

A dimensão pedagógica da alegoria carnavalesca no cinema negro enquanto arte de afirmação ontológica da africanidade: pontos para um diálogo com Merleau-Ponty¹

The pedagogical dimension of carnivalesque allegory in black cinema as art ontological affirmation of Africanness: points for a dialogue with Merleau-Ponty

Celso Luiz PRUDENTE²

Resumo

Dimensão pedagógica da verticalidade coletiva dos folguedos percebida na dinâmica lúdica procissional.² Em que defesa e proteção são estruturantes na linguagem da escola de samba, concorrendo ao comportamento coreográfico, de resistência. O cinema negro constitui afirmação da imagem positiva da africanidade. Fenômeno que sugere sintaxe na alegoria carnavalesca de dimensão pedagógica. Demandas percebidas na perspectiva de diálogo com Merleau-Ponty, mostrando a razão do outro em Ponty é austeridade do cinema negro.

Palavras-chave: Dimensão Pedagógica. Africanidade. Alegoria Carnavalesca. Escola de Samba. Cinema Negro.

Abstract

Pedagogical dimension of verticality of collective folguedos perceived in processional playful dynamic. The defense and protection are structuring the language of the samba school, contributing to the choreography and a behavior of resistance. The black film is affirmation of the positive image of Africanisms. This phenomenon suggests syntax of the carnivalesque allegory in a pedagogical dimension. These demands perceived from the perspective of dialogue from Merleau-Ponty, showing that the reason of the others in Ponty is the austerity of black cinema.

Keywords: Pedagogical Dimension. Carnival Allegory. Samba School. Cinema Novo and Cinema Negro. Black Films.

1 Dedico esse esforço em favor do respeito à diversidade aos meus filhos Ana Beatriz de Jesus Prudente, Rafael Vinícius Luiz e Silva Prudente e Ana Vitória Luiz e Silva Prudente.

2 Antropólogo. Doutor em Cultura pela USP; Professor adjunto do DTFE - Departamento de Teoria e Fundamentos da Educação e do Programa de Pós Graduação em Educação do IE - Instituto de Educação da UFMT. Pesquisador do GPMSE-UFMT. Curador da Mostra Internacional do Cinema Negro. Instituto de Educação da UFMT. E-mail: <celso.prudente@ufmt.br>.

3 *Procissional* - Refere-se ao sentido do desenvolvimento da caminhada de grupos no formato de procissão.

O presente artigo, *A dimensão pedagógica da alegoria carnavalesca no cinema negro enquanto arte de afirmação ontológica da africanidade*⁴: pontos para um diálogo com Merleau-Ponty, é parte de uma comunicação científica apresentada no Seminário de Educação da Universidade Federal de Mato Grosso (SEMIEDU/UFMT, 2013). Certame que teve como tema: *educação e a (des)colonialidade dos saberes práticos e poderes*, razão pela qual o trabalho faz uma abordagem em favor da dimensão pedagógica na africanidade das relações carnavalescas.

O carnaval brasileiro é a maior manifestação da cultura negra, em que se percebe o afrodescendente, historicamente vítima da tentativa de (des) humanização do eurocentrismo⁵, afirma sua ontologia. Dar-se-á, no-la, notável expressão de autonomia cujo comportamento é revelação de possível negação às demandas das relações de colonização. Postura que se dá no processo das construções das práticas, baseadas nos saberes da cosmovisão⁶ africana. Nota-se que tem percebido este fenômeno, sobretudo na dinâmica das relações de tamboralidade.⁷

Alegoria carnavalesca pedagógica

Quando se fala da possível construção de uma alegoria carnavalesca com dimensão pedagógica, faz-se necessário observar em que medida este discernimento aponta em favor da imagem de afirmação positiva das relações socioculturais da africanidade, e os desdobramentos étnicos. Portanto, essa reflexão sugere indagar como se deu a formação de uma visão alegórica na cultura brasileira.

4 *Africanidade* - Expressa a compreensão das relações de afirmação positivas do negro e da sua cultura na África e na diáspora africana.

5 *Eurocentrismo* - A Europa e o europeu posto como centro do mundo em detrimento de outros povos e culturas.

6 *Cosmovisão* - Escrita em uma só palavra contribui para expressar a densidade semântica do termo, quando se trata da demanda de africanidade. Visto que a cosmovisão africana busca demonstrar o sentido da contribuição do pensamento africano antigo, em que se notava o respeito à biodiversidade, fundamental para o equilíbrio ambiental da terra; que atualmente vive a crise planetária fatal de equilíbrio do eco sistema, provocado pelas ações de lógicas acumulativas predatórias, percebidas na história do capitalismo de natureza ocidental. Nota-se que a alternativa a esta crise ambiental, que chega às raias da fatalidade do planeta terra, tem sido a consciência de volta ao passado, na qual a retomada da cosmovisão africana de respeito à biodiversidade tem sido a maior fonte pedagógica de respeito às diferentes formas de vida e respeito à diversidade. Os povos de cultura ioruba com alvitre na orixalidade entendem que todas as expressões humanas são naturais, na medida em que são expressões dos orixás; comportamento que não dá margem aos preconceitos, implicados na relação étnico-racial, homofobia, xenofobia e outros.

7 *Tamboralidade* - Significa a compreensão do sentido do saber na cosmovisão africana, baseada na sacralidade dos tambores negros. Tendo em vista que o tambor é uma entidade sagrada, representando a dimensão da magia musical da orixalidade, sendo também configuração da dinâmica do orixá.

Abordagem que me parece sugestiva quando se observa algumas manifestações nas quais traços de uma cultura característica do Brasil ganharam relevo. É pertinente colocar alguns pontos da Semana de Arte Moderna, considerando que este movimento é de significativa importância para a história da cultura enquanto tradução de possíveis níveis de brasilidade. É oportuno indagar, então, quais elementos permitiram a Semana de Arte Moderna se estabelecer como movimento cultural brasileiro. Considera-se que o modernismo se deu por um processo de exaustão da mesmice, dada nos limites de formalismo do parnasianismo. Fenômeno que ocorre com a influência da vanguarda europeia que emprestou o dadaísmo, o futurismo, o expressionismo e o surrealismo. Essas tendências estéticas eram conjugadas aos temas brasileiros, sobretudo, caracterizadas nos temas brasileiros, que colocavam o negro, o índio e o ibérico como centro da produção cultural de artistas que visitavam a Europa, tais como: as pintoras Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, os escritores Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, líder do movimento que ocorreu de 13 a 18 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo.

A afirmação de Brasil no modernismo, que é o componente substancial do movimento em questão, configura-se em traços étnicos que concorreram à africanidade e à guaranidade⁸, como signos fundantes da provável alma brasileira. Contudo, é inegável a influência europeia no modernismo, sobretudo, observando que alguns intelectuais da época, que eram expoentes do movimento em voga, incursionavam à metrópole em busca de conhecimento. Visto a imbricação pedagógica do saber, que se dá no processo da socialização, fazendo-se conhecimento enquanto tal, isto é, seu sentido social, que *sine qua non* conhecimento não seria.

