

ISSO VAI DAR REPERCUSSÃO – PENSANDO COM O SAMBA E O CINEMA PARA UMA EDUCAÇÃO CONTRA HEGEMÔNICA

Marco Aurélio da Conceição Correa

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: O presente texto tem a intenção de encontrar a interseção entre dois artefatos importantes para a cultura negra, o samba e o cinema. O estudo se propõe a pensar como a relação entre estes dois artefatos culturais pode contribuir para uma educação que rompa com o modelo hegemônico, onde as epistemologias e expressividades negras são tidas como inferiores e desqualificadas. Para elucidar tais considerações o texto dialoga com estudiosos do samba e do cinema, e pensa com sambistas, canções, invenções, cineastas, filmes e muitas outras criações. Reforçando este ponto percebemos como o samba e o cinema são dois artefatos potentes para se pensar uma educação que reconheça o valor de tais práticas culturais negras, que perpetuam as lutas e conquistas de séculos de resistência e criação.

Palavras-chave: Cinema negro, samba, criação cultural, resistir e criar, educação.

Introdução

O presente texto tem a intenção de encontrar a interseção entre dois artefatos importantes para a cultura negra, o samba e o cinema. O estudo se propõe a pensar como a relação entre estes dois artefatos culturais pode contribuir para uma educação que rompa com o modelo hegemônico, onde as epistemologias e expressividades negras são tidas como inferiores e desqualificadas. Para elucidar tais considerações o texto dialoga com estudiosos do samba e do cinema, e pensa com sambistas, canções, invenções, cineastas, filmes e muitas outras criações. Reforçando este ponto percebemos como o samba e o cinema são dois artefatos potentes para se pensar uma educação que reconheça o valor de tais práticas culturais negras, que perpetuam as lutas e conquistas de séculos de resistência e criação.

O estudo começa introduzindo o contexto do desenvolvimento do samba no pós abolição (MOURA, 1995) e todas as dificuldades e inovações dos sambistas daquela época (SODRÉ, 2007); em seguida reconhecemos as contribuições de diferentes culturas da diáspora negra (HALL, 2003) para a concepção do samba carioca (LOPES, 2005); e assim traçamos um paralelo pelo atlântico com as criações cinematográficas de cineastas de descendência africana (RODRIGUES, 2011) que procuravam romper os vínculos coloniais da modernidade (GILROY, 2001); realizada a contextualização de ambos artefatos que escolhemos dialogar, evidenciamos as interseções entre eles na luta contra a hegemonia ocidental (CARVALHO, 2012); concluímos evidenciando princípios de origem africana que possibilitam pensar uma educação no viés da lei 10.639/03 (NOGUERA, 2012) defendendo uma educação que dê o devido reconhecimento as expressividades negras (MOORE, 2005; MUNANGA, 2015).

O samba e o contexto no rio de janeiro pós abolição

O Rio de Janeiro nos anos seguintes a abolição da escravatura vivia um momento de grandes transformações, a cidade se adaptava para um novo regime político e econômico: a república. As mudanças efetuadas com o fim do modelo escravocrata provocavam intensos fluxos populacionais na cidade, grande contingente de negras e negros vinham do interior do estado, das plantações de café do Vale do Paraíba, migravam também, da Bahia, milhares de escravizados recém libertos. O fluxo migratório de pessoas negras já ocorria desde os últimos anos do decadente sistema escravista, mas tomou proporções maiores e mais dinâmicas com o fim da abolição.

Na virada do século, com quase um milhão de habitantes, o Rio de Janeiro era o centro vital do país. Principal sede industrial, comercial e bancária, principal centro produtor e consumidor de cultura, a cidade era a melhor expressão e a vanguarda do momento de transição por que passava a sociedade brasileira. (MOURA, 1995, p. 33)

O Rio de Janeiro vivia uma complicada e conflituosa tentativa de se modernizar e ao mesmo tempo recebia essa grande quantidade de recém libertos lutando para se adaptar dentro das novas demandas da capital brasileira. A abolição era mais uma das dinâmicas que afetavam o contexto carioca da época:

Como se sabe, a abolição foi um processo lento, iniciado pela proibição do tráfico negreiro e caucionado pelo emprego de mão de obra imigrante. Curiosamente, desde um ano antes da assinatura da Lei Áurea e até o início da Primeira Grande Guerra, intensifica-se a entrada no país, com subsídios do Estado, de italianos, espanhóis, portugueses, japoneses e alemães. Os imigrantes não vinham agregar-se aos negros, mas tomar-lhes o lugar nas lavouras de café; vinham na verdade acalmar o medo que as elites urbanas e fundiárias tinham do indivíduo de pele escura. A república proclamada, por sua vez, não previa nenhum mecanismo de incorporação do ex-escravo ao regime baseado no ideário liberal. (SODRÉ, 1999, p. 239)

A modernização da capital federal, o Rio de Janeiro, não era um caso isolado nem mal calculado. Além da imigração de europeus para o trabalho assalariado, tanto nas lavouras, como nas indústrias, o Brasil e sua capital se modernizavam ao importar os valores culturais, artísticos e políticos do ocidente. Nesse projeto político, os descendentes de africanos remetiam a um vínculo com o execrável e antiquado passado colonialista, que o positivismo republicano pretendia se desligar.

Assim, todas essas dinâmicas fervilhavam ainda mais o clima da cidade do Rio de Janeiro. No processo da tentativa de transformar a colonial Cidade Maravilhosa em uma moderna Cidade das Luzes tropical diversos conflitos ocorriam: as revoltas da implementação da república; as reformas urbanísticas no centro do Rio; e a tentativa de sobrevivência e adaptação de uma pulsante população de ex-escravizados. Engana-se ao pensar que todos esses acontecimentos estão isolados um do outro, o mito vivo do dissidente Prata Preta, é um exemplo de como era o clima da cidade na época. Conta o caso que Prata Preta foi um dos líderes da Revolta da Vacina, onde

em uma das barricadas no Santo Cristo centenas de pessoas lideradas por ele resistiram e espantaram a polícia da época ao tombar um poste que foi confundido como um canhão. A astúcia e coragem do líder não foram suficientes para livrá-lo da prisão e do exílio no Acre com o fim da Revolta. Nos dias de hoje o herói foi eleito para nomear um bloco de carnaval da região que tem a proposta de reviver de fato as maravilhas da zona portuária¹.

Para o existir dignamente, a população recém liberta da cidade do Rio de Janeiro buscava outras alternativas, contra hegemônicas, ao estado de marginalidade imposto pelos poderes centrais da cidade. O trabalho, independentemente de sua qualidade, era o que dava a dignidade para os moradores do centro da cidade do Rio de Janeiro, principalmente os que habitavam a área denominada pelo sambista Heitor dos Prazeres como a Pequena África. Esta região predominantemente negra "se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, tendo como capital a praça Onze" (MOURA, 1995, p. 131).

Para ganhar o pão de cada dia homens buscavam várias formas de sustento, desde a caçar ratos, já que era oferecida uma recompensa por eles pelo estado no seu processo de higienização da cidade; como o trabalho de estivador, que não era sempre garantido, já que muitas vezes era necessário a chegada de um barco para ser descarregado no porto. As mulheres, principalmente as baianas, usavam de seus dotes culinários para vender vários tipos de comidas, principalmente os doces. Alguns não tão contentes com os trabalhos tão dignos utilizavam de diversas formas, ilegais ou não, para ganhar a vida. Estes sujeitos eram os que mais sofriam com as duras abordagens da polícia. Qualquer dificuldade de adaptação aos modelos empregatícios da época poderia ser confundida com um ato de malandragem, capoeiragem ou libidinagem. "Vale recordar que a Abolição, além das dificuldades econômicas, criou imensos problemas psicossociais para o negro brasileiro" (SODRÉ, 2007, p. 13).

Porém, não era somente a subsistência e sobrevivência que buscava a população negra no pós abolição. O existir não se limita somente em manter funcionando as suas funções físicas e fisiológicas. O existir para os sujeitos está no constante afirmar de sua existência. A existência pode ser encarada também da relação das subjetividades com o meio que se vive, a criação e afirmação de uma identidade.

A afirmação da identidade que definia negras e negros - as culturas, as tradições, as religiões e demais criações - aliadas ao árduo trabalho era o que subvertia o imaginário que subjuga as subjetividades negras e dava dignidade a elas. A ancestralidade, em coletivo mantém viva as tradições negras desde as suas longínquas origens no continente africano. Através da resistência da

memória e da potência criativa, mesmo dentro das adversatividades, que as subjetividades negras produziram artefatos culturais que afirmavam a sua existência e sua identidade.

