feminino, à natureza, ao masculino, a gênero, aos sentimentos como alegria, prazer, dor, desespero, sofrimento, melancolia, revolução, amor, luta social, sexo, racismo e tantas outras coisas que eu não disse aqui, são mobilizados nessa dinâmica quando assistimos aos filmes que analiso aqui também. E qualquer outro que de alguma forma te toque.

---

<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2175-25912017000200013&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-25912017000200013&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 06 jul. 2024.

<sup>61</sup> Não pretendo negar o uso da semiótica nem propor esse debate, bem como, não vou usar as teorias do autor como base para sustentar meu trabalho, não é essa a discussão central, entretanto, é importante que saibamos das possibilidades e alternativas para o “ver” na historiografia.

“Abramos os olhos para experimentar o que não vemos” (Didi-Huberman, 1998, p. 34). Essa pode ser a maior deficiência visual, para um historiador ou historiadora, fechar os olhos para o que a historiografia não torna evidente. Como, por exemplo, uma elipse<sup>62</sup>: aquilo que o filme não mostra, mas que o espectador sabe que está lá. Nos filmes de terror, por exemplo, o efeito do não visto é ainda mais macabro.

Sabemos que as fontes “falam”; a partir das questões que colocamos a elas, nessa mesma perspectiva, as fontes nos olham e nos dividem entre o que elas são (o que vemos) e o que acreditamos ser parte delas, e aquilo que não vemos, mas é parte delas (o que nos olha). Eis algo de profunda relevância para olharmos para os filmes que analisamos ou para qualquer filme que nos pareça potencial para análise histórica. Experimentar o que não vemos traz sensações:

Para experimentar o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível [...] torna-se votada a uma questão de ser - quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (Didi-Huberman, 1998, p. 34).

Ao vermos, ocorre a emergência de uma infinidade de coisas imbricadas em um constructo histórico, do que somos enquanto indivíduos e enquanto grupo social, que inelutavelmente nos escapa, e que escapa também ao pensador europeu aqui citado, pois ele pensa o olhar a partir de elementos euro centrados que constituem a modernidade e que estão baseados no cânone da estética e ideia de estética e colonial: “La modernidad eurocentrada establece la estética para controlar las subjetividades y las formas de percepción del mundo.” (Barrera, Vazquez, 2015, p.79).

O fator determinante não é o que eu desejo ver com minha análise, isso é teleológico, mas o que me olha, lá de “dentro” desses filmes. Para além da história contada, com atores, atrizes, direção de arte, trilha sonora, produtoras, diretora, editor, qual a intenção e o que pretende provocar em quem o vê e o que provoca sem pretender. Isso me cinde em no mínimo dois: o espectador e o pesquisador; é preciso modular esses dois lugares de fala e de experiência (sentida e compartilhada) pois interiorizamos as imagens e sons apresentados de forma conjugada pelo filme.

---

<sup>62</sup> Elipses fogem do tempo cronológico, estabelecendo relações de causa e efeito pela montagem que podem estabelecer outra relação temporal. A elipse no filme é aquilo que não foi mostrado, mas o espectador(a) sabe que está lá ou aconteceu. Por exemplo a personagem deita e apaga a luz de cabeceira e na cena seguinte está tomando café na janela. A elipse da conta de uma ação temporal que não é totalmente narrada filmicamente, mas sabemos que é o intercurso de uma noite de sono e o despertar para o desjejum matinal.

O que vemos e o que nos olha nos filmes ora analisados está intrinsicamente ligado ao modo como o diretor ou a diretora joga com a produção de sentidos através da montagem, pois mobilizam diversos códigos e busca no limite o jogo entre psicanálise, arte, representação e identificação do espectador. Mas e o olhar negro, a experiência colonial, afetou também as relações de poder sob o ponto de vista do olhar, e suas múltiplas dimensões?

A questão do olhar é muito forte para nós pessoas negras, em função das nuances das formas do racismo. Lembro que quando eu era criança e tinha por volta de 10 anos (1979), saímos de Porto Alegre, minha cidade natal, e fomos morar em uma cidade no interior do Rio Grande do Sul, de maioria branca, descendentes de alemães e italianos. A forma como eu era olhado quando ia até o “mercadinho” da esquina, buscar algo para minha mãe, era algo muito forte, eu sentia a forma como a pessoa que lá atendia e seus frequentadores brancos, a absoluta maioria, me olhava, e eu não conseguia olhar de volta. Olhava para o chão ou para o que eu tinha nas mãos, mas não conseguia sustentar meu olhar. Aquilo me desconcertava, machucava, me fazia mal, eu não queria ter que entrar mais lá, mas eu era obrigado a voltar, entretanto, hoje vejo que teve uma função pedagógica: a de me ensinar a olhar de volta, sou grato a minha mãe por me obrigar a voltar lá.

Era mais que simplesmente ver o menino que ali estava. Muitos anos depois eu descobri que aquele olhar era uma estratégia violenta do racismo, que diziam que eu não deveria estar ali, e se estava ali talvez fosse para roubar e tantas outras agressões comunicadas somente nos olhares, e as vezes, em algumas palavras. Entretanto, invariavelmente nos olhares, e até hoje reconheço esses olhares, quando entro em uma loja, nos supermercado, na sala de aula, em qualquer espaço dominado pela branquitude, nesses espaços dominados por pessoas brancas opera aquilo que a professora doutora em psicologia social e pesquisadora Cida Bento (2022) chama de Pacto da Branquitude, tal operação é silenciosa, um “sistema de auto preservação” mediado também pela força dos olhares como no mercadinho da minha infância em uma cidade de colonização alemã no interior do Rio Grande do sul, ou na sala de aula de maioria branca, notadamente “um pacto não verbalizado, mas que mantém o mesmo segmento geral masculino branco nos lugares de poder do país, de todo o tipo de instituição. Não é um acordo, não é uma coisa combinada.”<sup>63</sup> O pacto da branquitude se estabelece através de códigos, toda pessoa negra sabe do que estou falando, entretanto com tempo eu aprendi a olhar de volta.

---

<sup>63</sup> Trecho retirado de entrevista concedida por Cida Bento ao programa Roda Viva da TV Cultura de São Paulo em 02/05/2022 – disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=pA7bZnpRWnY&ab\\_channel=RodaViva](https://www.youtube.com/watch?v=pA7bZnpRWnY&ab_channel=RodaViva) Acesso em: 06 jul. 2024

O racismo nos faz lidar com os olhares de diversas formas e nos faz olhar de formas outras. Trazendo essa experiência para o presente da produção desse texto, entendo que as perspectivas apresentadas nesse trabalho por Didi-Hubermann sobre o olhar, levam em consideração a perspectiva euro centrada e branca, ainda que sejam sim úteis na elaboração desta tese, mas que esse jogo de ver e olhar precisa ser pensado também na chave do racismo, que não está presente na formação com base na fenomenologia merlau-pontiana e da psicanálise lacaniana do autor citado, é preciso olhar na perspectiva da *Aesthesis*, liberar a visão da estética colonial.

Antes de discutir os filmes que Pitanga, levou para as Áfricas, voltemos para “ver” um filme no tempo presente: *Café com Canela* (2017), mesmo ano de lançamento do documentário Pitanga, os filmes começaram a ser vistos pelo público no mesmo ano. O objetivo é ampliar o debate sobre Olhar Opositivo: a questão do olhar negro, e olhando do tempo presente, também perceber o pioneirismo de Pitanga e da geração de negras e negros que o antecedeu. Na compreensão da construção do corpo território e da ideia de ser mundo, bem como, perceber influências do cinema negro, dos quais Pitanga é um dos precursores, e que o filme *Café com Canela* (2017), a partir de sua construção “aestética” e conceitual, se mostra herdeiro.

---

**FIGURA 13: CARTAZ DO FILME CAFÉ COM CANELA**



Fonte: r1.ufrj.br. 18 mai. 2020

No campo teórico, uma possibilidade concreta de operacionalizar o conceito de “*Olhar Opositivo*” e “*Asthesis*” sob o ponto de vista da experiência e da história; na relação com os filmes no tempo passado, que serão abertos nos próximos contragolpes, e por fim, reconhecendo que o conceito tem sua origem, em uma discussão pautada sobre olhar da mulher negra no cinema, que bell hooks acertadamente, diz não ser discutido.

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 local para a intervenção crítica (...). Ao olharem e olharem de volta, as mulheres negras se envolvem em um processo por meio do qual vemos nossa história como uma contramemória, usando-a como uma forma de conhecer o presente e inventar o futuro. (hooks, 1992)

A obra que trago aqui toca tanto no que diz respeito ao olhar da mulher negra e o conceito de movimento que vai além do simples deslocamento (hooks, 1992) na chave de um cinema negro e na “contra memória”, pois não evoca um passado formador racializado, mas sim, sua consubstanciação em um presente de ação, constituído por pessoas negras vivendo suas experiências em um arco narrativo dramático; a vida simplesmente é, a cor não é o pano de frente, mas está lá, e nos olha.

*Café com Canela* é dirigido por Ary Rosa e Glenda Nicácio, umas diretoras negras mais importantes do cinema nacional do tempo presente, e que, junto com Ary Rosa, coordena a Rosza Filmes, produtora na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. Nos últimos anos produziram filmes de destaque, tais como: *Ilha* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2018), *Até o Fim* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2020) e *Voltei* ((Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2021). Segundo revista Cinética – cinema e critica o surgimento da Rosza Filmes:

é um dos eventos históricos mais importantes da última década do cinema brasileiro. Seu método de trabalho – que associa uma intensa coletividade no processo, uma relação forte com iniciativas de educação, uma ancoragem em um território singular, uma abertura à errância e à experimentação dos modos de fazer filmes e um diálogo denso com as tradições do cinema brasileiro – é indissociável da multiplicidade formal e do aspecto aventureesco materializado nas obras. (Cinética – cinema e critica, 2021)<sup>64</sup>

O filme conta as histórias cruzadas de Margarida (Valdinéia Soriano) e Violeta (Aline Brunne)<sup>65</sup>, se passa na cidade de Cachoeira no recôncavo baiano, sem, no entanto, fazer nenhuma menção ao nome da cidade. Margarida perde o filho ainda criança e fica presa nesse passado assombroso. Violeta que foi sua aluna e, vendendo seus quitutes de porta em porta reencontra a antiga professora em situação de desconexão com a realidade. Violeta tem papel importante para Margarida na sua vida e seu lugar no mundo. O filme tem uma narrativa temporal atípica, não é linear, vai e volta no tempo, desconstruindo a noção de tempo tripartite entrecruzando diversas histórias de outras personagens o que confere ao filme não só um outro tempo narrativo, mas uma outra experiência temporal frente a tela, quero dizer que o filme te olha.

O elenco é composto, em sua quase totalidade de pessoas negras, sem, no entanto, fazer nenhum discurso direto sobre racismo, ou conflitos diretamente dessa ordem. Percebo caráter pluriversal na medida em que esses femininos negros do recôncavo, podem estar em qualquer

<sup>64</sup> Fonte: Revista Cinética. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/entrevista-com-ary-rosa-glenda-nicacio-e-moreira-2021/> - acesso – 25 jan. 2023

<sup>65</sup> Se você não viu, sugiro que pare aqui e assista, o melhor seria ver no cinema, mas não sendo possível, o filme está disponível na base de *streaming* gratuita chamada *Stremio*, que você baixa em seu computador e tem acesso aos filmes - busque uma base de sua confiança para baixar.

lugar. É sobre essas mulheres negras e suas lutas cotidianas, que esse filme em minha leitura traz a questão do Olhar Opositivo proposto por bell hooks.

Pessoas terão experiências distintas e comuns guardadas as perspectivas que tento discutir e apontar nesta tese. Vejo o filme como possibilidade concreta do que Abdias do Nascimento, apontava, na constituição do Teatro Experimental do Negro de que era preciso construir formas negras de representação. Ele não está mais entre nós, do ponto de vista físico, mas esse tempo chegou, e nesse sentido a revista Cinética acerta quando diz que o filme está comprometido com a tradição do cinema nacional. Tradição essa que Rute de Souza, Zéze Mota, Grande Otelo, Luiza Maranhão, Zózimo Bubul e Antonio Pitanga são referências e interferências em trabalhos como os das diretoras e Glenda Nicácio, Luciana Brasil, para citar só duas diretoras negras do tempo presente. Estes fazem não só a continuidade, mas aplicação para além do que foi possível no tempo daqueles e daquelas que vieram antes, e isso de certa forma está expresso no filme quando implode o tempo.

Se trata, portanto, de um filme sensível, um grande filme, e em nome daquilo que Pitanga e sua geração desejaram e lutaram é interessante que esse filme esteja aqui. Não há ideologia dominante da pequena burguesia ditando a regra geral para o cinema, como denunciou Beatriz do Nascimento, impactando de forma fulminante na cultura e na afirmação social das (os) negras (os) brasileiras (os).

Para finalizar, destaco aqui a cena em que Margarida e Violeta conversam sobre cinema. Acredito que esse diálogo de pouco mais de 3 minutos, abarque de forma sensível boa parte da discussão feita até aqui. Eis o poder que a imagem e o som têm, e quase sempre supera o texto acadêmico. Por isso a primeira é tão mais interessante e emocionante.

Corta!

Passemos à cena: após esse reencontro com Margarida, Violeta passa a ajudá-la aos poucos retomar sua vida, no começo ela recalitra e expulsa Violeta, que todo dia deixa uma rosa vermelha na porta da casa de sua antiga professora até que consegue entrar e começa a fazer parte da vida cotidiana dela, a ponto de ajuda a limpar a casa há tanto tempo sem cuidado em função do profundo estado depressivo de Margarida. O diálogo que segue é emblemático e acontece quando Violeta começa a limpar a televisão que estava imunda:



**FIGURA 14: FRAME DO FILME CAFÉ COM CANELA (2017)**



Violeta – Tu já paraste pra pensar quanto tempo as pessoas perdem na frente da televisão?

Margarida - deve ser porque é mais interessante que a própria vida delas

Violeta - mais que a minha não é não, mas não é mesmo

Margarida – bom mesmo é cinema

Violeta – e é o que você vê de tão interessante no cinema?

Margarida – é mágico, cinema é mágico Violeta

Violeta - mas como é?

Margarida – como assim?

Violeta - como é cinema mulher?

Margarida – uma sala branca, cheia de cadeiras com uma tela branca enorme na frente (risos)

Violeta – isso eu sei dona Margarida eu não sou tabaréu<sup>66</sup> não, eu tô perguntando é como você se sente no cinema.

Margarida – como eu me sinto (risos).

Violeta para de limpar a tv e se aproxima da professora, elas trocam olhares sorrindo uma pra outra.

Margarida - Quando a gente entra naquela salona, sente logo um cheiro diferente, mais ou menos familiar, mais ou menos aconchegante perturbador, dá um friozinho na barriga, dá um pouco de insegurança também, porque mesmo você sabendo que está numa sala cheia de gente, você se sente completamente sozinha diante da tela, é como se cortasse a ligação que você tem com a segurança das coisas e jogasse pra mergulhar de cabeça numa experiencia que você nem sabe onde vai dar (risos). Todo mundo diz que cinema serve pra você esquecer da vida dos problemas e viver num mundo mágico, longe da sua realidade, eu não acredito muito nisso não. Cinema pra mim, um bom filme violeta, é aquele que mostra os podres as limitações, as angústias que todo mundo tem, um bom filme antes de tudo ele quer te experimentar e quer ser experimentado (suspiro). Ah Violeta e quando isso acontece você perde o chão perde a vergonha, perde a linha e transcende (risos). No escuro diante daquela imagem dominada pelo som que você consegue ficar finalmente diante de si e escutar tudo aquilo que você nunca teve coragem de falar pra si mesma, e é nessa hora que você se encontra, se encontra e se perde de uma vez por todas, sem máscara sem fantasia,

<sup>66</sup> Tola, ingênua.

mesmo que seja só por alguns minutos (suspiro). Quando o filme acaba, as luzes acendem tudo fica diferente, vazio. Aquele que sentou na poltrona nunca mais vai levantar e aquele que levanta é novo é outro. É isso, cinema para mim é isso.

