

Experimentar o Cinema Negro: um intercessor para outras trajetividades éticas?



Prudente, Ana Vitória Luiz e Silva; Carvalho, Alexandre Filordi de

Ana Vitória Luiz e Silva Prudente

ana.vitoriaprudente@gmail.com

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Alexandre Filordi de Carvalho

aflordi@gmail.com

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Práticas Educativas, Memórias e Oralidades

Universidade Estadual do Ceará, Brasil

ISSN-e: 2675-519X

Periodicidade: Frecuencia continua

vol. 5, núm. 1, 2023

rev.pemo@uece.br

Recepção: 25 Junho 2023

Aprovação: 12 Setembro 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/654/6544036107/>

Resumo: A globalização se impõe como uma produção intensa de perversidades, entendimento que se relaciona com o histórico colonial que é transversal a “nova globalização” em que o Estado facilita a necropolítica, que vulgariza o assassinato de crianças negras. Na tentativa de não permitir que diferenças se normalizem enquanto justificativa para a desigualdade, o Cinema Negro reconhece o potencial do audiovisual para deflagrar possibilidades de confronto dos conhecimentos, viabilizando a emersão de outros saberes e outras subjetividades que não sejam hegemônicas. Partindo de outras trajetividades que abram novos fluxos político de coabitação e circulação cultural, religiosa e simbólica, o presente artigo considera a animação “O Magrelo” de Prudente, como intercessor para se avançar nos enfrentamentos dessa necropolítica que, inclusive, situa-se no apagamento da negritude no cinema. Investigamos se na dimensão pedagógica do cinema negro há um dialogismo em construir uma outra globalização, mais ética, amparada na solidariedade como práxis.

Palavras-chave: Dimensão Pedagógica do Cinema Negro, Necropolítica, Nova Globalização, Trajetividades. Ética.

Abstract: Globalization imposes itself as na intense production of perversities, na understanding that is related to the colonial history that is transversal to the new globalization in which the State facilitates necropolitics, which vulgarizes the murder of the Black children. In na attempt to not allow differences to become normalized as a justification for inequality, Black Cinema recognizes the optential of the audiovisual to deflagrate possibilities of confrontation of knowlegde, enabling the emergence of other trajectories that open new political flows of cohabitation and cultural, religious and symbolic circulation, this article considers the animation “O Magrelo” by Prudente, as an intercessor to advance in the confrontations of this necropolitics that, incusive, is situated in the erasure of blackness in cinema. We investigated whether in the pedagogical dimensiono f Black cinema there is a dialogism in building another globalization, more ethical, supported by solidarity as a praxis.

Keywords: Pedagogical Dimensionof Black Cinema, Necropolitics, New Globalization, Trajectories.

1 CINEMA NEGRO

A produção cinematográfica tem um poder significativo na construção de imaginários e no enriquecimento simbólico. O símbolo dá o que pensar (REZENDE, 1995), no sentido que suspende a ação imediata para ser juntamente pensada, refletida, tomada como algo cuja validade ou não precisa ser avaliada. O cinema, compondo uma das consistências expressivo-simbólicas das artes, dá a pensar precisamente quando a ampla conjugação de sua estética suspende a recepção perceptiva imediata, permitindo que ela seja pensada. É assim que a produção cinematográfica agênciava uma forte influência nas relações sociais, considerando, sobretudo o seu poder sobre o simbólico (BOURDIEU, 1989), justamente por que ela dá a pensar.

No contexto brasileiro, o cinema chegou em 1896, alguns anos após a Abolição da Escravatura (1888). Segundo Souza (2007, p. 20) “foi realizada na Rua do Ouvidor, 57, no Rio de Janeiro, a 8 de julho de 1896” a primeira sessão. No caso do Brasil, a chegada do cinema aporta numa complexa conjuntura histórica emplastrada pelo despejo dos afro-brasileiros em condições de vida precárias, em um contexto de substituição de sua força de trabalho por imigrantes europeus brancos (FURTADO, 2000). Ademais, o cinema está compactado na construção de uma República cuja participação do povo foi totalmente excludente, ainda mais das massas pobres, majoritariamente constituída por afro-brasileiros (CARVALHO, 2019). Recepcionado pela elite político-econômica da antiga capital brasileira, o cinema convergiu, entre nós, para uma experiência igualmente excludente, no sentido de, simbolicamente, reescrever os sentidos da hegemonia do poder e do pretense saber. Entre 1896 e até dias presentes, se acumularam o “encurtamento do espaço social com as classes populares”, na valiosa expressão de Jessé Souza (2015, p. 249). Uma vez que o cinema também é um espaço social, salta aos olhos o fato de como não se tratou apenas de excluir as “classes populares” do cinema mas, sobretudo, de não se dar visibilidade às produções cinematográficas negras, bem como as representações ameríndias e asiáticas - identidades que sofreram o tentame de subjugação da euroheteronormatividade (PRUDENTE, 2019).

A representação e a representatividade nas mídias são temas de interesse difundidos, sobretudo com a força que este debate estabeleceu dentro do Movimento Negro. Diversos marcos históricos fazem parte da atuação negra nos meios de comunicação e nas produções artísticas. Para se ter uma ideia, em 1849 houve a participação de um artista negro em uma peça teatral, ou seja, ainda no período escravocrata. Também há dados de que, desde 1889, Benjamim de Oliveira já atuava como palhaço pelos circos do Brasil, tendo uma foto estampada como protagonista no jornal Estado de São Paulo em 1901.

O importante, a partir desses casos, é ressaltar que, mesmo diante da face dominadora das possibilidades estéticas, diversas estratégias artísticas eram criadas pela comunidade negra, visando à afirmação de perspectivas expressivo-simbólicas múltiplas. E nesta mesma linha de abordagem, em 1944 o Teatro Experimental do Negro (TEN), no Rio de Janeiro, passou a estabelecer de forma mais incisiva a questão da imagem do negro dentro das Artes Cênicas no cenário nacional, quando o teatrólogo Abdias do Nascimento foi capaz de apontar a relevância da imagem dos negros para a construção identitária. Tal entendimento foi de suma importância e, contemporaneamente, encontra-se reforçado nas articulações do povo negro, notadamente quando se considera o poder de difusão das mídias de massa e como elas têm penetrado conceitos dentro dos campos que pautam orçamentos, políticas públicas, formações educativas e artísticas, sem contar a manutenção de memórias.

