


Saberes estético-corpóreos em “Alma no Olho” de Zózimo Bulbul: possibilidades para uma educação antirracista

Lucas Men Benatti
Teresa Kazuko Teruya

Lucas Men Benatti

Universidade Estadual de Maringá,
UEM, PR, Brasil


E-mail: lucas-benatti@outlook.com

 <https://orcid.org/0000-0003-1243-9734>

Teresa Kazuko Teruya

Universidade Estadual de Maringá,
UEM, PR, Brasil

E-mail: tkteruya@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4876-4400>

Resumo

Como dispositivos de enunciação (cultural, social, ideológica) os filmes nos educam, nos ensinam modos de ser e agir no mundo. Cientes desta singularidade do papel cinematográfico, dirigimos nossa atenção as possibilidades (trans)formativas e antirracistas do Cinema Negro brasileiro. Amparados teórica e metodologicamente nos Estudos Culturais e em seus atravessamentos com os estudos étnico-raciais, midiáticos e educacionais, buscamos compreender de que modo o curta-metragem “Alma no Olho”, de Zózimo Bulbul, manifesta saberes estético-corpóreos capazes de apontar para possibilidades pedagógicas antirracistas. Bulbul é reconhecidamente um dos precursores da proposta do Cinema Negro e “Alma no Olho”, objeto de análise da pesquisa, apresenta formulações estéticas afro-diaspóricas de contestação ao regime racista de representação das populações negras. É no interior destas relações (culturais, pedagógicas, raciais, filmicas) que interrogamos, como problema de pesquisa: de que modo o curta-metragem “Alma no Olho”, de Zózimo Bulbul, manifesta saberes estético-corpóreos capazes de apontar para possibilidades pedagógicas antirracistas? Neste batimento teórico-interpretativo, reconhecemos que o corpo de Bulbul, em “Alma no Olho”, anuncia uma performance filosófica de denúncia ao racismo e ao processo de colonização, e aponta, ao mesmo tempo, para a libertação e afirmação das identidades e dos conhecimentos das populações negras, demonstrando, pedagogicamente, que é possível rompermos com o pacto da branquitude [whiteness] e suas formas de educar.

Palavras-chave: Cinema Negro. Educação antirracista. Saberes estético-corpóreos.

Recebido em: 30/03/2022

Aprovado em: 04/10/2022



<http://www.perspectiva.ufsc.br>
 <http://dx.doi.org/10.5007/2175-795X.2022.e86771>

Abstract

Aesthetic-corporeal knowledge in “Alma no Olho” of Zózimo Bulbul: possibilities for an anti-racist education

As devices of enunciation (cultural, social, ideological) films educate us, teach us ways of being and acting in the world. Aware of this singularity of the cinematographic role, we direct our attention to the (trans)formative and anti-racist possibilities of Brazilian Black Cinema. Supported theoretically and methodologically in Cultural Studies and in its crossings with ethnic-racial, media and educational studies, we seek to understand how the short film “Alma no Olho”, by Zózimo Bulbul, manifests aesthetic-corporeal knowledge capable of pointing to anti-racist pedagogical possibilities. Bulbul is recognized as one of the precursors of the Black Cinema proposal and “Alma no Olho”, object of analysis of the research, presents Afro-Diasporic aesthetic formulations of contestation to the racist regime of representation of black populations. It is within these relationships (cultural, pedagogical, racial, filmic) that we question, as a research problem: how the short film “Alma no Olho”, by Zózimo Bulbul, manifests aesthetic-corporeal knowledge capable of pointing to pedagogical possibilities anti-racists? In this theoretical-interpretative beat, we recognize that Bulbul's body, in "Alma no Olho", announces a philosophical performance of denunciation of racism and the colonization process and points, at the same time, to the liberation and affirmation of identities and knowledge. of black populations, demonstrating, pedagogically, that it is possible to break with the whiteness pact and its ways of educating.

Keywords: Black Cinema. Anti-racist education. Aesthetic-corporeal knowledge.

Resumen

Saberes estético-corporales en el “Alma no Olho” de Zózimo Bulbul: posibilidades para una educación anti-racista

Como dispositivos de enunciación (cultural, social, ideológica) las películas nos educan, nos enseñan formas de ser y actuar en el mundo. Conscientes de esta singularidad del papel cinematográfico, dirigimos nuestra atención a las posibilidades (trans)formadoras y antirracistas del Cine Negro Brasileño. Apoyados teórica y metodológicamente en los Estudios Culturales y en sus cruces con los estudios étnico-raciales, mediáticos y educativos, buscamos comprender cómo el cortometraje “Alma no Olho”, de Zózimo Bulbul, manifiesta saberes estético-corporales capaces de señalar posibilidades pedagógicas anti-racistas. Bulbul es reconocido como uno de los precursores de la propuesta del Cine Negro y “Alma no Olho”, objeto de análisis de la investigación, presenta formulaciones estéticas afrodiaspóricas de contestación al régimen racista de representación de las poblaciones negras. Es dentro de estas relaciones (culturales, pedagógicas, raciales, filmicas) que cuestionamos, como problema de investigación: cómo el cortometraje “Alma no Olho”, de Zózimo Bulbul, manifiesta saberes estético-corporales capaces de señalar posibilidades pedagógicas anti- racistas? En este latido teórico-interpretativo, reconocemos que el cuerpo de Bulbul, en "Alma no Olho", anuncia una performance filosófica de denuncia del racismo y del proceso de colonización, y apunta, al mismo tiempo, a la liberación y afirmación de identidades y saberes de las poblaciones negras, demostrando, pedagógicamente, que es posible romper con el pacto de la blancura y sus formas de educar.

Palabras clave: Cine Negro. Educación antirracista. Saberes estético-corporales.

Por que começar vendo um filme?

A realidade que se apresenta aos nossos olhos diante de um filme favorece um processo de projeção-identificação naturalmente formador de um imaginário e, por isso mesmo, capaz de suscitar não apenas uma visão, um entendimento sobre um mundo possível, mas também, uma forma de agir e ser neste mesmo mundo. A própria ideia de imaginação, como imagens que se colocam em ação, torna-se uma metáfora singular para analisarmos as formações subjetivas e seus atravessamentos coletivos das/nas produções fílmicas.

Falamos de uma realidade atenuada, mas ainda assim, de uma realidade. Não se trata de uma existência necessariamente concreta, mas de interpelações que agem em nosso campo simbólico e em nosso imaginário social, ou seja, naquilo que acreditamos ser real. A imagem do mundo apresentada, nada precisa resguardar de proximidade com a vivência empírica e histórica do mundo, considerando principalmente seus efeitos visuais. Mas, justamente por depender destas mesmas condições históricas, ela não pode ser a-histórica ou anti-real, por mais absurda e surrealista - no sentido mesmo proposto por Apollinaire, como um “além-real” -, ela ainda resguardará sua potencialidade – consciente ou não – da realidade.

