



**Descolonizar a historiografia do audiovisual e cinema brasileiros:
 a representação e participação indígena, africana e afrodescendente**

**Descolonización de la historiografía audiovisual y cinematográfica
 brasileña: representación y participación indígena, africana y afro-
 descendiente**

**Decolonizing the Brazilian audiovisual and cinema history:
 representation and participation of Natives, Africans and
 Afrodescendants**

Carolin Overhoff Ferreira

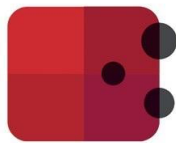
Doutorado em Ciência do Teatro pela Universidade Livre de Berlim (FU-BERLIN). Pós-doutorado sênior realizado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Professora Associada-Livre Docente do Curso de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Guarulhos (SP). Brasil.
 E-mail: carolinoverferr@yahoo.com
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2299-024X>

Resumo: Este artigo é uma tentativa de iniciar uma discussão sobre a necessidade de descolonizar a historiografia do audiovisual e do cinema brasileiros, chamando a atenção para o fato de que o cânone foi criado mediante avaliações e escolhas de filmes e cineastas eurocêntricos, o que acabou por formar uma narrativa branca e, portanto, hegemônica, ainda embutida na estrutura assimétrica do poder colonial e na subsequente subalternização do Outro. O principal objetivo do artigo consiste em contribuir para a conscientização da representação negativa, estereotipada e limitada de personagens indígenas, africanos e afrodescendentes, explicando suas origens. Com isso, visa incentivar estudos mais aprofundados para desenvolver os poucos que temos. Para tal, o artigo traz uma apresentação panorâmica dos estudos existentes, especialmente sobre longas-metragens considerados canônicos que se baseiam nos retratos e nos mitos desenvolvidos na arte e na literatura. Além disso, o artigo aponta para a notória ausência de cineastas indígenas e afrodescendentes na historiografia e na produção, mas indica também o aumento na produção atual e a necessidade de lhe dar mais atenção crítica. Argumenta que para termos uma historiografia descolonial no Brasil seria necessário revisar o cânone e incluir outras epistemologias para futuramente incluir de maneira adequada a produção afrodescendente e indígena.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Personagens indígenas; Personagens afro-brasileiros; Filmes indígenas e afro-brasileiros.

Resumen: Este artículo es un intento de iniciar un debate sobre la necesidad de descolonizar la historiografía audiovisual y cinematográfica brasileña, llamando la atención sobre el hecho de que el canon se creó a través de evaluaciones y selecciones de películas y cineastas eurocéntricos, que acabaron

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

formando una narrativa blanca y, por lo tanto, hegemónica, aún incrustada en la estructura asimétrica del poder colonial y la subsiguiente subalternización del Otro. El objetivo principal del artículo es contribuir a la concienciación sobre la representación negativa, estereotipada y limitada de los personajes indígenas, africanos y afrodescendientes, explicando sus orígenes. Con ello, pretende fomentar estudios más profundos que desarrollen los pocos que tenemos. Para ello, el artículo ofrece una visión general de los estudios existentes, especialmente sobre los largometrajes considerados canónicos, que se basan en los retratos y mitos desarrollados en el arte y la literatura. Además, el artículo señala la notoria ausencia de cineastas indígenas y afrodescendientes en la historiografía y en la producción, pero también indica el aumento de la producción actual y la necesidad de prestarle más atención crítica. Sostiene que para tener una historiografía descolonial en Brasil sería necesario revisar el canon e incluir otras epistemologías para estudiar adecuadamente la producción afrodescendiente e indígena en el futuro.

Palabras clave: Cine brasileño; Personajes indígenas; Personajes afrobrasileños; Películas indígenas y afrobrasileñas.

Abstract: This article is an attempt to initiate a systematized discussion about the need to decolonize the historiography of the Brazilian audiovisual and cinema, drawing attention to the fact that the canon created through evaluations and choices of films and filmmakers ended up forming a white and, therefore, hegemonic narrative, still embedded in the asymmetrical structure of colonial power and in the subsequent subalternization of the Other. The main objective is to make a contribution to the awareness of the negative, stereotypical and limited representation of indigenous, African and afrodescendant characters, explaining its origins. Furthermore, it aims to encourage further studies that build on the few we already have. To this end, the article brings a panoramic view of existing studies, especially on feature films considered canonical that are based on the portrayals and myths developed in art and literature. Furthermore, the article points to the notable absence of indigenous and afrodescendant filmmakers in historiography and production, but also indicates the current increase in production and the need to give it more critical attention. Thus, it argues that in order to have a decolonial historiography in Brazil it would be necessary to revise the canon and include other epistemologies, in order to adequately include afrodescendant and indigenous production in the future.

Keywords: Brazilian cinema; Indigenous characters; Afro-Brazilian characters; Indigenous films; Afro-Brazilian films.

O cinema negro vive uma etapa transitória particular. O universo psicológico e cultural nosso é diferente, e não pode ser compreendido por brancos. Por cinema negro não quero dizer cinema com maioria de negros (no elenco, ou na produção), mas um cinema em que a autoria tem uma postura diaspórica negra (ARAÚJO, 2005, p. 140).

Quando falamos em cinema indígena, sua maneira de fazer imagens, de chegar com a câmera, não podemos dizer que é tudo igual. O nosso jeito guarani de fazer cinema talvez seja um pouco diferente dos Kuikuro fazerem cinema, é outra cosmologia, até outro ritmo de filmar. Talvez tenha outro tempo também. Por exemplo, eu, toda vez que pego a câmera, sempre tento que aquela câmera entre como um guarani e tenha também esse tempo guarani. Eu tenho que respeitar o tempo de um Karai que eu esteja entrevistando porque ele tem todo o seu tempo, tem que ter inspiração para, depois, finalmente falar. E eu tenho que ter tempo de ficar gravando. Os planos têm que ser mais longos para ter essa sensação, para não mudar muito o ritmo e o tempo guarani (ORTEGA apud WITTMAN et al, 2018, p. 159).

Introdução

A disciplina europeia de Estética e a forma como ela moldou a compreensão do fazer artístico no ocidente tem sido uma potente ferramenta colonial. Walter Mignolo e Rolando Vazquez (2013) observam que “a Estética colonizou a estética em duas direções: com o tempo, estabeleceram-se padrões no e a partir do presente europeu. E, no espaço, foi projetada para toda a população do planeta. A Estética e a Razão tornaram-se dois novos conceitos incorporados na matriz do poder colonial.” A Estética impôs como universal a ideia de que a sensibilidade consiste na percepção da beleza (da arte e da natureza em Kant), através da qual se alcança a moral superior, existente *a priori*. Através dessa ideia de superioridade foi possível que a arte do Outro racializado ou etnizado fosse apenas vista como artefato, considerado a partir de uma postura antropológica redutora que diminuiu sua dimensão espiritual e sociopolítica. Isso porque a relação entre o visível (a arte) e o invisível (o mundo espiritual) fora abandonada na Europa a partir da Antiguidade grega em favor de uma teoria que subjugou o mundo sensível ao inteligível através da ideia da metafísica (Platão). Possibilitou que os supostos artefatos de outros povos fossem roubados e colocados em museus, esvaziados de seus significados e funções, vandalizando-os e desconectando-os de suas funções em suas comunidades.

Histórias da arte ocidentais – e a história do cinema e do audiovisual brasileiro não é exceção – ainda escrevem sobretudo narrativas hegemônicas para apresentarem as obras de sucesso nacionais, escolhem para tal seus melhores filmes e diretores, oferecem uma periodização de seus momentos-chave, e destacam assim suas supostas maiores realizações estéticas.¹ A canonização de filmes brasileiros clássicos², associados às ideias de uma arte e um cinema modernos que sugerem que o cinema é reflexivo, pensa e faz pensar, demonstram essa metodologia ocidental de criar uma narrativa hegemônica. Pois, apesar da textura étnico-racial diversificada, a pluralidade cultural e artística do país, e a existência de muitas cosmologias e linguagens que coexistem no território brasileiro, essas são lembradas de forma bem superficial nesses filmes, muitas vezes distorcidas conforme a ideia da superioridade da sensibilidade reflexiva de origem europeia.

¹ Veja, por exemplo, a lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos feita pela ABRACCINE, Associação Brasileira de Críticos de Cinema (https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_dos_100_melhores_filmes_brasileiros_segundo_a_ABRACCINE).

² Por exemplo de renomados cineastas como Humberto Mauro e Alberto Cavalcanti do cinema mudo, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Nelson Pereira dos Santos do Cinema Novo, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane do Cinema Marginal, Eduardo Coutinho, Hector Babenco e Walter Lima Jr, do cinema da Retomada. Da época da redemocratização, Bruno Barreto, Ana Carolina, Carla Camuratti, Daniela Thomas, Fernando Meirelles, Walter Salles, e Karim Aïnouz da Retomada, para citar os mais conhecidos internacionalmente.

Cabe ressaltar que 98,1% de todos os filmes brasileiros com incentivo governamental e 93,2% dos filmes sem incentivo (sendo 2,7% de origem desconhecida) foram realizados por homens brancos de classe média.³ Suas perspectivas são, portanto, completamente moldadas por uma elite intelectual ocidentalizada e privilegiada. Embora preocupados e atraídos pelo Outro racializado e etnicizado, os filmes ficam na maior parte das vezes aquém de uma compreensão mais aprofundada da estrutura do poder colonial subjacente e ainda existente – bem como de seus efeitos, ou seja, da violência contra a população indígena e afrodescendente –, e suas epistemologias, carecendo de uma verdadeira compreensão de seu sofrimento e de suas cosmopercepções.

Apesar da metodologia habitualmente teleológica das historiografias canonizantes acima referidas tenha sido desafiada também no Brasil desde a influência da Nova História na década de 1980 (BERNADET, 2009), ainda é a maneira mais comum de destacar e hierarquizar autores, estilos, movimentos e filmes. Consoante o sistema de valores ocidentais e do conceito de estética colonial universal, a historiografia do cinema brasileiro ressaltou as realizações de épocas e artistas específicos. Obviamente, existem debates sobre o que pertence ao cânone e avaliações divergentes de certos movimentos (por exemplo, em relação ao Cinema Novo e Cinema Marginal, a inclusão de mulheres cineastas), mas também há um consenso inabalável geral sobre a importância de certos filmes e movimentos.⁴

Dada a preponderância dos cineastas brancos do sexo masculino, repensar a história do cinema e do audiovisual brasileiros e redesenhar seus parâmetros nacionais requer não apenas ir além de uma definição geograficamente específica ao

³ Veja relatório da Ancine de 2016

(https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf).