Por outro lado, podemos observar que na historiografia do cinema há marcas históricas do racismo, estruturando nossa formação artística e cultural, implicando diretamente em um reforço estético a partir do qual papéis e representações artísticas eram reduzidas às mesmas demandas simbólicas colonial. Nesse sentido aos negros, o cinema de época reservava papéis de homens e mulheres escravizadas, em trabalhos precários, em funções coadjuvantes e sucessivamente. Em nome da manutenção da hegemonia do poder sempre houve também uma hegemonia de cor e o cinema nacional e estrangeiro buscaram silenciar ou

apagar as pessoas negras, negando-lhes o espaço, por exemplo, por meio do Blackface e outras formas de representações estereotipicamente racistas:

O blackface uma prática que tem em sua historiografia datada de 1830 nos shows de menestréis nos EUA, é uma maneira (...) de reduzir a existência negra há alguns traços fenotípicos e algumas características morais, de conduta, estereotípicas. Uma vez que nesse entendimento a existência negra é rasa, destituída de alma, atua-se como se fosse possível performar de maneira tão simplória um grupo étnico-racial. Sabemos que existem ações estéticas racistas semelhantes desde o século XVI. (MELLO, PRUDENTE, PRUDENTE, 2022, p. 385).

As tentativas de apagamento das maiorias minorizadas também atravessaram as representações e a representatividade das mulheres no cinema. Nesse âmbito, o que ocorreu e ainda persiste com o universo negro tem a ver diretamente com as imposições coloniais de uma imaginação do euro-hétero-macho-autoritário (PRUDENTE, 2019). Não é sem sentido que, segundo pesquisas apresentadas no artigo “Preconceito de Gênero sem Fronteiras: Uma Pesquisa sobre Personagens Femininos em Filmes Populares em 11 Países”, há uma desproporção considerável nas personagens falantes e/ou nomeadas na tela na comparação entre sexo feminino e masculino. Por exemplo, apenas 23,3% dos filmes tinham uma menina ou mulher como líder ou co-líder na condução da trama, (SMITH, CHOUEITI, PIEPER et al. 2015). De igual modo as existências LGBTQIA+ também se percebem atravessadas por expressões por vezes aviltantes de suas vivências geralmente negligenciadas e subtraídas das produções artísticas. Em tal âmbito, o artigo intitulado “Máscara Neutra, Blackface e Transfake – discussões sobre representação e representatividade na superação da hegemonia do euro-hetéro-macho-autoritário” nos aponta que o número de transgêneres atuando como atrizes/atores, ou ocupando a cadeira de direção/realização, como dramaturgistas e/ou roteiristas é limitado, tal qual é comum personagem trans serem interpretadas por artistas cisgêneres (MELLO, PRUDENTE, PRUDENTE, 2022.).

O relevo das discussões ao redor da representação e da representatividade, da estética e do imaginário negro ganharam espaço por meio do que passou a ser conhecido como Cinema Negro. Tratou-se de uma afirmação criativa que, valendo-nos da expressão de Oswald de Andrade (1978, p. 18), emergia “contra a Memória fonte do costume”, ou seja, a longa extensão da repetição do imaginário acerca dos lugares constituídos e em devir constituição para os povos negros brasileiros com toda a sua cultura. O disparador para o Cinema Negro, com efeito, deu-se a partir do Cinema Novo. Não podemos ignorar que o Cinema Novo projetou a negritude e a pessoa negra como referencial estético e, não menos importante, como disparador central de problematizações sociais cuja “Memória fonte do costume” brasileira insistia em reduplicar pela constituição de um imaginário apegado aos escaninhos da elite colonial. Em outros termos, os negros no Cinema Novo não apenas protagonizavam as injustiças sociais, políticas e econômicas dos intestinos racistas do Brasil como também passaram a ocupar o primeiro plano da composição artística acerca do próprio tecido social brasileiro, aliás, para o horror das elites euroheteronormativas. Tudo isso pode ser encontrado em filmes tais como: “Alma no Olho” de Zózimo Bulbul (1974); “Por que a Eritreia?” de Ari Cândido (1978); “Axé Alma de um Povo” de Celso Luiz Prudente (1987). São mostras de como esses filmes, que inauguram o Cinema Negro, propunham um olhar de libertação e autonomia em relação à população negra, reconhecendo sua humanidade (outrora negada) e situando a condição negra como agente ativo da história, uma vez que negros também são sujeitos históricos, implicados nas tramas o agir político e, por ser assim, necessitado de ser afirmado por imagens em movimento cujas formas ativem a experiências de fazer pensá-los na contramão da “memória fonte de costume”.

Por conseguinte, o Cinema Negro surge no desenvolvimento crítico da luta contra o colonialismo e por isso atenta-se, inclusive, para as demandas de outras categorias minorizadas, e o faz por meio de uma imagem de afirmação positiva de todas as minorias vulneráveis. Aliás, aqui se situaria o que Mbembe (2018) designou por devir-negro, isto é, o negro foi à maximização da desumanização institucionalizada e lucrativa, hoje representada pelas novas colonizações do neoliberalismo, que amplificam a exposição precária disso que mencionamos ser as minorias vulneráveis. O devir-negro, nos termos de Mbembe (2018, p. 309), expõe

de modo escancarado que “o capitalismo sempre precisou de subsídios raciais para explorar os recursos do planeta. Assim o foi ontem e assim o é hoje, ainda que esteja a recolonizar seu próprio centro e que as perspectivas de um devir-negro do mundo nunca tenham sido tão evidentes”. Por outro lado, o devir-negro é a luta contra este devir-negro instaurado, no sentido da afirmação de outras possibilidades de vida e de expressões existenciais ou relações com as condições determinantes da vida. É assim que “só é possível problematizar a identidade negra enquanto identidade em devir”, argumenta Mbembe (2018, p. 171), justamente por que, complementa o autor, a identidade em devir “se alimenta ao mesmo tempo das diferenças entre os negros, sejam étnicas, geográficas ou linguísticas, e das tradições herdadas do encontro com Todo-Mundo”.