Do mesmo modo, aprendemos a nos relacionar com essas imagens. E esse não foi um processo tão óbvio e automático como possamos crer. Em suas primeiras projeções, e aqui podemos citar o clássico exemplo da “Chegada do Trem na Estação”, dos irmãos Lumière, a imagem era algo estranho para o olhar do espectador. As pessoas correram da sala de exibição quando viram um trem em movimento sendo projetado. Não porque não conheciam um trem, não porque o trem era uma novidade, mas porque era uma imagem de um trem – e uma imagem pode nos fazer ver com mais atenção aquilo que não percebemos em nosso cotidiano. A surpresa não foi com o trem, mas com essa presença no lugar de uma ausência e que fez as pessoas, naquela sala, perceberem o trem, perceberem o perigo da aproximação do trem. Aqui entra uma dimensão importante: ao ver um trem, uma memória é acionada sobre este objeto. O que ele é? O que ele pode fazer? Qual o seu perigo?

De uma forma muito própria, essas imagens revivem nossas histórias, nossas concepções, nossos imaginários. Talvez você nunca tenha visto um trem, mas algo em sua vivência – do que você já viveu, do que já experimentou, do que já vivenciou – buscará e apontará um caminho para interpretação daquele elemento novo. Não existe, portanto, significação sem interpretação. Entra em ação, dessa forma, as vivências particulares e construções sociais e culturais. Ver um filme, requisita, portanto, uma simbiose do corpo do espectador com a realidade da tela. O espaço da projeção – o que há entre a tela e o sujeito? – é tomado por um amálgama da ficção apresentada na película, com a história, a cultura do sujeito. Por isso, também, mesmo sendo uma arte coletiva e reprodutiva, ver um filme será sempre uma ação singular. Eu só posso ver por mim, não posso ver pelo outro.

Nesse amálgama, entre a ficção da tela – ou a realidade da película – e a realidade do sujeito, o filme se torna um dispositivo de enunciação: o que pode ser visto? Como deve ser visto? O que eu permito dar a ver? E não se trata de uma enunciação qualquer, pois nesse processo encontram-se envolvidos diversos e diferentes atores e fenômenos que perpassam a organização política, econômica e cultural de uma sociedade; os interesses empresariais, de uma indústria cinematográfica; realizadores envolvidos diretamente em sua produção (diretores, atores, roteiristas, câmeras, etc.); uma audiência cativa; setores de distribuição e meios de circulação, etc. são múltiplos os sujeitos envolvidos neste processo, desde a concepção até a exibição ao olhar do espectador.

Como um dispositivo de enunciação (que também envolve os processos de interpretação e significação) o filme é, por excelência, um dispositivo pedagógico. Não é surpreendente que as produções cinematográficas em diversos países, inclusive no Brasil, foram utilizadas para alavancar uma ideia moderna de um processo civilizador e moral dos povos sem instrução. Os filmes eram utilizados e vistos como um importante meio para alfabetização de uma massa de ignorantes.

À medida que desenvolviam-se as técnicas e os processos cinematográficos no Brasil, começaram a despontar as primeiras manifestações de intelectuais e educadores em defesa do cinema como um recurso didático. As primeiras menções ao uso sistemático do cinematógrafo em sala de aula, podem ser encontradas já em 1912, no livro didático “Epítome de História Universal”, de Jonathas Serrano, para o ensino de história. Em 1917, Serrano publica outro livro para ensino de história, “Metodologia da História”, no qual o uso educativo do filme é novamente abordado.

A preocupação com o conteúdo dos filmes e sua influência sobre o público era grande entre os intelectuais brasileiros. A apropriação do cinema e dos filmes pela instrução pública, desde os primórdios, deu-se na tensão entre a importância que se atribuía à verossimilhança da imagem-técnica para a aprendizagem e a preocupação com a capacidade dos filmes de influenciar comportamentos e formar hábitos (DUARTE; ALEGRIA, 2008, p. 63).

Após várias experiências e pesquisas sobre os efeitos do cinema na formação humana em diferentes países - muitas delas patrocinadas por empresas voltadas para a produção de filmes para o uso escolar -, estabeleceu-se, no início da década de 1920, um discurso social sobre o cinema e o filme educativo, que procurava regular esse tipo de filme na instrução pública. Nesse mesmo período, movimentos oficiais começam a organizar serviços de censura cinematográfica; os primeiros estudos metodológicos sobre o uso do cinema em sala de aula são realizados; despontam-se as primeiras pesquisas acadêmicas em torno dos efeitos do filme na instrução e na formação do caráter das crianças, adolescentes e adultos, e criam-se os primeiros aparelhos portáteis para projeção, permitindo a popularização do consumo fílmico. Como ressalta Duarte e Alegria (2008), no fim da década de 1920, vigorava quase como um consenso a influência educativa do cinema em vários círculos pedagógicos, e até os profissionais menos entusiasmados com novas formas de transmissão do conhecimento, acabavam se abrindo as novas possibilidades metodológicas introduzidas com os filmes na educação.

Os intelectuais e educadores mais otimistas quanto ao uso pedagógico do cinema, viam nele uma ferramenta de comunicação eficiente, capaz de acessar os cantos mais remotos e menos habitados do extenso território nacional, além de viabilizar o projeto de formação de uma sociedade e uma nação republicana. Os filmes assumem a promessa – e a esperança – de uma solução rápida para a árdua tarefa da educação brasileira, como um caminho fácil que buscava superar a ignorância do povo, sua incapacidade e isolamento com o mundo. Essa visão redentora do cinema na educação brasileira pode ser verificada, como salienta Duarte e Alegria (2008, p. 65), no artigo de 1929, de Afrânio Peixoto (1929, p.5):

Pelo cinema os homens se podem comunicar, sem que saibam ler... Basta que vejam. No fundo do Mato Grosso ou de Goiás, uma fita exhibe, mostra, informa, comunica, como se portam as urbanidades polidas de Paris, Nova Iorque, Melbourne ou Rio de Janeiro, como livros, jornais, telegramas, cartas, jamais poderiam fazer. [...] Portanto, sem ênfase, o cinema pode e deve ser a pedagogia dos iletrados, dos analfabetos que apenas sabem ler, dos que sabendo ler não sabem pensar, obrigando as inteligências opacas, lerdas e preguiçosas a se revelarem, numa ginástica para compreender, e para acompanhar, e deduzir, e prolongar a fita que, por certo não tem comparação com nenhum dos outros precários e reduzidos e parciais e rudimentares meios de ensino.