É sensato supor que o saber traz no seu seio o questionamento próprio do conhecimento, visando uma possível epistemologia que liberta o indivíduo ou o grupo das forças hegemônicas, que os coloca na relação de subalternidade. Nesta linha de compreensão perceber-se-á a natureza revolucionária do conhecimento, permitindo entendê-lo como ato de amor, na medida em que contribui como educação, para a libertação do oprimido, libertando, ainda, também, o opressor do peso da dominação, na medida em que concorre para por fim na opressão, questionando o limite de dominação de classes, concorrendo em favor da profunda amplitude humana. Em conformidade com Paulo Freire (2013, p. 97):

8 *Guaranidade* - A força da cultura guarani expressando todas as culturas ameríndias, considerando que os povos do vetor étnico guarani exerceram hegemonia entre as diferentes etnias indígenas.

Outro saber que não posso duvidar um momento sequer na minha prática educativa-crítica é o de que, como experiência especificamente humana, a educação é uma forma de intervenção no mundo. Intervenção que, além do conhecimento dos conteúdos do bem o do mal ensinados e ou apreendidos, implica tanto o esforço de reprodução da ideologia dominante quanto o seu desmascaramento. Dialética e contraditória, não poderia ser a educação só uma ou só a outra dessas coisas. Nem apenas reprodutora nem apenas desmascaradora da ideologia dominante.

A intelectualidade brasileira, diante da dominação do cânone próprio do saber europeu, vai articular a construção de ações que permitiram sugerir valores próprios de um pensamento brasileiro, que vai ganhar, na produção artística da época, a condição de pedra de toque, sendo ponto do presente artigo.

No modernismo percebeu-se necessidade de contrapor ao cânone europeu, resultando no exercício da construção de um comportamento peculiar do Brasil e, fê-lo, considerando as expressões que não se coadunavam com a feição europeia. Fenômeno que colocou o negro e o índio como centro do debate da produção artística e cultural desse período. A tentativa de afirmação da brasilidade como expressão de liberdade, buscando um possível afrouxamento dos mecanismos da hegemonia cultural da metrópole, determinou um discurso que teve destaque no efervescente cenário de provável batalha da mensagem de sentimento tipicamente brasileiro.

O discurso de afirmação da brasilidade no modernismo tem origem na demanda de religiosidade, implicada no ibérico, no ameríndio e no africano. Essas três matrizes da formação da possível cultura brasileira, quando se afirma que se fará por meio de relações de coletividade procissional. Formato que incide na religiosidade africana percebida nos *ticumbis* e nos *tucumbis*⁹ bantos (MOURA, 1983), que seguiam para frente, em grupo, dançando e tocando seus instrumentos musicais em louvor às suas divindades. Esta expressão encontra similaridade na manifestação católica em caminhada em prol do louvor do santo padroeiro, comportamento que se localiza no imaginário; aliás, fala-se *fê na caminhada* - razão pela qual um filme da Teologia da Libertação, que trata das lutas pelo direito a terra também é intitulado *Fé na Caminhada*, de Conrado Berning, em 1989; traço cultural que encontra ressonância nas danças e jogos tribais, de diferentes etnias ameríndias.

9 *Ticumbis, tucumbis, cucumbis* - Manifestação músico coreográfica africana de origem banto, que forma subjacência em todos os folguedos populares afro-brasileiros, tais como: congada, terno de congo, escola de samba, etc.

A dimensão teológica que se percebe na dinâmica procissional ibero-afro-ameríndia será fundamental para a formação da possível alegoria carnavalesca de natureza educacional. Consta-se que as relações carnavalescas no Brasil ganharam comportamento mais humano com a presença do escravizado no carnaval, na medida em que as ações carnavalescas da classe senhorial expressavam notáveis violências.

Articulava-se aí um comportamento diferente da suposta postura recatada das moças dos segmentos privilegiados, na qual se percebia as mesmas ateando água suja, limão de cera, barro nas pessoas que as visitavam nas festas dos sobrados da época. Observa-se que não era raro o uso de urina como parte da ação, com o objetivo de vitimar o brincante ou o implicado nesta contenda lúdica.

O escravizado, geralmente, era alvo compulsório da tal festa, cabendo-lhe os mais humilhantes escrachamentos públicos. O escravo convivia na condição de vítima do abuso que se exercia com o uso da urina e, às vezes, fezes que as moças e moços *educados* jogavam, provocando-lhe profunda angústia. A violência lúdica foi consubstancial no entrudo, constituindo-se no carnaval das classes dominantes, trazido de Portugal. Notar-se-á, ainda, que a violência concorreu, indicando a compreensão dionisíaca (PRUDENTE, 2003), em razão do componente impulsivo que o caracterizava, mostrando-o sem nenhum controle emocional que pudesse implicar em princípio de urbanidade.

Nota-se possível humanização do carnaval com a presença da missão francesa do século XIX (FERNANDES, 1986), que introduziu o confete e a serpentina, substituindo os objetos que apontavam para a postura desconexa e violência própria do entrudo. O carnaval se tornou harmônico, privilegiando uma suposta linha de beleza com a presença do negro, que emprestou as dimensões coreográficas e musicais. Comportamento pautado na beleza e na harmonia, que o indicará à denominação de apolíneo (PRUDENTE, 2011).

No continente negro a dança e a música se confundem, observando-se que a musicalidade e a coreografia são indissociáveis; quando se fala em dança entende-se também música e vice-versa. Os cucumbis, também conhecidos por tucumbis, são manifestações culturais banto, que formam a gênese das principais manifestações afro-brasileiras lúdicas, que se configuram no terno de congo, folia de reis, congada, afoxé e escola de samba (MOURA, 1983). Esta última, a escola de samba, forma a síntese de todos os folguedos músico-dançantes da cultura negra brasileira. A africanidade, possivelmente, tem sua maior visibilidade no período carnavalesco, em que a estética da escola de samba tornar-se-á referência para o carnaval do mundo, na medida em que é, também, a maior manifestação lúdica popular do planeta terra.

A tendência apolínea do carnaval, dada pela dinâmica do desfile das agremiações de samba, notadamente, a escola de samba será marcada por um traço

fundante de verticalização, que afirma o seu discurso de africanidade; lembrando que, no início da sua formação, as escolas de samba eram perseguidas pela polícia, acusadas de badernas e ações de vadiagem. Situação determinante à construção de uma linguagem com base na alegoria, visando a afirmação da humanidade negro-africana que lhes era negada (PRUDENTE, 2002).