Violeta – E isso é bom dona Margarida? Oxe!

Margarida acena que sim com a cabeça

Violeta – Sabe, quando eu era criança eu ficava me perguntando. Será que da mesma forma que a gente consegue ver os artistas lá na tela, eles também conseguem ver a gente?

Nesse momento Violeta olha para você. (1:26:18 – 1:29:35)

**FIGURA 15: FRAME DO FILME CAFÉ COM CANELA (2017)**



## 6º CONTRAGOLPE - ÀS ÁFRICAS: UMA MALA DE FILMES E UMA BUSCA

Como já mencionado, durante o período da ditadura civil militar, Pitanga saiu em espécie de falso exílio, por alguns países da África, como uma espécie de embaixador cultural do Brasil, exibindo os filmes *Barravento*, *Ganga Zumba* e *Esse Mundo é Meu*. Nesse momento vou explorar a relação dos filmes com Pitanga, ainda na relação entretempos, só que agora a referência não é mais somente um passado histórico, com a contextualização dos filmes em seus respectivos períodos de produção. A ideia é abrir o presente pois esses filmes estão dentro do Filme *Pitanga* (2017), não só porque estavam na mala de filmes, mas porque, eles são parte de um corpo que Pitanga construiu em seu movimento, estão por demais ligados a ele. Arrisco até a dizer do meu ponto de vista que os filmes que agora seguem em análise são emblemas do movimento e do contragolpe que Antônio Pitanga constrói ao longo de sua caminhada junto com outros negras e negros contemporâneos a ele e, como já sabemos, esses filmes nos olham-na chave do *Olhar Opositivo* que discutimos anteriormente.

Essa experiência pelas Áfricas também traziam em si a pretensão de um encontro ou reencontro com suas origens, como ele nos revela em entrevista: “Escolhi o exílio na África porque queria saber de qual África eu tinha vindo” (Pitanga, 2017). Ele vai em busca de uma África que ele não encontra, que ele não vê, esse impacto provocou a partir dessa experiência, uma mudança de percepção de si e da sua relação com as Áfricas e os(as) africanos(as) e com os (as) afro-brasileiros(as), uma outra percepção do que é ser um homem negro no mundo, um ser diaspórico (Hall, 2003).

Esse vínculo de pertencimento a que Pitanga se refere, é construído pela sua experiência como homem negro em um país racista e em colapso democrático por conta do golpe militar, mas ele também se vê na filmografia que havia emprestado seu corpo até então. Essa filmografia que tem as produções cinema novistas como principais, estereotipam e desfiguram a figura e a presença da pessoa negra em seus contextos de produção e no tempo presente, o que muda é o olhar é a forma da recepção das histórias ao longo do tempo e como ele ressignifica essa experiência no filme documentário *Pitanga* (2017), contando de seu ponto de vista, onde ele não é o “negro deles”.

O que quero destacar é que, nesse período de exílio ele reelabora a ideia de pertencimento identitário pautado na concepção de ancestralidade e construída na diáspora, que serve de base para a luta antirracista no tempo presente. É o momento em que ele se repensa enquanto pessoa negra no mundo, e volta para o Brasil com toda essa carga emocional mexida,

mas não esqueçamos tratar-se de um capoeirista se movendo em vários tempos, vendo e sendo visto.

muito cedo eu entendi que eu queria saber de que África eu tinha chegado, eu tinha vindo, né, já que o maior entreposto, exatamente do traslado, era na Bahia. Então, a necessidade de contar através de Barravento, contar através da minha caminhada, é montar esse quebra-cabeça. Botar esse desenho, esse desenho que está faltando nesse Brasil. (Pitanga, 2017, entrevista)

Pitanga gozou de uma espécie de exílio diferenciado, pois na contramão do quadro geral dos exilados durante o período da ditadura, em que muitos tiveram que fugir ou foram expulsos de forma violenta pelo regime, Pitanga excursionou por alguns países da África, como uma espécie de embaixador cultural do Brasil, exibindo os filmes *Barravento*, *Ganga Zumba* e *Esse Mundo é Meu*, esses filmes ocupam também lugar de destaque no filme *Pitanga* (2017).

A ideia aqui não é esquadrihar os filmes em análises minuciosas. Existem diversos trabalhos acadêmicos, ou não, dando conta desses filmes, já que são emblemáticos na história do cinema nacional. A intenção é situá-los em seus contextos, nos quais a chave é percebê-los nos movimentos de Antônio Pitanga, pois os filmes que ele leva para as Áfricas são as obras destacadas em *Pitanga* (2017)

A ideia de abrir os filmes na chave do tempo relacional e realizar uma contra análise, isto é, pensá-los também na relação e no tempo presente, sem com isso deixar de compreender que são frutos de um determinado tempo: a conjuntura dos anos de 1963/1964. A proposta então é colocá-los em relação a *Pitanga* (2017) e ao presente aberto, *ancho* (Vazquez, 2015) - como se pudéssemos esticar os filmes do passado até o presente! Sem que ele se rompesse. Nessa perspectiva não estou buscando elementos do passado no presente, mas os passados relacionais a esse presente “*ancho*” (largo) a referência não é mais somente um passado histórico, mas sim sua própria experiência articulada de outra forma ao contexto histórico.

cuando hablamos del presente estamos hablando del momento en el tiempo que está en el espacio y cuando hablamos de la presencia, estamos hablando de ese mismo espacio como tiempo presente. Entonces, por un lado, el presente es la categoría del tiempo que corresponde al espacio y la presencia es la categoría de espacio que corresponde al tiempo; ambos se conjugan en la modernidad: presencia y presente son lo mismo, entonces el tiempo queda reducido al espacio de la presencia, el tiempo queda reducido a la superficie de la presencia. Eso es lo que hace que la modernidad vea al tiempo del presente como el único espacio de realidad, de certeza. Su metafísica va a concentrarse, pues, en la presencia, es decir, en lo que se puede medir, manipular, producir, disecar, clasificar, comerciar, consumir, destruir... Entonces, todas las formas y tecnologías de poder de la modernidad circulan en torno a esa noción de presencia que reduce el tiempo al tiempo del presente. Es una noción fuertemente espacial en la que el espacio se entiende como el centro de lo real o de la realidad. (Vazquez, 2015 p. 81).

O primeiro filme na mala de Antônio Pitanga, é *Ganga Zumba*, produzido em 1963 lançado em março de 1964<sup>67</sup> e dirigido por Carlos Diegues. É o segundo longa-metragem do diretor que embora ainda não tivesse tanto prestígio já fazia parte do grupo que fundamentou as bases do cinema novo tais como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Sérgio Ricardo, entre tantos outros. *Cinco Vezes Favela* (1962), seu primeiro trabalho, hoje é um clássico do cinema nacional, em sintonia Centro Popular de Cultura (CPC).

Segundo o CPDOC<sup>68</sup> da Fundação Getúlio Vargas no verbete CPC informa que foi um:

Centro cultural constituído em 1962 no Rio de Janeiro, então estado da Guanabara, por um grupo de intelectuais de esquerda em associação com a União Nacional dos Estudantes (UNE), com o objetivo de criar e divulgar uma “arte popular revolucionária”. O centro carioca inspirou a formação de centros semelhantes em outros estados. Todas essas entidades foram fechadas com o movimento político-militar de 31 de março de 1964.<sup>69</sup>

Para o site *Memórias da Ditadura* o CPC:

Era uma entidade ligada à UNE, mas com autonomia em relação à entidade. Surgiu por volta de 1962, como um braço de agitação cultural, para consolidar uma consciência nacionalista e revolucionária junto às massas estudantis e trabalhadoras. O CPC foi extinto junto com a UNE, em 1964, mas manteve seu núcleo de ação no Grupo Opinião, formado após o golpe.<sup>70</sup>

Percebemos aqui a sutil nuance da leitura histórica entre as duas fontes a primeira usa outras palavras para o que a segunda fonte afirma, 1964 ser um golpe. Trago essa perspectiva aqui pois nessa chave de leituras entretempos que essa tese tenta realizar, isso nos ajuda a entender parte do negacionismo histórico vivido no tempo presente, discurso esse que se intensifica notadamente a partir de agosto de 2016 com a deposição (golpe) da presidenta Dilma Rousseff, e tem seu ápice com a chegada de Jair Bolsonaro ao poder em 2019.

Tanto em 1964, como nos tempos atuais a perseguição e o total descaso do estado com a cultura é evidente, e é nesse sentido que os CPCs são importantes nos anos 60, pois fomentam produção artística em vários campos, sob a perspectiva político social de “fazer a arte para o

---

<sup>67</sup> Fonte: Cinemateca Brasileira disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003253&format=detailed.pft> – Acesso em 17 jun. 2022.

<sup>68</sup> Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Acesso online disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-popular-de-cultura-cpc> - Acesso 31 jul. 2022.

<sup>69</sup> Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-popular-de-cultura-cpc> - Acesso em 30 jul. 2022.

<sup>70</sup> Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-popular-de-cultura-cpc> - acesso em 30 jul.2022.

povo, se possível com o povo. Valorização das raízes, visão dialética da arte o social e o político como centro das preocupações estéticas.” (Ricardo, 1991, p.140).

Notadamente o contexto de produção de *Ganga Zumba* está sob a influência desse evento também; é um momento histórico de efervescência cultural, da qual o cinema novo entre outras vertentes estavam todos conectados, o que denota não ser o cinema novo um movimento isolado, pois esse processo, também do ponto de vista das artes, já se organizava na perspectiva histórica: “Num outro polo, menos preocupados com a forma e mais com o conteúdo (...) consolidou-se nos anos 1950 uma cultura de esquerda, engajada, que aglutinou literatos, dramaturgos , cineastas , com apoio direto e indireto do Partido Comunista Brasileiro”. (Napolitano, 2001, p. 87).

Boa parte dos cineastas do cinema novo estavam ligados de alguma forma com os CPCs. O filme *Cinco Vezes Favela* (1962) é um desses casos, que é composto por cinco episódios:

- Primeiro episódio: *Um Favelado* – Direção: Marcos Farias
- Segundo episódio: *Zé da Cachorra* – Direção: Miguel Borges
- Terceiro episódio: *Couro de Gato* – Direção: Joaquim Pedro de Andrade
- Quarto episódio: *Escola de Samba, Alegria de Viver* - Direção: Cacá Diegues.
- Quinto episódio: *Pedreira de São Diogo* – Direção: Leon Hirszman

**FIGURA 16: FOTOGRAMA DO FILME 5 VEZES FAVELA (1962)**

Fonte: Disponível em: <https://m.imdb.com/title/tt0055287/mediaviewer/rm525723393/>

Apesar do discurso e tentativa de arte popular revolucionária a produção do CPC assim como o cinema não alcançou a massa popular a qual ele se referia, sobremaneira a população negra. É possível inferir isso hoje, mas a mentalidade daquelas pessoas não era essa, elas acreditavam que podiam promover a inclusão com a população pobre, preta e subalternizada desse país, é o que podemos chamar hoje de uma branquitude cheia de boa intenção, mas ainda assim racistas, notadamente, do ponto de vista estrutural.

Também não podemos supor que não havia tensões no campo dessas produções ligadas ao CPC. O diretor Sérgio Ricardo, que dirigiu, *Esse Mundo é Meu* (1964), e *O Menino da Calça Branca* (1961), Segundo Sérgio o filme deveria ser um dos episódios do *Cinco Vezes Favela*, que segundo ele foi cortado da antologia por excesso de lirismo (RICARDO 1991). Ele faz um comentário interessante se colocarmos as questões no tempo uma vez que ele fala isso em 1991, 28 anos depois do início da produção de *Ganga Zumba*. Sérgio diz que não havia unidade de pensamento no grupo que formava o CPC; “me despertava muitos questionamentos. Seu

sectarismo chocava-se com as minhas conquistas estéticas. E eu achava que havia algo errado em ter que abrir mão delas” (Ricardo, 1991, p. 142).

É nesse contexto, ainda com as produções do CPC em curso que Cacá Diegues convida Antônio Pitanga, na época ainda Antônio Sampaio, para fazer *Ganga Zumba* em 1963. Ainda que façamos a crítica aos movimentos de vanguarda dos anos 60, em especial nessa tese ao Cinema Novo, esses mesmos diretores, trouxeram à tona para o cenário da cultura brasileira diversos atores, atrizes e outros profissionais negros e negras não só na área do audiovisual, mas no campo da arte com um todo. Somente na chave do cinema novo posso chamar: Luiza Maranhão<sup>71</sup> (*Assalto ao Trem pagador* - 1962, *Barravento* - 1962) Eliezer Gomes<sup>72</sup> (*Assalto ao trem pagador* - 1962, *Ganga Zumba* - 1964) Léa Garcia<sup>73</sup> (*Ganga Zumba* - 1964, *Um dia Com Jerusa* - 2019), Zózimo Bulbul<sup>74</sup> (*Terra em Transe* - 1966, *As filhas do Vento* - 2004) Waldir Onofre<sup>75</sup> (*Ganga Zumba* - 1964, *Lost Zweig* - 2004). Todas essas pessoas são contemporâneas e conviveram com Pitanga, não só no lugar de atores ou atrizes, mas pessoas intimamente ligadas ao campo das artes, aos CPCs, aos movimentos negros, como é caso de Luiza Maranhão, Waldir Onofre, Abdias do Nascimento e Zózimo Bulbul.

É entre esses pensamentos que ele se move e todos são corpos movimento. “No CPC eu conheço o Zózimo, no CPC eu conheci Solano Trindade, eu conheço o Milton Gonçalves, Haroldo Costa” (Pitanga, 2017, 1:07:12 – 1:07:18). “Solano Trindade, Nascido em 24 de julho de 1908 em Recife-PE foi poeta, cineasta, pintor, homem de teatro e um dos maiores animadores culturais brasileiros do seu tempo, o pernambucano Francisco Solano Trindade foi, para vários críticos, o criador da poesia “assumidamente negra” no Brasil.”<sup>76</sup>

---

<sup>71</sup> Disponível em: <https://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/luiza-maranhao/> - acesso 31 jul.2022.

<sup>72</sup> Disponível em: <https://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/eliezer-gomes/> - acesso 31 jul.2022.