O Cinema Negro possibilitou, desde o seu início, a problematização dupla do devir-negro. Com efeito, ativando a urgência contínua de perspectivas estéticas suficientemente capazes de indicar que a contemporaneidade também é o tempo da inclusão, ou seja, de outro devir-negro, muito distante dos preconceitos que visam a qualquer espécie de segregação. Em tal dimensão, trata-se de evidenciar o caráter antitético das produções culturais, políticas e econômicas na Era da Informação, com as quais se viabiliza a luta de imagens que, conforme Prudente e Souza (2021, p.5) elucidam, convergem para “(...) o nosso constructo [que] se dá pela forma com que nos vemos e somos vistos, criando assim os conceitos de individualidade e de coletividade, facilitando ou não ao pertencimento a determinados grupos étnicos, ou categorias ligadas a etariedade, gênero, sexualidade e credo”.

Na contramão da ausência do negro, a dimensão pedagógica do Cinema Negro (PRUDENTE, 2019) apresenta uma possibilidade de movimento do Mundo, pois busca por conhecer e produzir mais condições para se promover a esperança e o coabitar a vida. Esperança, aliás, é uma dimensão central na obra de Paulo Freire, que discute o sonho como motor da história na conjecturação sobre o amanhã, portanto a esperança é “uma necessidade ontológica” (FREIRE, 1992, p.10).

Milton Santos (2015, p. 19) elucidam que “a globalização está se impondo como uma fábrica de perversidades” para a maior parte da humanidade. A partir desse argumento, o geógrafo sugere que outra globalização pode surgir a partir da produção de novos discursos, uma nova maneira de denunciar e anunciar novas histórias. Mas, sustentamos que na constituição dessa nova globalização a experiência sensível também é de suma importância. Para além da competitividade e da reprodução desenfreada de demandas de consumo que toma a guerra como norma e direciona a humanidade para a ausência de compaixão, a sensibilidade emerge como condição de uma política sensível face à banalização das perversidades mencionadas por Santos. Além de haver aí a intersecção entre as produções de Freire e Milton Santos, é inegável entrever o lugar privilegiado que o Cinema Negro detém no delineamento de outras experiências sensíveis acerca da negritude.

A partir do percurso que até agora percorremos, gostaríamos de nos concentrar na Dimensão Pedagógica do Cinema Negro (PRUDENTE, 2019). Para tanto, privilegiaremos a riqueza expressiva e simbólica do filme *O Magrelo*, de Celso Luiz Prudente (2022). A partir dele, exploraremos o dialogismo entre a proposta de “uma outra globalização” de Milton Santos (2015) amparada no renascimento da solidariedade como práxis, Paulo Freire (1991). Ao cabo, parece-nos que a questão de fundo para a afirmação do Cinema negro toca o conjunto das indagações suscitadas por Mbembe (2018, p. 304): “como pertencer de pleno direito a este mundo que nos é comum? Como passar do estatuto de ‘sem-parte’ ao de ‘parte interessada’? Como tomar parte na constituição deste mundo e na sua partilha?”

O Cinema Negro permite diversas possibilidades analíticas, facilitando as muitas leituras que podem se estabelecer a partir do contato com as suas realizações. No entanto, observamos o Cinema Negro como uma viabilidade de ser ele, em si, uma contra-leitura: “Entenda-se por contra-leitura um exercício dos pontos que resistem ao nosso ímpeto de ler: as rasuras, as deformações, tudo aqui que corresponde ao ‘erro de leitura’. Estamos, assim, interessados nos pontos de mutação de um discurso.” (DUNKER, p. 18, 2021). Ou ainda poderíamos dizer, um intercessor, nos termos de Deleuze (1992), isto é, a tomada de elementos concretos,

simbólicos, abstratos, sensitivos, orgânicos, pouco importam, que se conectam a uma intencionalidade expressiva que faz movimentar, para além do habitual, a potencialidade de gestos, formas, experiências, percepções e sucessivamente com outras consistências ou com novos significados. O Cinema Negro, então, busca a desconstrução de “núcleos de estabilização de sentido” (DUNKER, 2021), que formam modos hegemônicos de leitura de mundo. E nessa linha de acepção de contra-leitura e de intercessor, ele permite a liberação de expressividades cuja invenção intercedem como potencialidade estético-ético-política voltada não apenas para novos “esperançares” no mundo, porém mais ainda, para outros devires.

2 O MAGRELO, DE CELSO LUIZ PRUDENTE (2022)

Inspirados nas percepções filmicas que surgem a partir da série Cinema e Psicanálise feitas por Dunker e Rodrigues (2015), convocamos aqueles que lêem esse artigo a compartilhar conosco um pouco do que surge em uma conversa após o cinema, especificamente, após a Mostra Internacional de Cinema Negro (MICINE) que acontece em São Paulo, com a curadoria do, também, cineasta Celso Luiz Prudente. Christian Dunker discerne sobre a diferença entre o cinema e um vídeo, convocando-nos a aprofundar a relação que temos com a arte por meio do dialogismo. Para o psicanalista, “ir ao cinema é diferente de ver um vídeo porque nos interessamos muito pela conversa que acontece depois do filme. E só acontece conversa se houver leitura. Sem esta, nossa experiência se reduz ao juízo de gosto imediato: gostei, não gostei.” (2021, p. 17).

O Magrelo foi um dos filmes exibidos na MICINE na sua 18ª edição, que ocorreu em 2022, em São Paulo. Esta edição ocorreu de maneira presencial e por streaming, gerando um significativo debate entre o público, os pesquisadores e os artistas, uma vez que foi uma das exibições com mais número de visualizações entre as curtas metragens pelo streaming durante o período de mesas de debate e premiação da Mostra:

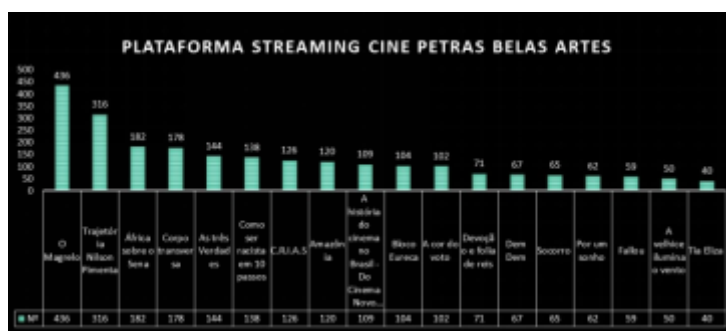


Tabela 1 Número de exibições pelo streaming Cine Petra Belas Artes por filme de curta-metragem