Os filmes nos educam e, por isso mesmo, são utilizados intencionalmente para este fim. O Brasil, como uma nação ex-colonial que procurava se equiparar moral e culturalmente às nações mais ricas do Norte (Europa e Estados Unidos), fez dos filmes um modo de instrução pública, uma forma de levar aos “ignorantes”, “iletrados” as pessoas de “inteligências opacas, lerdas e preguiçosas” dos lugares mais remotos do país, o acesso a uma “cultura mais elevada”, a costumes e conhecimentos “mais desejáveis”.

Se os filmes, como esses dispositivos de enunciação, nos educam, permitem que possamos aprender com e a partir deles, eles também podem ser dispositivos para/de transformação e construção social e cultural. É entendendo a singularidade deste papel cinematográfico, que começamos a dirigir nossa atenção para as produções filmicas brasileiras e o que elas nos ensinam sobre as identidades negras. Quando traçamos esse percurso histórico, como salientam Stam (2008), Rodrigues (2011) e Benatti (2020), percebemos que a produção cinematográfica brasileira é marcada pela imensidão de filmes de assunto negro, cujo olhar transpassado da/pela branquitude [*whiteness*], precisa e qualifica as diferenças negras, como marcadores negativos. Trata-se de uma forma de regulação das alteridades e das possibilidades de projeção e identificação do ser-Outro pelos mecanismos da colonização. Essa apresentação das existências negras no cinema, encontra-se diretamente relacionada com as tentativas de fixação dos sentidos e significados pelas estratégias e embates culturais e sociais. Os esforços para a fixação dos significados dos Outros, como um dispositivo de controle, é trabalho de uma prática representacional racista que procura intervir nos vários significados potenciais para privilegiar apenas um deles ou uma variedade muito restrita e empobrecida.

A visualização de um sistema de subalternização das presenças negras no cinema brasileiro alinha-se à capacidade representativa da imagem filmica, que dá inteligibilidade a visões de mundo e a mecanismos

de delegações culturais, que afirmam quem tem o poder de representar a quem. Não se trata de olhar para o cinema com uma visão ingênua, como se as imagens fossem uma transposição do real (SANTIAGO JÚNIOR, 2008) e uma reconstituição histórica, mas de compreendê-las dentro de um sistema representativo de projeções-identificações que geram a crença do real (MORIN, 2014) e, portanto, são partes instituintes de um imaginário social, ou seja, de formações e regulações dos significados (SIMON, 2018), que sustentam uma cultura e uma sociedade racista.

É justamente pela capacidade de (trans)formação dos filmes, que propomos aprender com o Cinema Negro, um cinema que não é apenas caracterizado por produções que possuem como temática centralizadora o racismo, mas um cinema que reconhece e afirma as subjetividades negras, e que desmonta todo tipo de estereótipo construído sobre as populações negras no ocidente e, por esse motivo, é um cinema antirracista (LACERDA; BENATTI, 2021). Amparados teórica e metodologicamente nos Estudos Culturais, esta pesquisa, especificamente, busca compreender de que modo o curta-metragem “Alma no Olho”, de Zózimo Bulbul, manifesta saberes estético-corpóreos capazes de apontar para possibilidades pedagógicas antirracistas.

Zózimo Bulbul figura como um dos realizadores e atores negros mais importantes da cinematografia brasileira, iniciando sua carreira ainda na década de 1960, seu trabalho atravessou todo período da ditadura militar no Brasil e sua poética crítica, sobretudo em seus trabalhos de direção, o consagrou como um dos precursores da proposta do Cinema Negro. “Alma no Olho”, curta metragem realizado em 1973, e objeto de análise desta pesquisa, apresenta formulações estéticas afro-diaspóricas como contraestratégias ao regime racista de representação das populações negras na cultura e no cinema brasileiro. A produção, de aproximadamente 11 minutos, foi influenciada pelas pautas e reflexões do Movimento Negro, especialmente das discussões desenvolvidas pelo grupo dos Panteras Negras, nos Estados Unidos, e de teóricos como Frantz Fanon.

A concepção dos saberes estético-corpóreos pela professora e pesquisadora Nilma Lino Gomes, surge da constatação de que os processos pedagógicos e educacionais estão imersos em políticas culturais e cognitivas, que manifestam as superestruturas de dominação e colonização que atestam e confirmam os saberes, as técnicas, as metodologias e os conteúdos eurocentrados (GOMES, 2001; CAVALLEIRO, 2001; CARVALHO, 2019; QUIJANO, 2005). Os saberes estético-corpóreos estão ligados às estéticas e existências negras, que no processo de resistência (a subordinação, colonização, ao racismo) são capazes de gerar outros saberes, outros conhecimentos e formas de significar a própria existência e o próprio mundo. É no interior destas relações (culturais, pedagógicas, raciais, fílmicas) que interrogamos, como problema de pesquisa: de que modo o curta metragem “Alma no Olho”, de Zózimo Bulbul, manifesta saberes estético-corpóreos capazes de apontar para possibilidades pedagógicas antirracistas?

Neste batimento teórico e interpretativo, amparados pela análise cultural (HALL, 2016), reconhecemos cinco momentos, a partir de regularidades significativas da pantomima apresentada por

Bulbul, em “Alma no Olho”, percorrendo um caminho desde o processo de contato com o Outro-colonizador, até a situação atual das populações negras no Brasil e sua vivência afro-diaspórica. O corpo de Bulbul, apresentado pelas lentes da câmera, anuncia uma performance filosófica além do percurso ocidental de tradução das existências negras, denunciando o racismo do processo de colonização e apontando para a libertação das populações negras. “Alma no Olho” demonstra que ver um filme é mais do que acompanhar uma sucessão de imagens, é aprender, agir e (trans)formar a cultura e a sociedade. Pedagogicamente, o curta-metragem de Bulbul, demonstra que é possível rompermos com o pacto da branquitude [*whiteness*] e as suas formas de educar com/a partir de representações, para afirmarmos e pensarmos em outros modos de aprendizagem que possibilitem e favoreçam uma educação antirracista.

Quem foi Zózimo Bulbul?

Zózimo Bulbul trabalhou como diretor, cenógrafo, roteirista, produtor e assistente de montagem, mas ficou mais conhecido por suas atuações no cinema e no teatro. Como diretor, Zózimo realizou seis filmes: “Alma no Olho” (1973), “Artesanato do Samba” (1974 – em conjunto com Vera de Figueiredo), “Músicos Brasileiros em Paris” (1976), “Dia de Alforria?” (1980), “Abolição” (1988) e “Pequena África” (2001). “Alma no Olho” é sua única produção não-documental, “Abolição” é seu único longa metragem e “Músicos Brasileiros em Paris” o único média-metragem (realizado para a televisão francesa). Todos os outros são curtas-metragens documentais.