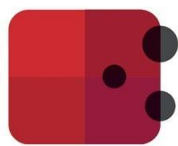
⁴ Os primeiros filmes realizados no Brasil foram considerados “Bela Época” (BERNADET, 2008). Como diretores fundadores foram escolhidos Humberto Mauro (ROCHA, 2003 [1963]) ou Mario Peixoto (Instituto Moreira Salles, 2018). Os momentos-chaves são: o realismo carioca, porque considerado atento aos desafios sociais do país influenciado pelo neorealismo italiano (VIANY, 1959); o Cinema Novo, por desenvolver pouco antes e especialmente após o golpe militar em 1964 uma estética moderna ainda mais “nacional”, emparelhando a consciência social com diagnósticos políticos, muitas vezes conscientes sobre a covardia da classe intelectual e média e a necessidade de resistência (XAVIER, 1993; 2001; BERNADET, 2009); o renascimento do cinema após a extinção dos órgãos governamentais de fomento durante o governo Collor em 1994 foi apelidado de Retomada (NAGIB, 2002; 2003), e foi igualmente celebrado porque levou, no final da década de 1990, à diversificação de estilos e gêneros (XAVIER, 2001). No entanto, os cineastas abandonaram uma estética mais caseira, embora ainda dialogassem com ela, teoricamente associada às limitações do subdesenvolvimento (chanchadas, estética da fome, Cinema Marginal, etc.), por padrões internacionais mais polidos em termo cinematográficos e narrativos, enquanto ainda se concentravam nos desafios sociopolíticos do Brasil – pobreza, injustiça, tráfico de drogas e crianças, violência, corrupção –, mantendo seus cenários mais famosos – a favela e o interior. Essa nova abordagem atraiu, assim como o Cinema Novo, a atenção da crítica internacional e foi prestigiada com prêmios (Central do Brasil, Walter Salles, 1997 – *Globo de Ouro*, *Urso de Ouro de Berlim*; *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002 – *British Independent Film*; *Amarelo Manga*, Cláudio Assis – *Toulouse*, CICAÉ, Berlim; *Tropa de Elite*, José Padilha, 2007 – *Urso de Ouro de Berlim*; *Bacurau*, Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019 – Prêmio do Júri em Cannes).

olhar para conexões e vínculos transnacionais, mas também solicita adotar uma abordagem descolonial.⁵ Em outras palavras, avaliar a exclusão ou as abordagens dos indígenas e afrodescendentes, de suas realidades, experiências, culturas e modos de perceber o mundo, deve ser acompanhado pelo estudo de seus filmes e pela luta política de ter mais narrativas acerca de suas vidas e cosmopercepções. É imperativo considerar dentro do território nacional a diminuição de personagens racializados ou etnicizados no audiovisual, a contorção e metaforização de sua importância, e o fato de suas histórias não terem sido contadas porque não lhes foi dada quase nenhuma oportunidade por detrás das câmaras ou em frente delas dado o racismo estrutural, institucionalizado e o racismo como forma social (SODRÉ, 2023).

Consequentemente, este artigo é uma tentativa de iniciar uma discussão sistematizada sobre a necessidade de descolonizar a historiografia do cinema e do audiovisual brasileiros, chamando atenção para o fato de que o cânone foi criado mediante avaliações e escolhas de filmes e cineastas eurocêntricos. Como resultado, temos uma narrativa branca e, desse modo, hegemônica, ainda embutida na estrutura assimétrica do poder colonial e na subalternização do Outro. O principal objetivo do artigo consiste em contribuir para a conscientização da representação negativa, estereotipada e limitada de personagens indígenas, africanos e afrodescendentes, explicando sua origem. Com isso, visa incentivar estudos futuros mais aprofundados. Para tal, traz uma apresentação panorâmica dos estudos existentes, especialmente sobre longas-metragens consideradas canônicas que se baseiam nos retratos e nos mitos desenvolvidos na arte e na literatura. Além disso, o artigo aponta para a notória ausência de cineastas indígenas e afrodescendentes tanto na historiografia como na produção, mas indica também um aumento na produção atual e a necessidade de lhes dar mais atenção crítica. Desta forma, argumenta que para termos uma historiografia descolonial no Brasil seria necessário revisar o cânone e sua perspectiva branca e incluir outras epistemologias para futuramente incluir de maneira adequada a produção afrodescendente e indígena.

⁵ Adotarei o conceito descolonial em vez de decolonial. Embora no Brasil se utilize mais decolonial, aqui se trata do entendimento que se trata de um processo em curso. Em outras palavras, para chegar a um estado decolonial é preciso descolonizar primeiro. O uso de decolonial vem da inexistência do termo no inglês, língua na qual a bibliografia dos autores latino-americanos foi inicialmente publicada (QUIJANO, 2006). Para um debate mais aprofundado sobre o termo veja Castro Gómez e Grosfoguel (2007).

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Brasil pluriétnico, pluricultural e pluriepistemológico

O Brasil é um país pluriétnico, pluricultural e pluriepistemológico. Colonizado por Portugal, invadido em diferentes momentos pela Holanda e pela França, sua população nativa, composta por mais de 300 nações diferentes que falam 274 línguas, conta hoje com aproximadamente 1,1 milhão de pessoas em territórios demarcados.⁶ O processo de miscigenação iniciou quando os conquistadores portugueses encontraram em 1500 uma população entre 4 a 11 milhões de indígenas que falavam mais de 1.500 línguas e estavam organizados em aproximadamente 1.200 nações, das quais mais de três quartos estão extintas (CUNHA, 2012). Genocídio, doenças e escravização diminuíram essa população significativamente. Marina Basso Lacerda (2010) sublinha a violação da população feminina, combinada com o sequestro e a escravização de cerca de 4,8 milhões de africanos de diversas regiões subsaarianas,⁷ que falavam aproximadamente 40 línguas diferentes (RODRIGUES, 1988b), e cujas mulheres, como lembra Abdias Nascimento (2016), foram igualmente abusadas sexualmente, o que promoveu a mistura étnico-racial do Brasil contemporâneo.

Além dos indígenas, 53% dos quase 200 milhões de habitantes no Brasil do Censo de 2010 se autodeclara preta⁸ ou parda, ou seja, de descendência africana, de dupla ou múltipla herança.⁹ A própria ideia de miscigenação étnico-racial é fruto da racialização pseudocientífica dos afrodescendentes e da etnização antropológica dos indígenas para inferiorizá-los (ARRUTI, 1997). A hierarquização racial ou étnica foi utilizada como principal ferramenta e justificativa para a colonização e suposta civilização das Américas, como apontam Abdias Nascimento (2016) e Aníbal Quijano (2006). Quando a abolição da escravidão ocorreu em 1888, a miscigenação transformou-se em um problema sócio-político. Em vez de integrar os anteriormente escravizados e criar territórios para os indígenas, as ideias nacionalistas e a política eugênica¹⁰ favoreceram o branqueamento e a europeização da população, formulados em teorias (RODRIGUES, 1957) e leis racistas,¹¹ e postos em prática por meio da

⁶ Os números são estimativas baseadas no último censo de 2010, veja IBGE (www.ibge.gov.br). O número de indígenas assimilados que vivem em cidades e aldeias é muito maior.

⁷ Veja IBGE (<https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros>).

⁸ O IBGE usa a denominação “preto”. No texto usarei “negro” no sentido de uma categoria política, como é usado pelo movimento negro brasileiro, embora nos últimos anos tenha sido também “preto”. Quando falo de personagens em filmes, usarei a categoria cultural afrodescendente. Evitarei o conceito afro-brasileiro, pois é uma categoria complexa e problemática, uma vez que foi introduzido por autores brancos para descrever não apenas negros, mas também intelectuais e artistas brancos que escreveram ou fizeram arte sobre temas e assuntos afro-brasileiros.

⁹ Veja IBGE (www.ibge.gov.br).

¹⁰ A política eugênica no Brasil foi influenciada por pensadores europeus como Sir Francis Galton e usada para explicar a inferioridade do Brasil por sua configuração racial (SCHWARCZ, 1993).

¹¹ Faço um breve e incompleto resumo da história que demonstra a implementação do racismo

imigração europeia. De acordo com Abdias Nascimento (2016) e Lélia Gonzalez (2020), a ideia da democracia racial brasileira¹² tornou-se um mito central, empregado para negar e velar o racismo que estava se tornando estrutural, institucionalizado e uma forma social, acompanhado pela perseguição violenta de expressões culturais e religiões afrodescendentes. A população nativa tem sido igualmente alvo de genocídio e culturcídio perpétuos desde 1500, denúncia feita pelos autores indígenas Daniel Munduruku (2009), David Kopenawa (2013), Ailton Krenak (2020) e Kaká Werá Jecupé (2020), entre outros.

O Brasil sempre obscureceu em seus discursos na política, na ciência, na cultura e na arte – e o cinema e o audiovisual participaram disso – que deve todas as suas riquezas e sua construção sociocultural ao conhecimento, às tradições, às habilidades e ao trabalho forçado de sua população subalternizada. A experiência dos africanos escravizados como agricultores, médicos, engenheiros, mineiros, artesãos, músicos, ourives, cozinheiros, etc. foi usada em plantações, para a exploração de ouro e diamantes, na construção de igrejas e edifícios, entre outras áreas econômicas, e moldou profundamente a espiritualidade, as relações interpessoais, a cultura e as artes do Brasil (QUERINO, 1980; NASCIMENTO, 2016). No entanto, esse impacto está ocultado sob uma folclorização desvalorizadora (NASCIMENTO, 2016), embora o reconhecimento das conquistas e do impacto “amefricanos”¹³ (GONZALEZ, 2020) já tenha sido reivindicado por alguns poucos estudiosos. O mesmo vale para a influência do conhecimento indígena sobre astronomia, flora e fauna do território, seu cultivo, extração de borracha, preparação de alimentos, fitoterapia, habilidades artísticas, caça, pesca etc. (MUNDURUKU, 2009; JECUPÉ, 2020). Todos esses conhecimentos

estrutural no Brasil e a difícil passagem de afrodescendentes de objeto para sujeito de direito: primeiro, os escravizados pertenciam à classe dos bens móveis, ao lado dos imóveis (PRUDENTE, 1988). O Código Penal (art. 179) definiu a redução de uma pessoa livre à escravidão como crime, mas as disposições filipinas foram mantidas para garantir os interesses econômicos dos senhores. Em um decreto de 1837, os afrodescendentes foram proibidos de frequentar a escola (ALMEIDA et al., 2016); e em 1850 a “Lei de Terras” (Decreto 601) proibiu a compra de terras; ao mesmo tempo, em 1911, a aquisição de terras e a educação foram garantidas aos imigrantes europeus (Decreto 9081). O Decreto 847 de 1890 proibia a expressão cultural e religiosa afro-brasileira, punidas por décadas com prisão. Em 1934, a eugenia foi incluída na Constituição, visando o branqueamento da nação. No entanto, o direito de voto foi concedido à população afrodescendente, excluindo-se os analfabetos. Já em 1937, o órgão que articulava a luta por mais direitos e igualdade, a Frente Brasileira Negra, foi banido. Somente em 1989, a Lei Caó (Decreto 7.716, de 1989) declarou o racismo um crime. O artigo 140 do Código Penal regulamenta os insultos raciais, e o Decreto 12.288 de 2010 instituiu o Estatuto da Igualdade Racial.