Representante da interligação entre ancestralidade e re-existência no pós-abolição eram os encontros festivos nas casas das Tias Baianas da Pequena África, que dentre estas se destacou a casa da "*mulata* Hilária Batista de Almeida – a Tia Ciata (Ou Aceata)" (SODRÉ, 2007, p. 15). As tias eram as matriarcas daquele grupo, suas casas abrigavam os mais diferentes tipos sociais do rio de janeiro: bantos migrados do vale da paraíba; baianos que compunham a Pequena África; africanos muçulmanos; praticantes do candomblé; brancos e outros demais tipos de curiosos. A pluralidade dos participantes das festividades das casas das Tias Baianas é evidenciada pelo autor Roberto de Moura em seu livro *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro* (1995). Foi no caldeirão de encontros regados aos quitutes das baianas que embalavam as festas que uma das criações mais emblemáticas da história da diáspora se deu: o samba:

Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessário ao contato com a sociedade global: "responsabilidade" pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizada e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais "respeitáveis"), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso (SODRÉ, 2007, p. 15)

O samba é originado então do encontro das tradições culturais dos ritmos bantos do vale da paraíba, como o jongo, o lundu, e as congadas; com as influências ioruba dos migrantes baianos e seus cultos religiosos de rua, como o afoxé; além das influências de matriz europeia, como a polca e muitos outros ingredientes identificáveis dependendo do paladar (LOPES, 2005).

Muniz Sodré em seu livro *Samba, o dono do corpo* (2007) evidencia a pluralidade do samba, desde sua gênese e até sua difusão pelos subúrbios cariocas. Desde sua "invenção" na casa da Tia Ciata seguido pela gravação do primeiro samba, o *Pelo Telefone* (1916) por Donga, o samba apresenta origens diversas e simultâneas, apresentando características diferentes, neste momento ainda com um andamento mais amaxixado. Com a difusão do samba pelos subúrbios da cidade esse ritmo inicial já toma características mais próximas da atualidade, desde o samba de sambar da Deixa Falar de Ismael Silva até as comunidades da Mangueira e Oswaldo Cruz com o tradicional samba enredo das Escolas de Samba. No decorrer do século XX o samba alcança altitudes internacionais se ramificando e influenciando diversas outras formas musicais e culturais, reforçando assim a sua pluralidade. Desta forma, limitar o samba somente a sua origem é uma forma de limitá-lo, já que:

Não obstante o indiscutível relevo e centralidade da Praça Onze neste processo, o estudo mais sistemático sobre a cidade e o samba urbano mostra ser mais coerente se falar de um Rio de Janeiro de pequenas áfricas. A cristalização da ideia de uma África encravada no coração da cidade ganhou contornos quase mitológicos, ainda que fundamentados em referências orais e escritas que atestem a importância da região. (SIMAS, 2016, p. 4)

Analisando assim o caráter plural do samba, oriundo da junção de diferentes culturas na sua concepção percebemos a sua atlanticidade: a sua relação atlântica com uma diáspora africana. As intercessões entre as influências bantas advindas do litoral do centro oeste africano (atual Congo e Angola) com as influências iorubas da costa oeste africana (atual Togo, Benin e Nigéria) no decorrer da história pelos mares do Atlântico negro produziram também outras invenções culturais. Sem sair do campo musical encontramos nos ritmos da conga, da rumba, da salsa, do jazz, do rap e muitos outros ritmos similaridades com a concepção do samba. O caráter da pluralidade, da ancestralidade e da fusão com diversas outras matrizes também está presente nas manifestações religiosas como a santeria, o vodu, o candombe e muitas outras religiões que tiveram que se adaptar e até se mesclar com matrizes dominantes para dar continuidade aos seus cultos ancestrais.

Não se quer sugerir aqui que, numa formação sincrética, os elementos diferentes estabelecem uma relação de igualdade uns' com os outros. Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder — sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo próprio colonialismo. (HALL, 2003, p. 34)

Reconhecer as teias que interligam todas essas produções culturais é uma forma de encontrar uma raiz única pra elas: a África. Reforçar a origem africana de certas formas culturais que se tornam símbolos culturais das nações do atlântico é uma forma de ir além das inferiorizações direcionadas as populações negras. Reatando laços com a história e afirmando uma identidade cultural muitas vezes considerada como inexistente. Pensar a África aqui então seria "uma questão de interpretar a "África", reler a "África", do que a "África" poderia significar para nós hoje, depois da diáspora." (HALL, 2003, p. 40). Com essas considerações podemos fazer uso do conceito de Atlântico negro proposto por Paul Gilroy em seu livro homônimo, onde:

As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra-estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia, da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. Tais culturas da consolação são significativas em si mesmas, mas também estão carregadas e contrapostas a uma sombra: a consciência oculta e dissidente de um mundo transfigurado que tem sido ritual e sistematicamente conjurado por pessoas que agem em conjunto e se abastecem com a energia fornecida por uma comunidade mais substancialmente democrática do que a raça jamais permitirá existir. Podemos encontrar prazer nesta história de resistência, mas, mais polemicamente, acho que deveríamos também estar preparados para lê-la política e filosoficamente nos momentos em que ela incorporou e manifestou críticas ao mundo tal como é. (GILROY, 2001, p. 13)

Cinema da diáspora africana como ruptura pós colonialista

Apesar de ser considerado um dos patrimônios da cultura nacional e por representar ainda hoje altíssimos números nos lucros no período do carnaval o samba logo após a sua consolidação como ritmo foi se distanciando das rodas dos terreiros negros para os estúdios da elitista indústria fonográfica. Num processo de espoliação o samba foi embranquecido para se tornar rentável e ao longo dos anos se tornou um marco cultural. Porém, este processo não encerrou o acontecimento do samba em suas comunidades de origem, longe dos holofotes do capital o samba vive, e vive bem, nos morros, favelas e comunidades.

O movimento de marginalidade da população negra relaciona o samba com outro artefato cultural desenvolvido e popularizado nos anos seguintes a abolição, o cinema. A primeira exibição pública de um filme é considerada a organizada pelos irmãos Lumière em 1895, poucos anos após a abolição brasileira. Noel Carvalho no seu texto *O negro no cinema brasileiro: o período silencioso* (2003), nos exemplifica melhor sobre a inserção do cinematografo no Brasil:

Seis meses depois da primeira exibição pública do cinematógrafo na França, mais precisamente em 8 de julho de 1896, ocorreu a primeira exibição pública de cinema no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. [...] Os filmes eram trazidos da Europa por comerciantes que os exibiam juntos com outras atrações. Inicialmente, estavam restritos às feiras de novidades tecnológicas como curiosidade, mas, rapidamente, passaram a ser exploradas comercialmente. (CARVALHO, 2003, p. 159)

Nesse contexto, o primeiro filme brasileiro pode ser considerado um filme feito por estrangeiro, o comerciante Afonso Segreto, italiano residente da cidade do Rio de Janeiro, na volta de sua viagem da Europa, onde adquiriu os aparelhos para fazer cinema, faz algumas tomadas do cais e dos navios ancorados. Este considerado o primeiro filme brasileiro pela historiografia do cinema nacional. Porém, assim como muitos filmes da época, os negativos foram perdidos, só se restam informações sobre em outras mídias, como o jornal impresso. "Não deixa de soar estranho que o símbolo desse "nascimento" seja um filme que ninguém viu, feito por um italiano, com um aparelho europeu, dentro de um navio francês" (CARVALHO, 2003, p. 160).

A "invenção" do cinema brasileiro só reforça nossas considerações sobre as relações de poder na sociedade brasileira, afirmando o caráter periférico do Brasil no contexto mundial da época. Mais uma vez foi necessário a força de trabalho estrangeira para conseguir parrear o Brasil com o desenvolvimento das referências culturais e estéticas do ocidente.

Os primeiros filmes se limitavam a filmar situações do cotidiano, mas mesmo o despreziosismo de filmar uma situação corriqueira poderia esconder uma ideia discriminatória. O cinema em seu primeiro momento esteve atrelado a produção documental, a narração verdadeira dos fatos ali ocorridos, porém, sabemos que o cinema não é criação da verdade, mas sim um artefato que a reproduz. Então, se no imaginário coletivo da sociedade existisse uma ideia de

superioridade do ocidente branco perante as etnias subalternizadas, a linguagem cinematográfica iria, mesmo que subconscientemente, reproduzir tais ideais preconceituosos. O caso brasileiro não foi diferente, os documentários da época tiveram a função de registrar eventos políticos e burgueses, como visitas, inaugurações e comemorações, de um modo geral afirmando um discurso visual dos poderes instituídos hegemonicamente (CARVALHO, 2003). Como vimos anteriormente o discurso da elite dominante para a população negra no pós abolição era de total negligência e inferiorização, tais questões como de se esperar refletiram nas telas do cinema da época:

Nesses casos, a representação do negro deve ser buscada no interior dos planos. Atentando não apenas para o centro da representação, mas também para o que há de lateral, para ver, até que ponto a composição da imagem, isto é, a posição da imagem dos corpos em relação a câmera e a hierarquia das posições em si, é uma forma homóloga da estrutura de posições sociais. (CARVALHO, 2003, p. 159)

Além de ser marginalizado na distribuição nas telas, as pessoas negras tiveram suas subjetividades inferiorizadas pelas representações que esteriotipem as personagens negras. É fácil de elencar os estereótipos associados as personagens negras, nem convém os elencar aqui, porém percebe-se desde os primeiros clássicos do cinema brasileiro como, *Aitaré da praia* (1925), *A filha do advogado* (1926), representações que perpetuam e reproduzem este legado (CARVALHO, 2012).

Essencializar negativamente características de negras e negros, é uma afirmação do poder do grupo que domina os meios de produção de representações. Assim o cinema age como um falso agente, aquele que na tentativa de representar a realidade, cria uma imagem essencialmente negativa para as personagens negras, que se toma como a verdade alienável. O cinema visto assim é um potente artefato no que se diz a formação de discursos e a disseminação de ideias, "o cinema e os meios de comunicação em geral pode ser vistos, nesse caso, como campos de batalha para a construção e imposição de sentido." (CARVALHO, 2003, p. 173)

A falácia do cinema que se configurou como uma "potência do falso" (GUÉRON, 2011) se consolidou com as produções da milionária indústria norte americana Hollywood, e assim perpetuou e implementou uma linguagem engessada tolindo grande parte da potência do cinema. O projeto norte americano de cinema criou uma imagem sub representativa dos negros criando um padrão eurocêntrico nas estéticas e narrativas presentes nos filmes. Tal fato influenciou outras escolas de produção de cinema, devido a influência dos filmes de Hollywood para a produção cinematográfica mundial (RODRIGUES, 2011).

A transgressão dos padrões imagéticos do cinema do ocidente, com suas narrativas que inferiorizavam e não contemplavam as diferenças de gênero, de sexualidade, de raça e de etnia,

aconteceu não somente numa crítica intelectual aos modelos padronizados de Hollywood, nem com as produções do alto escalão artístico dos cinemas europeus. Ao possibilitar a criação de imagens e sons em movimento pelas narrativas dos grupos marginalizados, outras estéticas, epistemes e tradições foram trazidas à tona, reconfigurando as formas de produção e questionando certos valores hegemônicos (GUÉRON, 2011).

A cada nova conquista na democratização dos meios de produção e distribuição cinematográfica, os cineastas afrodiaspóricos encontravam novas formas de trazer seus questionamentos para seus filmes. Desde a origem do cinema aconteceram diversas criações na diáspora negra que buscavam pelo protagonismo negro nas telas. Um dos marcos foram as rupturas acontecidas no decorrer da década de 60, principalmente, as lutas pelas liberações anticoloniais dos países africanos e com o fervor da guerra fria que reverberava no mundo todo (RIBEIRO, 2016). Assim, "os momentos de independência e pós-colonial, nos quais essas histórias imperiais continuam a ser vivamente retrabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de desapropriação." (HALL, 2003, p. 34).

Nas telas do cinema muitas produções foram importantes para a diáspora africana: Ousmane Sembene dirigia o primeiro longa-metragem da África negra, *La noite de...* (1966); Zózimo Bulbul surge no movimento do Cinema Novo como um expoente sendo pioneiro no cinema negro brasileiro gravando *Alma no Olho* (1973); nos Estados Unidos explode o comercial e controverso movimento do blaxploitation onde Gordon Parks grava o famoso *Shaft* (1971). Neste momento diversos cineastas africanos, caribenhos, afro americanos, afro brasileiros e vários outros constituintes da diáspora negra começam a produzir seus filmes e depositar subjetividades, memórias e questionamentos afrodiaspóricos neles.

Ao mesmo tempo diversas diretoras negras do atlântico realizam seus filmes, Sarah Maldoror de descendência do Guadalupe grava em Angola *Sambizanga* (1972); Sara Gómez é revolucionária em Cuba com o filme *De cierta Maneira* (1974); Safi Faye é a pioneira no cinema do Senegal independente filmando *Kaddu Beykat* (1975); no Brasil Adélia Sampaio é a primeira mulher negra conhecida a dirigir um longa, o seu *Amor Maldito* (1984); além de muitas outras cineastas e outros longas e curta metragens.