Nascido no Rio de Janeiro, em 21 de setembro de 1937, seu nome de batismo é Jorge da Silva. Zózimo foi um apelido recebido durante a infância e Bulbul é uma palavra africana que foi acrescida no seu pseudônimo em 1960, após um encontro com o embaixador da Etiópia em Washington e de passagem pelo Brasil. Bulbul é uma palavra em swahili que significa rouxinol. A adoção do sobrenome africano pode ser vista como uma reinvenção de si e de subversão a um condicionamento identitário racializado e colonizado pela norma branca (CARVALHO, 2005a).

Em 1959, Bulbul ingressou na Faculdade de Belas Artes do Rio de Janeiro, estudando, entre 1960 e 1962, desenho, pintura e cenografia. A partir de 1961, passa a militar no Partido Comunista do Brasil (PCB) e a frequentar o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC – UNE). No CPC, Zózimo começa a produzir e a participar de produções artísticas politicamente engajadas e alinhadas à esquerda revolucionária, que orientava a atuação dos centros. Os CPCs eram instituições formadas, principalmente, por intelectuais de uma classe média de esquerda que procuravam estabelecer relações com as massas por meio de propostas culturais em bairros periféricos. Eles eram mantidos pelo Ministério da Educação e Cultura, antes do golpe militar de 1964.

No CPC, Zózimo aproximou-se de jovens cineastas que compunham o movimento do Cinema Novo; seu primeiro trabalho como ator foi no curta-metragem “Pedreira de São Diogo” um dos cinco

episódios que compõe o longa-metragem, “Cinco Vezes Favela” (1962), produzido e exibido pelos CPCs. Sua participação abriu portas para outros trabalhos em filmes de diretores do Cinema Novo: Em 1965 atuou nos filmes “Ganga Zumba” (Carlos Diegues) e “Grande Sertão” (Geraldo e Renato Santos Pereira); em 1967 trabalhou em “El Justicero” (Nelson Pereira Santos), “Terra em Transe” (Glauber Rocha) e “Garoto de Ipanema” (Leon Hirszman); em 1968 atuou nos filmes “O Homem Nu” (Roberto Santos), “Proezas do Satanás na Terra do Leva-e-Traz” (Paulo Gil Soares) e “O Engano” (Mário Fiorani) (CARVALHO, 2012).

A censura e a repressão da ditadura militar, a partir de 1968, tornou-se culminante com o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que suspendia os direitos políticos e proibia todas as manifestações públicas que pudessem colocar em risco a “ordem institucional” do país. Lideranças políticas e artísticas foram desmobilizadas e perseguidas, temendo por suas vidas, muitos deixaram o país. Diversos artistas que acreditavam na política nacionalista de esquerda, barrada pela ditadura militar, em um curto espaço de tempo, tiveram de redefinir suas trajetórias pessoais e profissionais. Artistas e intelectuais passaram de um otimismo utópico, para uma perplexidade das novas condições de censura, perseguição policial, prisão, tortura e exílio (CARVALHO, 2005a).

Após 1968, o regime militar estreitou laços com os Estados Unidos. Além da abertura econômica e política, houve uma aproximação da cultura brasileira com os aspectos morais (conservadores anticomunistas) e culturais (*mass media*) norte-americanos. Contudo, como destaca Carvalho (2012), além desses valores estadunidenses, ecos de protestos jovens contra-culturais e pelos direitos civis, alcançaram os jovens pobres e os(as) artistas negros(as) brasileiros(as). Embora proibidas e, portanto, sem muito destaque, é possível verificar, por exemplo, a presença dos temas das lutas raciais nos Estados Unidos em algumas publicações brasileiras. Em setembro de 1968, a revista “Realidade” estampou em sua capa uma fotomontagem da Estátua da Liberdade com um rosto negro, a chamada da revista trazia os dizeres, “Estados Unidos – os negros querem esta liberdade”. Na matéria, dividida em duas partes, era possível ler “Poder para o povo preto – três repórteres de Realidade viram, por dentro, as maiores organizações *Black Power* preparar-se para a violência” e “Eu vivi o racismo nos Estados Unidos” (CARVALHO, 2012).

A forma mais visível de influência do movimento negro norte-americano entre os grupos de negros pobres das grandes capitais do Brasil, contudo, era por meio da esfera cultural/comportamental. Esses jovens reuniam-se em finais de semana, em bailes que agrupavam entre três e dez mil pessoas, para dançar ao som de músicas negras norte-americanas. Essas músicas traziam, em suas letras e no estilo visual de seus artistas, as ideias do movimento *Black Power* (CARVALHO, 2012).

Em 1969, afastando-se para trabalho e da situação cada vez mais repressiva no Rio de Janeiro, Bulbul muda-se para São Paulo. Contratado para atuar na novela “Vidas em Conflito”, da TV Excelsior, Bulbul protagonizava um casal interracial junto com a atriz Leila Diniz. A novela, apesar de ser um sucesso de público, teve de ser finalizada às pressas, pois a censura proibiu a trama de mostrar o casamento dos

personagens na Igreja da Consolação, e o nascimento do filho interracial do casal, que estava previsto no roteiro.

O sucesso da novela levou parte da imprensa a associar a imagem de Zózimo com a do ator negro Sidney Poitiers (primeiro negro a ganhar um Oscar de melhor ator em 1964 pela atuação no filme “Uma Voz nas Sombras”, de 1963) exaltando a beleza de ambos. A relação entre os atores, entretanto, era uma tentativa midiática de mascarar o racismo enraizado tanto na sociedade brasileira quanto norte-americana.

Zózimo acha que a insistência com que a imprensa e o público têm-no elogiado é uma forma de tirar o corpo de um fato que a maioria dos brasileiros hesita em reconhecer - o de que há racismo em nosso país: - “Reconhecer a beleza em um negro ator não seria a mesma coisa que reconhecê-la no bancário que trabalha ao lado ou no rapaz que entrega compras. É, mais ou menos, o que os americanos fazem com Sidney Poitiers - o supernegro, superculto e superbom das fitas de *Hollywood*” (*O Cruzeiro*, Nº 42, 1969 apud CARVALHO, 2005a, p.10).

Na década de 1960, os principais intelectuais, ativistas e artistas brasileiros do movimento negro constituíram sua agenda política centrada em dois principais eixos: 1) a crítica a noção de democracia racial e a sua forma de ocultar o racismo e a discriminação; 2) a afirmação política da identidade negra (CARVALHO, 2005a). No decorrer dos anos de 1970 e 1980, essa agenda foi potencializada e acompanhada por uma pedagogia racial expressa entre as artes e as culturas negras. É nesse contexto que “Alma no Olho” foi realizado em 1973. A produção é investida de uma potência negra assumida como uma política de transfiguração, que revela fissuras ocultas da modernidade e da história afro-diaspórica, e que acompanha as populações negras mesmo após a libertação da sua condição de escravizada. A produção, como salienta Carvalho (2005b; 2012), foi inspirado no livro “Alma no Exílio” [*Soul on Ice*], escrito pelo militante negro dos Panteras Negras, Eldridge Cleaver, no qual é possível reconhecer influências do escritor Frantz Fanon e do pan-africanismo que animava diversos movimentos negros.