A condição de negado e perseguido do negro, enquanto componente fundante da agremiação sambística,¹⁰ permitindo-lhe o desenvolvimento de uma estratégia de defesa. Revela-se aí, provavelmente, o comportamento estrutural de defesa em que a proteção dos signos fundamentais da escola tornar-se-á a referência da dinâmica de linguagem desta forma lúdica de natureza étnico-racial do negro, elemento essencial do folguedo popular em voga. A estrutura da escola de samba enquanto linguagem sugere uma espécie de teatro de rua, determinado pela tamboralidade que indica a dança e a música como componentes fundamentais.

Situação que é sugestiva para a compreensão de possíveis relações coreográficas, na qual a proteção e a defesa tornaram-se alvíres estruturantes, concorrendo para a construção estética dessa expressão artística do negro, que busca nela a reconstituição de traços fundamentais da cosmovisão africana; visando, aí, o resgate da humanidade que lhe é negada. Permitir-me-ei sugerir que a proteção e a defesa dos traços da axiologia africana significam também a afirmação da própria africanidade, na qual o negro revela a sua ontologia, na medida em que impõe a sua condição humana, no processo de luta contra a sua negação. Procedimento que é fundamental na escola de samba, conferindo-lhe condição estrutural de luta. Quadro revelador da resistência como componente estruturante da linguagem da escola de samba. De tal modo, que se nota inegável teor de resistência na própria linguagem específica deste folguedo popular enquanto teatro negro de rua.

Os componentes estruturantes da linguagem do folguedo aqui tratado, isto é, a coreografia e a musicalidade, foram construídos sob o signo da luta e da resistência. As alas que formam o corpo estético da escola, sendo: comissão de frente, porta-bandeira e mestre-sala, bateria e ala das baianas. As alas aí postas, quando em desfile, desenvolvem uma coreografia caracterizada no samba, baseada em passos com nuances de mimética da proteção e da resistência.

A ala da comissão de frente, por exemplo, recentemente desfilava com a representação de homens importantes, pela habilidade e destreza da capoeira, que portavam um bastão na mão a serviço da proteção e da defesa da instituição

10 *Sambística* - Silogismo usado pelo autor do artigo para melhor expressar o sentido das relações que implicam o ator fundamental do samba, isto é, o sambista, nas demandas próprias do universo do samba.

lúdica. O movimento do bastão consistia no papel de abrir ala para a passagem dos brincantes, ato que se fazia no jogo e na dança da capoeira, garantindo a passagem do grupo e, simultaneamente, simbolizando o alerta da polícia que, com violência, a perseguia.

A comissão de frente é uma ala que expressa a capacidade organizacional da entrada e desenvoltura deste teatro ambulante na rua, onde é seu palco, em que se dá o desfile. Parte importante, cabendo-lhe o papel de carregar o grupo, significando assim possível ação de proteção; que me parece traço fundante, na medida em que é, também, essência da linguagem do fenômeno aqui tratado, isto é, a agremiação lúdica de natureza sambística. Comportamento característico do formato da escola de samba enquanto manifestação lúdico-popular de rua.

A ala de porta-bandeira e mestre-sala também revela o mesmo comportamento, desenvolvendo coreografia com base na proteção e na defesa. Persistência em que a dança do par dançante simboliza o bailarino escondendo a bandeira, que é o símbolo maior da agremiação e, também, apresentando-a ao público. O mestre-sala esconde e apresenta a porta-bandeira que, com delicadeza coreográfica, desenvolve-se segurando o mastro com a bandeira, afirmando a escola enquanto mensagem da visão do mundo africano. Pois, a afirmação alegórica, implicada na porta-bandeira, tem origem no tradicionalismo monárquico do maracatu, no qual a dama do passo leva no altar a calunga, símbolo do mundo mágico da cosmovisão africana.

Dança na qual o negro afirma sua condição humana, para além da escravidão. Mas, na memória de um mundo no qual lhe cabia a condição de sujeito histórico, razão pela qual este folguedo, no auto da dança, é uma espécie de liturgia ambulante, dada pelos traços do candomblé de rua caracterizado nos afoxé, que implicava o andar com a oferenda do Exu, que abre os caminhos para o axé, simbolizado na exterioridade do ato sagrado do pade,¹¹ que é a oferenda do Exu, no início da cerimônia litúrgica do candomblé. E, assim, a necessidade estrutural de proteção e de defesa. Na coreografia significante de beleza, dança é o significado da proteção e da defesa do sentido de paz, que o grupo ressignifica como representação alegórica, demonstrada, sobretudo, na defesa e proteção do axé do grupo, configurada na solidariedade da dança.

A persistência do samba como estrutura de possível estética de resistência, que se revela em significado de luta, configurado no processo indissolúvel da relação músico- coreográfico, dado pelo samba na condição de resistência. Compreensão

11 *Pade* - Ritual em que o ser dá a oferenda ao Exu, espécie de orixá intermediário, que faz ponte das pessoas vivas e o Oludumare (Deus supremo entre orixás dos povos ioruba), visando garantia de uma liturgia de muito axé (graças, paz e felicidade) entre os participantes do templo (terreiro ou roça) de candomblé.

perceptível de uma ambivalência que marca a expressão existencial de africanidade, sugerindo possível dialética, da alegria que resulta da luta afirmativa da sua essência. Tradução da provável condição ontológica em que se revela a sua humanidade; provavelmente, a luta testemunha um nível de dor, mas uma dor tal qual a dor de parto, trazendo a alegria da natalidade. A nova vida que aponta o futuro, sugerindo o dever da idealização, aquilo que se busca como projeto comunal próprio do processo solidário, configurado na afirmação; expressando, aí, uma verticalidade que é profundamente humana, na medida em que é uma verticalidade coletiva, peculiar de uma relação dialética na qual a consciência do coletivo ganha um corpo comum, formando uma carnalidade¹² merleau-pontyana, que é a consciência, na medida em que é signo da mensagem que se afirma, pois, possivelmente, o corpo é a territorialidade da consciência (MERLEAU-PONTY, 1994).¹³

Discernimento que é expressão de uma lógica própria, dinamizando-se no processo específico da alegoria carnavalesca de dimensão pedagógica; expressando, assim, uma natureza semática,¹⁴ peculiar de um signo que o coletivo ostenta, enquanto corpo da unidade do grupo, apresentado no processo de imposição da sua condição humana em forma de marcha onírica da música e da dança, glorificando/festejando o caminho da liberdade, no espaço público, como um atributo público, de nova territorialidade ideal do grupo.

Na busca do lugar próprio para a revelação do ser do possível corpo coletivo, que é afirmado na verticalidade do grupo, enquanto discurso veemente, que se conquista razão pela qual é lúdico, dando-se na glorificação, isto é, no festejo. Logo, na afirmação pública que requer o espaço público, por força afirmativa da carnalidade, que é o corpo do ideal do grupo.