¹² A ideia de democracia racial surge com o famoso livro *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre (1964) [1933], que tinha um duplo objetivo: reconhecer a importância do africano e de seus descendentes na construção do Brasil, mas também esconder a discriminação racial.

¹³ “Amefricanos” é o conceito de Lélia Gonzalez (2020, p. 138) que visa reconhecer o “gigantesco trabalho de dinâmica cultural” realizado nas Américas para forjar uma consciência da contribuição feita pelos indígenas no continente americano e por aqueles que vieram, viveram e vivem nele, englobando e destacando os descendentes dos povos originais, os africanos escravizados e aqueles que resultaram do contato colonial.

foram incorporados à cultura brasileira, mas apenas reconhecidos na denominação de lugares, frutas, animais, etc.

O reconhecimento e a presença indígena e afrodescendente nos filmes brasileiros deixaram igualmente a desejar. Desde a década de 1960, quando a ausência de cineastas afrodescendentes foi percebida pela primeira vez como um problema político, os estudos do cinema e do audiovisual assumiram timidamente a discussão do discurso do branqueamento e da supremacia branca e começaram a debruçar-se sobre a sub-representação e deturpação de personagens africanos e afrodescendentes em alguns artigos (NEVES, 1968; SENNA, 1978; ARAÚJO, 2006; CANDIDO *et al.*, 2015; CARVALHO E DOMINGUES, 2017) e livros (RODRIGUES, 1988A; ARAÚJO, 2000; AUTRAN, 2011; SOUZA, 2006; 2011; 2015). Apenas recentemente a questão do audiovisual negro feminino tem recebido alguma atenção (FERREIRA E SOUZA, 2017; SOBRINHO, 2017; SOUZA, 2020).



Figura 1: Jeferson De. Fotograma.
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kOsmFmEWeio>.

O notório problema da ausência de cineastas afrodescendentes – para a primeira geração só podemos pensar em um punhado, como Waldyr Onofre, Zózimo Bulbul, Antônio Pitanga, Odilon Lopes, Adélia Sampaio e Agenor Alves –, levou a dois manifestos no novo milênio (MONTEIRO, 2016). Jeferson De (2005) publicou o primeiro durante o 11º Festival Internacional de Curtas Metragens, em São Paulo, pela

primeira vez palco de uma mostra de cineastas negros, em 2000. O manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, apelidado de *Dogma feijoada*, – ironicamente referenciando o prato nacional mais famoso – adaptou a ideia do movimento dinamarquês Dogma de 1999. Sugeriu o seguinte: “(1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.” (CARVALHO E DOMINGUES, 2017) Na sequência, um grupo chamado Cinema Feijoada foi criado, exigindo, pela primeira vez, de forma unificada e coletiva, direitos para os negros na indústria cinematográfica brasileira.

Um segundo manifesto foi assinado por vários cineastas, atores e produtores negros (Milton Gonçalves, Antonio Pitanga, Ruth de Souza, Léa Garcia, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Norton Nascimento, Antônio Pompêo, Thalma de Freitas, Luiz Antonio Pilar, Joel Zito Araújo e Zózimo Bulbul) durante o 5º Festival de Cinema do Recife, em 2001, e, por isso, percebido como sendo mais político. O manifesto exigia: “(1) o fim da segregação a que atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros estão expostos em empresas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; (2) a criação de um fundo de incentivo à produção audiovisual multirracial no Brasil; (3) a expansão do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores e diretores afrodescendentes; (4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorize a diversidade étnica, regional e religiosa e a pluralidade da população brasileira” (DOMINGUES, 2011).

No final da década de 1980, a crítica da imagem eurocêntrica (SHOAT e STAM, 2006), o estudo da representação indígena (SILVA, 2007; CUNHA, 2018) e de filmes realizados por representantes dos povos originários (JOHNSON e STAM, 1995 [1988]; BECHELANY, 2014) ganhou acanhada atenção acadêmica. No entanto, uma importante e impactante iniciativa de ensinar a produção de vídeo e ofertar equipamentos para indígenas foi criada em 1986, através do projeto Vídeo nas Aldeias.¹⁴ O projeto visou capacitar diversos povos indígenas no desenvolvimento de

¹⁴ “O Vídeo nas Aldeias (VNA) é um projeto pioneiro na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seu patrimônio territorial e cultural, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha. O VNA surgiu dentro das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista, como um experimento realizado por Vincent Carelli entre os índios Nambiquara. O ato de filmá-los e deixá-los assistir o material filmado gerou uma mobilização coletiva. Diante do potencial que o instrumento apresentava, essa experiência era levada a outros grupos, gerando uma série de vídeos sobre como cada pessoa incorporava o vídeo de forma

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

suas próprias perspectivas e apresentou a possibilidade de recuperar e preservar suas cosmopercepções e culturas ameaçadas em documentários de curta duração (medias e curtas-metragens). O projeto produziu uma série de cineastas de várias nações (Guarani, Maxakali, Guajajara, etc.) em diversas partes do país, que primeiro trabalharam para suas comunidades, mas agora estão entrando em festivais, exposições de arte e plataformas de *streaming* (por exemplo no Itaú Cultural Play).

A maioria dos filmes desta leva são documentários, além de algumas produções de vídeo-arte (*Grin*, 2016, de Roney Freitas e Isael Maxakali; *Sobre Câmeras, Espíritos e Ocupações: Um Tríptico de Montagem-ensaio*, 2018, coletivo Alto Amazonas Audiovisual; *Akiu'È R-Existo*, Zahy Guajajara, 2020; *Pytuhem: Uma carta em defesa dos guardiões da floresta*, Zahy Guajajara, 2021). Isael e Sueli Maxakali, Genito Gomes, Larissa Ye'padiho Duarte, Divino Tserewahú, Patrícia Ferreira e Ariel Ortega, entre outros, são nomes com certa projeção nacional e internacional.

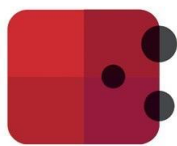
Na história do cinema e do audiovisual brasileiro, a representação e produção de afrodescendentes e indígenas não foi discutida em capítulos separados, como ocorre nos estudos literários e das artes visuais. Além disso, os poucos filmes por eles produzidos muito raramente foram comentados ou reconhecidos, nem nos primórdios da historiografia (VIANY, 1959; ROCHA, 2003), nem durante sua consolidação (GOMES, 1980; BERNADET, 1995; XAVIER, 2001; LEITE, 2005; RAMOS e SCHVARZMAN, 2018). As publicações anglo-saxãs têm sido um pouco mais diligentes em dar atenção a filmes com personagens indígenas, africanos e afrodescendentes em capítulos específicos (PINAZZA e BAYMAN, 2013), ou em discutir a sua produção cinematográfica (JOHNSON e STAM, 1995; SHOAT e STAM, 2006).

A ausência de cineastas não-brancos, observada primeiramente na década de 1960, não mudou substancialmente. Dos 218 longas-metragens produzidos entre 2002 e 2012, 84% foram realizados por homens brancos, 13% por mulheres e 2% por diretores negros. Nenhuma mulher negra fez um longa-metragem neste período (MONTEIRO, 2016, p. 7). Não surpreende que os poucos estudiosos que se dedicaram a estudar as representações de personagens racializados observem que eles são caracterizados pelo paternalismo de esquerda ou abertamente racistas (RODRIGUES, 1988a; AUTRAN, 2011).

No que diz respeito aos indígenas, há dois estereótipos: o bom ou o mau “índio” (SILVA, 2007). Sem muito interesse pela sua realidade histórica e subjugação colonial, criaram-se dois mitos: ou o indígena tende a se sacrificar pela identidade nacional, ou é sacrificado de qualquer maneira pelo progresso e pelo

particular.” (<http://www.vejaonasaldeias.org.br>).

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
**Cinema
e Audiovisual**

desenvolvimentismo (CUNHA, 2018). Os mitos e estereótipos específicos foram construídos pela cultura audiovisual, como revelam documentários que ou fazem uma compilação da presença midiática de indígenas (*Yndio do Brasil*, Sylvio Back, 1995), ou oferecem um comentário crítico sobre os afrodescendentes em telenovelas (*A negação do Brasil*, Joel Zito Araújo, 2000), sendo o último estudo também disponível em formato de livro (Araújo, 2000).



Figura 2: *Aki'É R-Existo*, Zahy Guajajara, 2020. Cartaz.
Fonte: <https://www.facebook.com/maspmuseu/photos>

Os personagens indígenas costumam possuir pouco impacto narrativo, sendo retratados de forma negativa. Baseiam-se nas imagens criadas durante o colonialismo nos séculos XVI e XVII, quando a população originária foi representada de maneira fantasiosa e aterrorizante como antropófaga (CUNHA, 2018; MOURA, 2012a), e os africanos, como selvagens ou mera força de trabalho (MOURA, 2012b). As famosas

pinturas de indígenas, mestiços e africanos por Albert Eckhout no século XVII, feitas durante a ocupação holandesa de Pernambuco, podem servir de exemplo.

São, ainda, exceções, uma vez que Portugal não estava muito inclinado para a produção de imagens, porque queria esconder as riquezas do país. Mas quando a monarquia portuguesa mudou sua corte para o Brasil, fugindo da invasão napoleônica em 1808, a produção oficial de arte tornou-se necessária. Começou a ser criado um imaginário que se adaptou aos trópicos como uma “mimese americana”, apresentando indígenas idealizados, quase brancos, como alegorias do Império (SCHWARCZ, 1998, p. 142). A maioria das representações do cotidiano da sociedade escravista e das comunidades indígenas ainda estava sendo produzida por estrangeiros, seja como parte de expedições científicas ou no contexto da recém-criada Academia de Belas Artes, com professores majoritariamente franceses (MOURA, 2012a; 2012b).



Figura 4: *Yndio do Brasil*, Sylvio Back, 1995; *A negação do Brasil*, Joel Zito Araújo, 2000. Cartazes justapostos.
 Fontes: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-205258/> e
<https://www.adorocinema.com/pesquisar/?q=a+nega%C3%A7%C3%A3o+do+brasil>.

A produção de imagens se intensificou após a Independência em 1822, quando o Império se tornou um sistema colonial interno, agora necessitado de uma

cultura nacional. Os indígenas foram utilizados como românticas figuras fundadoras imemoriais, especialmente na literatura, mas também na pintura e na escultura, destinados a desaparecerem na identidade nacional homogênea por meio do “mito sacrificial” (BOSI *apud* CUNHA, 2018, p. 53) referido acima. O Romantismo, quase um projeto político oficial do Estado, inventou a ideia da devoção e submissão dos subalternizados ao colonizador europeu. Esse mito permaneceu durante a Primeira República, criada em 1889, alinhada com a manutenção paradoxal da antiga estrutura de poder dos oligarcas, juntamente com uma modernização e, portanto, europeização do jovem estado-nação. Concomitante com o projeto político de branqueamento, o mito continuava empregando tanto indígenas quanto afrodescendentes como origem de sua identidade, de modo a naturalizar a estrutura de poder assimétrica (BOSI *apud* CUNHA, p. 50). Movimentos artísticos supostamente progressistas e liberais como o Modernismo (década de 1920) e o Tropicalismo (década de 1960) desenvolveram igualmente suas ideias e imagens de identidade nacional por meio de assimilação autocentrada dos elementos culturais e da imagem dos Outros racializados e etnizados.