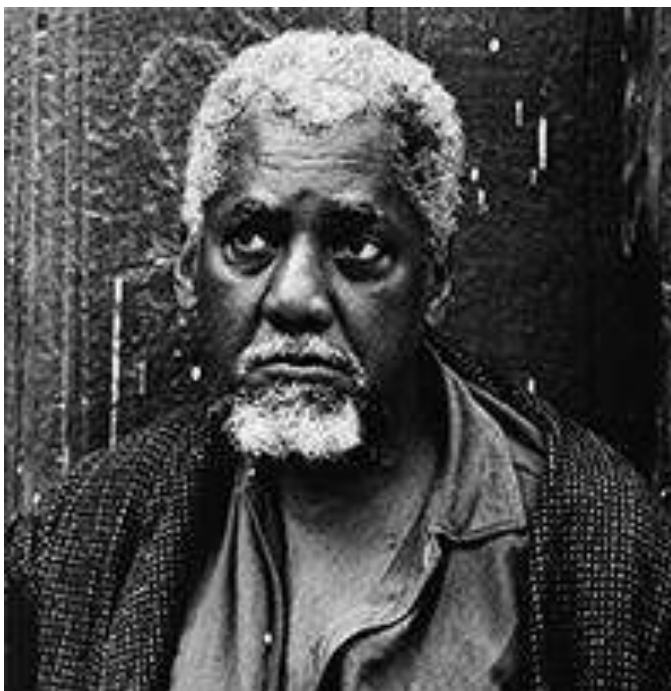
<sup>73</sup> Disponível em: <https://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/lea-garcia/> - acesso 31 jul.2022.

<sup>74</sup> Disponível em: <https://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/zozimo-bulbul/> - acesso 31 jul.2022.

<sup>75</sup> Disponível em: <https://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/waldir-onofre/> - acesso 31 jul.2022.

<sup>76</sup> Fonte Geledés, disponível em: <https://www.geledes.org.br/solano-trindade/> -



**FIGURA 17: SOLANO TRINDADE**

Fonte: Museu AfroBrasil. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/12/30/solano-trindade> acesso em 12 jul. 2022.

1964 foi um ano com eventos importantes e definitivos e ainda definidores no desenho da conjuntura do tempo presente. Foi o ano do começo da guerra de independência de Moçambique com a “proclamação pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) que marcou simbolicamente o início da luta armada em Moçambique a 25 de setembro de 1964”<sup>77</sup>. Ano da condenação de Nelson Mandela a prisão perpétua, acusado de traição e sabotagem. Só saiu da prisão 27 anos depois. Eventos diferentes em várias partes do globo, entretanto todos conectados com o avanço do modelo capitalista de exploração calcado no modelo colonial, mas não sem lutas e resistências.

*Ganga Zumba* foi produzido entre 1963 e 1964, mas do ponto de vista da recepção, ou seja, o momento em que as plateias tomam contato com o filme é 03 de outubro de 1964, data do lançamento do filme em São Paulo. O filme foi aprovado pela censura federal no dia 03/04/1964<sup>78</sup>, ou seja, *Ganga Zumba* é lançado nos cinemas em pleno processo de implementação do golpe civil-militar.

<sup>77</sup> Fonte: Jornal Público (Moçambique). Disponível em: <https://www.publico.pt/2021/07/26/politica/ensaio/mocambique-1964-inicio-luta-armada-libertacao-1971770> - acesso em 12 jul. 2022.

<sup>78</sup> Fonte: Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003253&format=detailed.pft#1> - acesso em 18 mai. 2022.

O Golpe Militar conduzido entre 31 de março e 2 de abril de 1964 foi uma conspiração realizada pelos militares contra o de abril de governo de João Goulart. O conchavo contra esse presidente aconteceu por conta da insatisfação das elites com os projetos realizados nesse governo, em especial as Reformas de Base. Além disso, contou com a participação americana, pois os Estados Unidos entendiam que a política de João Goulart não atendia aos interesses americanos. Sendo assim, financiaram instituições e campanhas de políticos conservadores a fim de minar o governo de Jango. Com a deposição de João Goulart realizada pelo golpe parlamentar, oficializou-se o Golpe Militar de 1964. Os militares, então, apresentaram à nação o Ato Institucional nº 1, que criava mecanismos jurídicos para justificar a tomada de poder.<sup>79</sup>

Nesse primeiro momento de instauração do regime a perseguição, torturas e assassinatos ainda não estão estabelecidos com tanta força e a censura ainda não está estruturada como nas fases seguintes, uma vez que o Ato Institucional número 1, só acontece em 9 de abril de 1964, institucionalizando o golpe<sup>80</sup>

Para a produção cinematográfica, a princípio, pouca coisa mudou. Em maio, um mês após o golpe, três filmes brasileiros participam do Festival de Cannes, de onde voltam consagrados. *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, recebe os prêmios d'Art et d'Essay, do Júri Internacional de Proprietários de Cinemas de Arte (O.C.I.C); Melhor Filme para a Juventude, do Júri de Estudantes Secundaristas e Universitários e o prêmio do Office Catholique du Cinema. Isso, sob os protestos da crítica, que exigia para o filme a Palma de Ouro, entregue à Os Guarda-chuvas de Cherbourg. O filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, apesar de não premiado, é transformado pela crítica e pela intelectualidade europeia em símbolo do jovem cinema mundial e *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, participa da Semana da Crítica. No Festival de Berlim, *Os Fuzis de Ruy Guerra*, recebe o Urso de Prata. (Pinto, 2006, p.05).

O fato de a censura ainda não ter entrado na sua fase radical e de os filmes terem sido premiados na Europa, permitiu que eles circulassem, mesmo o cinema novo sendo duramente perseguido, isso que não significa que ano de 1964 tenha sido menos violento, pois o “ano termina com 20 mortos e 203 denúncias de tortura” (Folha de SP, 2020)<sup>81</sup>

Fiquei pensando aqui: e se *Ganga Zumba* fosse arrancado das entranhas do espaço cósmico que se move no tempo e voltasse a vida para se ver representado no filme do Cacá Diegues? Talvez você me diga que essa pode não ser uma pergunta para a história, mas o “se” tão desprezado pela história, nos permite pensar tempos outros, desdobramentos outros. Certamente historiadoras(es) lidam com fatos e acontecimentos, mas o “se” aqui tem potencialmente a possibilidade de provocar uma outra *Aesthis*, no “se” também estão todas as outras possibilidades, os tempos negados na história e na experiência individual das pessoas.

<sup>79</sup> Fonte: História do Mundo: disponível em <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/golpe-de-64.htm> - acesso 08 ago. 2022.

<sup>80</sup> Fonte: Folha de São Paulo, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/06/de-1964-a-1985-veja-linha-do-tempo-da-ditadura-militar.shtml> - acesso em 08 ago. 2022.

<sup>81</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/06/de-1964-a-1985-veja-linha-do-tempo-da-ditadura-militar.shtml> - acesso em 13 ago. 2020.

Como dito anteriormente, esse foi o segundo filme do diretor Carlos Diegues e seu primeiro longa-metragem; faz parte dos filmes históricos do Cinema Novo que desejam dialogar com a historiografia de seu tempo e do *locus* de enunciação marxista do diretor, articulando o passado naquele presente (1964), e na tentativa de romper com a narrativa fílmica de até então sobre a história do Brasil.

Com efeito, a problemática racial não foi negligenciada pelo contexto de revisões críticas, inflexões e demarcações de fronteiras instituídas pelo Cinema Novo. Os cineastas e críticos ligados ao movimento rejeitavam a maneira como as chanchadas encenavam as relações raciais no Brasil: os artistas brancos ocupavam o primeiro plano e o ator negro (como Grande Otelo, Colé, Blecaute) assumia um papel secundário e não raras vezes estereotipado. Os cinemanovistas também abominavam a forma como as produções da Vera Cruz enfocavam as relações raciais, já que os negros amiúde ficavam ausentes das películas ou somente atuavam em pontos subalternos. (Domingues, Carvalho, 2017, p.378)

Rodado na cidade de Campos, no Rio de Janeiro, onde as locações proporcionavam plantações de cana de açúcar, bem como a cidade também dispunha de uma arquitetura colonial necessária para a construção de época a que o filme se propunha. “Como não teve muitos recursos financeiros nem técnicos para fazer tudo o que havia planejado, deixou de filmar grande parte de seu projeto, encerrando-o com a chegada do personagem Antão (Ganga Zumba), interpretado por Antônio Pitanga, a Palmares” (Aguiar, 2019 p. 108), o diretor só consegue gravar a continuação 21 anos depois com o filme *Quilombo* de 1984, onde Antônio Pitanga interpreta Acaiuba amigo e conselheiro de Zumbi, interpretado por Tony Tornado.

O filme de Cacá Diegues não foi muito bem recebido pela crítica especializada de então:

O defeito principal de GANGA ZUMBA é o ritmo. Diegues não imprimiu ao filme unidade rítmica, não naquele sentido de o filme mover-se de um modo só, com um só ritmo, mas uma unidade que permitisse aos planos e sequências uma identidade. O ritmo é inexistente no trabalho de Cacá, seus erros se acumulam e de uma história poderosamente humana, de uma história a ser desenvolvida em profundidade. Diegues realizou um filme aventura simples e pobre, esvaziado de ritmo, em que o que os personagens tenham por dentro ou o que realizem de importante ficam naufragados. (Alberto, Luiz. Ganga Zumba. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 20/03/1964, s/p).

Do ponto de vista desse trabalho Cacá naufraga justamente na tentativa de dar um tempo histórico, conectado com o materialismo histórico e a perspectiva revolucionária em que as histórias da presença negra no Brasil são levadas em conta, mas não há protagonismo negro e sim a presença negra como forma alegórica. É uma tentativa de discurso universal. Mas nessa perspectiva de análise nos interessa a presença de Antônio Pitanga e seu olhar opositivo (hooks, 1992) no filme e a possibilidade que abre ao levar esses filmes para as Áfricas, onde foram exibidos para diversos públicos.

Desse modo, interessa entender o filme na chave do movimento de Pitanga nas Áfricas, pois esses foram os filmes escolhidos e eles comunicam algo que pode dar conta da tese, ou seja, além de ajudar a pensar a contribuição dele na perspectiva do cinema negro, como ele constrói e se constrói nesse movimento que no presente pode ser pensado como um corpo e um método de luta a partir desse capoeirista mental e da vida.

## 7º CONTRAGOLPE: GANGA ZUMBA (1963/1964)

A obra Ganga Zumba narra a fuga de um grupo de pessoas escravizadas de uma fazenda de cana de açúcar, é o despertar da saga de Antão (Ganga Zumba) sobrinho de Zumbi, em direção a Palmares. A ação acontece entre a preparação e a fuga para Palmares, sendo que a maior parte do filme é esse processo de fuga.

O filme começa com uma narração em *off*<sup>82</sup>, como se fosse uma pequena aula de história sobre a formação dos quilombos que tem como pano de fundo uma série de quadros todos do século XIX, representando pessoas negras em diversas situações no período colonial, são obras de pintores famosos como Debret, Henry Coster e Rugendas, exceção a gravura de C.J Visscher que é do século XVII (1640) e representa a utilização da mão de obra indígena na fabricação do açúcar, o que já denota uma falha na pesquisa das imagens, tratando tudo como uma coisa só, notadamente, uma única estética para a escravização. Essa manipulação resulta em uma plástica, uma aparência, pois como já dito anteriormente, todo o filme tem sua estética e por trás de qualquer estética está uma posição ideológica (Xavier, 2005).

### FIGURA 18: FRAME DO FILME GANGA ZUMBA (1964) - PINTURA MERCADO DE ESCRAVOS DO PINTOR FRANCÊS JEAN BAPTISTE DEBRET (1768-1848)



Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uOnK0r6ah4k&t=588s>

---

<sup>82</sup> Expressão do inglês que significa: projeção de uma voz explicativa, com a intenção de situar e informar a audiência.

**FIGURA 19: FRAME DO FILME GANGA ZUMBA (1964) - GRAVURA DO LIVRO *TRAVELS IN BRAZIL*, DE HENRY KOSTER, PUBLICADO EM 1816.**



Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uOnK0r6ah4k&t=588s>

**FIGURA 20: FRAME DO FILME GANGA ZUMBA (1964) - GRAVURA DE C.J VISSCHER - 1640**



Fonte: Canal Brasil Disponível em: acervo pessoal

Essas imagens fazem parte do imaginário sobre o período colonial brasileiro; habitam desde os livros didáticos, filmografia e literatura, uma vez que elas sempre foram usadas para representar o passado colonial como se fossem imagem testemunho e até o tempo presente elas ainda influenciam na construção do imaginário. Se você prestou atenção em seus livros de história, certamente já se deparou inúmeras vezes com as imagens que antecedem e que fazem parte, junto com a narrativa inserida pelo diretor, nos primeiros segundos do Filme *Ganga Zumba*.

Durante a colonização do Brasil, alguns negros trazidos da África como escravos, não suportando o cativeiro, fugiram para o mato e para as montanhas distantes, onde fundaram grandes aldeias negras chamadas quilombos. Destes, o mais famoso foi o de Palmares, que sobreviveu por quase um século. Por volta de 1640, governava Palmares um rei Banto de nome Zumbi, que o transformara no símbolo de paz e liberdade. (Diegues, 1964, 00:00:17 – 00:00: 55)

A presença dessas obras entendidas como “retratos do passado” mais a narrativa histórica incidental, tende a conferir um tom monumental, de verdade, a quem assiste esse passado que agora será narrado, e aqui eu arrisco inferir que boa parte das pessoas que viram o filme as confundiram como verdade e a partir daí aceitaram toda a narrativa tomo tal, esse é um recurso comum nas narrativas fílmicas; é uma escolha do diretor quando o que está posto em cena é descobrir a “verdade” por de trás das suas representações.

Beatriz Nascimento em seu ensaio *A Senzala Vista da Casa Grande: Merchandising e a Contracultura no Cinema Nacional* de 1981, faz uma crítica contundente e certa ao diretor Cacá Diegues que dá a dimensão exata não só desses segundos iniciais do filme analisado, como do contexto da produção cinema novista no que diz respeito a história e aos corpos das pessoas pretas no cinema nacional, ela diz:

Cacá Diegues, que ainda começa sua carreira de diretor em 1960, é um dos que se preocupam com a temática negra. Entretanto, aborda-a como um filão com que ele pode prosperar e não realizar. Seu cinema não é metáfora e nem documento. Baseia-se em lendas negras da literatura romântica e não em dados históricos. Ao mesmo tempo explora uma possível inserção do problema negro do ISEB e do CPC da UNE, ideologia de pequenos burgueses. Por exemplo, seu *Ganga Zumba* no filme de mesmo nome (onde ele explora a ideia de Augusto Boal de *Arena conta Zumbi, 1965*) mostra a fraqueza de seu argumento. (Nascimento. 2022, p.58).

Após essa sequência inicial, o filme se transporta para o universo da ação, não vou explorar aqui cada sequência do filme por motivos já mencionados anteriormente, o interesse aqui é perceber o movimento de Antônio Pitanga. Logo nos primeiros instantes do filme fica revelado que Antão é neto de Zumbi (00:09:45) esse é o mote para que a saga rumo a Palmares inicie. A narrativa mostra Antão como brincalhão e apesar de toda a violência da escravidão ele aparece como uma certa leveza pelo canavial, parece desencaixado da narrativa em um primeiro

olhar, entretanto, a personagem vai passando por uma “tomada de consciência” durante a história, até se entender como Ganga Zumba, herdeiro de Palmares.

**FIGURA 21: FRAME DO FILME GANGA ZUMBA (1964)**



Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uOnK0r6ah4k&t=577s>

Na primeira parte do filme os elementos narrativos dão conta do processo de reconhecimento de Antão como herdeiro de Palmares, onde também se estabelece a relação afetiva com Cipriana interpretada por Léa Garcia, assim como Pitanga, ligada ao TEN.

A presença dela na tela é uma aparição não só de beleza, como também da força da representação dos atores e atrizes que passaram pelo grupo fundado por Abdias do Nascimento. Na cena de romance, entre Cipriana e Antão às margens de um rio (00:16:16 – 00:21:12), essa força interpretativa que buscava dar ao corpo negro uma expressão não alinhada com a branquitude dominante nas telas é exercitada, ainda que pese sobre a cena uma sensualidade estereotipada no modelo da “Mulata Boazuda”, esses elementos são perceptíveis em Cipriana ao longo filme.