Corpo expresso na cristalização da plasticidade da consciência afirmativa que, enquanto tal se processa na dimensão pedagógica, sendo alegoria, na medida em que ensina a afirmação do ideal como corpo da consciência do grupo. Lembra-se que o sangue tem um significado salvífico nas relações escatológicas de diferentes culturas e civilizações, dando ainda mais sentido à compreensão do corpo como lugar da consciência. É sensato supor que o lugar de afirmação e a forma afirmativa implicam na inexorável ação pública, sugerindo a praça como um espaço democrático, razão pela qual os movimentos sociais e culturais convergem para a mesma. Que Prudente e Barros Lima (2013, p. 32) observam:

12 *Carnalidade* - Designa o sentido do corpo da consciência na metodologia merleau-pontyana.

13 MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução Carlos Alberto de Moura. São Paulo: Martins Fontes (1994).

14 *Semática* - Mensagem (significado) que se expressa na forma da linguagem (significante), configurando a comunicação.

O centro é um espaço democrático, em que as transformações até se originam na periferia; porém, é no centro que se opera a revolução enquanto momento sísmico da consciência material do estágio coletivo, em outras palavras: passeatas, insurreições; grupos carnavalescos, que em processo da radicalização é configurada na carnavalização de natureza bakhtiniana, estabelecendo uma utopia na estrutura do cânone social.

Nas ruas e nas praças as festas populares ganham expressão de universalidade coletiva, na medida em que, no-las, o sentimento de liberdade concorre para inverter a hierarquia social, impondo uma natureza própria de um universo onírico que transcende a ordem, sendo a vontade de liberdade do povo. Como lugar da manifestação que é popular e, determinando-a, desta maneira, com nuance de liberdade que, sobretudo, indicando a condição de apodíctico, traço libertário, caracterizado na carnavalização. Que, segundo Bakhtin (2002, p. 6, grifos do autor).

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza para *todo povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente.

A universalidade do processo aludido nesta análise inicial do folgado popular, visando à compreensão da dimensão pedagógica da alegoria carnavalesca, parece permitir tal tratamento na africanidade da escola de samba, considerando que este processo também se estabelece em outra cosmovisão, em que o grupo implicado mostra análoga necessidade de afirmação para impor sua axiologia. Segue, assim, à frente, em favor do festejo público e afirmativo do ideal do grupo, que é carregado pelo mesmo como corpo de consciência da união, pelo ideal na corporalidade, significando o ato solidário por um pensamento comum, que se festeja como testemunho da grandeza de lição coletiva.

O fenômeno visto na estrutura da escola de samba como possível forma pedagógica da alegoria carnavalesca, articulada nesta comunicação, possivelmente, encontra indicativos de universalidade que se revelam no festejo da conquista do ideal da terra prometida dos hebreus, no início da formação dos povos judeus. Como foi na conquista que caracterizou a entrada de Josué em Jericó.

Constata-se aí, por exemplo, um comportamento músico-coreográfico análogo à expressão estrutural de uma escola de samba, em que a dança e os instrumentos membranofônicos no lugar público tornaram-se afirmação pública do ideal da terra prometida dos judeus. Povos que se afirmaram como um coletivo que, neste caso específico, sugere ainda um discurso corporal de um corpo único do grupo, com a dimensão semântica cristalizada em uma plasticidade alegórica da arca, que me permitirá a indicação da alegoria carnavalesca com dimensão pedagógica. A marcha do grupo dividido em alas com roupas iguais, tal como uniforme, lembrando a fantasia com adereço comum às alas de escolas de samba que seguem para frente, procissionalmente, afirmando-se em público e no espaço público, lecionando com alegoria a sua mensagem, configurado no teatro popular de rua. O samba é estruturante, como consistência fundante da escola de samba, enquanto linguagem artística, estabelecida como folguedo popular na efetiva e plena manifestação pública, fazendo das ruas e das praças públicas o seu palco. Abordagem fundamentada na plasticidade lúdica que se deu na alegria dos judeus na entrada da possível terra prometida, que implicou na conquista de Jericó. Conforme Josué (Cap. 6, vers. 1-3, 11-14),

Jericó estava fechada e bem trancada por causa dos israelitas. Ninguém saía e ninguém entrava. Javé disse a Josué: ‘veja! Eu estou entregando em sua mão a cidade de Jericó, junto com o rei e os soldados. Vocês, todos os guerreiros, rodeiem a cidade, dando volta ao redor. Façam isso durante seis dias [...]’ A arca de Javé rodeou a cidade, dando uma volta, depois voltaram ao acampamento, onde pernoveram. Josué levantou-se de madrugada, e os sacerdotes levaram a arca de Javé. Os sete sacerdotes que levavam as sete trombetas iam na frente da arca de Javé, tocando as trombetas. Os guerreiros iam na frente dos sacerdotes que tocavam as trombetas. O restante ia atrás da arca de Javé; todos marchavam ao som das trombetas. No segundo dia rodearam a cidade mais uma vez e depois voltaram para o acampamento. Fizeram isso durante seis dias. (BIBLIA SAGRADA, 1990, p. 235)

Nota-se que este formato procissional dividido em partes, lembrando uma ala carnavalesca, é um fenômeno estrutural que se dá em celebrações, sugerindo também festas de conquistas, no livro do Profeta Samuel, no qual o Rei Davi entra em Baala de Judá. Situação que apresenta comportamento similar, com detalhe especial, usando instrumentos musicais idênticos aos da bateria de escola de samba, e o comportamento se aprofunda ainda mais na analogia, na medida em que a arca vem sobre uma carroça nova, indicando para o tradicional carro alegórico do carnaval celebrizado nas escolas de samba. Em II Samuel (Cap. 6, vers. 1-5),

Davi reuniu de novo os melhores homens de Israel, cerca de trinta mil. Junto com seu exército, partiu para Baala de Judá, a fim de transportar a arca de Deus que aí estavas e que levava o nome de Javé dos exércitos, assentado sobre querubins. Carregaram a arca de Deus numa carroça nova, para tirá-la da casa de Abinadab, que ficava sobre uma colina. Oza e Aio, filhos de Abinadab, conduziram a carroça nova. Oza caminhava à esquerda da arca de Deus e Aio ia à frente dela. Davi e toda a casa de Israel, entusiasmados, iam fazendo festa diante de Javé, cantando ao som de cítaras, harpas, tamborins, pandeiros e marimbas. (BIBLIA SAGRADA, 1990).