Podemos supor que o filme não foi apenas assistido, visto, mas também lido. A leitura, nesse caso, pode ser considerada um intercessor produzido pelo filme, ou seja, é coextensiva a uma experiência estética que, contudo, abre potencialmente horizontes que ultrapassam a própria temporalidade da experiência estética. Importante dizer que o cinema de nicho, ou se preferirmos, contra-comercial, como costumam ser os filmes de Mostras, intercedem horizontes criativos e promovem também discussões éticas uma vez que estão no fluxo contrário das representações dominantes. Foi nesse sentido que Guattari (2012a, p. 369) argumentou que “o cinema de grande difusão, o cinema comercial, tem funcionado como um negócio de mistificação, de recrutamento, que consiste em consumir às pessoas, da vontade à força, nas representações dominantes”. Ora, a dimensão do diálogo, tal como aqui investimento, emerge como fluxo contra-mistificador precisamente acerca das narrativas e percepções racistas.

Por conseguinte, partindo do pressuposto de que “ler implica supor que um filme possui camadas de signos, ou sentidos, ou, ainda que ele é uma espécie de árvore, de labirinto ou de palimpsesto de discursos” (DUNKER, p.16, 2021), a leitura acaba atravessando os participantes do “lido” justamente com

o intuito de produzir linhas de signos, de sentidos e de significados distintos daqueles que congelam o filme em um sentido único ou homogêneo.

Começamos a nossa experiência de leitura do filme a partir do cartaz divulgado durante o período da 18ª edição da MICINE, no Cine Petra Belas Artes (na Avenida da Consolação, região central de São Paulo); no SESI que fica na Avenida Paulista (também região central de São Paulo); na Universidade de São Paulo (USP), no campus Butantã-USP, na Escola de Comunicação e Artes (ECA) e no Museu de Imagem e Som (MIS), que fica no bairro Jardim Europa, na cidade de São Paulo, o que podemos interceder? Ora, se nomeamos aqui esses espaços é pelo fato de eles abrigarem o que quase sempre se ignora: suas geografias excludentes, que pouco são abertas para aqueles cuja animação fílmica retrata: o Magrelo e seus avós. Ter o cartaz disposto nesses ambientes é uma maneira de confrontar também a ocupação desses espaços. Isso por que toda imagem também pode funcionar como uma trajetividade política outra. Como explicou Carvalho (2015) a trajetividade consiste em uma política de trajetos para a vida, operando de modo duplo. Por um plano de trajetos arranjados e disponibilizados como circuitos fechados gerando, por exemplo, exclusões localizadas, marginalizações sociais, preconceitos territorializados – bairros nobres, bairros pobres, guetos, comunidades etc. – ou, em outro nível, a trajetividade pode ser a experimentação ou deambulação de trajetos. Nesse caso, o que existe são derivas abertas para se politizar os territórios na medida em que são abertos a novos fluxos políticos de coabitação, circulação, partilha comunal, étnica, cultural, religiosa, enfim, simbólica tal como é o cinema. Com efeito, um cartaz de um filme não comercial atravessando os muros de significados da trajetividade das geografias excludentes já indicia uma nova intercessão no mundo cristalizado das representações, logo, das políticas e dos planos éticos de como a comunidade pode perceber a si mesmo, notadamente em um sentido de ser incluída na trajetividade estética.



Figura 1 Cartaz do filme "O Magrelo" de Celso Luiz Prudente (2022), acervo pessoal.

O cartaz do filme apresenta uma mulher negra segurando uma criança preta retinta, o cartaz reproduz uma cena determinante da história, uma avó a amparar o seu neto assassinado pela polícia em uma ação de desinteligência na expressão máxima da Necropolítica (MBEMBE, 2018a). Desnecessário dizer como na trajetividade da exclusão esta violência banalizada é repertoriada no cotidiano e aceita passivamente pela sociedade consubstanciada nos valores, como vimos anteriormente, da memória dos costumes.

Não nos estaríamos equivocados ao afirmar que podemos compreender essa imagem como uma releitura de Pietà, um tema cristão que representa a piedade segundo o próprio nome, de origem italiana. A obra Pietà de Michelangelo, do período renascentista, apresenta uma relação de extremo afeto maternal entre Nossa Senhora e Jesus Cristo e é uma das maiores (senão a maior) referência neste tema. Ademais, podemos observar algumas similaridades entre a clássica obra renascentista e a proposta do cartaz, que tem a mesma composição piramidal, apresentando as três expressões da crença cristã: Deus, Filho e Espírito Santo. No lugar do véu sobre a cabeça, símbolo de pureza e distinção de santidade, como é no caso da mãe de Jesus Cristo, a avó

do cartaz usa um turbante cujo marcador estético salta aos olhos ser afro. Aqui ela não é mais uma avó: é uma história de trajetividade encharcada pelo sangue do cativo produzido pela diáspora forçada à colônia aviltante, mas também da alforria sem consumação do reconhecimento da necessidade de inclusão social à vilania da polícia que mata mais negros e os encarcera abominavelmente. A avó que segura o corpo entregue à morte, sem redenção, é uma intercessora da trajetividade dos corpos negros no Brasil.

Do ponto de vista fílmico, *O Magrelo* é um curta-metragem de animação, com roteiro de Ivan Ferrer Maia, Anderson Brasil e Celso Luiz Prudente. É o próprio Celso Luiz Prudente o seu diretor. Criado e produzido nos primeiros anos da pandemia, sua estréia oficial ocorreu em 2022, na 18ª Mostra Internacional de Cinema Negro, no Cine Belas Artes em São Paulo. O filme foi exibido, também, no Museu de Imagem e Som de São Paulo (MIS-SP) e no Auditório Lupe Cotrim na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, que foi seguida de um debate junto aos professores Celso Luiz Prudente (UFMT), Ricardo Alexino Ferreira (ECA-USP), Antônio Luiz Nascimento (UFMT) e Ana Vitória Prudente (Mestre em Educação - UNIFESP).