Companheira do Malandro e sua equivalente do sexo feminino, a Mulata Boazuda arquetípica reúne ao mesmo tempo características dos orixás Oxum (beleza, vaidade, sensualidade). Iemanjá (altivez e impetuosidade) e Iansã (ciúmes, promiscuidade, irritabilidade). Em suas formas mais agressivas pode adquirir atitudes vulgares e debochadas da Pombagira. (Rodrigues, 2011, p.44)

Assim como em Antônio Pitanga, percebo em Cipriana um movimento sutil na construção da personagem que, mesmo nesse enquadramento caricatural descrito acima,



próprio do cinema nacional do período e que tem correlações até hoje, consegue escapar, pois essa leitura feita da *Mulata Boazuda* com base nas representações de *Oxum*, *Iemanjá* e *Iansã*, é uma perspectiva da branquitude. Oxum é muito mais que beleza e vaidade, essa é uma leitura de fora e não do negro visto por ele mesmo, como evoca Beatriz do Nascimento, ou seja, como sujeito de sua própria história.

Nesse ponto temos negros do movimento em movimento na tela, driblando como capoeiristas da sétima arte a estrutura opressora sobre as nossas imagens. Eles explodem essas camadas, com seus corpos. Um Olhar Opositivo aqui, um gesto transgressor acolá, que são pequenas frestas de resistência, seguramente não mudam o contexto racista do cinema nacional, mas os corpos negros que fizeram isso não se deixaram reduzir. E os pretos que viram na época e que assistem no tempo presente podem acionar outros códigos interpretativos a partir da cultura negra, pois podem entender o corpo como capital cultural, uma vez excluídos da cultura majoritária foram esses os únicos espaços performáticos que nos restavam. (Hall, 2003 p.154)

A história segue e por volta de (00:34:27) temos outra imagem potente: são os olhares para a câmera, olhares para fora do universo diegético do filme. Quando eles descobrem que o capitão do mato conseguiu pegar apenas um dos homens que fugiu até palmares, fica nítido que a mensagem chegou lá por intermédio do segundo homem, e aqui retomo outra vez de empréstimo o conceito de olhar opositivo de bell hooks (1992). Um olhar político e desafiador que, arrisco dizer, desafia as plateias até hoje. Mais uma vez os corpos negros rompendo com a intenção narrativa do diretor, que está atrelado a estética cinema novista, que buscava romper com o “*status quo*” da arte cinematográfica naquele momento histórico, como já mencionado nessa tese, mas sem de fato mudar as disposições de poder. Entretanto esses olhares foram provocativos, como você se sentiu diante deles? E quando eles encararam as plateias africanas?

**FIGURA 22 - FOTOGRAMA GANGA ZUMBA (1964)**

Fonte: Cinemateca Brasileira – disponível em: <http://cinemateca.org.br/antonio-pitanga-80-anos/> - acesso em 10 dez. 2020

Na parte final do filme depois de conseguirem concluir a travessia e quase em Palmares de Antão já prestes a se tornar Ganga Zumba, rompe a estrutura diegética e mais uma vez uma dialoga com a audiência, pensemos nesse discurso não só no seu tempo narrativo (Brasil colônia), seu tempo de produção (década de 60) mas também no tempo presente uma vez que essa análise se dá nesses entretempos:

Antão: Não adianta, a gente tem é que fazer alguma coisa, se fosse fácil nós não tava na luta feito bicho, tem é que lutar muito, lutar, assim é que não pode ser, lutar, lutar tem muito homem como a gente que não quer ser bicho, tem é que fazer alguma coisa (01:26:03- 01:26:32)

**FIGURA 23 - FRAME DO FILME GANGA ZUMBA (1964)**

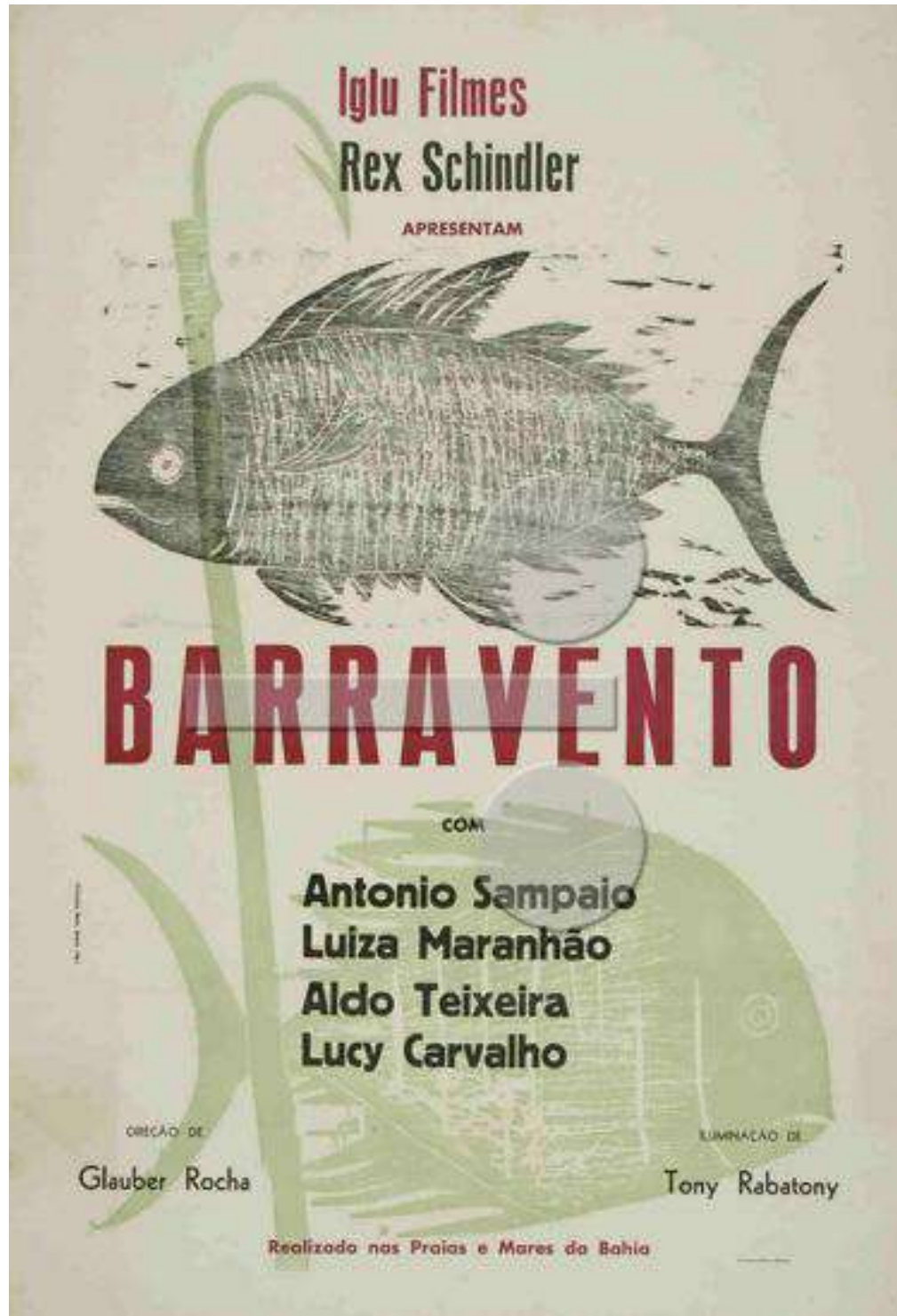
Fonte: Ganga Zumba (1993). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uOnK0r6ah4k> Acesso em 06 jul. 2024

Nesse ponto da narrativa, Antônio Pitanga assume para si e para a luta antirracista, ainda que pelas lentes do diretor o discurso da luta. Luta que está posta em todos os estratos temporais que esse filme atravessa, com suas idiossincrasias, e todas as questões apontadas até aqui como críticas ao diretor e obra. Do ponto de vista dessa análise ele ressignifica o passado em todos os presentes narrativos, sobremaneira no filme *Pitanga* (2017) que é um presente aberto em fuga das imagens de controle através da arte como confronto.

Continuaremos amalhando elementos nessa mala de filmes para entender esse corpo movimento que Pitanga constrói, não só na escolha dos filmes que leva para as Áfricas, mas também do que ele evoca para si e para o movimento negro a partir de suas memórias no presente.

## 8º CONTRAGOLPE: BARRAVENTO (1959/1961)

FIGURA 24 - CARTAZ BARRAVENTO



Fonte: <http://www.bcc.gov.br/cartazes/451151>

Barravento é um clássico do cinema do Cinema Novo produzido e lançado entre 1959 e 1961.<sup>83</sup> É o primeiro longa dirigido por Glauber Rocha e um dos filmes mais importantes na cinematografia brasileira. Glauber Rocha é uma das figuras centrais no escopo do cinema novo, seu nome está associado ao movimento talvez de forma mais intensa que Nelson Pereira dos Santos e outros diretores importantes para o movimento. Responsável por filmes emblemáticos não só para o movimento cinema novista, mas na história do cinema nacional e internacional tais como: *Deus e Diabo na Terra Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), *A Idade da Terra* (1980)<sup>84</sup>.

O diretor era, sem dúvida, uma figura controversa e provocativa. Talvez uma das obras mais interessantes para pensar o gênio criativo e contraditório que mudou de forma definitiva o cinema nacional seja o filme documentário dirigido por Silvio Tendler: *Glauber o Filme, Labirinto do Brasil* (2002), e que você pode assistir pois, ele está disponível na *internet*<sup>85</sup>. O documentário é uma narrativa composta por depoimentos, imagens até então inéditas de diversos intelectuais e artistas que conviveram com o Glauber. Se você assistir, observe quantos negros e negros que participaram do Cinema Novo, tem lugar de fala no filme de Silvio Tendler.

É fundamental destacar a importância de Glauber na luta por uma sociedade descolonizada e por um cinema engajado, que fez a crítica contundente as mazelas do Brasil de então; essas perspectivas estão conectadas com a orientação marxista do diretor, que fica expressa notadamente em sua obra e sobremaneira em Barravento.

Importante destacar o manifesto *Estética a Fome* (1965) como uma ação importante e pontual na crítica ao colonialismo que estava colocada no cenário global de então.

Encabeçado pelo Glauber, surgiu em 1965 o manifesto “Uma estética da fome”, o texto apresentava um projeto artístico que visava utilizar o cinema como ferramenta de mudança social e não somente como denúncia. Indo além de somente representar os temas da miséria e da violência sobre uma visão cinematográfica, e sim criar uma comunicação verdadeira com o tema. Para Glauber, a arte produzida até então, não comunicava a verdadeira miséria vivida pelo seu povo ao espectador, e nem o estrangeiro conseguiria compreendê-la verdadeiramente. Sendo a única comunicação composta por mentiras elaboradas da verdade, como os exotismos formais que vulgarizavam os problemas sociais e que apenas satisfaziam a nostalgia do primitivismo para o observador europeu. De forma intensa, o pensamento do diretor foi se tornando cada vez mais politizado e alinhado com os partidos de esquerda; sendo considerado na época o movimento cinematográfico mais político da América Latina. 86

<sup>83</sup> Fonte Cinemateca Brasileira: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> - acesso em 12 set. 2022

<sup>84</sup> Fonte: Adorocinema: <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-368/filmografia/> - acesso em 12 mar. 2023

<sup>85</sup> *Glauber o Filme, Labirinto do Brasil* (2002). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=O1m0YQFrt5g&t=283s&ab\\_channel=CALIBANicinemaconte%C3%BA](https://www.youtube.com/watch?v=O1m0YQFrt5g&t=283s&ab_channel=CALIBANicinemaconte%C3%BA) o Acesso em 06 jul. 2024.

Como já apontado na tese, o cinema novo não logrou o seu intento, não trouxe os negros enquanto protagonistas em suas narrativas, a perspectiva do negro visto e narrado por ele mesmo, como queriam e ainda querem; Abdias do Nascimento, Zózimo Bulbul, Beatriz do Nascimento e tantos outros e outras da geração deles, e os que vieram depois, só aconteceram no discurso, pois ainda era um “eles falando sobre nós”.

Mas não é possível desconsiderar a contribuição de Glauber Rocha e do grupo cinema novista como um todo na denúncia e busca de uma estética engajada e libertária, é importante entendê-los como atores e artífices de seu tempo, sem com isso desconsiderar o espaço de poder e privilégio da branquitude.

Retomo aqui Beatriz do Nascimento cujo ensaio, *A Senzala Vista da Casa Grande* (1976), foi escrito no período que é considerado a etapa final do Cinema Novo e, portanto, já havendo um acúmulo para compreender a empreitada cinema novista. Tal ensaio é uma crítica contundente e demolidora ao filme *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e nos traz reflexões que ainda precisam ser feitas, especialmente no momento atual do cinema negro brasileiro. Trata do cinema novo, mas também do cinema nacional do ponto de vista histórico, e que até hoje tem seu eco. Ainda que saibamos que o número de produtores e produtoras negras no tempo presente é mais expressivo do que naquela época, alguns elementos permanecem, Como convite a reflexão vejamos a crítica de Beatriz sobre a *Xica da Silva* do “senhor Diegues” e a forma como a geração dele nos representava nas telas:

Nesse momento confesso que perdi as esperanças quanto á compreensão do intelectual branco brasileiro sobre a real história do negro. O senhor Diegues, e quem mais quiser, pode aludir que o filme não possui uma proposta séria. Eu concordo, mas então que levasse a tela a última anedota do papagaio. Talvez haja uma explicação para esse procedimento. Se o senhor Carlos Diegues descesse um pouco da sua onipotência e fizesse uma reflexão sobre si mesmo e implicação sobre a história do seu povo em si próprio antes de confeccionar o filme, entenderia que, devido as relações sociais e culturais, ele como um homem branco brasileiro possui introjetado, de forma específica, o negro brasileiro, sua oposição em termos de homem e raça. Mas ele, como de seus iguais, deve ter um grande receio de descobrir esse ponto oculto. Desse modo, reprime-o dentro de si e, ao se debruçar sobre um episódio de sua própria história, colocando o negro (*Xica da Silva*/Teodoro) como herói, tripudia profundamente sobre ele (Nascimento, 2022, p.50)

A crítica de Beatriz, como supracitado, pode ser pensada de forma mais ampla e de alguma forma toca no herói ou anti-herói Firmino, interpretado por Pitanga em *Barravento*. Antônio Pitanga me conta, na entrevista concedida em 2017, que havia sim uma pressão sobre os corpos negros, de uma forma de estética específica como aponta Beatriz, que fosse “palatável” aos brancos. Ele conta: “A Luíza Maranhão foi fazer um filme comigo e tinha que

alisar o cabelo também, no Barravento”. Estão lá na tela os dois com cabelo alisado para que a imagem fosse visualmente mais agradável para as plateias brancas.

### FIGURA 25: FRAME DE BARRAVENTO



Fonte: <http://carloslohse.blogspot.com/2014/08/resenha-de-filme-barravento-de-glauber.html>

Ainda que pesasse a “boa vontade” da elite branca, o que acontece na perspectiva desse trabalho é que esse cinema, quando levando em conta a descolonização do ser e do poder, cai na cilada da modernidade/colonialidade, como aponta Walter Mignolo (2010). Ou seja, um discurso de como deveria ser, que não avança; filmes que provocam um sentir outro, como indignação frente as estruturas de opressão. Entretanto, ainda assim na chave do “deveria”, pois onde estão os subalternizados desse discurso, de que forma lidamos historicamente a partir do sentir com possibilidades outras de mudança?