O negro como referência estética no cinema novo

Para se entender o cinema negro enquanto dimensão pedagógica de afirmação ontológica do negro, far-se-á necessário localizar, na história, pontos que indicam para a caracterização que determinou o surgimento dessa tendência étnica cinematográfica. A nossa pequena reflexão contributiva observa a introdução do cinema negro, enquanto arte de afirmação da humanidade do negro. Linha de compreensão sugestiva à pertinência da indagação do contexto histórico que se localizava nas forças culturais que deram origem ao cinema de afirmação da imagem positiva do afro-brasileiro; cinema negro que o levou para além da condição de protagonista dos filmes; mas, sobretudo, colocando-o na posição de sujeito histórico, na medida em que o negro assumira a postura de realizador, autor de dirigente do filme. Escreveu aí a história, com a câmera na mão, exercendo a função de diretor de cinema. Posição na qual a presença africana ainda é rarefeita, ficando esse beneplácito na hegemonia do euro-hetero-macho-autoritário, personificado na imagem de dominação do homem ocidental. A nossa reflexão concorrerá para o propósito de demonstrar, com o cinema negro,

a imagem de afirmação positiva do não branco, que se constitui no ibero-afro-ameríndio, implicado em um processo social dinâmico da cor enquanto possível significação racial, que sugere também localização social.

É provável que o cinema novo tenha indicado para a necessidade do surgimento do cinema negro como elemento de descolonização que implicou na construção crítica e reflexiva da questão da descolonialidade. Tendo em vista que o cinema novo foi um movimento contra o colonialismo americano, que, do ponto de vista cinematográfico, era característico dos grandes estúdios que reproduziam os valores hollywoodianos da época, na vida brasileira. No entanto o cinema novo vai expressar uma produção contrária, buscando afirmar uma imagética consoante à cultura brasileira.

Contudo, o cinema negro surge no desenvolvimento crítico da luta contra a colonização que indicou para o aprofundamento que vai além da descolonização, sugerindo a necessidade da construção do discurso da (des)colonialidade. Se no cinema novo o negro tornou-se referência estética, exercendo o papel de protagonista como pessoa e cultura, já no cinema negro esta questão se aprofunda, na medida em que aí se tornará, também, sujeito histórico, exercendo a posição de criador de história, construindo a reconstituição de sua história por meio da imagem.

Neste tópico em curso farei um esforço para demonstrar pontos que sugerem traços fundamentais da história do cinema negro, demonstrando assim sua origem, seu desenvolvimento e seu fim. Ser-me-á, assim, provavelmente, melhor para demonstrar o cenário e as determinantes que concorreram em favor do surgimento do cinema negro. E, neste contexto, indagar em que medida essa tendência étnica do cinema incide em dimensão pedagógica.

Nos idos dos anos 50, o nacional desenvolvimentismo, política que caracterizou o governo de Juscelino Kubitschek (JK), abriu espaço para grupos que se afirmavam de esquerda viessem participar da gestão. Algumas dessas forças mostravam notável influência marxista leninista. Situação que merece ser observada por se tratar de um período no qual havia notável ascensão internacional dos movimentos de massa. Constata-se que era indiscutível a efervescência cultural decorrente do impacto da conjuntura internacional, em que os movimentos de massa indicavam para um protagonismo político, implicado na relação de um limite emergente que se impunha sobre o limite instituído, gerando conflitos entre interesses políticos na mesma ordem administrativa.

No campo da cultura, intelectuais de consistente formação acadêmica, entre eles, Celso Furtado e Hélio Jaguaribe formaram o Instituto Social de Estudos Brasileiros (ISEB), organismo do Ministério da Educação, instituído em 1952. Órgão que trazia outra interpretação econômica, colocando em questão a divisão de renda como fator fundamental para o desenvolvimento do Brasil. Somado a isto o Centro Popular de Cultura (CPC), sediado na União nacional dos Estudantes

(UNE), tornou-se uma espécie de escola do povo. No CPC artistas críticos e contestadores produziram sua arte, propondo a conscientização da população dos lugares mais distantes e geralmente menos saneados.

Neste movimento cultural, com a modalidade do violão de rua, em que poetas, compositores e dramaturgos promoviam seção de espetáculo musical e esquete teatral sobre o caminhão, nos terminais de ônibus e estação de trem, convocando os proletários empobrecidos a se posicionarem frente à contradição social, implicando a condição do homem explorando o próprio homem. As manifestações contavam com as presenças ainda incipientes, contudo já respeitadas, de Vinicius de Moraes, Abdias do Nascimento, Tereza Aragão, Ferreira Goulart, Gianfrancesco Guarnieri, Nara Leão, Francisco de Assis, Tiago de Melo, Solano Trindade, entre outros.

Jovens que discutiam cinema desenvolveram profunda crítica ao CPC, chamando-o de populista e promovendo o histórico *racha*, isto é rompimento. Os jovens insurretos, fora do CPC, criaram o cinema novo, cujo objetivo era criticar o modelo do cinema americano articulado na política dos grandes estúdios, que consistia em um centro ideológico das classes dominantes em favor do imperialismo americano.

Em posição contrária, os cinemanovistas¹⁵ desenvolveram uma estética terceiro-mundista que, com base na precariedade, criaram uma estética crítica, chamada *estética da fome*, na qual o proletariado e o campesinato¹⁶ representavam o problema que interessava a essa emergência cinematográfica, que era questionar e publicizar como forma de organização e denúncia do proletariado do campo e da cidade. Isto, frente à violência do poder que sustentava a lógica de acumulação de capital da dominação burguesa.

Cabe observar que, para tal, o cinema novo, possivelmente, elegeu o negro como referencial estético para sua imagética de influência marxista em favor do proletariado. Imagética que, visando trabalhar a luta de classe como abstração imagética, procurou trabalhar o branco como signo da configuração burguesa. De tal sorte que o negro e sua cultura tornaram-se imagem hegemônica do cinema novo, que se afirmava como cinema revolucionário, propondo uma estética negra do proletariado que, para a sua construção pictórica de demanda daguerriótipo,

15 *Cinemanovista* - Silogismo em que se configura o protagonista do Cinema Novo, no ato efetivo da militância, razão pela qual a necessidade de afirmá-lo com a potência do cinema e sentido do novo no conceito do Cinema Novo, intencionando ainda mais o peso político cultural da militância em voga.

16 *Campesinato* - Visa expressar a característica própria das relações de trabalho no campo, baseando-se no seu principal ator, a força de produção do campo.

percebia na luta contra a opressão de uma imagem possivelmente ibero-afro-ameríndia, permitindo entender que, para a proposta do cinema novo, o proletariado era formado por não brancos com notável expressão afro-brasileira que, *ao meu quase cego ver*, cabe apontá-lo como sendo para tal ibero-afro-ameríndio. Que, segundo Prudente, Passos e Castilho (2011, p. 87, grifo dos autores),

Na era da cibernética, que se encontra nos estágios mais avançado da inteligência e da vida artificial as lutas de classes se dão em uma dinâmica imagética: de luta de imagem. No caso específico do Brasil, este elemento se configura, indubitavelmente, no espectro que vai do branco ao preto: demanda *dégradé* própria de uma sociedade miscigenada, embora marcada pelo preconceito que tem aviltado a imagem do diferente.