Zózimo Bulbul dirigiu, roteirizou, atuou e custeou a produção de “Alma de Olho”. O curta-metragem, de aproximadamente 11 minutos, foi realizado com sobras de negativo do longa “Compasso de Espera” e possui uma *mise-em-scène* muito simples: um fundo branco e o próprio Bulbul sendo gravado por uma câmera fixa comandada por José Ventura. Com esse minimalismo de elementos e simplicidade cênica, Bulbul apresenta pantomimas da trajetória diaspórica do negro na América, desde a África até os movimentos negros contemporâneos.

O contexto cinematográfico brasileiro da década de 1970 é um campo muito fértil de articulações e contradições formais e conteudistas. De um lado, cineastas já conhecidos em crise existencial e política, do outro, uma geração que aderiu à *pop art*, à *mass media* e às experimentações vanguardistas e performáticas que produziam um cinema de subversão, de radicalismo experimental. Zózimo, que havia sido estudante de artes plásticas, possuía um forte apelo às experimentações e aos imbricamentos de linguagens artísticas e políticas. Encontramos muito dessa sua postura em “Alma no Olho”, com influências estéticas e políticas da própria videoarte e de videoartistas como Letícia Parente e Vito Acconci.

Alma no olho não é um filme de cinema ou para a televisão, mas uma peça de arte, como um quadro ou uma instalação. Sua narrativa circular permite que seja projetado em *looping*, exposto em um museu ou *outdoor*. A narrativa expõe um discurso político, articulado em mito fundador: a história do negro na América vista da perspectiva da negritude (CARVALHO, 2012, p. 13 grifo do autor).

A trilha sonora que acompanha as imagens do curta-metragem traz uma mistura de jazz com ritmos africanos - a música “Kulu Se Mama”, de Julian Lewis, executada por John Coltrane (a produção foi dedicada a vida e a arte do músico e compositor), acompanhou toda a narrativa de “Alma no Olho”. Vale destacar que o curta-metragem ficou retido na censura durante o regime militar e Zózimo foi chamado para depor na polícia federal. Sentindo-se psicologicamente pressionado, o artista viaja para Nova Iorque em 1974, mas como é impedido de fixar residência nos Estados Unidos, viaja, em seguida, para a Europa, passando um tempo em Portugal e na França.

Para construção da nossa análise, pinçamos da temporalidade cinematográfica de “Alma no Olho” cinco momentos da narrativa afro-diaspórica, apresentada por Bulbul, a partir de regularidades significativas da sua performance. Esse direcionamento analítico manifesta não apenas a interdisciplinaridade, mas a antidisiplinaridade que assegura a relação crítica e de tensionamento dos Estudos Culturais com as disciplinas acadêmicas (NELSON; TREICHLER; GRASSBERG, 2018, p.9). A entrada de análise também aproxima-se da concepção de análise cultural proposta por Hall (2016), ou seja, uma forma de pesquisa que se desenvolve de modo contextual, no batimento entre descrição e interpretação, entre a iconologia e a iconografia.

O que podemos aprender com “Alma no Olho”?

“Alma no Olho” tem início com a exposição do corpo negro nu, exprime um momento anterior aos contatos babélicos com a diferença branca. O estar (presença) negra evidencia seu ser, suas formas e contornos singulares. O corpo é a marca de uma potência de existência livre, risível. O riso performado por Zózimo é um gerador de um não lugar, um espaço onde a razão sistematizada não pode operar e onde a casualidade da linguagem não é um imperativo. O riso desmoraliza as certezas de nosso pensamento – Zózimo sorri oferecendo uma interrupção, uma suspensão de saberes e poderes já constituídos. “O riso insinua-se como desequilíbrio de uma força ou como a impropriedade de um poder. O riso não só como gesto de diversão, mas como desafio ao saber sério do mundo oficial, tido como verdade absoluta” (RIBETTO, 2014, p. 86).

Figura 01 Primeira regularidade estruturante. Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973

Frames: 1min:42seg; 1min:52seg; 2min:19seg; 2min:31seg; 3min:04seg e 3min:12seg. Fonte: Porta Curtas. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=alma_no_olho. Acesso em: 15 fev. 2020.

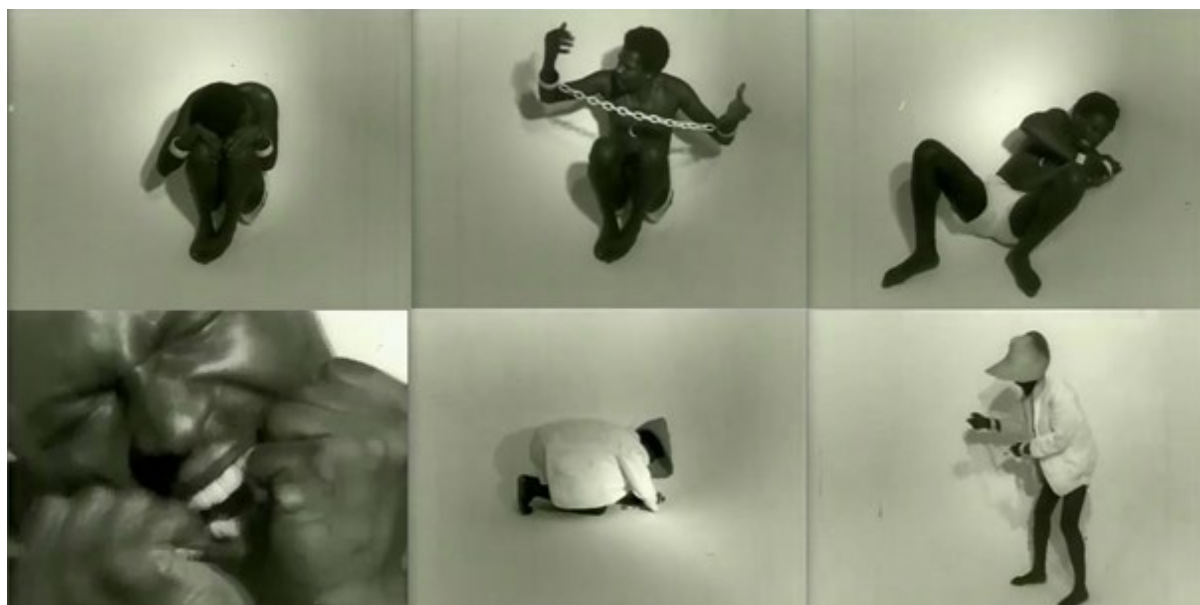
O corpo em sua existência negra passa a ser coberto por tecidos que pronunciam a presença africana. O corpo nomeia-se, designa-se como um corpo africano atravessado por marcas culturais. O corpo adquire novas expressões, novos comportamentos e estranhamentos. Reconhecido como portador de uma marca, uma identidade cultural partilhada que o conforta, o corpo encontra a diferença (branca). Ainda que os enquadramentos não visualizem a presença dessa outridade branca, o corpo de Zózimo interage com uma presença-ausência do outro, existe algo invisível que o confronta com a diferença, que causa curiosidade, estranhamento e, por fim, choque e dominação.