(lo esperable, lo que debería ser) corresponde, como lo argumenté en otros textos, a la retórica de la modernidad, la retórica que crea las expectativas de lo que debe ser. Son estas expectativas naturalizadas las que operan en la colonialidad del ser, del sentir (aesthesis) y del saber (epistemología). “Como debería ser” es el horizonte trazado por la fe puesta en la marcha hacia adelante; “como debería ser” es precisamente el horizonte de la colonialidad del ser y del sentir. (Mignolo, 2010, p. 18).

Os anos 60, sem dúvida, mudam o patamar na carreira de Antônio Pitanga, até então Sampaio, para a grande audiência cinematográfica Brasileira e internacional, pois o filme de estreia de Glauber Rocha ganha em 1962 o Prêmio Ópera Prima no festival de Karlovy-Vary na antiga Tchecoslováquia<sup>87</sup>, no mesmo ano em que *O pagador de Promessas*, dirigido por Anselmo Duarte, ganha a Palma de Ouro no festival de Cannes<sup>88</sup>. E a força de interpretação de Antônio é marcante nesses filmes.

Barravento é produzido em uma área de tensões e transições que marcam o contexto histórico do Brasil entre os anos 1950 e 1960, da era desenvolvimentista de Juscelino até golpe civil/militar e seus desdobramentos na década de 60/70/80. Em 1961, ano de lançamento de Barravento, no campo internacional o Estados Unidos da América rompe com Cuba, a União soviética realiza o primeiro voo orbital ao redor do planeta e Iuri Gagarin constata que a terra é azul; Martin Luther King organiza marcha contra a discriminação em Washington, que posteriormente culminaria na grande marcha por trabalho e liberdade de 1963. O Brasil passava por eventos significativos dos quais alguns foram determinantes para o golpe civil militar de 1964.<sup>89</sup>

O ano de 1961 foi conturbado. Juscelino Kubitschek deixa o poder e em 31 de janeiro, Jânio Quadros assume a presidência república e renuncia ao poder em agosto daquele ano, o que foi seguido de uma:

Tentativa frustrada de golpe de estado, ministros militares vetam a posse do vice-presidente (27 de agosto). Vice-presidente João Goulart provisoriamente impedido de tomar posse, mas, sob a resistência da Campanha da Legalidade, é adotado o regime parlamentarista como solução de compromisso. (...) João Goulart presidente toma posse (7 de setembro). Tancredo Neves torna-se primeiro-ministro. Posse garantida por tropas legalistas.<sup>90</sup>

Do ponto de vista cultural, *Barravento* (1961) e *Ganga Zumba* (1963), estão inseridos nesse contexto histórico e notadamente fazem parte primeira etapa do Cinema Novo. Existem divergências na historiografia quanto a periodização do movimento, entretanto, uso aqui um recorte temporal que leva em conta as primeiras produções e as últimas associadas a esse movimento cinematográfico. *Rio 40 graus* (1956/1957) de Nelson Pereira dos Santos é considerado o precursor do Cinema Novo.

---

<sup>87</sup> Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br/card/glauber-rocha-lanca-seu-primeiro-longa-metragem> - acesso em 15 fev. 2023.

<sup>88</sup> Fonte: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/ha-60-anos-o-pagador-de-promessas-ganhou-a-palma-de-ouro-em-cannes> 15 fev. 2023

<sup>89</sup> Fonte <https://www.gov.br/siscomex/pt-br/servicos/aprendendo-a-exportar/curiosidades-e-fatos-historicos/1961-a-1970> - acesso em 03 fev. 2023

<sup>90</sup> Fonte <https://www.gov.br/siscomex/pt-br/servicos/aprendendo-a-exportar/curiosidades-e-fatos-historicos/1961-a-1970> - acesso em 03 fev. 2023.



Na medida em que o projeto cinema novista se organiza em nível nacional, havia também um movimento subjacente que se constituía na intenção de tirar o Nordeste e sobremaneira a Bahia da periferia cultural brasileira:

Barravento testemunha a estruturação da perspectiva estético-política do Cinema Novo, mas é interessante também como registro de tendências que no plano intelectual vinham se delineando em dois planos: 1) Nacional, com as transformações do país, a modernização conservadora que marcou a passagem dos anos 1950-1960, centrada no Sudeste 2) No plano regional, na Salvador que se reformula na passagem dos anos 1950-1960 em torno do projeto da Universidade da Bahia e do Museu de Arte Moderna, com a combinação do espírito vanguardista das artes e a atenção à riqueza antropológica regional. A mescla de ambos cria o ambiente formador de um pensamento crítico de geração, do qual provêm tanto Glauber Rocha quanto Caetano Veloso. A consciência híbrida da tensão entre os elementos constitutivos de nossa nacionalidade e dos problemas da modernização se reflete, na arte, no encaminhamento estético que vai de Barravento à Eztetyka da fome pela via da politização radical da consciência terceiro-mundista. (Silva, Cleiton, p.195-196, 2020).

Pensar o contexto de produção na chave da proposta dessa tese é considerar essas perspectivas também no tempo presente. É dado que o cinema novo, como já inferido, se propõe a um papel de descolonização das relações sociais do Brasil de então, usando o cinema como ferramenta para tal; o racismo é um desses elementos, e não é extinguido pela força da ação e do desejo cinema novista, que apesar de negar as bases coloniais e burguesas ainda se estabelecia em relação a elas sem conseguir efetivar um rompimento, uma vez que é um cinema feito do centro para as margens, é importante pontuar que não houve um deslocamento do poder central.

Tanto no passado, que de fato não passou totalmente, quanto no presente aberto, os filmes aqui discutidos são sintomáticos. Pensemos: se queremos repensar o sentido que essas imagens cinematográficas tinham num passado, ainda que recente, elas foram mostradas às plateias nas Áfricas, que durante os anos 60 também passavam por intensos processos de descolonização. A intenção de levar esses filmes era dar uma noção do Brasil e de sua formação e de se mostrar nesse diálogo, pois Antônio Pitanga é corpo presente nessas obras.

Quando em 2017 ele tenta dar ressignificado posterior a essas imagens do passado recente; ele provoca historiadores e historiadoras a pensar em como avaliá-las como sintoma de desdobramentos de processos ainda inconclusos, da História do Tempo Presente, como o racismo, por exemplo. A essência fugidia do substrato com que lidamos coloca em questão a natureza da realidade. São aspectos que tornam a tarefa de historicizar as imagens fílmicas ainda mais complexas.

Sobre outros ângulos emergem novas problemáticas sobre as mesmas imagens, e sempre, e outra vez. O sentimento evocado pelo filme pode ser o mesmo, mas o significado da

sua narrativa, das ações dos personagens e o sentido das suas palavras varia de acordo com as associações que somos capazes de fazer, de acordo com o repertório de experiências de cada um.

Cinema novo e Antônio Pitanga estão associados pois ele participou de boa parte da filmografia desse movimento e ainda é preciso problematizar qual o papel do Cinema Novo no que diz respeito a visão da negritude e da luta antirracista no Brasil. Certamente esses filmes produziram uma representação fílmica do negro em um contexto de invisibilidade, mas para além desse movimento é necessário problematizar algumas questões já apontadas nesse trabalho tais como: quem assistia aos filmes do grupo cinemanovista? Por onde esses filmes circulavam?

O cinema novo tinha no seu cerne a construção de um cinema que revelasse as mazelas político sociais do Brasil de então, como frente ao avanço do cinema comercial hollywoodiano e, portanto, para além dos discursos que a experiência cinematográfica propunha havia uma realidade concreta com a relação aos filmes. O historiador do cinema Paulo Emílio Sales Gomes aponta um problema: uma vez que o grupo cinemanovista era composto basicamente por homens oriundos das classes média e alta branca brasileira, seu público também era composto em grande parte pela juventude dos mesmos estratos sociais (Gomes, 2011).

A aspiração dessa juventude era participar como eixo da mudança histórica e o movimento cinemanovista contribuiu com que essa parcela importante da sociedade se sentisse encarregada da função mediadora no alcance do equilíbrio social (Gomes, 2011). Era para esse público que Pitanga estava em evidência. E tampouco essa juventude branca de classe média logrou seu intento de mediadora social, para com os subalternizados.

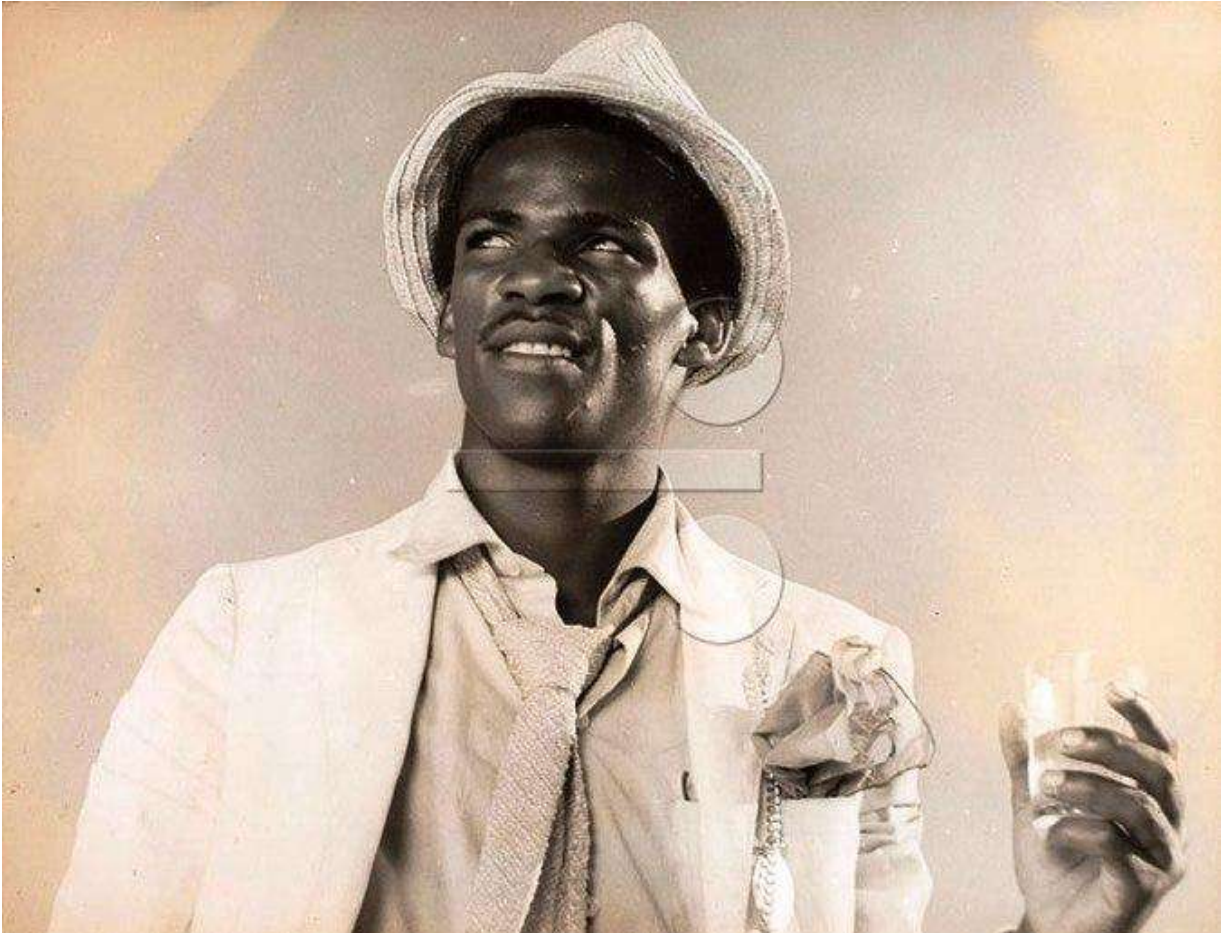
Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma, essa delimitação ficou bem-marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e seu público, nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou do cangaço quase não foram atingidos (...) tomado em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior e da praia, gafieira e estádio de futebol. Esse universo tendia a se expandir a se complementar, a se organizar em modelo para a realidade, mas o processo foi interrompido em 1964. (Gomes, 2011. p. 103).

Uma vez que esse processo não se organiza enquanto realidade, é preciso pensar o ator e sua obra em diálogo com a população negra dentro deste esquema, e não na vaga ideia que o afastamento do evento histórico gera. Ou seja, faz parecer que os negros do período tivessem uma relação de alteridade ou se vissem representados por Pitanga, como ele o é percebido hoje.

Em *Ganga Zumba* vimos Pitanga interpretando um corpo negro no período do Brasil colônia, agora no filme de Glauber Rocha, ele é um corpo negro que se afasta do seu local

cultural, ligado a matriz africana e diaspórica ao qual o filme de Cacá Diegues faz referência, ele ao mesmo tempo é o de dentro e o que volta questionando sua própria origem. Ele é seu Zé, ele é Exú.

**FIGURA 26: FIRMINO EM BARRAVENTO**



Fonte: Cinemateca Brasileira. Disponível em <https://bases.cinemateca.org.br/>

Pitanga representa Firmino, um antigo morador Xeréu, uma vila de pescadores. Ele se mudou para Salvador fugindo da pobreza e volta à sua comunidade com ideias diferentes; questionando as religiões de matriz africana, acusando os pescadores de depositarem suas esperanças apenas nos orixás e não se dando conta de que essa situação mais os subalterniza. Ele altera o panorama pacato do local, polarizando tensões, questionando o Candomblé na chave do “ópio do povo”. Ou seja, a religião de matriz africana aqui não é percebida como resistência, mas ao contrário. A figura que Firmino evoca é a do malandro que volta para questionar a religiosidade negra. Destaco uma ambiguidade na personagem vivida por Pitanga, ao mesmo tempo em que ele nega os elementos de sua cultura ele assume aspectos e características da mesma,

*Barravento* contém na sua narrativa uma negação da raiz religiosa da cultura afro-brasileira, ainda assim a presença de Pitanga em alguns momentos parece subverter a própria narrativa, ao encarnar um Firmino com influência estética e na personalidade de Zé Pelintra, meio Exu que desorganiza para organizar, ou nenhuma das duas coisas, ele se coloca na encruzilhada da representação, ele sabe que está diante de uma “sociedade branca, que não reconhece a gente, bebe, come e dança a nossa cultura. Até na maneira de se expressar, tudo vem de nós”<sup>91</sup>

No litoral da Bahia vivem negros pescadores de “xaréu”, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e exploração com passividade características daqueles que esperam o reino divino.