Observa-se, ainda, que o manifesto dos jovens cineastas, em postura insurrecional no CPC, constituiu-se no cinema contando a história própria dos negros, empobrecidos, privilegiando a favela, na condição de possível traço urbano, como síntese de situação econômica dos negros, enquanto referencial estético do proletariado. Nota-se que o manifesto constituiu-se na realização de filme em curta-metragem tematizado pela favela, no ano de 1962, intitulado *Cinco vezes favela*. Realização assinada pelos então jovens cineastas Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszmaan.

Realizadores que trouxeram para o manifesto os mais importantes atores negros que, posteriormente, tornaram-se lendas vivas do cinema brasileiro, tais como: Jorge Coutinho, Zózimo Bulbul, Abdias do Nascimento e Milton Gonçalves. Nota-se que o samba tem na favela seu *lôcus*, na medida em que é na favela que se dão as razões de existência do samba. Na perspectiva do negro e do sambista, enquanto que sujeitos, e a favela sendo o mundo cultural do samba, bem como a sua expressão maior, a escola de samba, espécie de elemento consubstancial do manifesto do cinema novo, persistindo como traço estrutural da estética cinemanovista, que encontrou no negro e sua cultura componentes fundantes da sua imagética que se afirmava marxista.

Parece-me sugestivo lembrar que, se, por um lado, os cientistas sociais, no final da década de 1930, período em que setores da intelectualidade, de certa maneira já, no mínimo, conheciam o alvitre do Partido Comunista do Brasil, fundado em 1922, encontrando dificuldade de tratar a história econômica e cultural brasileira a partir da presença do negro, não o vendo como ator social. As análises atinentes ao negro foram mais influenciadas pelo estudioso Arthur Ramos

que atribuiu à aculturação supostamente vivida pelos negros uma abordagem psicológica que, para Clovis Moura, em seu clássico *Sociologia do negro brasileiro*, esse comportamento psicanalítico concorreu para não vê-lo como um elemento importante para a dinâmica de mudança social. Conforme observa Clovis Moura (1988, p. 50, grifos do autor),

Alguns antropólogos no Brasil, ao sentir a insuficiência dos métodos culturalistas e dos seus conceitos fundamentais, como o de *aculturação*, procuraram completá-los com a psicanálise. Arthur Ramos foi o mais representativo desses cientistas sociais. Ele acreditava, mesmo, que a junção da psicanálise como método histórico-cultural seria a chave para a compreensão científica das relações interétnicas no Brasil. Esse conceito – *aculturação* – surgiu exatamente para racionalizar os contatos entre membros da sociedade ou grupos sociais colonizados e grupos de dominação. Isto Ramos não viu. A sua junção com a psicanálise, numa opção pendular, demonstra resistência desses cientistas sociais a uma opção pelo método dialético diante do problema.

O cinema novo, na contramão da intelectualidade militante que se articulava sobre o alvitre do Partido Comunista, encontrava no negro o protagonismo de uma estética proletária. É sensato supor que aí se encontra uma das razões que levou os cinemanovistas a romperem com o CPC, e o elemento que melhor explica a sua perseguição enquanto movimento cultural.

Observa-se que o filme *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, é por demais emblemático da tendência em voga, pois, quando Glauber Rocha, o mais respeitado ideólogo do cinema novo, assistiu ao filme, não por menos vaticinou, *nasce o cinema novo*, convidando o cineasta Nelson Pereira dos Santos para montar o seu primeiro filme de longa metragem intitulado *Barravento* (1962).

A película *Rio 40 Graus*, quando lançada, foi censurada pelo coronel Cortez que alegava que o filme iria prejudicar a empresa do turismo carioca, tratando-se de 40 Graus. Entretanto, o movimento entendeu que, na verdade, o que preocupava o coronel era o cenário de um Rio de Janeiro com base no morro e sua vivência, em que o samba, o candomblé e a feijoada eram os elementos protagonistas daquele mundo existencial.

É sensato supor que o negro tenha sido importante ao Nelson, tanto em sua trajetória acadêmica, quanto na escolha temática de sua produção cinematográfica, tratando o negro e seu ambiente cultural. Sua experiência de morar no morro deve-se, ainda, ao negro Zé Kety, com quem Nelson Pereira morou na favela;

sendo ainda o compositor Zé Kety o autor da trilha sonora do filme que se tornou um clássico, intitulado *A voz do morro*. A presença deste compositor significa o canto do seu povo, que dá significação ao filme, para além da trilha sonora. “Um filme sonoro não é um filme mudo acrescido de sons e palavras que seriam destinadas apenas para complementar a ilusão cinematográfica. A relação entre som e imagem é muito mais estreita e a imagem é transformada pela proximidade do som” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 4).

Tem-se, também, o fato de Nelson Pereira dos Santos ser bacharel em direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), no largo São Francisco, lugar onde o negro teve presença rarefeita. Nelson Pereira dos Santos não só filmou o morro, mas o fez em uma perspectiva orgânica; pois o cineasta estabeleceu moradia no morro e, por ter suposto perfil de classe média paulistana, despertava curiosidade. É pertinente lembrar que, neste filme, Zé Kety trabalhou também como assistente de câmera. No filme subsequente de Nelson Pereira, intitulado *Rio zona norte*, o enredo da película é baseado na rica história do compositor de morro que, possivelmente, é o próprio histórico e saudoso Zé Kety.

Cinema negro

O reflexo da militância artística do cinema novo trouxe como centro do seu projeto estético a possível imagética do proletariado como um fator de descolonização, colocando o negro como seu principal referencial. Por sua vez, a necessidade da radicalização estética por meio da volta à origem, que inquietou profundamente Glauber Rocha, talvez tenha sido a razão do surgimento do cinema negro brasileiro. Para Prudente e Prudente (2012, p. 415-416):

O próprio fundador do cinema novo Glauber Rocha foi quem cunhou o cinema negro, inventando-o como uma nova tendência que se originou no seio crítico do cinema novo, Glauber Rocha no seu filme *Leão de sete cabeças*, que se constituiu na principal realização que dá origem ao cinema negro, desenvolve uma narrativa com a abordagem da volta à origem tanto é que esta realização glauberiana é rodada no Congo de Brazaville, antiga colônia francesa em que Glauber radicaliza colocando a cantora negra, Clementina de Jesus, de estilo jongueiro cantando o hino da França, e é provável que o líder revolucionário Che Guevara seja o leão de sete cabeças, o revolucionário que não morre, pois, tem sete vidas.

Considera-se, ainda, que a ascensão internacional do movimento de massa no início da década de 70, marcado pela marcha dos direitos civis, liderado pelo pacifista norte-americano Martin Luther King, somado aos movimentos revolucionários de descolonização africana, tenham influenciado os jovens negros brasileiros que, inspirados na luta contra a ditadura, denunciaram a perseguição, a violência policial, o desemprego e a marginalização que vitimava a juventude negra no Brasil.