Figura 02 Segunda regularidade estruturante. Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973

Frames: 3min:35seg; 3min:44seg; 3min:55seg; 5min:03seg; 5min:43seg; 6min:03seg. Fonte: Porta Curtas. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=alma_no_olho. Acesso em: 15 fev. 2020.

O corpo de Zózimo é atravessado, acorrentado, preso pela força colonial (branca). A imagem performada marca seus pulsos atados a correntes (brancas). Ele sofre, padece e se revolta sem conseguir se livrar dos grilhões. A africanidade é expulsa do seu corpo que passa a vestir roupas de trabalho (brancas) ocidentais. A sua pele (negritude) deve ser ocultada, travestida, destruída, uma vez que não basta ao colonialismo encerrar os povos dominados em suas malhas e esvaziar a consciência do colonizado, é necessário colocar em funcionamento “[...] uma espécie de perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido, deforma-o, desfigura-o, aniquila-o” (FANON, 1968, p. 175). É um corpo violentado pois espelha a violência da dominação colonial em suas dimensões materiais, econômicas - que ceifam as possibilidades de organização política dos dominados - e em suas dimensões simbólicas, pela epidermização da hierarquia e superioridade do colonizador e sua cultura.

Figura 03 Terceira regularidade estruturante. Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973



Frames: 6min:07seg; 6min:17seg; 6min:43seg 6min:50seg; 8min:01seg; 8min:10seg. Fonte: Porta Curtas. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=alma_no_olho. Acesso em: 15 fev. 2020.

O corpo revela os efeitos da violência colonial e da escravização. É um corpo sob o domínio do poder colonial. Um corpo fragmentado, pois foi desarticulado de sua identidade cultural, subjugado socialmente, negado juridicamente, lançado à periferia, às margens dos costumes e das instituições do colonizador. É um corpo que revela os processos de subjetivação e as condições de existência do negro mesmo após a abolição da escravização: é o corpo que dorme encolhido na rua; o corpo negro explorado pelos esportes, sobretudo o futebol; o corpo que procura ocultar as correntes da dominação ao aproximar-se do jogo da cultura branca; o corpo pedinte, esfomeado, sempre em falta, sempre em carência; o corpo do malandro, espertalhão, o corpo do negro perigoso. Zózimo fragmenta-se dentro do próprio jogo da representação (racista), para colocar em prática uma crítica dos estereótipos das populações negras e uma denúncia da sua condição na sociedade brasileira.

Figura 04 Quarta regularidade estruturante. Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973

Frames: 8min:27seg; 8min:42seg; 9min:00seg; 9min:09seg; 9min:19seg; 9min:53seg. Fonte: Porta Curtas. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=alma_no_olho. Acesso em: 15 fev. 2020.

O corpo expõe uma política estética capaz de produzir saberes. O corpo é um potencial de ensinamentos e aprendizagens atravessado pelas marcas da resistência e da transgressão. Ao colocar-se diante do livro, Zózimo torna-se consciente de suas algemas brancas, da roupa (pele) branca que reveste seu corpo. Ele desnuda-se ao apegar-se a sua negritude, cuja potência é capaz de romper, quebrar as correntes da branquitude [*whiteness*] colonial. “A reação e a resistência do corpo negro no contexto do racismo produzem saberes” (GOMES, 2018, p. 79). Os saberes estético-corpóreos produzidos pelas populações negras extrapolam as dimensões da arte para atingir a estética como uma forma de sentir o mundo, uma corporeidade, uma forma de viver o corpo no mundo (GOMES, 2018).

O corpo afirma a presença da ancestralidade negra e africana como potência, o corpo, o ser, não é regido por uma realidade pré-existente como retrata a metafísica cristã, mas por uma força inseparável da noção de ser, como é descrito pelos bantos (SODRÉ, 2017). Os bantos não separam a noção transcendental do “ser” de seu atributo dinâmico “força” – sem força não há o ser, sem ser não há força. A corporalidade da *Arkhé* africana, entendida como *axé*, dá conta da força e da ação como potencial de realização.

Figura 05 Quinta regularidade estruturante. Alma no Olho. Zózimo Bulbul, 1973.



Frames: 10min:06seg; 10min:12seg; 10min:25seg; 10min:32seg; 10min:41seg; 10min:55seg. Fonte: Porta Curtas. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=alma_no_olho. Acesso em: 15 fev. 2020.

“Alma no Olho” é parte expressiva de uma arte afro-diaspórica, cuja formação artística encontra-se entremeadada a vida política e a um culto de autonomia às narrativas modernas, que apresentaram as populações negras e a negritude em condições de subordinação, sobretudo, quando nos debruçamos na história do cinema brasileiro. Transcultural e ligado a uma política da transfiguração, “Alma no Olho” é uma resposta negra à modernidade e suas formas de racismo, já que a questão do terror racial sempre esteve em pauta nas discussões e nas experiências imaginativas inaugurais do modernismo.

As manifestações artísticas provenientes da diáspora afro-atlântica (o que inclui os escravizados que aqui chegaram e seus descendentes) são, ao mesmo tempo, marcadas por suas origens híbridas e africanas (e, conseqüentemente, pela fuga da localização de mercadoria ocidental), e pela posição de reconhecimento da individualidade, que aponta para as formas coletivas e raciais de pertencer a uma ancestralidade negra de seus artistas. A antimodernidade dessas formas contraculturais (contraestratégicas) manifesta-se sob a forma de uma (má)cara pré-moderna, que é ativamente reimaginada no presente e transmitida intermitentemente em pulsos oriundos do passado. Como destaca Gilroy (2017, p. 160)

Ela busca não apenas mudar a relação dessas formas culturais com a filosofia e a ciência recentemente autônomas, mas, também, rejeitar as categorias sobre as quais se baseia a avaliação relativa desses domínios separados e, com isso, transformar a relação entre a produção e o uso da arte, o mundo cotidiano e o projeto de emancipação racial.