Yemanjá é a rainha das águas, a velha mãe de Irecê, senhora do mar que ama guarda e castiga os pescadores. “Barravento” é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças. Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência. Os fatos, contudo, existem. Barravento foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de Buraquinho, alguns quilômetros depois de Itapoan Bahia... (Barravento, 1961)

Ao retornar para a comunidade de xaréu, fugido da polícia e cheio de novas ideias, que ele trouxe da experiência urbana, e que estão em oposição as tradições da comunidade ligadas a capoeira, ao candomblé ao culto a Iemanjá, nos quais ele identifica o atraso e atribui a responsabilidade pela comunidade ser submissa aos proprietários das redes de pesca. Firmino tenta de todas as formas desestabilizar a relação de equilíbrio do local, seu principal alvo é Aruan (Aldo Teixeira); ele é a virgem, protegido de Iemanjá, e que de certa forma representa a manutenção da tradição, que o filme de tese marxista, tenta revelar como elemento responsável pelo atraso material e intelectual da comunidade, o “ópio do povo”. Em um dado momento do filme, quando o personagem de Pitanga, tenta convencer os pescadores a abandonar suas crenças, Glauber e Pitanga elaboram uma das cenas mais emblemáticas do cinema brasileiro, é um primeiro plano<sup>92</sup> de Firmino tendo o céu como fundo, ele está com a mão espalmada, os

---

<sup>91</sup> Fonte: Carta Capital <https://www.cartacapital.com.br/cultura/antonio-pitanga-a-sociedade-branca-bebe-come-e-danca-a-cultura-negra/>

<sup>92</sup> É um tipo de enquadramento de câmera que foca em um objeto ou pessoa a uma distância muito próxima. É geralmente utilizado para enfatizar as expressões faciais e ações de um personagem, bem como criar a sensação de intimidade com o espectador. O Primeiro Plano é comumente usado em cenas de diálogo e momentos emocionais (...) permitindo que o espectador se concentre nas expressões faciais e detalhes importantes da cena – Fonte: TAG12 Produtora Audiovisual – Disponível em: <https://www.tag12.com.br/10-tipos-de-planos-e-enquadramentos-de-video> - acesso 13 mar. 2024

cabelos alisados, com o olhar voltado para os pescadores, que vão em direção à praia, com a rede de pesca, ele diz:

Trabalha cambada de besta, trabalha, preto veio pra essa terra foi pra sofrer, trabalha muito e não come nada. Menos eu que sou independente, já larguei esse negócio de religião, candomblé não resolve nada, nada não, precisamos é lutar resistir, nossa hora tá chegando irmão (Barravento. 1961, 28:22 – 28:44).

**FIGURA 27: FOTOGRAMA DE BARRAVENTO (1962) – GLAUBER ROCHA, NA CENA FIRMINO, PERSONAGEM DE ANTÔNIO**



Fonte: Revista Bravo 6/07/2020. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/pitanga-presente-liberto-actual-d92ff6c80905> - acesso em 01 dez. 2020.

Nessa tentativa de romper com o equilíbrio do local, e no afã de que os pescadores tenham as mesmas percepções, ele faz coisas como: romper a rede de pesca, para que os pescadores percam os peixes, cria uma situação para que Aruan perca a virgindade, em uma trama com Cota (Luiza Maranhão), de maneira a desacreditar Aruan e fazer com a comunidade, não o visse mais como protegido da rainha do mar, ele vai insuflando ideias de forma a tentar vencer o obstáculo ideológico.

a experiência do êxodo urbano, muito representativa do boom das cidades no Brasil dos anos 1950, secularizou e individualizou o homem migrante. Embora não o tenha completamente desprovido de um substrato do seu passado provinciano, com o qual transige nas suas antigas práticas (o samba, o candomblé, a capoeira), insuflou no seu espírito o desejo, a potência de justiça social. Para esse indivíduo munido de uma perspectiva cosmopolita e mais materialista do mundo, as antigas práticas religiosas representam formas de alienação (Silva, 2020, p. 187)

Ele tanto faz e questiona que acaba sendo expulso do terreiro de candomblé pela mãe de santo, que se recusa a fazer um trabalho contra Aruan; ele nega, mas recorre ao candomblé

para fazer um despacho e prejudicar Aruan. A personagem vive o limiar das possibilidades ideológicas, ao mesmo tempo em que ele questiona, ele não deixa de ser aquilo que ele põe a prova, e como já apontado aqui a figura dele, remete a Zé Pilintra, que podemos pensar como uma forma “urbana” para Exú.

A indumentária de Firmino e seu repertório de gestos sinuosos, ágeis, sua aparição súbita, alegorizam é certo o malandro, mas mais amplamente o arquétipo popular do Zé Pilintra, entidade sincrética afro-brasileira. Trata-se de uma das invocações da linha de Exu, o Orixá dos caminhos, aquele que subverte/inverte a ordem e o responsável por estabelecer a relação direta entre os planos terrestre e cósmico. É sempre em honra de Exu que se introduz o cerimonial do candomblé, pelo chamado padê. (Silva, 2020, p. 189)

Um duplo estético que configura a prisão dualista da modernidade, que não libera sentidos, na perspectiva da *Aesthesis* Decolonial (Vazquez, 2015) e se pensarmos que as plateias que viram o filme em seu período de circuito comercial, eram massivamente brancas.

Mas o que nos interessa aqui é o capoeirista mental e seu desejo que as plateias africanas vissem esse filme, não podemos identificar quais foram essas reações, por não ter contato com fontes africanas da época em que Pitanga excursionou mostrando o filme, mas posso arriscar dizer que deve ter sido algo entre o estranhamento e indiferença, por mais que o desejo de Pitanga fosse contar a história do povo negro brasileiro e as consequências da colonização e da escravização até aquele momento, esse objetivo, arrisco dizer, não foi alcançado

o ator, eu sempre falo que o ator é, na religiosidade afro, africana, é o grande cavalo. O orixá não é bobo, né? Não desce nenhum cavalo torto, ruim e mau, né, são pessoas dignas, que representam o brilho. O ator é isso, os personagens que pegam, (...) você vai aprendendo, mas você está emanado de uma energia cósmica, que toca. (Pitanga, 2017).

Trazendo essa fala para o contexto da tese e suas possibilidades de análises, podemos dizer que esse personagem foi significativo na carreira de Pitanga, mas perigoso do ponto de vista da estrutura colonial no cinema brasileiro. Só vai fazer sentido outro, no tempo presente, ou seja, aquilo que era ruim no passado, e que ele emprestou seu corpo para fazer, no presente é ressignificado e rompe com o *duo* moderno/colonial; está completamente conectado com o ditado Iorubá que diz: “*Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje*”.

Parte da estrutura narrativa de *Barravento*, especialmente a parte que estereotipa e tenta desqualificar a crença nos Orixás, é o pássaro morto ontem. A pedra atirada hoje é o próprio Antônio Pitanga no filme *Pitanga* (2017). Essa expressão é muito recorrente nos terreiros de matriz africana no Brasil, mas é importante destacar que em dois momentos importantes da luta antirracista no país, ela surge com força, e para fora de seus espaços originais, alcançando outros

públicos. Primeiro citado por Beatriz do Nascimento, no filme documentário: *Orí* (1989), dirigido por Raquel Guerber. Mais recentemente e com um alcance muito maior, a partir do documentário *AmarElo – É Tudo Para Ontem* (2022), do *rapper*, cantor, compositor e apresentador brasileiro Emicida, dirigido por Fred Ouro Preto e disponível para o Brasil e para o mundo, através da plataforma de *streaming Netflix*. Temos três peças visuais produzidas em momentos distintos, relacionadas a Exù, pulsando em diversas direções no tempo-espaço.

Na parte final a morte do pescador Chico, é a gota para que Aruan perdesse seu lugar na comunidade, pois ele já havia sucumbido aos encantos de Cota, perdendo a virgindade. Firmino e Aruan se enfrentam na capoeira e, Aruan é derrotado, e ao cabo Aruan, decide ir para cidade buscar trabalho para comprar a própria rede e acaba dizendo a sua namorada, a branca Naína, que Firmino tinha razão; “ninguém liga para quem é preto e pobre, nós temos que resolver a nossa vida e a de todo mundo” (Barravento, 1961- 01:12:47 – 01:12:52).

**FIGURA 28 – FOTOGRAMA DE BARRAVENTO (1962) – GLAUBER ROCHA.**



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MoV3gsdxVfE> - acesso em 01 dez. 2020.

Corta!

**9º CONTRAGOLPE - TEMPO CORPO, CINEMA, MOVIMENTO E PENSAMENTO**

Esta é uma história. Uma verdadeira história. Apresento a vocês esta história porque é uma ótima representação do fato de que uma pessoa não pode mudar um sistema. Um sistema que se baseia no pensamento, nas ideias, nos valores, na economia, na política, um sistema que se baseia fundamentalmente nas visões coloniais, nas ideias coloniais, um sistema que foi institucionalizado pelo colonizador, um sistema que foi usado pelo colonizador, para suprimir o colonizado, suprimir as ideias colonizadas,

visões colonizadas, rituais colonizados, sentidos colonizados, mundos colonizados.  
Como fazer?<sup>93</sup>

O excerto acima, retirado do vídeo *Decolonial Aesthesis: A Visual Manifesto*, que está disponível no *Youtube*, e sugiro que você veja, pois o texto está completamente conectado com as imagens, traz apontamentos centrais no que tange a derrubada do sistema colonial ainda operante. Entre outras coisas, afirma que uma pessoa só não pode mudar o sistema, o que é um fato, entretanto, no caso dessa tese, entendemos para fora da perspectiva colonial, que uma pessoa, quando se coloca em movimento conectada com sua ancestralidade não está só, assim como Antônio Pitanga não se movia só. Eu não me movo só, enquanto tento a duras penas escrever essa tese, seu corpo negro não se move só, enquanto você lê, essa é uma perspectiva de resistência, eram poucos atores e atrizes pretas e pretos nessa época com acesso aos espaços privilegiados no cinema e nas artes de uma forma geral, entretanto esses poucos representaram muitos, vistos daqui do presente “ancho” (Vazquez, 2015).

---

<sup>93</sup>Fonte: *Decolonial Aesthesis: A Visual Manifesto* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6NwkznsdqoY>



**FIGURA 29: PLANO INICIAL DO FILME PITANGA (2017)<sup>94</sup>**



Fonte: Canal Brasil

Essa geração construiu, de forma que parece solitária, a possibilidade da resistência coletiva, e aí está um importante detalhe, por essa razão escolhi *Pitanga* (2017) como filme central de análise, e que reabro nessa parte da tese. A tentativa e o esforço feito para romper com o sentido colonial da presença negra no cinema, está no documentário sobre ele no tempo presente, como já enunciado aqui, onde em meu diálogo com ele penso que definitivamente rompe o elo com as *Imagens de Controle* (Collins, 2019), estabelece as bases do *Olhar Opositivo* (hooks, 1992) e possibilita a proposição de uma outra *Aesthesis* (Mignolo, 2010), a partir do platô do presente na narrativa fílmica.

Compreendendo esse Tempo Presente não só como as circunstâncias do agora, mas na perspectiva de um regime de historicidade que permite, entre outras possibilidades, a problematização dessa tese no campo da História.

O regime de historicidade do tempo presente é bastante peculiar e inclui diferentes dimensões tais como: processo histórico marcado por experiências ainda vivas, com tensões e repercussões a curto prazo; um sentido de um tempo provisório, com simbiose entre memória e história; sujeitos históricos ainda vivos e ativos; produção de fontes históricas inseridas nos processos de transformação em curso; temporalidade em curso próprio ou contíguo ao da pesquisa. (Delgado; Ferreira, 2013, p. 25).

---

<sup>94</sup> Não por acaso, em *Pitanga* (2017) ele refaz a cena inicial de *Barravento*, com o retorno de Firmino, esse que volta não é mais o mesmo, tem as marcas do passado em sua face e futuro ainda em seus pés e olhos.

Os filmes aqui são encarados exatamente nessa chave, ou seja, Beto Brandt e Camila Pitanga, montam no presente (2017) um telescópio para que possamos ver o passado que não passou, mas se transformou no suporte para esse capoeirista da vida sempre em movimento e do movimento, isto é, a escrita fílmica da história a partir dos fragmentos reordenados na montagem “revelatória” de *Pitanga* (2017). Há uma intenção de explicar no presente a força e a intenção desse capoeirista mental, o que de alguma forma também é uma orientação para as gerações presentes e futuras, isso fica expresso no filme em uma cena de intimidade familiar entre Pitanga e sua filha

Essa história precisa ser contada, ela precisa ser contada porque ela cria um paradigma de saúde, de beleza, de integração, com o espírito, de integração, com o hoje, com a necessidade do hoje, do que está sendo vivido nesse país, das vozes que precisam aparecer, você personifica isso em muitos dos seus personagens, e até no seu tipo, você é um combatente que dança, você não briga, você não vem armado, a capoeira, essa imagem que você fala, o capoeirista mental, é esse que sabe na paz, saber recuar, saber estar em silêncio, saber dizer as coisas, não retificar em um mesmo lugar, você é essa pessoas que dança a vida (Pitanga, 2017 -1:40:31 – 1:41:28)

### FIGURA 30: FOTOGRAMA FILME PITANGA (2017)



Fonte: Acervo do Autor

Essa fala de Camila Pitanga é emblemática, pois evoca os elementos que o filme traz sobre a vida de Pitanga, na perspectiva do movimento negro e dos negros, negras e negres em movimento, quando ela diz que: ele não vem armado, que dança na vida, que vem na paz, esse homem que constrói um corpo movimento. E quem diz isso é a filha dele, testemunha de uma

parte importante dessa história. O que essa cena mobiliza é o “sentido e a forma do filme” (Eisenstein, 2002), tudo gira no tempo espaço e em torno desse corpo negro, na compreensão dessa análise; nunca é somente sobre o passado vivido, mas sobre os tempos todos contidos no presente em crise (2017) e sobre os tempos negados (Vazquez, 2016), reforçando a ideia de que o filme é sempre sobre o seu tempo: “o cinema sem dúvida, é a mais internacional das artes. [...] particularmente porque o filme, com suas ricas possibilidades técnicas e abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato com as ideias contemporâneas.” (Eisenstein, 2002, p.11)

E esse é mais um contragolpe, dessa vez de pai e filha. Que simbolicamente representam o encontro de tempos e gerações negras diante da tela de cinema, ou de outra tela qualquer, essa relação fica evidente durante todo o filme, pois a narrativa vai e volta no tempo, rompendo com uma narrativa linear, como já inferi aqui. Isso é uma escolha da direção do filme mediando o sentido e a forma dele, por meio da montagem. Tal amalgama ancestral fica explícito em uma das cenas mais emocionantes do filme, o encontro da grande senhora da dramaturgia brasileira Ruth de Souza com Antônio e Camila Pitanga. Essa imagem é sobre ancestralidade, é sobre negras e negros em movimento, e do movimento que vencem a estrutura racista que tenta a todo custo nos destruir, representa muito mais que essas três pessoas, é sobre nossa residência no amor ancestral, que carregamos, independente se sabemos sobre Pitanga, Cinema Novo ou cultura afro diaspórica. Nesse quesito ser negro já é saber, digo isso, para fora da visão essencialista sobre ser uma pessoa preta em contexto de racismo e necropolítica. Tem negro amor nessa imagem, força, fé, história, verdade e Asè.

**FIGURA 31: FOTOGRAMA DO FILME PITANGA (2017)**



Fonte: acervo pessoal do autor.

O convite aqui é pensar e sentir a arte e as(os) artistas afro-brasileiras(os) como produção de amor. Quando falamos no sentido das imagens articuladas com a forma, também falamos de amor, mas não é o amor “branco cêntrico”, esvaziado do seu sentido pela estética colonial, que mesmo falando de amor mata e extermina a séculos, quando não o faz em nome desse. Como aponta o poeta, contista e escritor soteropolitano Davi Nunes:

A palavra amor se articula no mundo branco como pré-ódio, exemplo: primeiro invadem outras nações, cometem as mais atrozes barbáries, depois contemporizam com seus tratados filosóficos, religiões, mitos, literaturas que azorragam a ideia de amor, a flor maior dos sentimentos humanos segundo eles, para construir uma sanção positiva das suas humanidades derreadas e exercerem tranquilamente o poder sobre os outros povos. A palavra amor assim é um embuste de algo sublime que funciona para eles, pois possui uma função objetiva: criar conforto diante das suas quimeras mais profundas.<sup>95</sup>

Não é o amor da “arte pela arte”, é um amor que produz e libera uma outra *aesthesis* (sensações e tempos negados), um compromisso inerente a arte negra produzida no mundo e para o mundo. É sobre o que Abdias do Nascimento já nos convidava a refletir em 1976.