O resultado foi que, embora sempre mantendo sócio-politicamente os indígenas e africanos e seus descendentes em uma posição servil, com o genocídio constantemente pendendo, ambos os grupos foram fortemente utilizados como figuras simbólicas nos projetos culturais nacionalistas. Mesmo ou especialmente após a abolição por meio da política eugênista acima mencionada e, mais agressivamente ainda, através da patologização e criminalização da população afrodescendente depois da abolição.¹⁵ Durante o Modernismo, a antropofagia foi trazida como potente ferramenta metafórica para a emancipação das artes no Brasil – supostamente do imperialismo cultural (europeu e americano), segundo a ideia da incorporação do inimigo/do Primeiro Mundo –, enquanto a miscigenação foi glorificada na “mulata”, a mulher mestiça sensual, mas de fato sexualizada e objetificada. Em ambos os casos, a estrutura do poder colonial foi factualmente reforçada pela distorção tanto da cultura originária, como da história de abuso sexual e pelo incentivo à sua perpetuação.

A ideia de incorporar os indígenas e afrodescendentes simbolicamente em uma identidade coletiva nacional pacificada por meio da arte, do Romantismo ao

¹⁵ O médico Nina Rodriguez (1957) [1894] teve papel preponderante na introdução da política eugênica e do pensamento racista no Brasil, sugerindo inferioridade intelectual e tendência à violência e ao crime tanto da população negra quanto da miscigenada. Paradoxalmente, Rodrigues produziu o primeiro livro sobre a presença dos africanos e da cultura africana no Brasil (RODRIGUES, 1988b) [1932]. Manuel Querino (1980), por outro lado, fez importantes pesquisas sobre a cultura baiana, indicando a importância de seus artistas africanos e afrodescendentes, mas também de outros aspectos da cultura, como a culinária. Seus diferentes pontos de vista inspiraram o romance *Tenda dos Milagres* de Jorge Amado, adaptado para a tela por Nelson Pereira dos Santos em 1977, concentrando-se de forma reveladora nesse debate.

Tropicalismo, levou também à eliminação das lutas históricas anticoloniais, marcadas factualmente por constantes resistências, guerras e revoltas (QUERINO, 1980; NASCIMENTO, 2016, 2019; JECUPÉ, 2020), e um longo movimento de abolição liderado pelos africanos e seus descendentes (LINGNA NAFAFÉ, 2022). No século XX, a Frente Negra Brasileira, criada em 1931, e, mais tarde o Movimento Negro Unido, criado em 1978 (GONZALEZ, 2020), organizaram politicamente a resistência contra o racismo. Os direitos indígenas passaram a ser pensados pela primeira vez pelo governo com a concepção do Serviço de Proteção ao Índio, em 1910, e de maneira não governamental durante a política de expansão da ditadura para a Amazônia nas décadas de 1970 e 1980.¹⁶ Em termos de cultura afrodescendente, uma maior conscientização começou com o Teatro Experimental do Negro, em 1944, e o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro, em 1950, entre outras organizações e eventos menos conhecidos, para mencionar apenas os mais importantes.

¹⁶ Consulte para maiores informações <https://pib.socioambiental.org>.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

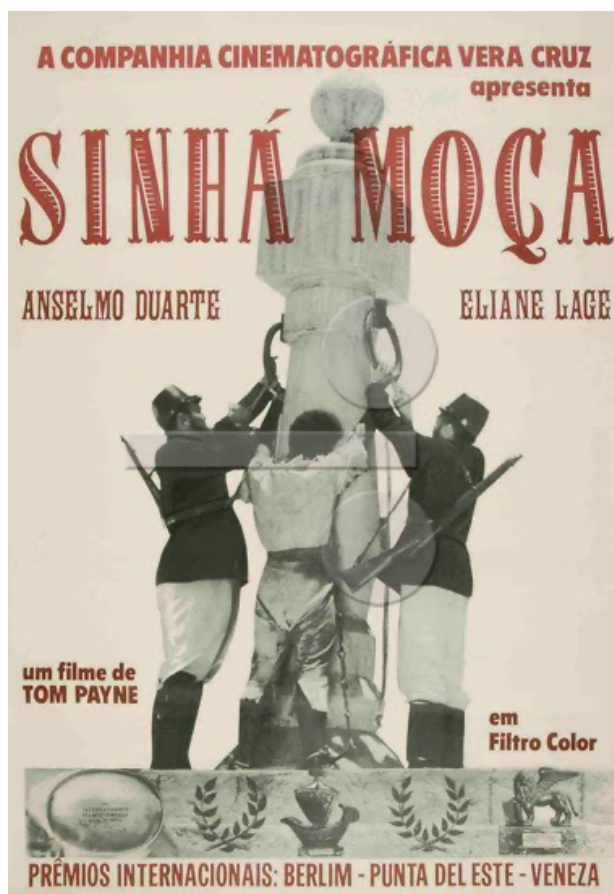


Figura 5: *Sinhá Moça*, Tom Payne e Osvaldo Sampaio, 1953. Cartaz.
Fonte: <https://www.cinamateca.org.br/exibicao/sinha-moca/>.

Estereótipos e arquétipos de indígenas, africanos escravizados e afrodescendentes no audiovisual brasileiro

Na grande maioria dos filmes brasileiros, os personagens indígenas ou afrodescendentes, inspirados maioritariamente nas representações míticas e estereotipadas das artes visuais e da literatura, estão igualmente desconectados de suas experiências históricas e de vida, de suas cosmo percepções e epistemologias. Os diretores brancos não mostram, na maior parte das vezes, um real interesse em se envolverem com suas lutas ou em reverterem seu destino como sujeitos subalternizados, desde o colonialismo até hoje.

Os primeiros filmes mudos com personagens afrodescendentes estão quase todos perdidos,¹⁷ porém sabemos que um deles sobre uma famosa revolta de marinheiros (*A vida de João Cândido*, 1912) foi proibido (RODRIGUES, 1988a, p. 101). Um dos poucos filmes que sobreviveu (*A filha do advogado*, Jota Soares, 1926) dá uma ideia de como a tradição de desumanizar o Outro racializado no Brasil foi perpetuada, uma vez que o retrato animalesco do personagem negro visa justificar o domínio branco (AUTRAN, 2011, p. 17). Os primeiros filmes sonoros também não oferecem abordagens dignificantes. Mesmo quando menos racistas, são abertamente paternalistas (*O Saci*, Rodolfo Nanni, 1951; *Sinhá Moça*, Tom Payne e Osvaldo Sampaio, 1953; *João Negrinho*, Oswaldo Censoni, 1958). O movimento abolicionista é apresentado como um empreendimento benevolente de protagonismo branco, aceito com gratidão pelos africanos escravizados e seus descendentes, confirmando acriticamente a historiografia oficial, silenciando a real história de levantes, fugas, rebeliões e articulações políticas.

Os estereótipos acerca dos indígenas vêm principalmente dos romances indigenistas, predominantemente de José de Alencar, com personagens que se sacrificam para os europeus por quem se apaixonam. “Exaustivamente filmados e refilmados” (SILVA, 2007, p. 203) desde 1911, as diversas *Iracemas* (*Iracema*, Vittorio Capellaro, 1919; *Iracema*, Vittorio Cardinali, 1949; *Iracema*, Jorge Kouchin, 1931; *Iracema: a virgem dos lábios de mel*, Carlos Coimbra, 1979), os diferentes Ubirajaras (*Ubirajara*, Luiz de Barros, 1919; *A lenda de Ubirajara*, André Luiz Oliveira, 1975) e Guaranis (*O Guarani*, Vittorio Capelaro, 1916; *João de Deus*, 1920; *O Guarani*, Vittorio Capelaro, 1920; *O Guarani*, Fauzi Mansur, 1979; *O Guarani*, Norma Bengel, 1996) foram interpretados por brancos *blackface*, indicando o quão distantes e inadequadas são essas representações.

A personagem Iracema foi especialmente importante para a propagação do mito da miscigenação, do sacrifício e do fim do mundo indígena, uma vez que ela acaba morrendo e seu filho mestiço perde suas raízes espirituais e culturais ao ser levado embora pelo seu pai português, sem que isso seja problematizado. Pelo contrário, é narrado como o término desejável do mundo indígena.

¹⁷ Os *capadócijs da Cidade Nova*; Antônio Leal, 1908; *A quadrilha do esqueleto*, Eduardo Arouca, 1917; *A cabana do pai Tomás*, Antônio Serra, Almeida Fleming, 1924; *A escrava Isaura*, Marques Filho, 1929.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual



Figura 6: *Iracema: a virgem dos lábios de mel*, Carlos Coimbra; *Iracema uma transa amazônica*, Jorge Bodansky e Orlando Senna, 1974. Cartazes justapostos pela autora.

Fontes: https://pt.wikipedia.org/wiki/Iracema,_a_Virgem_dos_L%C3%A1bios_de_Mel e <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67111/iracema-uma-transa-amazonica-cartaz>.

Ubirajara, por outro lado, é um clássico nobre selvagem que vive em tempos míticos e serve apenas como figura fundadora remota sem importância e direito de existência na contemporaneidade. Ou seja, é visto como um arquétipo arcaico e anacrônico. Outros personagens e narrativas revelam a perspectiva europeia colonial porque são contadas por personagens europeus, principalmente o famoso Hans Staden, cujo livro de 1557, mesmo quando adaptado por um viés crítico, desconsidera o mundo indígena, suas cosmo percepções e epistemologias (*Como era gostoso o meu francês*, Nelson Pereira dos Santos, 1971; *Hans Staden*, Luiz Alberto Pereira, 1999). Embora utilizem estudos antropológicos, esses filmes não têm nenhum compromisso com a realidade indígena (SILVA, 2007) e reciclam com personagens *blackface* o mito antropofágico para fins políticos supostamente progressistas, não promovendo a causa indígena atual.

Os personagens afrodescendentes baseiam-se igualmente na literatura e são frequentemente inspirados em romances, sobretudo de Jorge Amado, um dos

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

escritores brasileiros mais famosos e comercializados internacionalmente. Foram amplamente adaptados à tela (*Seara vermelha*, Alberto D'Aversa, 1964; *Dona Flor e seus dois maridos*, Bruno Barreto, 1976; *Tenda dos milagres*, Nelson Pereira dos Santos, 1977; *Jubiabá*, Nelson Pereira dos Santos, 1987; *Tieta do Agreste*, Cacá Diegues, 1996). Enquanto apresentam personagens principais negros e mestiços, os romances de Amado propagam muitos dos mitos problemáticos do país, como a democracia racial ou a “mulata” sensual, dentro de limitações ideológicas chamadas de “populismo literário” (BOSI *apud* AUTRAN, 2011, p. 35), folclorizando a realidade injusta e opressora.