Os sentidos produzidos pela pantomima narrativa da diaspórica afro-atlântica em “Alma no Olho”, anuncia uma performance filosófica além do caminho histórico (linear) de tradução da existência negra. A diáspora africana nos revela uma filosofia não hegemônica que articula o corpo com a história a partir da

interpretação do tempo como uma convergência de círculos, orientada por uma imprevisibilidade histórica que se encarna no próprio corpo (DANTAS, 2018).

A racionalidade estética, por ter sido menos colonizada (GILROY, 2017; GOMES, 2018), também é a menos indolente. Preservando uma razão-lógica a salvo da alienação, a integridade criativa africana e afro-diaspórica, “[...] manifesta em arte negra, produz o exorcismo da brancura, reduzindo progressivamente seus efeitos de séculos de negação” (NASCIMENTO, 2018, p. 36). A racionalidade estética, segundo Gomes (2018), seria a que melhor permite trabalhar a perspectiva do futuro, trazendo outras culturas e outros paradigmas dentro da própria sociedade moderna e possibilitando existir o que foi oprimido.

Os saberes estéticos-corpóreos, nessa perspectiva, estariam ligados a corporeidade e a estética negra, aproximando-se, também, das dimensões políticas da cognição, da produção de conhecimentos e dos aspectos identitários e raciais. Os saberes estético-corpóreos anunciam-se nos/pelos corpos negros como um espaço de expressão identitária, de transgressão e de emancipação.

A construção desse campo filosófico afro-diaspórico em “Alma no Olho”, remete a uma imprescindível articulação territorial que não é delimitada por um estudo espacial cartográfico, como propôs a filosofia moderna. O espaço filosófico moderno é um espaço abstrato, não experienciado, que opera por meio de uma dominação universal que supõe ser todos os lugares, lugares para criação de mapas. Essa pretensão totalitária permitiu que diversos pensadores europeus construíssem versões igualmente universalistas sobre lugares e povos, sem ao menos terem saído de seus gabinetes. A noção de território, proveniente de uma filosofia afro-diaspórica, explicita uma impossibilidade de um sujeito epistêmico neutro, afirmando uma posição geopolítica de produção do conhecimento.

O nomadismo e o movimento inerentes ao território que configura a filosofia afro-diaspórica independe de conceitos essencialistas a respeito daquilo que já seria próprio (ou não) a uma construção conceitual da filosofia africana. A territorialização pressupõe a interação conceitual (mesmo que ocorram modificações estruturais), e propicia a existência de marcadores filosóficos através de marcadores de vivências. É “[...] entre tais conceitos [que] emerge em primeiro grau a tradição, que assinala a importância do lugar para o reconhecimento do fazer filosófico” (DANTAS, 2018, p. 186). O apagamento estético de um lugar específico em “Alma no Olho”, nos diz exatamente sobre a produção de sentidos a partir do território do corpo. Em seu curta-metragem, Bulbul requisita o território corporal negro para o afirmar como conhecimento legítimo. O retorno pan-africano narrado em sua performance funciona como uma interligação internacional da geografia corpórea negra, que se manifesta como um território filosófico através da rearticulação da ancestralidade no presente, indicando novos caminhos para a produção do conhecimento.

Possibilidades para uma educação antirracista

Os filmes, assim como as demais linguagens artísticas, operam no plano simbólico, na construção de um imaginário não oposicional ao real, mas produtor de sentidos e mediador de potenciais realidades emergentes entre obra e espectador. Como uma manifestação intrinsecamente artística, a produção fílmica articula a criação [*poiesis*], a contemplação, o devaneio, a ficção, o acaso, a desordem. Nem ciência (mas potencialmente uma), nem lógica (mas potencialmente uma), nem tecnologia (mas potencialmente uma), os filmes constituem um exercício de significação, de produção de sentidos que evocam e provocam das instâncias mais banais da vida cotidiana, até as formas mais metafóricas de existência da fantasia. Transterritorializado, o filme requisita um processo de tradução que se coloca na mediação entre o mundo, o sujeito que o produz e o sujeito que o experiencia.

A possibilidade pedagógica de tradução do real pelas contínuas operações da linguagem fílmica, nos aproxima de uma práxis de explicação fenomenológica contrária a uma filosofia que busca essencialmente a verdade. Nessas aproximações de tradução – e formação – pedagógica a partir de “Alma no Olho”, encontramos uma das possibilidades de contestação do *ethos* racial (racista) moderno. O *ethos* é esse espaço de existência cotidiana, disposto para a realiz(ação) humana e organizado em suas instâncias ordinárias (SODRÉ, 2002). Proveniente do grego antigo, o *ethos* como um objeto da epistème da Ética [*Ethiké*], pode ser compreendido como uma consciência atuante e objetivada de um grupo social que manifesta a compreensão histórica do sentido da existência; é o lugar das interpretações simbólicas e, portanto, da regulação das identidades coletivas e individuais (SÓDRE, 2002).

Essa regulação é determinada pelo fenômeno da branquitude [*whiteness*]: uma forma de consciência silenciada, normatizada e normalizante, incapaz de admitir sua participação nos conflitos raciais, e que resiste em reconhecer-se como parte integrante de uma raça. O *ethos* racial moderno, manifesta e dá sentido à existência social do branco como norma, como uma noção hegemonicamente estabelecida e legitimada em seus próprios sistemas interpretativos. A branquitude [*whiteness*], inserida hierarquicamente em posições de poder, desacredita na presença da austeridade de sua posição, e é incapaz de reconhecer a experiência de si como sendo também um Outro. “Essa branquitude como geradora de conflitos raciais demarca concepções ideológicas, práticas sociais e formação cultural, que são identificadas com e para brancos como de ordem ‘branca’ [...]” (ROSSATO; GESSER, 2001, p. 11). Trata-se de um apagamento social de certos modos de subjetividade que fazem – e acreditam – ser percebidos como origem e regra. Nesse raciocínio, são desacreditadas as experiências da diferença não-branca; os sujeitos são descaracterizados como seres humanos e, portanto, indicadores de desajustes no contexto da humanidade.

A capacidade de produzir imaginários – a partir do real - que apontam para possibilidades-outras de existência do real nos filmes, em específico em “Alma no Olho”, encontra-se potencializada na política de realização [*politics of fulfilment*] – que projeta para o futuro aquilo que o presente não foi capaz de realizar – das expressões estéticas afro-diaspóricas (GILROY, 2007). A imagem fílmica torna-se a máxima

materialização das possibilidades de deslizamentos de sentido e de transfigurações, transcodificações, o que reconhecemos, especialmente, no último recorte de análise do curta-metragem de Bulbul, no qual o artista reencontra a negritude (como um posicionamento de retorno ancestral filosófico) para afirmar e positivar as identidades negras, que no processo de colonização foram subalternizadas.