O amor é mais do que a mera simpatia decorrente, decorrência da subjetividade; ele é a solidariedade num compromisso ativo. Amor significa um valor dinâmico. Consequentemente, o artista tem um dever compulsório, nesse transe amoroso, de

<sup>95</sup> Fonte: Geledés. A palavra não é amor, é dengo. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/palavra-nao-e-amor-e-dengo/> Acesso em 06 jul. 2024.

expressar a sua relação concreta com a vida e cultura de seu povo. Em todos os níveis formas, significações, implicações e conotações. O exercício da pura abstração, o jogo formal incontaminado, reduz-se ao parâmetro do nada: ao artifício da “arte pela arte”. (Nascimento, 2022, p. 44).

A arte pela arte é o que Pitanga, Ruth, Othelo, Zezé, Milton, Léa, Zózimo, Joana, Abdias, Chica Xavier, Clementino Kelé e tantas outras e outros e outres não podiam e não queriam fazer, precisava e ainda precisa, ser uma arte que tocasse de alguma forma o povo negro, outra fonte de sentidos que não o da estética branca do cinema nacional, mas uma *aesthesis* com uma profusão de sensações outras, negadas pela experiência colonial e pela modernidade aos corpos negros nas telas e na vida. É sobre amor! E arrisco afirmar que no tempo presente, estamos alcançando esse amor, e se você que lê essa tese, consegue a partir das imagens e da discussão aqui proposta fazer alguma tangência com essa sensação, já valeu cada palavra a escrita aqui, nesse esforço pessoal e coletivo que faço; de maneira que isso implica que o ódio e o ressentimento que carrego pode ser suplantado, não só em mim, mas na direção de corpos negros em movimento e cada vez menos machucados e ressentidos. É dessa prisão de sensações resultantes do racismo que devemos escapar como capoeiristas da vida.

Corta!

*“Não me iludo  
Tudo permanecerá do jeito  
Que tem sido  
Transcorrendo  
Transformando  
Tempo e espaço navegando todos os sentidos...”*

(Canção Tempo Rei - Gilberto Gil, 1984)<sup>96</sup>

Sugiro que você “sentipense” a canção Tempo Rei, de Gilberto Gil; ela vai a lugares que serão apontados ou já foram nessa tese, entretanto, ela chegará, se você permitir, a instancia do seu ser que meu texto não consegue chegar, pelo limite da própria escrita, porque os textos acadêmicos, são em grande medida elementos na estruturação da dominação, dos tempos e dos sentimentos negados pela colonialidade/modernidade/capitalismo, devemos nos separar do império da visão, e das múltiplas telas da modernidade que atomizam nosso viver, além da visão

---

<sup>96</sup> Composição e letra de Gilberto Gil. Fonte *Youtube*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kiCeHMnDoA4> – Sugiro que antes de seguir a leitura você pare para sentipensar a canção Tempo Rei, pois ela vai onde minhas palavras com o encadeamento, lógico, semântico, talvez não cheguem, talvez não consiga fazer você sentir.

temos mais quatro sentidos que também foram colonizados, e arrisco dizer que talvez existam ainda outros, mas não os conheceremos aqui de dentro da prisão sensorial.

la estética moderna-colonial ha estado no solamente pero en gran medida gobernada por la visión, por lo visual, por las percepciones visuales y esto obviamente está compaginado con un mundo en el que la representación visual se vuelve una forma central de poder. Entonces, podemos decir que la modernidad/colonialidad ha controlado la representación del mundo y es en este control de la percepción del mundo como imagen, dónde la visión, lo visual se vuelve central para la concepción de estética. (Vazquez, 2015, p. 80).

É possível pensar que se pode fazer uma leitura diferente da que foi elaborada nessa tese, pode-se pensar algo diferente na direção oposta da discussão feita aqui, ou até mesmo, negando o que está sendo discutido. Mas a questão reside na polissemia, isto é, possibilidades múltiplas de leituras que as imagens oferecem, o que as torna potencialmente uma ponte com os tempos negados e os tempos não relacionais. Uma vez que esse movimento não é dominado, coordenado pelas estruturas da racionalidade moderna, que são as estruturas do ver, do pensar, do sentir, entre outras, estão colonizadas.

Há dificuldade, às vezes, em reconhecer trabalhos que não chegam necessariamente ao concreto, quando na verdade ampliam perguntas. Essa estrutura pode ser um pouco incômoda, dentro dessa forma de pensar colonial, moderna, da academia, que quer chegar a fatos da ciência de base colonial que precisam ter determinados padrões, que necessitam chegar a um determinante. Essa tese, não necessariamente chega num determinante, mas ela abre possibilidades múltiplas, e aí sim, entendendo que esse tempo é relacional, ou seja, estamos em uma relação de tempo-espço, em que a presença e a concretude daquilo que eu posso medir não é a minha base para o debate, é o contrário, é justamente entrar nesses outros campos, a partir de caminhos como, por exemplo, a ancestralidade; notadamente existem diversas possibilidades de romper, e aí sim, produzindo e sentindo outra a *Aesthesis*.

Antônio Pitanga constrói um “corpo” teórico, rompe a perspectiva do corpo, como uma entidade física, mas o corpo também como lugar de uma narrativa em si, repleta de marcas e insígnias que contam a história do corpo negro no mundo, do “capoeirista da vida”. É um corpo que se torna um território de significado, um espaço epistêmico onde as experiências vividas se transformam em sabedoria. Utilizando seus movimentos e expressões como instrumentos de subversão, Pitanga desafia as limitações impostas pela estrutura realista do cinema, rompendo com as convenções estabelecidas e redefinindo os limites do possível. Antônio Pitanga produz *Aesthesis*: “em este sentido la artista supera y rebaza su individualidade su sentido de “autor/individuo” para entrar em relacion, para abrir su cuerpo, su aesthesis a relacionalidad de los tempo negados (Vazquez, 2016, p.82).

Estamos hablando de un cuerpo que tiene una dimensión relacional, un cuerpo que es memoria viva, un cuerpo que no es uno sino que em su interioridade es multiple y em este sentido, es cuerpo con iteririoridad histórica, es no um espacio sino um território mnemónico, ancestral, em que el yo no puede reconocerse como individuo, sino que deve entenderse como relación, como comunidade (Vazquez, 2016, p.82).

É um corpo movimento que experimenta o mundo, subverte narrativas e reivindica espaços de representação e expressão; essa concepção do corpo como um território de luta e expressão, espelha a experiência pessoal de Pitanga, que vem da ancestralidade africana, que também é uma postura política e filosófica. Ancestralidade faz parte dos tempos negados, o que lhe roubou inclusive o *status* de ciência. Ancestralidade também é *sentipensar* (Escobar, 2014).

Nessa chave, o *sentipensar* de Antônio Pitanga não apenas reconhece a importância do corpo negro como um local de resistência e criação, mas também celebra sua vitalidade e poder transformador. Trago aqui para efeito de análise mais uma passagem do filme Pitanga (2017), em uma conversa com o emblemático cineasta, um dos precursores do cinema negro brasileiro, Joel Zito Araújo<sup>97</sup>. Uma passagem do filme Pitanga, é o momento em que ele chega, no que parece ser a casa de Joel Zito para uma conversa; nessa montagem entre cinema e história, vou reencaixa-la aqui. Pitanga ao subir as escadas de acesso a casa, onde Joel Zito o espera no portão, passa sem querer na frente da câmera:

Antônio Pitanga: eu acabei de cometer o maior crime, passei na frente da câmera, mas como é cinema novo...

Joel Zito: Mas você já é um Orixá Pitanga, já pode!

Antônio Pitanga: dá uma gargalhada

Corta!

Sentados conversando, Pitanga no primeiro plano.

Antônio Pitanga: eu sou Jesus Cristo eu sou Alah, 'cê tá entendendo...

Joel Zito: é o diretor criar a possibilidade de um negro ser um Deus...

Pitanga: no próprio filme a Idade da Terra, eu sou Ogum, eu sou Davi, pra fazer ressuscitar aquele morto operário, que tá ali nos trilhos do trem. Eu clamo por todos eles em um corpo só eu sou um cavalo (1:05:40 - 1:06:15)

Em algumas religiões de matriz africana a expressão “cavalo” significa que essa pessoa incorpora as entidades, sendo esse corpo um elo no tempo espaço, uma ponte entre a esfera espiritual e a esfera física, portanto, na leitura dessa tese, está entre mundos, no mundo e para o mundo, pensamento-mundo (Mbembe, 2014, p. 64), em uma perspectiva tempo espaço, acessando os tempos negados pelas violências da colonialidade/modernidade/capitalismo.

---

<sup>97</sup> “Joel Zito Almeida de Araújo (Nanuque, Minas Gerais, 1954). Diretor, roteirista, escritor e pesquisador. É tido como um dos responsáveis pela implantação do chamado cinema negro, tanto na ficção quanto no documentário, com filmes que debatem o racismo e a desigualdade entre negros e brancos. O tema também se encontra em suas pesquisas universitárias, particularmente, na presença dos afrodescendentes no audiovisual.” Fonte: Geledés. Para saber mais sobre Joel Zito: <https://www.geledes.org.br/joel-zito-de-araujo/>

Esse ser mundo em movimento, capoeirista mental, que junto com sua geração sabe que um outro por vir, livre da experiência racista que a modernidade sustenta, passa por justiça, reparação e restituição. É nessa perspectiva que Achille Mbembe discute no livro *A Crítica da Razão Negra* (2019), mais precisamente no epílogo, onde ele traz o pensamento da construção de um “comum” para o mundo, um pensamento-mundo. Na perspectiva dessa tese, o “ser mundo” são aquelas e aqueles que vieram antes, os que estão aqui e os que virão depois, que sabem que, para que alcancemos o nosso intento, os contragolpes devem ter direções: “Reparação, restituição e justiça são as condições para a elevação coletiva em humanidade. O pensamento acerca do que há de vir é um pensamento da vida e um pensamento em circulação, um pensamento da travessia, um pensamento-mundo”. (Mbembe, 2019, p. 309)

Então esses seres mundos são aquelas e aqueles cujos corpos territórios, que se movem no sentido de construir as “condições para a elevação coletiva em humanidade” (Mbembe, 2019, p. 309). A essas condições acrescento a desconexão com o tempo da modernidade, com a liberação de uma outra *Aesthesis* (Mignolo, 2010) esse é um movimento central para tornar as outras três: reparação, restituição e justiça, uma vez que, é fora da prisão sensorial e do esquema mental da modernidade que podemos alcançar o *status* de humanidade, segundo a perspectiva discutida por Achille Mbembe no livro supracitado. E arte/educação são ferramentas centrais para esse processo, escolas que estejam fora do atual esquema violento e punitivo, salvo as poucas exceções. Uma arte fora dos cânones da modernidade, tem o poder de produzir um resultado concreto no mundo, com base na liberação dos sentidos negados.

Contudo é importante problematizar que estamos falando a partir da estrutura da modernidade, onde arte e educação são mercadorias. A cultura está sempre envolvida com o poder e torna-se política em duplo sentido (Giroux, 2003, p. 19). É uma perspectiva complicadora para a extinção da estrutura opressora. Notadamente essa discussão está na superfície, pois em termos de dissolução dessas estruturas existem outras variantes fundamentais, a serem consideradas, contudo para o debate feito aqui, uma contribuição importante é considerar a desconexão com o tempo da modernidade a partir de uma outra *Aesthesis* ou em colaboração com uma *Asthesis* Decolonial (Vazquez, 2016).

É nesse movimento interpretativo que aponto a episteme criada por Pitanga, e que no tempo presente ele reelabora sua experiência e aponta esses elementos a partir de uma estrutura fílmica, quando se diz, um ser que dança, um capoeirista mental, um negro em movimento, um “cavalo”. São palavras mundo, que evocam uma dada forma de luta, que se constitui a partir de um *sentinpensar* conectado com um corpo movimento/território e, portanto, motor de uma outra



relação com espaço tempo, estética e as formas dadas pela eurocentrismo com relação ao fazer/sentir artístico.

É também ao longo das décadas de 1980-1990 que começa a operar -se uma convergência entre o pensamento pós-colonial, por um lado, e muitas outras correntes e as genealogias particulares (...) por outro lado, existe um pensamento afro moderno, que se desenvolve na periferia do atlântico que, aliás, toma essa formação oceânica e transnacional como própria unidade de sua análise(...) A sua preocupação central reside na reescrita das múltiplas histórias da modernidade enquanto encruzilhada de fatos de raça e fatores de classe. Nesse âmbito, esse pensamento afro moderno interessa-se tanto pela questão das diásporas quanto dos procedimentos através dos quais os indivíduos são submetidos a categorias infamantes, que lhes barram qualquer via de acesso ao estatuto sujeito história. (Mbembe, 2014, p. 65-66).

Esse estatuto de sujeito da história se consubstancia, para Pitanga quando ele sai em missão cultural pelas Áfricas e para tentar descobrir de onde ele veio, nessa perspectiva muito antes do nascimento do pensamento decolonial, como possibilidades epistêmicas e na colaboração da destruição do sistema colonial/moderno/capitalista, Pitanga, sua geração e tantos outros corpos e comunidades nos mais variados tempos e cantos desse mundo que chamamos terra, já o eram!

Nomeamos esse processo de *Epistemicídio* (Carneiro, 2005). É na periferia do atlântico, como aponta Achille Mbembe, que Pitanga se reconhece melhor na diáspora, isso se dá pelo cinema, pela arte, que moveu e move Pitanga e arte é um ponto de inflexão para o pensamento afro moderno. “A experiência artística e estética desempenha um papel crucial nas reflexões da corrente” (Mbembe, 2014, p.66), notadamente, porque a arte é potencialmente transformadora do mundo em que vivemos, entretanto essa arte só pode construir o mundo outro fora dos parâmetros kantianos da arte, do que é belo, do que é ser. De fato, Pitanga e sua geração não rompem por isso, mas seus corpos clamavam por outra estética, por uma *Aesthesis* liberadora de sentidos e possibilidades negadas pelo processo colonial. De alguma forma eles “forçaram a porta da modernidade”, para que hoje pudéssemos avançar nessa perspectiva, e de fato, trazê-las para a concretude da experiência humana no tempo presente, obviamente não é uma tarefa concluída, pelo contrário, há um longo caminho ainda para “sair da grande noite” de mais de 500 anos de dominação e tentativa de aniquilação de nossos<sup>98</sup> corpos e subjetividades.

Esse pensamento afro moderno é um pensamento do entremeio e do entrelaçamento. Reitera que só se pode apelar verdadeiramente ao mundo quando, por força das circunstâncias, se permaneceu com os outros. Nessas condições, “entrar em si mesmo”, é antes de mais” sair de si mesmo”, sair da noite da identidade, das lacunas do seu pequeno mundo. Deparamo-nos, então, com um modo de ver o mundo, que assenta na afirmação radical da corpulência da proximidade, da deslocação, e mesmo

---

<sup>98</sup> Quando digo nossos, me refiro, aos pretos (as) africanos (as) e em diáspora, aos povos indígenas brasileiros, aos povos originários das américas, as pessoas pobres, as prostitutas, as bichas, as(os/es) trans, a toda a massa de corpos subalternizados nessa longa noite de mais de 500 anos.

do desmembramento. Noutros termos a consciência do mundo nasce da atualização daquilo que já era possível em mim, mas através do meu cruzamento com a vida de outrem, da minha responsabilidade em relação à vida de outrem e dos mundos aparentemente longínquos e, sobretudo, de pessoas com as quais, aparentemente, não tenho qualquer ligação. (Mbembe, 2014, p. 71).