Tornou-se histórico e reconhecido mundialmente o movimento que, em 1976, ocorreu nas portas do Teatro Municipal da cidade de São Paulo, mostrando organização nacional colocando um fim ao mito da democracia racial. Com denominação de MNU – Movimento Negro Unificado, o ato foi liderado pelos jovens negros Milton Barbosa, Hamilton Bernardes Cardoso, Rafael Pinto, Wilson Prudente e Celso Prudente. Ato que fez o governo brasileiro reconhecer o racismo institucional, vigente no Brasil. Quadro de tamanha grandeza para a conjuntura política brasileira, que, no protagonismo de esquerda, não havia ainda uma evidente consciência de classe imbricada na questão étnico-racial do negro. Mas, considerando a própria dimensão pedagógica da história, o movimento negro lecionou para os setores de esquerda a importância do movimento social negro, no processo solidário da luta contra a ditadura brasileira.

A partir dessa pedagogia negro-popular, setores da intelectualidade de esquerda passaram a pautar seus atos e reflexões com a questão do negro, como fator importante da luta pelas liberdades democráticas. Contexto no qual esses jovens militantes negros ganharam espaço político, contribuindo para a construção da história do Brasil, a partir dos movimentos sociais. Ação que vai além da literatura e do jornalismo, fazendo-se presente na arte e no campo específico do cinema, com os jovens negros brasileiros impactados pela criação do movimento negro unificado, o mais incisivo movimento de juventude negra com inspiração marxista; seguindo os passos de um cinema da volta às origens, de Glauber Rocha, cineastas negros vão à África escrever, por meio de um cinema, a contribuição da africanidade em favor de um mundo pautado pela justiça social.

O que se nota no filme de curta-metragem de Ari Candido, que segue para a Etiópia e lá realiza *Porque Eritréia* (1979), também seguindo a mesma linha glauberiana,¹⁷ Celso Prudente vai para Angola e realiza o curta-metragem *Axé alma de um povo* (1986). Porém, o que é importante frisar neste movimento de cinema de volta às origens, é que o cinema negro colocou a africanidade para além do protagonismo no cinema, o que se deu no cinema com o movimento de cinema novo. Embora filho desse movimento, o cinema negro concorre para uma contribuição em prol da construção da imagem de afirmação positiva do negro.

17 *Glauberiana* - Designa o sentido das relações que demandam da postura conceitual do cineasta Glauber Rocha, militante mais destacado do Cinema Novo.

Portanto, essa tendência cinematográfica vai sugerir 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 se realize como cidadão, expressando-se enquanto sujeito, pois, sem a qual não haverá democracia no Brasil e mostrando, ainda, a letargia da cultura de paz entre nós.

Se, para Merleau-Ponty, o cinema é uma nova psicologia, em que nele também se compreende o lugar de percepção, o cinema negro vai se mostrar, nessa perspectiva, como um corpo que também ocupa a imagem como expressão de consciência; desta forma, o negro não poderia estar deslocado como mera figuração em favor do protagonismo, da hegemonia euro-hetero-macho-autoritária.

No cinema negro a construção da imagem positiva dar-se-á por um processo do resgate do valor da africanidade, enquanto epistemologia fundada na cosmovisão do respeito à biodiversidade. Nota-se, ainda, em Merleau-Ponty, que a questão étnica se traduz num plano da complementaridade, implicando no respeito à diversidade, fator caro para a imagética pedagógica do cinema negro, que busca também na estética da alegoria carnavalesca o elemento estrutural para a sua afirmação ontológica (PRUDENTE, 2005).

O cinema negro mostra a dimensão da africanidade ontológica, na medida em que contribui para o resgate da identidade cultural de jovens afro-brasileiros, apontando para a elevação da sua autoestima, na medida em que o herói não é estranho à sua existência. Portanto, o cinema negro restabelece a luta afirmativa imagética, sugerindo a configuração de nuances que são projeções das lutas de classe. O termo favela vai se revelar uma origem semântica de natureza revolucionária, na medida em que sua expressão na literatura se dá no tratamento do protagonismo ibero-afro-ameríndio, no qual Antônio Conselheiro estabelece-se como alternativa sociocultural ao modelo de opressão que vitimava os não brancos, vítimas da escravidão ainda no final do século XIX.

O cinema negro, com sua dimensão pedagógica, contribuirá no sentido de superar a solércia de suposta sociologia em favor da ideologia de superioridade racial, vista na hegemônica imagem euro-hetero-macho-autoritária,¹⁸ no comportamento que sugere a escravidão como um legado típico do negro. De tal sorte, que esta situação concorre para fazer da sua condição econômica, na qual a justificativa de uma imposição possivelmente psicológica, estabelecendo ligação do escravizado à inferioridade.

18 *Euro-hetero-macho-autoritária* - Silogismo original deste autor, e tem como objetivo demonstrar verticalidade nefasta peculiar do poder, que de expressão europeia, branco ocidental, exerce sobre as minorias. Tornando-as ainda caracterizadas na condição subalterna, diante do mito da superioridade racial do homem (hetero/macho) caucasiano.

No mínimo esta consideração é equivocada, tendo em vista que escravo e senhor de escravo, bem como empregado e empresário formam categorias econômicas; por sua vez, inferioridade e superioridade são categorias psicológicas. Portanto, não há no-las conectividade em um campo de conexão plausível. Nota-se que a escravidão é um fenômeno econômico, que esteve presente em diferentes culturas e civilizações. Na origem do pensamento ocidental a mitologia grega revela que a relação de contrariedade entre o grande Zeus e Apolo resultou na represália em que Zeus teria escravizado Apolo por duas vezes. Segundo Rodas e Prudente (2009, p. 503),

Na escravidão clássica, o escravo era reintegrado na sociedade que o escravizou, portanto, o poder era proibido de usar de prática como lenocínio e outras que poderiam fragmentar sua dignidade. No caso específico do Brasil, no período colonial o direito romano era uma alternativa para cobrir as lacunas jurídicas. No entanto, no tocante a á preservação da dignidade do escravo, tal alvitre não era considerado, talvez pelo fato de não ter em vista a reintegração do escravizado na sociedade que o escravizou, elemento basilar da escravidão clássica.

A abordagem demonstra a dimensão pedagógica do cinema negro, tendo em vista que a restauração da imagem positiva de um grupo étnico pressupõe evidenciar a sua carga epistemológica. Pois, a relação de poder na imposição de imagem, possivelmente, o sucumbe em um processo de nefasta dominação exploratória. Desta maneira, o cinema negro trará no seu seio, enquanto que sintaxe, traços de uma possível epistemologia negra, chamando atenção à infertilidade do saber ocidental, que se dá em razão de uma separação vista na verticalidade individual de poder, negando o sexo oposto por dominação; fenômeno oposto no campo do saber africano, em que Thoth, divindade primordial da mitologia egípcia, entende a expressão do saber como imperativa demanda de um processo de socialização do mesmo, que se assim não fosse, saber também não o seria.