Na dimensão educacional, isso significa a possibilidade de ultrapassar o *ethos* racista moderno da branquitude [*whiteness*] e alcançar a *hexis* “[...] a possibilidade de instalação da diferença na imposição estaticamente identitária do *ethos*” (SODRÉ, 2002, p. 84). Proveniente do grego, a *hexis* (o radical vem do verbo *echo*, que significa “ter”, mas traduzido em latim por *habeo*, do qual deriva “hábito”), afirma-se como uma prática sem automatismo, uma ação que exprime a transformação. “Educar implica ir além da repetição contingente de um costume pela aceitação dos impulsos de liberdade que transformam *ethos* em *hexis*” (SODRÉ, 2002, p. 85).

Necessariamente, falarmos de uma educação antirracista, implica em uma transformação das formas brancas de educar, bem como, de produzir artefatos culturais. Ainda que possamos identificar progressos em relação a presença e representação das populações negras no cinema brasileiro, principalmente por meio da articulação e luta do Movimento Negro brasileiro, as produções atuais continuam demarcando disparidades raciais. Os acessos da população negra na produção ou atuação em filmes, ainda é muito inferior se comparada com a quantidade de cineastas e atores brancos, por exemplo. Além disso, os processos de estereotipia, com personagens negros em situação de submissão, como malandros, marginais, hiper-sexualizados, etc. são marcas presentes em filmes, novelas e programas de televisão consumidos pelos brasileiros. Torna-se urgente, deste modo, possibilitarmos os acessos à produção e atuação negra em filmes e materiais audiovisuais; problematizando essas representações presentes na cultura visual como um todo, agindo, sobretudo, na desconstrução do pacto branco que produz imagens e imaginários racistas, a fim de que a desigualdade racial possa ser combatida.

As formulações estéticas afro-diaspóricas de contraestratégias ao regime racista de representação das populações negras em “Alma no Olho” - compreendendo a importância da dimensão pedagógica dos/nos filmes - é uma das possíveis revisões para se alcançar o objetivo de desconstrução das formas brancas de educar. O estudo das manifestações estéticas diaspóricas da cultura afro-brasileira é capaz de revelar a singularidade da existência racista em nossa sociedade e sua expressão como negação. O racismo no Brasil é “[...] negado de forma veemente, mas mantém-se presente no sistema de valores que regem o comportamento de nossa sociedade” (GOMES, 2001, p. 92). Em “Alma no Olho”, Zózimo narra o percurso de violência física, cultural, moral, econômica, identitária das populações negras, escancarando o racismo do colonialismo que perdura até os dias atuais.

Uma educação antirracista deve estruturar-se, dessa forma, como uma negação da negação, duplamente articulada com a desconstrução da branquitude [*whiteness*] (e a denúncia e combate das suas

formas de controle) e a tarefa política, cultural e pedagógica de afirmação do processo de construção da identidade negra por sujeitos negros.

Referências

- BENATTI, Lucas Men. Culturas e Estéticas Afro-diaspóricas: estratégias para uma pedagogia antirracista. 189 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Orientadora: Teresa Kazuko Teruya. Maringá, 2020. Disponível em: < <http://www.ppe.uem.br/dissertacoes/2020/2020%20-%20Lucas%20Benatti.pdf> >. Acesso em: 29 mar. 2022.
- CARVALHO, Líliam Amorim. Os 15 anos da lei 10.639/2003: temas, conceitos e dilemas. In: FELIPE, Delton Aparecido (org.). Educação para as relações étnico-raciais: estratégias para o ensino de história e cultura afro-brasileira. Maringá: Mondrian, 2019.
- CARVALHO, Noel dos Santos. O cinema negro de Zózimo Bulbul. In: Encontro Anual da ANPOCS, 29., 2005a, Caxambu. Anais... Disponível em: < <https://www.anpocs.com/index.php/papers-29-encontro/gt-25/gt10-19/3715-ncarvalho-o-cinema/file> >. Acesso em: 29 mar. 2019.
- CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson. Dogma Feijoada: o cinema negro brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005b.
- CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. Revista Crioula, São Paulo, n.12, 2012. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858> >. Acesso em: 29 mar. 2019.
- CAVALLEIRO, Eliane. Educação anti-racista: compromisso indispensável para um mundo melhor. In: CAVALLEIRO, Eliane (org.). Racismo e Anti-racismo na educação: repensando nossa escola. São Paulo: Selo Negro, 2001.
- DANTAS, Luis Thiago Freire. Filosofia desde África: perspectivas descoloniais. Orientador: Marco Antônio Valentim. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Curitiba, 2018. Disponível em: < <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/54739/R%20-%20T%20-%20LUIS%20THIAGO%20FREIRE%20DANTAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y> >. Acesso em 29 mar. 2019.
- DUARTE, Rosalia; ALEGRIA, João. Formação Estética Audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 33, n. 1, 2008. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6687> >. Acesso em: 29 mar. 2019.
- FANON, Frantz. Os condenados da Terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GILROY, Paul. O Atlântico Negro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- GOMES, Nilma Lino. Educação cidadã, etnia e raça: o trato pedagógico da diversidade. In: CAVALLEIRO, Eliane (org.). Racismo e Anti-racismo na educação: repensando nossa escola. São Paulo: Selo Negro, 2001.
- GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.
- HALL, Stuart. Cultura e representação. Rio de Janeiro: Apicuri e Editora PUC Rio, 2016.
- LACERDA, Eva Alves; BENATTI, Lucas Men. Cinema Negro na escola: linhas de poder-saber e interlocuções entre práticas representativas, culturais e pedagógicas. In: ACCORSI, Fernanda Amorin; BALISCEI, João Paulo; TAKARA, Samilo (orgs.). Como pode uma pedagogia viver fora da escola? Estudos sobre pedagogias culturais. Londrina: Syntagma, 2021.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário: ensaio de Antropologia Sociológica. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

NASCIMENTO, Abdias do. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.). Histórias afro-atlânticas: antologia. v.2. São Paulo: MASP, 2018.

NELSON, Cary; TREICHLER, Paula; GRASSBERG, Lawrence. Estudos culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Alienígenas na Sala de Aula: uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: Vozes, 2018.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RIBETTO, Anelice. Dos saberes risíveis aos saberes menores na educação. In: RIBETTO, Anelice (Org.). políticas, poéticas e práticas pedagógicas (com minúscula). Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ROSSATO, Cesar; GESSER, Verônica. A experiência da branquitude diante de conflitos raciais: estudos de realidades brasileiras e estadunidenses. In: CAVALLEIRO, Eliane (Org). Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola. São Paulo: Selo Negro, 2001.

SANTIAGO JÚNIO, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. Domínios da Imagem, Londrina, n. 3, p. 65-78, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23146>>. Acesso em: abr. 2020.

SIMON, Roger. A pedagogia como uma tecnologia cultural. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: Vozes, 2018.

SODRÉ, Muniz. Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz. Pensar Nagô. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

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