Figura 7: *Ganga Zumba*, Cacá Diegues, 1984; *Vazante: o olhar abjeto*, Daniela Thomas, 2017. Cartazes justapostos pela autora.

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra23116/ganga-zumba-rei-dos-palmares-cartaz-e>
https://pt.wikipedia.org/wiki/Vazante_%28filme%29.

Muitos arquétipos ou estereótipos estabelecidos (RODRIGUES, 1988a) estão fortemente relacionados à história da escravidão, um dos principais momentos históricos retratados na literatura brasileira, nas artes visuais e também no cinema (de *Ganga Zumba*, Cacá Diegues, 1963 a *Vazante: o olhar abjeto*, Daniela Thomas, 2017), historicizando a experiência negra no país somente no momento de sua subjugação –

sem contar as rebeliões e fugas – e desconsiderando a atualidade. Encontramos como arquétipo o *preto velho* (*Sinhá Moça*; *Ganga Zumba*) e a *mãe preta* (*João Negrinho*, Oswaldo Censoni, 1958), sendo comuns em telenovelas (Araújo, 2000) e pornochanchadas (*Elas atendem pelo telefone*, Duilio Mastroianni, 1961). Comum é também o *mártir*, sacrificado ou disposto a sacrificar-se ao igual dos personagens indígenas (*Sinhá Moça*; *João Negrinho*; *Ganga Zumba*; *Quilombo*). Um estereótipo bem problemático é o *nobre selvagem*, fortemente associado à ideia racista de virilidade e animalidade dos homens africanos (*Ganga Zumba*, *Quilombo*, Cacá Diegues, 1984) e único personagem através do qual se lembra a rebelião contra a escravidão (RODRIGUES, 1988a).

Há ainda o arquétipo do *negro de alma branca* que nega sua ancestralidade nos tempos coloniais e contemporâneos, querendo esquecer-se de suas raízes e de sua cor da pele (*Também somos irmãos*, José Carlos Burle, 1949; *Xica da Silva*, Cacá Diegues, 1976) (RODRIGUES, 1988a), mas sem que sejam contempladas as razões psicossociais, tão bem discutidas por Franz Fanon (2008) e Grada Kilomba (2019), entre outros intelectuais e estudiosos negros. O *negro revoltado* (negro rebelde ou africano irado) é visto como outra figura negativa porque muito violento em sua abordagem política (*Ganga Zumba*; *Barravento*, Glauber Rocha, 1962), porém mais contemporâneo (RODRIGUES, 1988a).

Tanto o *negão* (*A menina e o estuprador*, Conrado Sanchez, 1982), o *malandro* (*Bahia de todos os santos*, Trigueirinho Neto, 1960), quanto a *mulata boa* (*Ganga Zumba*; *Na boca do mundo*, Antônio Pitanga, 1979; *A grande feira*, Roberto Pires, 1961) são estereótipos que resultam da erotização do corpo negro, masculino e feminino, bem como de sua criminalização. Os favelados, trabalhadores e de bom coração, são o oposto, e personagens romantizados pela perspectiva branca (*Cinco vezes favela*; *Rio, Zona Norte*, Nelson Pereira dos Santos, 1957), assim como o hilário e ingênuo *crioulo doido* das chanchadas (*Moleque Tião*, José Carlos Burle, 1943; *Carnaval Atlântida*, José Carlos Burle, 1952; etc.). Sua ridicularização é muitas vezes associada ao racismo (*Romance Proibido*, Ademar Gonzaga, 1944). Nenhum desses estereótipos ou arquétipos possui densidade psicológica ou dignidade suficientes e acabam colaborando na perpetuação da estigmatização dos afrodescendentes em curso no Brasil (RODRIGUES, 1988a).

A linguagem hegemônica do cinema moderno e as narrativas brancas, indígenas e negras no audiovisual brasileiro

A celebração da modernização da linguagem cinematográfica como questionamento da narrativa dominante ou clássica, primeiramente durante a vanguarda histórica por meio de uma estética baseada em técnicas de montagem e relações inovadoras entre som e imagem, e, posteriormente, após os traumas da Segunda Guerra Mundial, em narrativas contemplativas com personagens paralizados na não-ação, é notória nos países ocidentais (DELEUZE, 2018). O Brasil não é exceção, onde, inicialmente, foram aplicadas teorias de montagem e técnicas de vanguarda em narrativas com perspectivas hegemônicas sobre as descobertas com indígenas subservientes e obedientes (*O Descobrimento do Brasil*, Humberto Mauro, 1936) ou em trágicas histórias de amor sem personagens racializados (*Limite*, Mario Peixoto, 1931; *Ganga Bruta*, Humberto Mauro, 1933). Posteriormente, foram empregadas estéticas modernistas para teorizar (GOMES, 1980; ROCHA, 2003, 2004 [1981]) e retratar os problemas sociopolíticos do país (realismo carioca, Cinema Novo, Retomada), enquadrados na ideia ocidental de subdesenvolvimento.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual



Figura 8: *O Descobrimento do Brasil*, Humberto Mauro, 1936.
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/O_Descobrimento_do_Brasil_%28filme%29.

Firmemente arraigado no mito europeu da superioridade da racionalidade, o cinema brasileiro moderno tem sido concebido como uma forma de abordar sua contraditória identidade dupla como país não europeu que, ao mesmo tempo, nunca deixou de lado a missão civilizadora importada pelos colonizadores europeus.

Realismo carioca, Cinema Novo e, em parte, a Retomada – que se baseia na ideia europeia do renascimento da arte depois de um período sombrio – são os momentos mais valorizados da narrativa historiográfica hegemônica, pois seus filmes são vistos como diagnósticos ou evidências dos desafios econômicos e sociopolíticos do país. Os filmes desses períodos destacados não são entendidos apenas como avanços na compreensão do caráter nacional, discutindo e apontando seus conflitos, mas também como soluções estéticas adequadas. São elogiados e internacionalmente reconhecidos como sendo capazes de se adaptarem à ideia ocidental de inovação

estética, apesar ou justamente devido aos baixos valores de produção, driblando os constrangimentos de um país do “Terceiro Mundo” –, por exemplo, na ideia de Glauber Rocha (2004) de uma “estética da fome” –, permanecendo, ao mesmo tempo, influenciados pela perspectiva europeia, a saber, o marxismo – tanto em termos de luta de classes como em termos de proposta de alertar e incentivar a reverter a injustiça social pela conscientização estética.

Enquanto muitos filmes canonizados das décadas de 1950 e 1960 se envolvem com a luta de classes e as perspectivas ou a improbabilidade da mudança social (*Rio, 40 graus*, Nelson Pereira dos Santos, 1957; *Cinco vezes favela*, vários diretores, 1962; *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos, 1963), eles apontam justamente para a falta de consciência de classe ao considerarem que essa permitiria a emancipação dos pobres e oprimidos, bem como sair da subalternização generalizada do povo brasileiro pelo capitalismo moderno e pela cultura de consumo, sobretudo no contexto do milagre econômico da ditadura (*Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade, 1969; *A opinião pública*, Arnaldo Jabor, 1967). Importando o marxismo como chave de leitura e explicação dos problemas sociopolíticos brasileiros, os filmes não estiveram atentos à própria história, evitando contemplar os mecanismos coloniais sustentadores dos maiores problemas do país: o racismo e o genocídio que o acompanha.

Incapazes de enxergarem os mecanismos coloniais em suas leituras marxistas, uma das únicas maneiras dos personagens negros imaginarem a ascensão social nas narrativas fílmicas é por meio de relações sexuais, o que os iguala a outro grupo subjugado no contexto patriarcal, as mulheres (*O cortiço*, Luís de Barros, 1945; *O cortiço*, Francisco Ramalho Jr, 1978) (RODRIGUES, 1988a, p. 51-52). No entanto, na maioria das vezes essas relações não são aceitas pela sociedade (*Jubiabá*, Nelson Pereira dos Santos, 1986; *Pureza proibida*, Alfredo Sternheim, 1974; *Jeca e seu filho preto*, Pio Zamuner e Berilo Faccio, 1978) (RODRIGUES, 1988a, p. 53), ou, no caso do primeiro filme com elenco negro feito por um diretor negro, termina em tragédia, nomeadamente a morte do protagonista (*Na boca do mundo*). Como observado, personagens femininas negras ou pardas¹⁸ são quase sempre retratadas de forma erotizada e degradante, como meras amantes e nunca como esposas (*Ganga Zumba; Xica da Silva*¹⁹). Os retratos são chocantemente racistas nas pornochanchadas bem-

¹⁸A “mulata” como símbolo sexual aparece em filmes a partir de 1950, depois de ter sido introduzida e popularizada de forma acrítica nas artes visuais pelo pintor Di Cavalcanti na década de 1930.

¹⁹João Carlos Rodrigues analisa: “Xica é um mero objeto sexual. (...) A escravidão no filme está muito longe dos horrores sofridos pelos escravizados, preferindo a carnavalização do cenário, dos figurinos e da interpretação dos atores” (1988, p. 31). Zezé Motta interpretou novamente a mulher negra sensual em *Cordão de ouro*, Antônio Carlos da Fontoura, 1977; *Águia na cabeça*, Paulo Thiago, 1983; e *Anjos*

sucedidas dos anos 1970 e 1980, como já denotam os títulos (*Uma mulata para todos*, Roberto Machado, 1975; *A mulata que queria pecar*, Victor Di Mello, 1977).

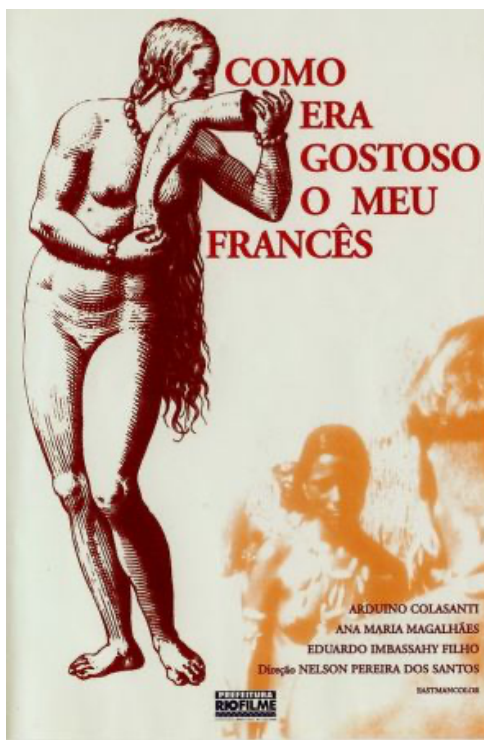


Figura 9: *Como era gostoso o meu francês*, Nelson Pereira dos Santos, 1971.
 Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Como_Era_Gostoso_o_Meu_Franc%C3%AAs

Quando a história colonial é revisitada, a resistência dos indígenas e africanos escravizados e afrodescendentes é frequentemente ressignificada pelos interesses da luta política da classe média, principalmente durante a ditadura (*Como era gostoso o meu francês*; *Ganga Zumba*; *Macunaíma*) e a redemocratização (*Quilombo*, Cacá Diegues, 1984; *Chico Rei*, Walter Lima Jr., 1985). A incorporação de componentes culturais nas narrativas dos Outros racializados ou étnizados tem sido frequentemente indistinta e articulada como “popular”²⁰ dentro da “nacionalidade ocidentalizada branca”

da noite, Wilson Barros, 1987. Homens negros foram igualmente erotizados, por exemplo, Zózimo Bulbul em *A menina e o estuprador*, Conrado Sanches, 1982.