Esse debate trouxe para a pauta a importância das produções no Cinema Negro a fim de deflagrar novos olhares acerca da reiterada tentativa de apagamento da população negra. Este genocídio precisa ser estancado em sua trajetividade dissipada pela cegueira que necropolítica causa, sobretudo a partir de como injeta na sociedade representações e ações ajuizadas pela insensibilidade com relação à perseguição e morte racializadas, como se a vida negra fosse uma vida que não importa ser vivida. No caso do Cinema Negro, também está em jogo produções que sejam outras políticas de trajetividades, articulando roteiro, planos, imagens e sons para se potencializar intercessores minimamente éticos, imbuídos com sentidos de combate à banalização da trajetividade mortífera. Concomitantemente se está, assim, produzindo todo tipo de problematização ética acerca das políticas de morte facilitadas pelo Estado, pois o Cinema Negro permite experiências e perspectivas que reconheçam e afirmem a subjetividade na negritude, situando-nos de modo inequívoco como agentes políticos das nossas próprias existências.

O filme inicia como um sonho: na tela há a representação de um céu multicolorido, que é atravessado por uma pipa vermelha enquanto observamos o nome do realizador do filme, Celso Luiz Prudente, seguido pelo nome do filme “*O Magrelo*”, a pipa vermelha ascende junto a outras pipas coloridas, em uma sugestão ao pássaro Sansa Kroma, que também é citado no filme.

Da janela de uma casa simplória vemos a favela ser apresentada no curta. O filme é um curta-metragem de 5 minutos, embalado pelo toque no ritmo do Ijexá. A troca de cenas pela montagem sugere o virar de páginas, e é assim que nos apresenta as nuances de uma favela como quem lê um livro. *O Magrelo* narra a história de um menino, extremamente magro pela fome, uma das mazelas do Brasil e, desgraçadamente, acentuada:

Indiscutivelmente, a pandemia agravou o quadro de crescente aumento da insegurança alimentar ao se sobrepor às crises política, econômica e social, que lhe eram anteriores. Nesse contexto trágico, as desigualdades se aprofundaram e a fome volta ao cenário nacional como um problema social de dimensões nacionais e não mais restrito a grupos historicamente vulneráveis, em regiões específicas. (REDE PENSSAN, 2022, 13).

A fábrica de perversidade da qual Milton Santos alertava, aliás, muito antes da Pandemia da Covid, desdobra-se nesta realidade da fome inconsumível: “Vivemos em um mundo de exclusões, agravadas pela desproteção social, apanágio do modelo neoliberal, que é, também, criador de insegurança” (SANTOS, 2015, p. 59). As exclusões que são agravadas pela desproteção social é um dos fios condutores da narrativa do filme, pois apresenta as mazelas da miséria e da necropolítica que atinge mais crianças negras, que não têm sua infância protegida pelo Estado e que são destinadas a um devir-negro recolonizado.

O Magrelo foca em sua narrativa a perspectiva de uma criança que almeja ser jogador de futebol, a despeito de não ter um par de sapatos. E nessa linha de abordagem, remoramos a participação do Professor Hélio Santos, importante militante do movimento negro, no programa Roda Viva na Cultura, no dia 07 de novembro de 2022, no qual ele apresentou uma interessante análise a respeito do número de ídolos negros, jogadores de futebol que temos no Brasil. Para Hélio Santos, podemos observar que em diversas regiões marginalizadas há a presença de um campo de futebol, ainda que improvisado, o que facilita o acesso

das crianças e dos jovens de comunidades periféricas ao esporte, que também é amplamente difundido pela mídia. Entretanto, ele aponta uma curiosidade. Enquanto no futebol somos referência mundial – com uma representatividade massiva de atletas negros e pardos –, em esportes que exigem uma estrutura mais organizada, como a natação, em que a maior parte das piscinas é privada e construída em clubes restritos, prepondera-se a ausência quase total de negros. Em tal categoria, por exemplo, a memória não alcança nomes referenciados por tantas medalhas e prêmios significativos.

O filme, assim, propõe um olhar para infância negra permeada pela ludicidade que nos é negada. O menino do filme que lida com a fome brincava em poças de lama, encantava animais e sonhava com pipas, que simbolicamente permitem uma conexão entre o Céu e a Terra, o imaginário e o concreto, aproximando distâncias por meio de uma linha/rabiola. É possível considerar que há na composição dessa personagem, que é uma criança negra, a tentativa de estabelecer uma imagem de afirmação positiva do negro, a despeito das condições que são impostas a ele. O filme está alinhado com a perspectiva freiriana de que temos a vocação ontológica de ser mais (FREIRE, 1978).

Em outra cena observamos que a percepção de riqueza não está correlacionada diretamente ao status socioeconômico, mas sim ao pensamento pós-abissal, proposto por Boaventura de Sousa Santos (2007), que tem como premissa a diversidade epistemológica, ao reconhecer a pluralidade do conhecimento e considerar, também, os saberes não acadêmicos. Isso porque no filme, conjugando narrativa com a música *O Magrelo*, revela que o menino “brincava feliz em uma poça de lama, ele encantava animais” (Composição: Anderson Brasil e Celso Luiz Prudente, 2021). Em questão está o reconhecimento dos saberes infantis como trajetividade existencial sem a categoria etária, tal como supõe uma lógica cartesiana de valorização que propõe o antagonismo entre os diferentes. Mas sabemos que temos um aprofundamento dessa ecologia dos saberes (SANTOS, 2007) quando se narra no filme que, a despeito da miséria socioeconômica, o menino era rico por ter consigo a vivência junto aos seus avós. A essa altura, o devir-negro do menino contrapõe-se à trajetividade do devir-negro recolonizado.

Nessa realização fílmica há uma cena muito relevante: a avó lê com o menino. Trata-se da cumplicidade de um bem comum que, a despeito da situação desfavorável à condição humana, ultrapassa a redução do tempo dedicado cada vez mais ao conviver, ou melhor, ao com viver. Em outra cena vemos o menino junto ao seu avô, e aqui pontuamos que a imagem de um homem negro idoso é poderosa e recorrentemente invisibilizada. A persistente invisibilização dos idosos negros está para a estratégia cúmplice do apagamento das narrativas de vidas negras. Sem memória não há pertencimento; sem pertencimento não há convivência; sem convivência novas políticas para a vida são desertificadas.