O que essa tese tentou elaborar foi uma análise crítica da memória a partir de alguns elementos estéticos e discursivos do filme documentário *Pitanga* (2017), sustentando que é um movimento de resistência que se baseia na conexão com a ancestralidade africana como fonte de força, inspiração e sentido artístico. Desafiou as representações estereotipadas e coloniais do corpo negro no cinema e na vida, ao mesmo tempo em que, em um outro contragolpe, também se encaixou nesses estereótipos. Entretanto o que essa tese também quer destacar é que no presente ele elabora uma episteme negra, que é ele mesmo e todas as gerações de negros e negras em movimento, um grande “corpo” em movimento e não uma “massa” em movimento.

Através dos diálogos estabelecidos com intelectuais de diversas correntes entre as principais os campos de estudos Pós-Coloniais e Decoloniais, e com autores, autoras e personas que representam o pensamento afro-brasileiro/afrodiaspórico, com essas bases conceituais foi possível contextualizar o documentário *Pitanga* (2017), de onde saem os contragolpes analisados e a trajetória cinematográfica de Pitanga. A hipótese deste trabalho sugere que ele rompe com o sentido colonial da presença e da representação negra no cinema. o que se reflete em uma elaboração estética carregada de propostas e sensibilidades múltiplas. A partir de uma abordagem interpretativa, que conta com TEN (Teatro Experimental do Negro) em sua gênese e que influencia em representação que não busca ser a repetição das formas eurocentradas de estética e de modelo de representação, mas se constitui no movimento da capoeira, permeada pela experiência de ser negro no Brasil e no mundo, na perspectiva do pensamento afro moderno.

Outro ponto importante a destacar nessa discussão final é que na relação com o conceito de *Aesthesis* (Mignolo, 2010) e *Olhar Opositivo* (hooks, 1992), foi possível estabelecer uma análise crítica e um apontamento concreto, que convida a academia, os espectadores (as) de uma forma geral, a repensar a representação visual na modernidade, na reconexão com os tempos e sentidos negados pela colonialidade, mas sobremaneira os fundamentos da narrativa e da construção estética cinematográfica na elaboração de um cinema negro brasileiro cada vez mais fundamentado na construção de suas próprias bases, suas abordagens estéticas, permeadas pela experiência de ser negro no Brasil e no mundo, convida o espectador a repensar não apenas a representação visual, mas também os próprios fundamentos da narrativa cinematográfica, inclusive com movimentos externos a ele de forma a produção de um cinema culturalmente híbrido.

Foi possível, através da relação teórico-metodológica, apontar as inferências desta tese: a episteme construída por Pitanga. Apontamos algumas possibilidades para entender esse negro em movimento, 'ser mundo', bem como elencamos alguns elementos acionados por ele a partir de sua experiência de vida, que permitem elaborar um discurso sobre essa forma de pensar/ser/lutar.

### FIGURA 32: ANTÔNIO PITANGA



Fonte: Revista de Cinema<sup>99</sup>

Cheguei à teoria porque estava machucada – a dor dentro de mim era tão intensa que eu não conseguiria continuar vivendo. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender – apreender o que estava acontecendo ao redor e dentro de mim. Mais importante, queria fazer a dor ir embora. Vi na teoria, na época, um local de cura. (hooks, 2013, p.83).

Em 1989, passei no primeiro vestibular que fiz sonhando em ter uma carreira acadêmica, em um arco dramático e, por que não dizer cinematográfico, de 35 anos de busca e luta, finalizo a escrita da tese. Exausto confesso que me parece muito mais importante o arco que me define e me aproxima de Pitanga e dos meus, do que o resultado da escrita. Importante, eu sei, afinal, um preto doutor tem um significado muito mais amplo no que diz respeito a nossa luta. Não obstante, o processo foi violento por conta das implicações raciais e pessoais dentro do esquema acadêmico. Certamente não é a tese que eu sonhei em escrever. Mas eu já provei para mim e para os meus que, com título ou sem: eu sou, eu posso, pois quem me dá força e sabedoria para resistir me disse isso. Laroyê!

---

<sup>99</sup> Revista cinema. Disponível em: <https://revistadecinema.com.br/2020/01/os-escravos-de-jo-e-homenagem-a-antonio-pitanga-inauguram-mostra-tiradentes/> Acesso em 05 jul, 2024

O que não significa abandonar a academia também como espaço de luta, mas entendendo que é na articulação efetiva com o mundo, é que podemos contribuir de forma contra colonial, com promoção de mudanças.

A teoria não é intrinsecamente curativa, libertadora e revolucionária. Só cumpre essa função quando lhe pedimos que o faça e dirigimos nossa teorização para esse fim. Quando era criança, é certo que eu não chamava de “teorização os processos de pensamento e crítica em que me envolvia (...) a posse de um termo não dá existência a um processo ou prática; do mesmo modo, uma pessoa pode praticar a teorização sem jamais conhecer/possuir o termo,” (hooks, 2013, p.86)

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Antônio Barros. **História e Cinema**: filmes como ferramentas didáticas no ensino da história e cultura afro-brasileira no âmbito da lei 10.639/03. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2019.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Papelmunde, 2009.
- BHABHA, Homi. O entre-lugar das Culturas. In: \_\_\_\_\_. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANT, Beto; PITANGA, Camila. **Pitanga**. [Filme]. Direção: Beto Brant, Camila Pitanga. Produção: Beto Brant, Camila Pitanga. Brasil: Fogo Azul Filmes, 2017.
- CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 31, n. 89, p. 377-394, 2017.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.
- COSTA, Joaze Bernardino; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Soc. estado.*, v. 31, n. 1, Brasília, Jan./Apr. 2016. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922016000100015](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100015).
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Marieta de Moraes. *História do tempo presente e ensino de história*. **Revista História Hoje**, v. 2, n. 4, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DOMINGUES, Petrônio; CARVALHO, Noel dos Santos. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. *Estudos Avançados*, v. 38, n. 110, São Paulo, 2024.
- EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ESCOBAR, Arturo. **Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia**. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.
- FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. 1ª reimpressão. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FERRO, Marc. O Filme: Uma Contra-Análise da Sociedade? In: LeGOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). **História: Novos Objetos**. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GIROUX, Henry. Introdução; Repensando a Política Cultural. In: \_\_\_\_\_. **Atos Impuros**: a prática política dos Estudos Culturais. Porto Alegre: Artmed, 2003. pp. 11-50.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Portugal: Porto Editora, 2011.

- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética da Diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: Trajetória e Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Guaracira Lopes Louro, 2002.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013. (Capítulo - A teoria como prática libertadora, p. 83-104).
- hooks, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- LOPES, Nei. **Enciclopédia da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.
- MBEMBE, Achille. *Qu'est-ce que c'est la pensée postcoloniale?* Entrevista com Achille Mbembe. **Revista Esprit**, 2006.
- MBEMBE, Achille. **Sair da Grande Noite**. Ensaio sobre a África descolonizada, 2013.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Brasil: N-1 Edições, 3ª edição, 2019.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. In: MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Portugal: Antígona, 2017.
- MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. In: Artigo publicado originalmente no jornal *Le Messager de Douala*, Camarões, 20 dez. 2005. Disponível em: <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=4248>. Acesso em: 30 jul. 2015.
- MACEDO, Aroldo; FAUSTINO, Oswaldo. **A Cor do Sucesso**. São Paulo: Editora Gente, 2000.
- MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política*. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, no 34, 2008.
- MIGNOLO, Walter. Aisthesis Decolonial. *Calle 14*. V. 4, n. 4. Enero-junio 2010, p. 10-25.
- MIGNOLO, Walter. Aesthesis Decolonial. In: **Arte y estética en la encrucijada decolonial II**. Pedro Pablo Gomez (editor) – Buenos Aires: Del Siglo, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação**. São Paulo: Contexto, 2001.

- NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. In: PEDROSA, Antonio et al. (Orgs). *Histórias Afro-Atlânticas: vol. 2 Antologia*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; Masp, 2022.
- NASCIMENTO, Maria Beatriz. **O Negro Visto Por Ele Mesmo**. Org. Alex Ratts. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.
- RICARDO, Sérgio. **Quem Roubou Meu Violão?** Rio de Janeiro: Record, 1991.
- RODRIGUES, Carlos João. **O Negro Brasileiro e o Cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 1987.
- ROUSSO, Henry. **A última catástrofe: a história, o passado e o contemporâneo**. Rio de Janeiro: FGV, 2016.
- SILVA, Oliveira Cleiton. Experiência Barravento Entre Tese e Forma. In: Magma – *Ensaaios de Cursos*, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view>.
- VASQUEZ, R.; BARRERA, M. Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. *Entrevista a Rolando Vázquez*. **Calle14**, v. 11, n. 18, 2015, p. 76-94.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## INTERNET

- CARTA Capital. Antônio Pitanga: "**A sociedade branca bebe, come e dança a cultura negra**". Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/antonio-pitanga-a-sociedade-branca-bebe-come-e-danca-a-cultura-negra>. Acesso em: 30 mar. 2018.
- GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Abdias Nascimento**. Museu Afro Brasil: história e memória. São Paulo. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/12/10/abdias-nascimento>. Acesso em: 30 mar. 2018.
- HISTÓRIA do Cinema Nacional**. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/antonio-pitanga/>. Acesso em: 29 mar. 2018.

PITANGA, Antônio; PITANGA, Camila. Antônio Pitanga: "**A sociedade branca bebe, come e dança a cultura negra**". Entrevista concedida a Larissa Ibúmi Moreira. Carta Capital, [5 fev. 2017]. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/antonio-pitanga-a-sociedade-branca-bebe-come-e-danca-a-cultura-negra>. Acesso em: 30 mar. 2018.



ANEXO



Universidade do Estado de Santa  
Catarina - UDESC Centro de Ciências  
Humanas e da Educação - FAED Direção  
de Pesquisa e Pós-Graduação - DPPG  
Programa de Pós-Graduação em História  
- PPGH

## ATA DE DEFESA

No décimo sétimo dia do mês de julho do ano de dois mil e vinte e quatro, às quatorze horas, em evento realizado por meio de recurso audiovisual, compareceu **Adriano da Silva Denovac**, do Programa de Pós-Graduação em História/Doutorado da Universidade do Estado de Santa Catarina, para a defesa de sua tese intitulada **“Eu sou um negro em movimento”: narrativas de Antônio Pitanga sobre ser mundo no tempo presente”**, perante a Banca aprovada pelo Colegiado do Curso, constituída pelos Professores doutores Cláudia Mortari, da Universidade do Estado de Santa Catarina, Fernanda Oliveira da Silva, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Aline Dias da Silveira, da Universidade Federal do Estado de Santa Catarina, Maria da Conceição Francisca Pires, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Filipe Noé da Silva da Universidade do Estado de Santa Catarina, sob a presidência do primeiro membro citado. Após a apresentação das considerações e sugestões da Banca Examinadora, a Professora Doutora Cláudia Mortari anunciou o parecer da Banca, considerando a tese **aprovada**.

### ✓ Observações:

A banca aponta a pertinência e importância da tese apresentada no que se refere a originalidade e a relevância historiográfica. Destaca ainda a renovação no formato apresentado de estrutura e os diálogos com outras proposições epistêmicas constituindo uma perspectiva singular no campo da história do tempo presente. A banca sugere a publicação do trabalho em formato de livro.

Florianópolis, 17 de julho de 2024.

Profa. Dra. Claudia Mortari  
*Universidade do Estado de Santa  
Catarina*  
(orientadora)


Documento assinado digitalmente  
**gov.br** ALINE DIAS DA SILVEIRA  
Data: 21/07/2024 13:47:06-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** FERNANDA OLIVEIRA DA SILVA  
Data: 19/07/2024 15:11:03-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Aline Dias da Silveira  
*Universidade Federal do Estado de  
Santa Catarina*  
(membro)


Profa. Dra. Fernanda  
Oliveira da Silva  
*Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul (membro)*

Francisca Pires Universidade  
Federal do Estado do Rio de  
Janeiro  
*(membro)*

 Documento assinado digitalmente  
ADRIANO DA SILVA DENOVAÇ  
Data: 22/07/2024 12:33:54-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Profa. Dra. Maria Conceição

 Documento assinado digitalmente  
MARIA DA CONCEICAO FRANCISCA PIRES  
Data: 18/07/2024 07:23:40-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Filipe Noé da Silva  
*Universidade do Estado de Santa  
Catarina (membro)*

Adriano da Silva  
Denovac  
*(doutorando)*

✓ 400

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC  
Centro de Ciências Humanas e da Educação - FAED  
Direção de Pesquisa e Pós-Graduação - DPPG

Pág. 02 de 02 - Documento assinado digitalmente. Para conferência, acesse o site <https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo> e informe o processo UDESC 00023905/2024 e o código M7MG4Z53.



## Assinaturas do documento

Código para verificação: **M7MG4Z53**



Este documento foi assinado digitalmente pelos seguintes signatários nas datas indicadas:

- ✓ **MARIA DA CONCEICAO FRANCISCA PIRES** (CPF: 622.XXX.594-XX) em 18/07/2024 às 07:23:40  
Emitido por: "AC Final do Governo Federal do Brasil v1", emitido em 20/02/2024 - 13:53:16 e válido até 19/02/2025 - 13:53:16. (Assinatura Gov.br)
  
- ✓ **FERNANDA OLIVEIRA DA SILVA** (CPF: 009.XXX.530-XX) em 18/07/2024 às 15:11:03  
Emitido por: "AC Final do Governo Federal do Brasil v1", emitido em 29/04/2024 - 14:36:03 e válido até 29/04/2025 - 14:36:03. (Assinatura Gov.br)
  
- ✓ **ALINE DIAS DA SILVEIRA** (CPF: 899.XXX.810-XX) em 21/07/2024 às 13:47:06  
Emitido por: "AC Final do Governo Federal do Brasil v1", emitido em 03/12/2023 - 12:22:35 e válido até 02/12/2024 - 12:22:35. (Assinatura Gov.br)
  
- ✓ **ADRIANO DA SILVA DENOVA** (CPF: 574.XXX.390-XX) em 22/07/2024 às 12:33:54  
Emitido por: "AC Final do Governo Federal do Brasil v1", emitido em 22/07/2024 - 12:33:54 e válido até 22/07/2025 - 12:33:54. (Assinatura Gov.br)
  
- ✓ **FILIPE NOÉ DA SILVA** (CPF: 382.XXX.848-XX) em 24/07/2024 às 16:03:56

Emitido por: "SGP-e", emitido em 04/04/2023 - 18:22:49 e  
válido até 04/04/2123 - 18:22:49. (Assinatura do sistema)

Para verificar a autenticidade desta cópia, acesse o link <https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo/conferencia-documento/VURFU0NfMTIwMjJfMDAwMjM5MDVfMjM5NDJfMjAyNF9NN01HNFo1Mw==> ou o site <https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo> e informe o processo **UDESC 00023905/2024** e o código **M7MG4Z53** ou aponte a câmera para o QR Code presente nesta página para realizar a conferência.