²⁰ José Arruti comenta a formulação semântica do termo “popular” que serve à homogeneização de ambos os grupos como um único, marginal à hegemonia branca: “Transformados em *povo*, ponto de convergência daqueles eixos, a alteridade domesticada dá ensejo a outras que inicialmente vão ocupar os estudos folclóricos e, depois do expurgo desta perspectiva, os estudos sobre “cultura popular” e “classes populares”. O olhar volta-se, então, para um objeto homogêneo e indistinto que, se não apaga, submete toda particularidade (incluindo aí também a diversidade étnica dos imigrantes europeus) que distinga suas partes entre si e com relação à nação” (1997, p. 11).

(ARRUTI, 1997, p. 10) do Brasil (*Macunaíma; Caramuru*, Guel Araes, 2001). A canonização desses filmes trai a falta de astúcia em relação ao forte legado do colonialismo, que mesmo quando lembrado não é realmente compreendido, reduzido a ideias de subdesenvolvimento, autoritarismo, capitalismo e populismo político (*Terra em Transe*, Glauber Rocha, 1967).

O colonialismo oprimiu as manifestações culturais nativas e dos escravizados africanos. Tiveram que ser disfarçadas principalmente em formatos supostamente sincréticos, especialmente em comemorações integradas pela Igreja Católica em seu calendário festivo (NASCIMENTO, 2016; GONZALEZ, 2020). No entanto, a cultura africana sobreviveu nos quilombos (NASCIMENTO, 2019) e terreiros (SODRÉ, 2017), e na cultura indígena (JECUPÉ, 2020). Não conhecendo suas epistemologias, as narrativas fílmicas veem muitas vezes as religiões afro-brasileiras como alienantes (*Barravento; Deus e o Diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964), ou como elementos de uma identidade mais verdadeira, ou como contracultura (*Bahia de todos os santos; O amuleto de Ogum*, Nelson Pereira dos Santos, 1974; *Madame Satã*, Karim Aïnouz, 2002; *Antônia*, Tata Amaral, 2006; *Besouro*, João Daniel Tikhomiroff, 2009; *Triunfo*, Cauê Angeli, Hernani Ramos; 2014; *Branco sai, preto fica*, Adirley Queirós, 2014).

As narrativas resultantes oferecem poucas perspectivas aos afrodescendentes: a exploração deles pelo *establishment* branco pode ser trágica (*Rio, Zona Norte*), ou a busca por justiça perante a violência do Estado só chegará em um futuro distante (*Branco sai, preto fica*). Há apenas alguns vislumbres de empoderamento (*Madame Satã; Antônia; Besouro; Triunfo*), dependendo muito do tempo e do lugar. A população indígena, por sua vez, é quase sempre vista como destinada a perder suas raízes culturais no entorno urbano (*Iracema uma transa amazônica*, Jorge Bodansky e Orlando Senna, 1974; *A febre*, Maya Da-Rin, 2019), mas resiste e tenta recuperá-la, por exemplo, dos missionários (*Ex-Pajé*, Luiz Bolognesi, 2019). Está constantemente ameaçada pela invasão de seus territórios e o genocídio, no passado (*Brava Gente Brasileira*) e no presente (*Martírio*, Vincent Carelli, 2016; *Serras da Desordem*, Andrea Tonacci, 2006; *Piripkura*, Mariana Oliva, Bruno Jorge, Renata Terra, 2017; *A última floresta*, Luiz Bolognesi, 2021).

Nas últimas décadas, poucos filmes com personagens africanos escravizados e afrodescendentes lidaram de frente com o racismo, o genocídio e o culturcídio (*Também somos irmãos; A grande feira; Compasso de espera; Tenda dos milagres; Quanto vale ou é por quilo?*, Sérgio Bianchi, 2005; *Todos os Mortos*, Marco Dutra e Caetano Gotardo, 2020). É um problema mais comumente abordado pelos cineastas negros no punhado de filmes que eles conseguiram fazer no sistema e nas instituições

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

existentes. Os mais conhecidos da primeira geração são Zózimo Bulbul (*Alma nos Olhos*, 1974; *Abolição*), Antônio Pitanga (*Na boca do mundo*), Adélia Sampaio (*Denúncia Vazia*, 1979; *Amor Maldito*, 1984; *Fugindo do Passado*, 1987), Waldir Onofre (*As aventuras amorosas de um padeiro*, 1975) e Joel Zito Araújo (*A negação do Brasil*; *Filhas do vento*, 2016; *Meu amigo Fela*, 2018).

A geração mais recente conta com muitos cineastas que fazem curtas e médias-metragens para festivais, tanto homens, quanto mulheres (Dandara, Edileuza Penha de Souza, Elen Linth, Everlane Moraes, Flora Egécia, Juliana Vicente, Keila Serruya, Larissa Fulana de Tal, Sabrina Fidalgo, Viviane Ferreira, etc.). Apenas Lilian e Daniel Solá Santiago (*Família Alcântara*, 2004), Rogério de Moura (*Bom dia, eternidade*, 2010), Carmen Luz (*Um filme de dança*, 2013), André Novais (*Temporada*, 2018), Henrique Dantas (*Dorivando Saravá, o preto que virou mar*, 2019), Ary Rosa e Glenda Nicácio (*Ilha*, 2019), Joyce Prado (*Chico Rei entre nós*, 2020) e Jeferson De (*Bróder*, 2010; *Doutor Gama*, 2020) fizeram longa-metragens, além dos longas de alguns coletivos (*Coletivo Nós, Frente 3 de Fevereiro*, etc.).

A representação da arte e da cultura não brancas foi inicialmente diluída, por exemplo, nas chanchadas comerciais do estúdio Atlântida em números de espetáculos de samba, em que famosos sambistas atuaram para atrair um público mais amplo, como Ataulfo Alves, (*Carnaval em lá maior*, 1955), Jamelão (*Depois eu canto*, 1956), Carmen Costa (*Carnaval em Marte*, 1955), e Agostinho dos Santos (*Casei-me com um xavante*, 1957), ou em documentários sobre músicos negros (*Heitor dos Prazeres*, Antonio Carlos Fontoura, 1965; *Nelson Cavaquinho*, Leon Hirszman, 1971; *Nossa escola de samba*, Manuel Horácio Gimenez, 1966). Especialmente quando se trata de cultos afro-brasileiros, eles são filmados com uma perspectiva mais (*Iaô*, Geraldo Sarno, 1976) ou menos etnográfica (*Orixá ninú ilê* e *Iyá-mi Agbá*, Juana Elbein dos Santos, 1979 e 1982) (RODRIGUES, 1988a, p. 47-50).

A cultura indígena, a princípio, esteve ausente nos filmes devido ao referido desinteresse pela realidade dos diversos povos, seu passado de subalternização, sua resistência e suas cosmopercepções. Na verdade, os indígenas só recentemente foram interpretados por atores amadores indígenas em longas realizados por cineastas brancos que lidam com problemas históricos através de histórias reais, apresentados em docudramas que abordam a alienação cultural e econômica (*Iracema uma transa amazônica*; *A febre*; *Ex-Pajé*), e os genocídios e seus impactos (*Serras da Desordem*). As visões de lideranças indígenas na produção de filmes, como a participação de Davi Kopenawa no roteiro (*A última floresta*), são novas possibilidades de abraçar mais fortemente a causa indígena. Os documentários, produzidos como parte da expansão do território no início do século XX, ofereceram apenas a perspectiva dos brancos,

como aqueles do Major Thomaz Reis, cineasta durante as famosas expedições de Marechal Cândido Rondon para implementar um sistema telegráfico nacional (*Festas e Rituais Bororo*, 1917; *Ronuro, Selvas do Xingu*, 1924; *Ao Redor do Brasil*, 1932; *Os carajás*, 1932; *Alto do Rio Negro*, 1938).



Figura 10: *Nūhū Yāgmū Yōg Hām – Essa terra é nossa*, Isael e Sueli Maxakali, 2020; *As hiper mulheres*, Takuma Kuikuro, Leonardo Sette, Fausto Carlos, 2011.

Fonte: <https://www.festivaldoriorio.com.br/br/filmes/nu-hu-yag-mu-yog-ham-essa-terra-e-nossa> e <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/as-hiper-mulheres/>

Os documentários indígenas contemporâneos, por sua vez, são importantes ferramentas para ganhar maior atenção para suas agendas políticas: lutar contra a invasão de seus territórios (*Zawxiperkwer Ka'a – Guardiões da floresta*, Joyce Guajajara e Milson Guajajara, 2019), denunciar o genocídio contemporâneo de diversas nações (*Nūhū Yāgmū Yōg Hām – Essa terra é nossa*, Isael e Sueli Maxakali, 2020; *Tava, a casa de pedra*, Vincent Carelli, Patricia Ferreira Keretxu, Ariel Duarte Ortega e Ernesto Ignácio de Carvalho, 2012), mas também preservar suas cosmopercepções e cerimônias (*As hiper mulheres*, Takuma Kuikuro, Leonardo Sette, Fausto Carlos, 2011; *Karai ha'egui kunhã karai 'ete – Os verdadeiros líderes espirituais*, Alberto Alvares, 2013; *Bimi Shu Ikaya – Bimi com o poder do sopro*, Saka

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Huni Kuin, *Siã Huni Kuin*, Zeinzinho, 2018; *Yãmiyhex? As mulheres-espírito*, Isael e Sueli Maxakali, 2020).

Esses filmes usam um grande leque de estratégias para expressar suas preocupações, geralmente de maneiras muito envolventes, observacionais e poéticas, fornecendo com ritmo lento e tomadas longas perspectivas profundas e sensíveis sobre suas percepções de mundo. O que mais chama a atenção nesses filmes é que, em contraste com as representações metafóricas encenadas, exageradas e *blackface* dos cineastas brancos, eles oferecem pessoas tridimensionais e um forte senso da realidade vivida, dadas as diversas maneiras de recuperar tradições e de apresentá-las. Estão longe das locuções de filmes etnográficos quando lidam com a realidade cruel e violenta de assassinatos e invasões constantes.