No âmbito geral, o desenho do filme constrói personagens sem rostos definidos. Essa indefinição funciona como lâmina afiada, porém de dois gumes. Em uma margem ela corta justamente os significados preconcebidos acerca da identidade negra. Na outra margem a lâmina abre campos de a-significação, isto é, de possibilidades simbólicas em que cada negro e negra pode também projetar nas personagens a trajetividade de seus rostos, com todas as violências carcomidas pelos abusos cotidianos do racismo. Apesar disso, é possível ver nas silhuetas algo que vai se organizando em nome de outra trajetividade de devir-negro: a silhueta do rosto do avô evoca o mapa do continente africano, apontando para o ideário das epistemologias do Sul (SANTOS, 2007); o turbante da avó, como mencionamos, nos “envolve” a um mútuo pertencimento. Na cena há uma indicação de que avô e neto brincam com pipa juntos. Outra vez o sentido de “junto” vem à tona, mas precisamente como comunhão partilhada ou construção de uma ética do sensível. No limite, estaríamos diante do referencial epistemológico que dialoga com o ideário de Milton Santos acerca de uma nova globalização que seja “constituída de baixo para cima” (2015, p. 154), permitindo uma modulação ética pela partilha, com preocupações de cunho social, cultural e moral.

A mesma cena é relevante pelo fato de mostrar expressões capazes de interceder pelo valor da família também dentro das relações negras. Compreendemos, dessa maneira, que o cineasta Prudente coaduna com o entendimento de Hooks (2021), para quem o amor é uma força poderosa, sendo, portanto, fundamental

para uma cultura de paz, afinal “queremos viver numa cultura em que o amor possa florescer” (HOOKS, p. 43, 2021) e não há amor onde existe abusos. Em tempos de política de inimizade, para nos valermos da valiosa concepção de Mbembe (2021), permeada pelo ódio como marcador de destruição do diferente, sobretudo no sentido que o devir-negro supõe, o amor se soergue como amálgama de sentido de mútuo pertencimento e de disparadores trajetivos ambicionando enfrentar a política de inimizade. Desse ponto de vista, amar ganha contornos de atitude ética, pois supõe decisões cujos movimentos não podem ignorar o lugar da alteridade.

Se considerarmos esse arcabouço no registro do movimento de Sankofa algo de interessante ganha contorno. Sankofa é um símbolo da cultura Adinkra, por sua vez, um dos “sistemas comunicacionais africanos inseridos na lógica dos ideogramas” (FILINTO, 2022, p.127). Além do mais, Sankofa diz respeito ao princípio de “conhecer o passado para melhorar o presente e construir o futuro” (NASCIMENTO, 2022, p.19). Ora, por meio dessa aproximação tão significativa entre gerações distintas, em que a ancestralidade aparece como um caminho de abertura para o futuro, o sentido afirmativo do devir-negro converge para a riqueza do Sankofa. É preciso pontuar que cenas como essa não são comumente apresentadas nas mídias de massa, algo que Guattari chamava a atenção no cinema de representações dominantes, principalmente em produções de cinema, novela e peças publicitárias que, de modo geral, negam a existência da família negra, pois como observam Souza e Carvalho (2022, p. 8):

[...] vetar às crianças negras uma infância a elas peculiar foi preponderante para a desumanização do grupo como um todo, uma vez que a projeção social sobre as pessoas negras estava marcada com os sinais e os valores de um sistema cultural fechado para a sua destinação: o fato de serem negras.

É na sequência dessa cena que se situa o desfecho da breve existência deste menino. A fome não havia vencido-o – e nessa constatação já temos uma grande expressão da necropolítica (MBEMBE, 2018) que atinge especialmente crianças negras, geralmente marginalizadas e destituídas do seu direito à infância. Mbembe elucida que o “racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, ‘este velho direito soberano de matar’. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do estado” (2018a, p. 18). Pois bem, mas quando essa dimensão da necropolítica atinge também a infância negra, que proporções entram em jogo? Pelo prisma matemático, devemos nos atentar aos dados levantados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), por meio da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), realizada em 2009. Por ela, somos informados que mais de 50% das crianças e adolescentes são indígenas e negros – dados que serão atualizados no recenseamento que está sendo realizado neste ano de 2022 e pode aumentar. Segundo o UNICEF, a partir do levantamento desses órgãos sabemos que:

Vinte e seis milhões de crianças e adolescentes brasileiros vivem em famílias pobres. Representam 45,6% do total de crianças e adolescentes do País. Desses, 17 milhões são negros. Entre as crianças brancas, a pobreza atinge 32,9%; entre as crianças negras, 56%. [...] uma criança negra tem 70% mais risco de ser pobre do que uma criança branca. (UNICEF, 2010, p. 6).

A pobreza é uma situação socioeconômica compreendida como inerente à população negra, em nome da manutenção do status quo que favorece a normatividade eurocêntrica. Tal conjuntura Clovis Moura nomeia de economia de miséria, espécie de constante no processo histórico-social: “o negro foi atirado compulsoriamente aos últimos estratos da sociedade, quer onde foi marginalizado, quer onde foi integrado” (2021, p. 52), em que todas as razões levaram a inferiorização do ex-escravizado. Há, pois, na lógica cartesiana cunhada pelo euro-hetero-macho-autoritário (PRUDENTE, 2019a) uma associação permissiva da diferença como sinônimo de desigualdade.

O genocídio de crianças negras no Brasil, um assunto que já foi elaborado a partir diferentes abordagens conceituais, é objetivamente o assassinato simbólico e material da esperança dentro de um recorte étnico-racial. Em suma, é o assassinato de todo devir-negro em forma de trajetividade contra colonial. No filme, a

morte do menino acontece dentro de uma cena que se repete nas favelas do Brasil: a bala “perdida” tem um dono: o corpo negro - ainda que sejam crianças ou jovens.

Ao nomear as crianças que perdemos diante da necropolítica que atinge a população negra, o filme apresenta os sonhos ceifados, indicando que diante dessas perdas nos distanciamos de sonho, pois como evidência Freire (1992, p. 91), “não há mudança sem sonho, como não há sonho sem esperança”. Ao dizer que Marias, no plural, morrem nas favelas do Brasil – no filme e na canção referenciada pela Favela do Alemão do Rio de Janeiro -, ao apontar que morreu “mais um” Francisco, mas que este já se chamou João, observamos que a necropolítica favorece ao esvaziamento da memória, ao mesmo tempo em que o filme ilustra que “a cultura não é uma questão de ontologia, de ser, é o devir, e desse modo reconstruir a imagem do negro é ir na contramão do silêncio, algo que urge na sociedade brasileira” (PRUDENTE, SOUZA, et al., 2022).