É pertinente lembrar que na cosmovisão africana não existe possibilidade do conhecimento, dá-se cindido na expressão machista, que desconsidera a mulher, desrespeitando a diversidade. Visto que Thoth simboliza a essência do escriba, configurando-se em uma possibilidade da dimensão feminina, que se expressa em Ma'at, que *ao meu quase cego ver* tem o poder da movimentação, dinamizando o saber da existência, na medida em que foi Ma'at quem viu Rá, o deus Sol, pousando na fonte primordial em um barco (NASCIMENTO, 1998).

Na origem do cinema novo, no filme *Cinco vezes favela*, sobretudo na parte dirigida por Carlos Diegues, no curta-metragem *Alegria de se viver*, em uma possível imagem de afirmação de negritude, configurada na presença de Abdias do Nascimento, sendo também o principal depositário da memória do saber da africanidade, no sentido de gênese, visto que foi este esteta quem mais publicizou Exu, orixá da comunicação, que faz a ligação entre os deuses do panteão africano com as pessoas na terra.

Observa-se que Thoth se expressa no pensamento ocidental como Hermes, sendo Mercúrio para os romanos e Exu para os afro-brasileiros; possivelmente é Exu a essencialidade alegórica das relações carnavalescas de verticalidade coletiva em favor da vida, em sentido de fertilidade, visto que ainda no panteão africano ioruba sê-lo-á também configurado na imagem de um pênis, como símbolo da felicidade de um amor indistinto, razão pela qual a natureza da energia positiva e negativa do Exu, enquanto expressão de orixalidade, pois, na visão de esfericidade da cosmovisão africana, as resistências se dão no mesmo plano comum, como a morte e a vida sem polaridade.

Todas as forças se dão num plano comum, de um início que se reafirma no fim e um fim que renasce, enquanto que início é compressão do diálogo constante das relações existenciais de um plano comum da morte e da vida, na cosmovisão africana em que o indivíduo e grupo estão em constante relação com os já idos (os mortos), conforme Ribeiro (1996) - fenômeno que ao *meu quase cego ver* acomodar-se-á em Merleau-Ponty na percepção do invisível.

É provável que o cinema negro desenvolveu-se em uma demanda no processo fílmico que, conjugado ao campo cinematográfico, indica para uma sintaxe, na qual o primeiríssimo plano é um traço pictórico de uma verticalidade iconográfica. Visto no plexo de grupo na medida em que se afirma enquanto valorização étnica do coletivo. Desta maneira, a imagética do cinema negro volta para uma sintaxe do eu, na qual se dá a afirmação ontológica, que só se expressa enquanto razão de grupo, sendo imagem da alteridade.

O cineasta negro Ari Candido, um dos ícones do cinema negro, na sua realização intitulada *O Rito de Ismael Ivo* (2004), dá ao seu protagonista uma expressão de orixalidade, que dança na praia num primeiro plano (PP) de sequências de tomadas de planos de conjunto, plano geral (PG). No âmbito da orixalidade, a dança de Xangô traz uma divindade que, no histórico da sua vivência, foi rei do povo de nação Oió¹⁹, que vale sugerir que, quando Ismael dança, dança numa tamboralidade que traz a dimensão da nação de Oió, que se faz numa compreensão invisível de que “[...] o outrem não é tanto uma liberdade

19 Oió - Estado da Nigéria, onde se localiza a região em que orixá Sangô (Xangô) exerceu seu reinado, formando a nação de Xangô.

vista de fora como destino e fatalidade, um sujeito rival de outro sujeito, más um prisioneiro no circuito que o liga ao mundo, como nós próprios e assim também no circuito que nos liga a nós” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 322). Aí a razão do outro em Merleau-Ponty, que se dá na austeridade do cinema negro.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora HAUCITEC/Anablume, 2002.

BÍBLIA SAGRADA. Edição pastoral. Tradução Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Editora Paulus, 1990.

FERNANDES, Neusa. **Síntese da história do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, Divisão de Pesquisa de Manifestação Cultural, 1986.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido: saberes necessários à prática pedagógica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **O cinema e a nova Psicologia**. Fragmento da Conferência *Le cinema et La nouvelle psychologie*, pronunciada na Escola de Altos Estudos Cinematográficos em 13 de março de 1945. Tradução de Sérvulo Siqueira. Disponível em: <www.guesaaudiovisual.com/CinemaFilosofiaLiteratura/ResenTradu/ocinemaeanovapsicologia.html>. Acesso em: 1 dez. 2013.

MOURA, Clovis. **Sociologia do Negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1983.

NASCIMENTO, Abdias. **Thoth: escriba dos deuses – pensamento dos povos africanos**. Brasília, DF: Secretaria Especial de Editoração e Publicações, 1998. (n. 5).

PRUDENTE, Celso. **Barravento: o negro como possível referencial estético no cinema novo de Glauber Rocha**. São Paulo: Nacional, 1995.

_____. **Mãos Negras: antropologia da Arte Negra.** São Paulo: Panorama do Saber, 2002.

_____. Cinema Negro: aspectos de uma arte para afirmação ontológica do negro brasileiro. **Revista Palmares Cultura Afro- Brasileira**, Brasília, DF, Fundação Cultural Palmares. n. 1, ago. 2005.

_____. **Os tambores negros, antropologia da estética da arte negra dos tambores sagrados dos meninos do Morumbi:** pedagogia afro. São Paulo: Editora Fiuza, 2011.

_____; BARROS LIMA, Antônio Leôncio. Pequena reflexão da questão de africanidade e dilema pedagógico dos direitos humanos. In: SATO, Michele; WERNER, Inácio; ROSSI, Roberto. (Org.). **Relatório de direitos humanos.** Cuiabá: DTH/Centro Burnier Fé e Justiça, 2013.

_____; PRUDENTE, Eunice Aparecida de Jesus. O cinema negro no currículo ibero-afro-ameríndio. In: **Ensino Superior e investigação científica no espaço CPLP.** ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO DAS UNIVERSIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA, 22., **Anais...** Maputo, 2012.

_____; PASSOS, Luiz Augusto; CASTILHO, Suely Dulce. Griot do morro: reflexões para o discernimento da construção da imagem positiva do negro. In: PRUDENTE, Celso Luiz (Org.). **Cinema negro:** algumas contribuições reflexivas para compreensão da questão do afro descendente na dinâmica sócio cultural da imagem. São Paulo: Editora Fiuza, 2011.

RIBEIRO, Ronilda. **Alma Africana no Brasil - Os iorubás.** São Paulo: Editora Odu, 1996.

RODAS, João Grandino; PRUDENTE, Celso Luiz. Reflexões para o discernimento do estereótipo e da imagem do negro. **Revista da Faculdade de Direito**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 104, p. 499-506, 2009.

Recebimento em: 20/01/2014.

Aceite em: 20/02/2014.