Descolonizando a história do audiovisual brasileiro

A partir dessa breve abordagem de filmes brasileiros canonizados e suas representações de indígenas, africanos e afrodescendentes, e da incipiente comparação com filmes indígenas e de cineastas afrodescendentes, fica evidente que os primeiros continuam inseridos nos mecanismos coloniais de racialização e etnização. Pablo Quintero, Patrícia Figueira e Paz Concha Elizalde (2019, p. 5), definem seis elementos da postura decolonial. Vou agrupá-los e discuti-los no que diz respeito à historiografia do cinema e do audiovisual brasileiros e a necessidade de descolonizá-lo.

A descolonialidade pressupõe que a origem da modernidade foi moldada pela conquista das Américas e pelo controle europeu do Atlântico, e não pelo Iluminismo e pela Revolução Industrial (QUINTERO, FIGUEIRA e ELIZALDE, 2019, p. 5). Como vimos, a história do cinema brasileiro segue a ideia de que filmes esteticamente inovadores podem conscientizar e fazer com que os espectadores se envolvam na luta de classes, em vez de criar consciência do problema factual de racialização e etnização como subjugação ainda em curso. É por isso que a maioria dos filmes utiliza de forma naturalizada e sem ter consciência disso os estereótipos e os arquétipos forjados nas belas-artes e na literatura, perpetuando mitos-chaves como a assimetria natural do poder, a democracia racial e a erotização e subalternização do Outro.

Partindo do reconhecimento da estrutura do poder colonial, a modernidade é caracterizada por relações de poder assimétricas, produzidas pelo sistema mundial moderno/capitalista da Europa com base na acumulação e exploração de outros lugares (QUINTERO, FIGUEIRA e ELIZALDE, 2019, p. 5). Os cineastas brancos brasileiros quase não tocam nesse problema, já que a luta de classes é o foco deles.

No que concerne à estética, o cinema brasileiro desafiou teoricamente a ideia de modernidade (ROCHA, 2004), mas a busca de estéticas adequadas ao subdesenvolvimento levou sobretudo a um posicionamento contra o sistema industrial hollywoodiano, permanecendo influenciadas e inspiradas nas teorias estéticas europeias. Na realidade, o cinema brasileiro tem se preocupado com a estética da vanguarda ocidental em uma versão doméstica e mais pobre (a “estética da fome”), que, em última análise, especialmente durante a Retomada, se transformou em “cosmética da fome” (BENTES, 2007), ou seja, os filmes ainda discutem a pobreza, mas agora com altos valores de produção e sem vinculá-los à história do colonialismo (*Cidade de Deus; Tropa de Elite*, José Padilha, 2007).

O poder colonial implicou uma subalternização da maior parte da população mundial, de suas práticas culturais e de suas subjetividades, garantidas pelo controle do trabalho e das relações intersubjetivas (QUINTERO, FIGUEIRA e ELIZALDE, 2019, p. 5). Embora isso seja baseado no racismo, raramente é abordado no cinema brasileiro, já que ele lida com o colonialismo apenas de forma abstrata. Fica evidente quando observamos que, diante da experiência da ditadura, a classe média brasileira se incluiu no grupo de subalternizados. Embora corretamente preocupada com sua opressão política, ela esqueceu que participou da estrutura do poder colonial, naturalizando a racialização e a etnização em sua base. Certos filmes, especialmente os da Retomada, estão mais conscientes desse paradoxo (*Brincando nos campos do Senhor*, Hector Babenco, 1991; *Brava gente brasileira*, Lúcia Murat, 2000; *Quase dois irmãos*, Lúcia Murat, 2004).

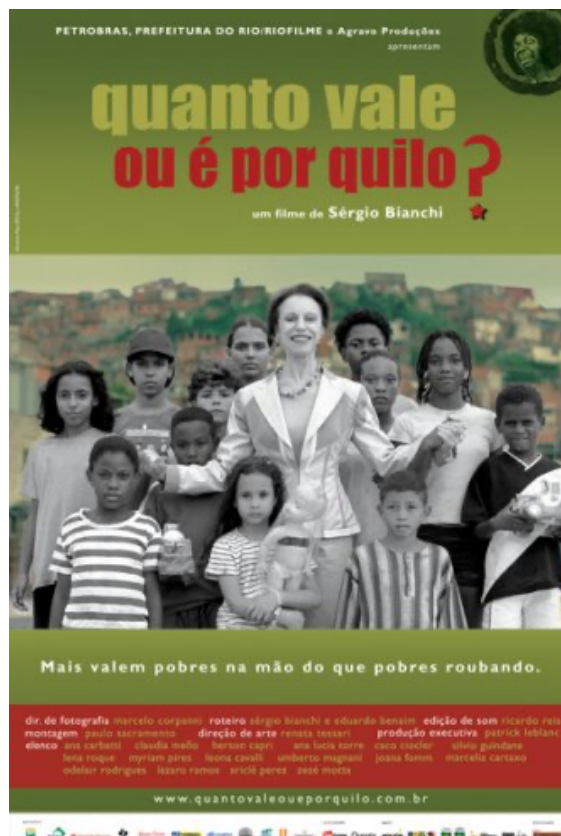
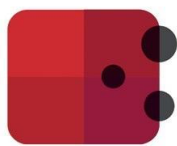


Figura 11: *Quanto vale ou é por quilo?*, Sérgio Bianchi, 2005.
 Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-110753/>

O eurocentrismo e a ocidentalização são as formas específicas de produção de conhecimento e de subjetividade, ou ainda, da conceituação específica do poder. Isto baseia-se no entendimento de que a Europa não é o berço da civilização, mas sim da sua barbárie (QUINTERO, FIGUEIRA e ELIZALDE, 2019, p. 5).²¹ Ainda que os filmes canonizados brasileiros tratem da subalternização do país tanto pela Europa (*Ganga Zumba*, *Quilombo*, *Como era gostoso o meu francês*, *Terra em transe*), quanto pelos Estados Unidos da América (*Terra em transe*; *Macunaíma*), e estejam cientes do colonialismo interior (*Inconfidência Mineira*, Joaquim Pedro de Andrade, 1974; *Terra em transe*; *Quanto vale?*), a produção de subjetividade é quase sempre vista em termos estéticos ocidentais. O autor do filme é assim entendido como alguém que possui autoridade para oferecer um diagnóstico político e uma perspectiva desafiadora

²¹ Uma ideia já trazida desde Walter Benjamin (1994) em seu famoso ensaio de 1940, bem como, no contexto descolonial por autores caribenhos (CÉSAIRE, 2020) nos anos 1950, africanos na década de 1980 (P'BITEK, 2011; MUDIMBE, 2019; WA THIONG'O, 1986; WIREDU, 1996), e teóricos pós-coloniais (SAID, 1978; 1994; SPIVAK, 1988; 1994), cujos contextos históricos são ligeiramente diferentes, uma vez que sofreram mais fortemente o colonialismo nos séculos XIX e XX.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

do *status quo*. Como revelam os filmes de cineastas indígenas e afrodescendentes, não há uma verdadeira compreensão da estrutura de poder em jogo, nem um engajamento mais profundo com as epistemologias comunitárias dos subalternizados.

Cabe ressaltar que o que falta na definição da descolonialidade acima citada é, paradoxalmente, a urgência em aceitar, compreender e integrar outras epistemologias, bem como ir além de um discurso crítico e engajar-se factualmente em ações políticas para fazer ouvir e respeitar diferentes perspectivas acerca do mundo e da produção de conhecimento. Essa crítica aos autores descoloniais latino-americanos está sendo expressada sobretudo por teóricas femininas da descolonialidade. Enquanto Aníbal Quijano (2006) é para muitos o pai dos estudos descoloniais latino-americanos, dado seu conceito de poder colonial, e Walter D. Mignolo seu estudioso contemporâneo mais conhecido, Silvia Rivera Cusicanqui (2010, p. 58) não apenas critica a criação deles de um “império dentro do império” e de sua participação no colonialismo interno por meio da academia. Ela enfatiza também a participação deles na despolitização do problema, questiona seu multiculturalismo e sua falta de engajamento com grupos subalternizados. Isso é crucial, uma vez que as teorias daqueles intelectuais informam os estudos de cinema, como as teorias marxistas sobre a luta de classes, as ideias sobre o subdesenvolvimento, as estratégias culturais metafóricas, e a antropofagia informaram muitos dos filmes brasileiros canonizados. No entanto, neste momento as publicações de autores indígenas (MUNDURUKU, 2009; KOPENAWA, 2013; KRENAK, 2020; JECUPÉ, 2020) e afrodescendentes (QUERINO, 1980; NASCIMENTO, 2016, 2019; SODRÉ, 2017; GONZALEZ, 2020) estão crescendo, oferecendo perspectivas de fato descoloniais que devem ser levadas em consideração e somadas às da classe média branca caso se deseje uma verdadeira mudança.

Considerações finais

Assumir uma perspectiva descolonial para a historiografia do audiovisual no Brasil precisa ser um empreendimento de duas faces. Em primeiro lugar, significa olhar para as discussões políticas e estéticas pelas quais a sua historiografia tem sido dominada. Implica investigar as construções de personagens subalternizados, as narrativas que lhes dizem respeito, e as soluções estéticas utilizadas. A minha hipótese é que os filmes têm sido guiados não pela consciência da estrutura do poder colonial, mas por uma compreensão eurocêntrica e branca da política, da sociedade, da economia e da cultura brasileiras, focando na luta de classe em vez do racismo e da

opressão e subalternização hierarquizante. Consequentemente, é preciso realizar análises críticas dos filmes canonizados a partir da suspeita que nunca realmente assumem o ponto de vista do negro racializado ou do indígena etnicizado, e não se engajaram com suas cosmologias e respectivas epistemologias, suas lutas, seus modos de viver e experiências como subalternizados no Brasil. O aspecto mais preocupante é que dificilmente houve uma consciência no cinema e no audiovisual brasileiros de que as relações de poder do país são alimentadas pelo racismo estrutural, institucionalizado e como forma social. Em vez disso houve perspectivas paternalistas, sociológicas ou antropológicas da classe média, que parte do desejo de consciencializar os racializados e etnicizados de estratos sociais marginalizados – como se isso fosse necessário e, muito pior, possível dentro do sistema, da forma social e com as mentalidades existente.

O reconhecimento das violentas história e realidade colonial brasileiras seria um ponto de partida, tão óbvio no genocídio perpétuo de sua população indígena e afrodescendente. O encarceramento em massa de afrodescendentes só recentemente passou a ser objeto de documentários, mas vem sendo discutido, novamente, com foco na questão da marginalização social e não racial (*Justiça*, Maria Augusta Ramos, 2004; *Juízo*, Maria Augusta Ramos, 2005; *Tortura e Encarceramento em Massa no Brasil*, Pastoral Carcerária, 2015). Questões como a abolição e as formas de escravidão moderna têm sido igualmente retratadas, porém, raramente de forma desafiadora (*A última abolição*, Alice Gomez, 2018; *Menino 23*, Belisário Franca, 2017).