O filme, que está na linguagem do Cinema Negro, encerra recriando o mito do Pássaro Sansa Kroma, que faz parte dos referências da cosmopercepção africana. Sansa Kroma seria um pássaro protetor das crianças, que neste filme é a alma do menino magrelo, que como pipa voa protegendo outras crianças pretas: “Seu Pipa Voa, Na Imitação, Pássaro Sansa Kromá, Que Protege o Coração/ No Canto Do Banto, o Mais Onírico, Livre e Lúdico, Do Magro Negro Erê” (Composição Anderson Brasil e Celso Luiz Prudente).

3 CONCLUSÃO: EXPERIMENTAR MUNDOS IMPENSÁVEIS

Ao traçar um paralelo entre o texto de Paul Preciado (2013) “Quem defende a criança queer?” e essa produção fílmica, intuimos que a resposta para quem defende a infância negra são as epistemologias negras, por meio inclusive do Cinema Negro e as cosmopercepções africanas que permitem o sular no direcionamento em nome dos sonhos possíveis, que atendem a dimensão utópica de Freire. Para Freire e para Santos a solidariedade é antitética ao capitalismo. Santos observa que “ser pobre não é apenas ganhar menos do que uma soma arbitrariamente fixada; ser pobre é participar de uma situação estrutural, com uma posição relativa inferior dentro da sociedade como um todo” (SANTOS, 2015, p.59) e é, também, nessa perspectiva, que Freire ancora sua luta contra o capitalismo, entendendo que em sua perversidade intrínseca, funda-se a sua “natureza anti-solidária” (FREIRE, 1995, p. 70). Ambos ao discorrerem sobre a globalização compreendem que ela “reforça o mando das minorias poderosas” (FREIRE, 2004, p. 129). E a proposta de Santos (2015) para uma nova globalização que parta do hemisfério Sul está em sinergia não apenas com Freire, mas também a proposta trazida por Prudente (2019b) de Cinema Negro, que podemos observar inclusive no curta O Magrelo (2022):

(...) essa tendencia cinematográfica faz surgir uma dimensão pedagógica na qual o negro vai se afirmar ensinando a sua ontologia. Na medida em que se percebe e conscientiza-se que, sem a integração econômica-social-educacional, em respeito à diversidade cultural na qual o negro também realiza como cidadão, expressando-se enquanto sujeito (...) (PRUDENTE, 2019b, p. 131).

O Cinema Negro é um intercessor imprescindível para os valores e as trajetividades da africanidade, enquanto também epistemologia fundada na cosmovisão do “respeito à biodiversidade” (PRUDENTE, p. 131, 2019b), o que também se verifica no entendimento da cosmopercepção africana Ubuntu – sou porque somos – primazia da percepção, especificamente da africanidade, que tem sua referência ontológica na comunidade sobre o indivíduo.

O Cinema Negro, em grande medida, ao dar sentido à circulação simbólica de uma estética negra acaba por atuar para desconverter os fluxos de representação dominante ao redor da longa história de trajetividade colonial do negro e da necropolítica cancerosa do devir-negro afirmativo. Em que pesem tais termos, aqui estamos perante o fato de que “o cinema é político, não importa o seu tema; cada vez que ele representa um homem, uma mulher, uma criança ou um animal, ele toma partido nas micro-lutas de classes que concernem à reprodução dos modelos de desejo” (GUATTARI, 2012b, p. 393). Que não se ignore,

portanto, a potência que o Cinema Negro tem nessa dimensão política que, a um só tempo, como em toda dimensão política, supõe, de modo indissociável, caminhos éticos e trajetividades de resistência às políticas de representação racistas ou excludentes. Acrescente-se a isso outro aspecto. Ainda que em forma de curta-metragem ou longa-metragem, cinema de ficção ou documentários, a questão é este fundo de micro-lutas que Guattari acima destacou. Contra os modelos de desejo que insistem em trajetivizar para os negros as mesmas destinações insolentes das medidas distorcidas que continuam a apagá-los da história, a matá-los pela banalidade necropolítica, a ignorar suas criações intelectuais, científicas, artísticas, morais, simbólicas e, sobretudo, a necrosar pela subjugação e massacre das infâncias negras o devir-negro como agente de outra escrita do que pode ser a história, para além de um vocábulo repetitivo.

Finalmente, cumpre dizer que o Cinema Negro é um intercessor para os caminhos pensantes de novas ecologias de saberes, reconhecendo epistemologias negadas por serem suscitadas por grupos étnico-raciais entendidos como “o outro”, o estranho ignorado no caminho, encarnado notadamente pela população negra e ameríndia. Dialogar com a proposta de uma nova globalização que parta do hemisfério sul nunca foi tão urgente – entendo essa destinação geográfica como uma trajetividade política dos países colonizados, herdeiros subdesenvolvidos da dominação europeia autocentrada e calcada na política de morte. O filme *O Magrelo* (2022) mais do que reconhecer a necropolítica que assola a infância negra, propõe a solidariedade como práxis a partir do pássaro Sansa Kroma, em diálogo com a produção freiriana que reconhece a esperança como ação, sem ignorarmos a pele negra como a tela de novas constelações do próprio devir-negro.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 228p.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. 4. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2019. 159p.
- CARVALHO, Alexandre Filordi de. Trajetividade e máquina geográfica: cinema e terras entre intervalos para outros espaços sem terra. In: Ana Francisca de Azevedo; Rosa Cerarols Ramírez; Wenceslao Machado de Oliveira Jr. (Org.). *Intervalo: entre Geografias e Cinemas*. Minho: UMDGEO - Departamento de Geografia, Universidade do Minho, Braga-Portugal, 2015, v. II, p. 97-114.
- CARVALHO, Alexandre Filordi de; SOUZA, E. G. L. Pensar outros possíveis entre infâncias e necropolíticas. *CHILDHOOD & PHILOSOPHY*, v. 17, p. 1-18, 2021.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992. 240p.
- DUNKER, CHRISTIAN Ingo Lenz, RODRIGUES, Ana Lucilia (org.). *Filmes que curam*. 2. Ed. São Paulo: nVersos, 2015. (Coleção cinema e psicanálise, v. 3). 114p.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. Civilização brasileira S. A., 1968. 141p.
- FELINTO, Renata. *Adinkra: O sussurro canônico do ventre do Mundo*. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (org.). *Adinkra: sabedoria em símbolos africanos*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Cogobó: Ipeafro, 2022. 168p.
- FREIRE, Paulo. *A educação na cidade*. São Paulo: Cortez, 1991. 144p.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 107p.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 127p.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. 144p.
- FREIRE, Paulo. *A sombra desta mangueira*. São Paulo: Olho D'água, 1995. 256p.