Em segundo lugar, uma história descolonial do cinema e do audiovisual brasileiros precisa dar mais espaço ao número ainda pequeno de cineastas indígenas e afrodescendentes, que precisam ser incluídos em sua dimensão anticolonial, contracolonial ou descolonial, e não vistos como um tópico à parte. O número crescente de produções referenciadas neste artigo merece ser analisado em detalhe e comparado em termos de suas visões de mundo e de suas estéticas. Para se afastar das abordagens antropológicas ocidentalizadas, as epistemologias dos autores indígenas e afrodescendentes supracitados devem ser a base desse empreendimento.

Gostaria de concluir com uma citação de Jaider Esbell (2020), um artista indígena multidisciplinar que também fez filmes, mas decidiu se retirar do mundo em novembro de 2021 como resposta à sua integração ao mundo da arte branca. Um texto em seu blog expressa de forma potente a importância das performances descoloniais (ele diz decoloniais), que vão além da ideia do nacional, pois é justamente ela que tem procurado erradicar outras subjetividades e modos de estar no mundo. O texto defende a afirmação de outras identidades mesmo que isso exija uma luta constante:

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Essa forma de pensar o meu trajeto pode evidenciar a importância de se conhecer diversas trajetórias. Também pode servir de elemento encorajador para sujeitos em processo de afirmação de identidade. Rastrear suas raízes mais profundas é um exercício que se faz quando se decide pela hora de enfrentar de fato as camadas de soterramento que a tentativa de apagamento depositou sobre os corpos coletivos. A afirmação de uma performance decolonial no todo envolvente prescinde que estejamos conscientes de que nossa forma de desenvolver as nossas relações sociais e políticas são pautadas em valores que antecedem o estabelecimento do Estado. Assim, certamente teremos embates constantes com a questão legal, sendo muitas das vezes tidos como rebeldes e antinacionalistas quando não criminalizados e punidos (ESBELL, 2020).

Com base nesse depoimento, gostaria de resumir que uma historiografia descolonial do cinema e do audiovisual brasileiros precisa reconhecer a perspectiva colonial que a permeou até agora, bem como a maior parte da produção sobre a qual se debruçou. Seria uma história inclusiva que não apartaria a produção de diretores indígenas e afrodescendentes em capítulos separados, e compreenderia a até então quase ausência e a agora incipiente produção como indicativo do poder colonial em curso, bem como os poucos filmes existentes como contributo importante para uma perspectiva mais ampla de um Brasil pluriépistemológico e não nacionalista.

Referências

ALMEIDA, Marco Antonio Bettine de; SANCHEZ, Livia. Os negros na legislação educacional e educação formal no Brasil. **Revista Eletrônica de Educação**, v. 10, n. 2, p. 234-246, 2016.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil**. São Paulo: Senac editora, 2000.

ARAÚJO, Joel Zito. **Mostra Pan-Africana de arte contemporânea**. São Paulo: Associação Cultural VídeoBrasil, 2005.

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. **Revista USP**, v. 69, p. 72-79, 2006.

ARRUTI, José Maurício Andion. A emergência dos 'remanescentes': notas para o diálogo entre indígenas e quilombolas. **Mana** 3, n. 2, p. 7-38, 1997.

AUTRAN, Arthur. **Imagens do negro na cultura brasileira**. São Carlos: Editora EdUFSCar, 2011.

BECHELANY, Fabiano. Imagens que vêm da Amazônia: considerações acerca da alteridade no cinema indígena. **Emblemas**, v. 11, n. 1, p. 211-35, 2014.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, W. (ed.). **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU**, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.

BERNADET, Jean-Claude. **Historiografia clássica**. São Paulo: AnnaBlume, 1995.

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: Propostas para uma história**. São Paulo: Caminho das Letras, 2009.

CANDIDO, Marcia Rangel; MORATELLI, Gabriela; DAFLON, Verônica Toste; FERES Júnior, João. A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). **GEMAA (IESPUERJ)**, n. 6, p. 1-25, 2014.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 89, p. 377-394, 2017.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CUNHA, Edgar Teodoro da. **Índio imaginado**. São Paulo: Alameda, 2018.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Índios no Brasil – História, direitos, cidadania**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DE, Jeferson. **Dogma Feijoadá: o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – Imagem Tempo**. São Paulo: Edições 34, 2018.

DOMINGUES, Petrônio. Cinema negro brasileiro. **Universidade Federal de Sergipe**, 27 set. 2011. Disponível em: <https://www.ufs.br/conteudo/3142-cinema-negro-brasileiro>. Acesso em: .

ESBELL, Jaider. Autodecolonização – uma pesquisa pessoal no além coletivo. **Galeria Jider Esbell**. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/autodecolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/>. Acesso em: 8 ago. 2020.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUBA, 2008.

FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha de. Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. *In*: HOLANDA, Holanda; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e plural – Mulheres no cinema brasileiro**, Campinas: Papius, 2017. p. 175-186.

FREYRE, Gilberto. **The masters and the slaves**. A study in the development of Brazilian civilization. New York: Alfred A. Knopf, 1964 [1933].

GOMES, Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano** – Ensaio, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos**. São Paulo: Peirópolis, 2020.

JOHNSON, Randal; STAM, Robert. **Brazilian cinema**. Nova York: Columbia University Press, 1995 [1988].

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **The falling sky – Words of a Yanomami shaman**. Cambridge: Harvard University Press, 2013 [2010].

KRENAK, Ailton. **Ideas to postpone the end of the world**. Toronto: House of Anansi Press, 2020.

LACERDA, Marina Basso. **As mulheres no Brasil Colonial**. Colonização dos corpos: Ensaio sobre o público e o privado. Patriarcalismo, patrimonialismo, personalismo e violência contra as mulheres na formação do Brasil. 2010. Dissertação (Mestrado em Direito) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**. Das origens à Retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu, 2005.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Brasil: 1931. (106min). INSTITUTO MOREIRA SALLES. Limite. **Instituto Moreira Salles**, 2018. Disponível em: <https://ims.com.br/filme/limite/>. Acesso em: 8 ago. 2020.

LINGNA NAFAFÉ, José. **Laurenço Mendonça da Silva and the Black abolitionist movement in the 17th Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

MIGNOLO, Walter; VAZQUEZ, Rolando. Decolonial AestheSis: Colonial wounds/decolonial healings. **Social Text Journal Online**, 15 jul. 2013. Disponível em: https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-woundsdecolonial-healings/. Acesso em: 5 mai. 2022.

MONTEIRO, Adriano Domingos. A emergência de um (novo) cinema negro brasileiro: representação, identidades e negritudes. *In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO*, 33, 5-9 set. 2016. São Paulo: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei. Indígenas do Brasil. Suas Imagens (1505-1955)**. São Paulo: Edusp, 2012a.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **A travessia da calunga grande** – Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899). São Paulo: Edusp, 2012b.

MUDIMBE, Victor Yves. **A invenção de África**. São Paulo: Ediora Vozes, 2019.

MUNDURUKU, Daniel. **O banquete dos deuses** – Conversa sobre a origem e a cultura brasileira. São Paulo: Globo Editora, 2009.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da Retomada**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAGIB, Lúcia. **The new Brazilian cinema**. London: IB Tauris, 2003.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo** – documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NEVES, David A. O cinema de assunto e autor negro no Brasil. **Cadernos Brasileiros**, v. 10, n. 47, p. 75-81, 1968.

P'BITEK, Okot. **Decolonizing African religions**. New York: DAP, 2011.

PINAZZA, Natália; BAYMAN, Louis. **Directory of world cinema: Brazil**. London: Intellect, 2013.

PRUDENTE, Eunice Aparecida de Jesus. O negro na ordem jurídica brasileira. **Revista da Faculdade de Direito**, v. 83, p. 135-149, 1988.

QUERINO, Manuel. O colono preto como fator da civilização brasileira. **Afro-Ásia**, v. 13, p. 143-158, 1980 [1918].

QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patrícia; PAZ CONCHA, Elizalde. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. v. 1, v. 2. São Paulo, Sesc, 2018.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax Utxiwa – Una reflexion sobre prácticas y discursos descononizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: CosacNaify, 2003 [1963].

ROCHA, Glauber. **A revolução do Cinema Novo**. São Paulo: CosacNaify, 2004 [1981].

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. São Paulo: Editora Globo, 1988a.

RODRIGUES, Nina. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1957 [1894].

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1988b [1932].

SAID, Edward. **Orientalism**. London: Vintage, 1978.

SAID, Edward. **Culture and imperialism**. London: Vintage, 1994.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

SENNA, Orlando. Preto-e-branco ou colorido (o negro e o cinema brasileiro). **Revista de Cultura Vozes**, ano 73, v. LXXIII, n. 3, p. 211–226, 1979.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica a Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

SILVA, Juliano da. Entre o bom e o mal selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro. **Espaço Ameríndio**, v. 1, n. 1, p. 195-210, 2007.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Identidade, resistência e poder: mulheres negras e a realização de documentários. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e plural** – Mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papyrus, 2017. p. 163-174.

SODRÉ, Moniz. **O fascismo da cor: uma radiografia do racismo no Brasil**. São Paulo: Editora Vozes, 2023.

SODRÉ, Moniz. **Pensar nagô**. São Paulo: Editora Vozes, 2017.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Negritude, cinema e educação**. v. 1. Belo Horizonte: Mazza Edições: 2006.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Negritude, cinema e educação**. v. 2. Belo Horizonte: Mazza Edições: 2011.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Negritude, cinema e educação**. v. 3. Belo Horizonte: Mazza Edições: 2015.

SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. **Aniki**, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020.

SPIVAK, Gayatri. “Can the subaltern speak?” In: **Marxism and the interpretation of culture**, NELSON, Cary; GROSSBER, Lawrence. London: Macmillan, 1988, p. 271-313.

SPIVAK, Gayatri. “Scattered speculations on the subaltern and the popular.” **Postcolonial Studies**, vol. 8, no. 4, 2005, p. 475-86.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

WA THIONG’O, Ngugi. **Decolonising the mind** – The politics of language in African literature. Nairobi: East African Educational Publishers, 1986.

WITTMAN, Luisa Tombini; TEO, Marcelo. Entrevista com Ariel Ortega, cineasta Mbyá-Guarani. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, v. 31, p. 159-163, 2018.

WIREDU, Kwasi. **Cultural universals and particulars** – An African perspective. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Recebido em: 06/10/2022. Rodada 1: Revisora A 25/11/2022. Revisora B 06/11/2022. Aprovado em: 16/08/2023.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Fellowship, Jesus College, Universidade de Cambridge, 2022.

Fontes de financiamento:

Não se aplica.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Uma versão mais curta e sem imagens está disponível em inglês: Carolin Overhoff Ferreira, «Hidden Protagonists – towards a decolonial cinema history inBrazil», *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 12 | - 1, 2023, 47-67.