- HOOKS, Bell. Tudo sobre o amor – novas perspectivas. Traduzido por Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021. 272p.
- FURTADO, Celso. Formação econômica do Brasil. São Paulo: Publifolha, 2000. 352p.
- GUATTARI, Félix. Le cinema: un arte mineur. In: Révolutionmoleculaires. Paris: Les PrariesOrdinaires, 2012a, p. 367-370.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. O simbolismo dos adinkra. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (org.). Adinkra: sabedoria em símbolos africanos. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Cogobó: Ipeafro, 2022. 168p.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo: N-1, 2018a. 80p
- MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. São Paulo: N-1, 2018b. 320p.
- MELLO, Jaoa de; PRUDENTE, Ana Vitória L. S., PRUDENTE, Celso Luiz. Máscara Neutra, Blackface e Transfake: discussões sobre representação e representatividade na superação da hegemonia do euro-heteromacho-autoritário. In: PRUDENTE, Celso Luiz, ALMEIDA, Rogério de. (org.) Cinema Negro: uma revisão crítica das linguagens – 18ª Mostra Internacional de Cinema Negro. São Paulo: FEUSP, 2022. 376 – 401.
- PRUDENTE, Ana Vitória L. e S.; DE LIMA SOUZA, E. O Cinema e sua dimensão estético-pedagógica: Bacurau e a Lógica Exúlica. Revista Brasileira de Educação do Campo, [S. l.], v. 6, p. e12372, 2021. DOI: 10.20873/uft.rbec.e12372. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/campo/article/view/12372>. Acesso 2 dez. 2022.
- PRUDENTE Ana Vitória L. e S.; DE LIMA SOUZA, E., et al. Raça e Re-existência: culturas infantis pedagogias descolonizadoras. In: Desigualdades, diferenças e inclusão: desafios atuais para pesquisas em educação. Daniela Finco e Ellen de Lima Souza (org.) São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2022.
- PRUDENTE, Celso Luiz, SILVA, Dacirlene Célia. (org.)A dimensão pedagógica do cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. 2ª ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2019. 195p.
- PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do cinema negro: uma arte ontológica de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio. In: A dimensão pedagógica do cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. Celso Luiz Prudente e Dacirlene Célia Silva. (Org.). 2ª ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2019a.
- PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica da alegoria carnavalesca no cinema negro enquanto arte de afirmação ontológica da africanidade: pontos para um diálogo com Merleau-Ponty. In: A dimensão pedagógica do cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. Celso Luiz Prudente e Dacirlene Célia Silva. (Org.). 2ª ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2019b.
- PRUDENTE, Celso Luiz e ALMEIDA, Rogério de. (org.) Cinema negro: educação, arte, antropologia. São Paulo: FEUSP, 2021, p. 13. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/713/634/2379> Acesso 07 dez. 2022.
- REDE PENSSAN. II VIGISAN –Inquérito Nacional sobre Insegurança Alimentar no Contexto da Pandemia da Covid-19 no Brasil – Suplemento I Insegurança Alimentar nos Estados. 2022 Disponível em: <https://olheparaafome.com.br/wp-content/uploads/2022/09/OLHEEstados-Diagramac%CC%A7a%CC%83o-V4-R01-1-14-09-2022.pdf> Acesso 27.nov.2022
- REZENDE, Antonio Muniz de. Wilfred R. Bion: uma psicanálise do pensamento. Campinas: Papirus, 1995. 260p.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Novos estudos CEBRAP [online]. 2007, n. 79 [Acessado 30novembro 2022], pp. 71-94. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004> . Epub 01 Jul 2008. ISSN 1980-5403.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Por uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: SANTOS, B.S. (org.). Conhecimento prudente para uma vida decente. São Paulo: Cortez, 2004. 280p.
- SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. 24ªed. Rio de Janeiro: Record, 2015.176p.
- SILVA, Ermínia. Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Itaú Cultural; Martins Fontes, 2022. 440p.

SODRÉ, Muniz A. C. Pensar nagô. Rio de Janeiro: Vozes, 2017. 305p.

SOUZA, Ellen. de Lima; CARVALHO, Alexandre Filordi de. “Cadê a criança negra que estava aqui?": da visibilidade seletiva ao apagamento da criança negra na BNCC. Debates em Educação, [S. l.], v. 14, n. Esp, p. 1–25, 2022. DOI: 10.28998/2175-6600.2022v14nEsp1-25. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/debateseducacao/article/view/12655> . Acesso: 8 dez. 2022.

SOUZA, Carlos Roberto de. Raízes do cinema brasileiro. Revista ALCEU, v.8 – n.15, p. 20-37, Rio de Janeiro: 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Souza.pdf Acesso em 9 jul. 2023.

SOUZA, Jessé. A tolice da inteligência brasileira. Ou como o país se deixa manipular pela elite. São Paulo: Leya, 2015.

SMITH, Stacy L; CHOUETI, Marc; PIEPER, Katherine, et al. Gender bias without borders: Na investigation off emalecaracteres in popular filmes across 11 coutries. Disponível em: https://www.unwomen.org/en/digital-library/genderterm?gclid=CjwKCAjwhdWkBhBZEiwA1ibLmDFaGe1mXT_37DmssanpT5141GZYzSIRU_ZTEWQJzf2_dzYYy5iaFhoCw Acesso em 30 nov.2022

UNICEF - Fundo das Nações Unidas para a Infância. O impacto do racismo na infância. Brasília: UNICEF, 2010. Disponível em: https://www.unicef.org/brazil/media/1731/file/O_impacto_do_racismo_na_infancia.pdf. Acesso 01.dez.2022