Pensar um cinema negro no feminino neste contexto nos "possibilita recriar os espaços-territórios do racismo e da heteronormatividade. diretoras negras produzem um cinema de arte com temas plurais que compõem a diversidade humana, colhidos nas experiências individuais ou coletivas." (SOUZA, 2017, p. 14). Assim, o patriarcado branco é um paradigma a ser ressignificado,

desta necessidade então de se afirmarem como produtoras das próprias subjetividades diretoras negras realizam seus filmes contra uma contra-hegemonia na diáspora.

Interseções epistemológicas para uma educação contra hegemônica

É no contexto, com a explosão das criações cinematográficas e dos movimentos de insurgência a partir da década de 1960 em que os cineastas negros brasileiros conseguem começar a entrelaçar os dois artefatos que trouxemos para nosso diálogo: o samba e o cinema. A figura pioneira é Zózimo Bulbul um dos maiores, se não o maior, cineasta negro brasileiro (CARVALHO, 2012). Zózimo no discorrer de cinematografia buscou retratar o histórico de resistência negra através de suas manifestações culturais. Amante do samba o cineasta fez do ritmo um dos artefatos para compor seu discurso em prol da cultura e da estética negra combatendo a desigualdade racial. O seu filme *Dia de Alforria (?) (1978)*, dedicado a Zumbi dos Palmares, afirma essa paixão protagonizando Aniceto do Império e a sua potente história de vida.

Samba e cinema se entrecruzaram desde os primeiros anos de prestígio do cinema brasileiro, mas o ritmo musical aparecia como pano de fundo nas narrativas que não protagonizavam a população negra, principalmente o tema do carnaval nos períodos das chanchadas da Atlântida e da Cinédia (LIMA, 2010). O movimento do cinema novo começou a reverter esse cenário, mas ainda representando a população negra de uma forma paternalista e folclorizada. A virada de panorama veio realmente com Zózimo Bulbul que em sua cinematografia tratou sobre o samba em diversos filmes, como *Pequena África (2001)*, *Samba no Trem (2001)* e *República Tiradentes (2005)*.

O legado de Zózimo e de outros cineastas da diáspora negra tornou-se uma referência para novos cineastas das gerações seguintes que até os dias de hoje reverenciam o samba e sua importância histórica e estética para a cultura negra brasileira. Dentre os filmes destacamos as produções das diretoras negras que tem se posicionado com maior relevância no cenário do cinema atual, desde *Gurufim na Mangueira (2000)* de Danddara, passando por *Aquém das Nuvens (2010)* de Renata Martins, *Rainha (2016)* de Sabrina Fidalgo, *Tia Ciata (2017)* de Mariana Campos e Raquel Beatriz, *Tempo É (2017)* de Aída Barros além de diversos outros filmes que elencam a temática (SOUZA, 2017).

Os filmes com diferentes propostas estéticas e abordagens técnicas fazem uso do samba de uma forma valorizando a sua existência. A reverência ao samba não fica somente como pano de fundo das narrativas, além de trazer à tona a história e importância do samba, muitas vezes velada, esses filmes fazem uso de toda poesia presente na performance do samba. Desde as letras

carregadas de sentimentos: angústia, tristeza, revolta, amor, paixão e felicidade, como a performance em si da musicalidade do ritmo do samba: a ginga, o batuque, o remelexo e o rebolado.

Enquanto o cinema viveu um momento de subversão onde as questões afro diaspóricas começaram a serem inseridas com mais frequência nas telas, apesar do baixo alcance de sua distribuição, o samba sofreu um processo inverso de desafricanização (LOPES, 2005). A absorção do samba pelas elites que guiadas pelo lucro começam a comandar o seu principal espetáculo, o carnaval, fez com que o samba se distanciasse de suas raízes nos terreiros da comunidade se transformando nos sambas das rentáveis quadras de samba onde a população das comunidades cada vez tem menos espaço. Porém, mesmo tendo que fazer concessões ao grande mercado o samba manteve, mesmo que de forma não muito palpável, as suas ligações com a identidade africana (LOPES, 2005). Exemplos marcantes são os sambas enredos da proximidade do centenário da abolição: *Kizomba, a festa da Raça* de Vila Isabel e *Cem anos de liberdade: realidade ou ilusão* da Mangueira.

As ambições e posicionamentos estéticos e políticos dos dois artefatos que trazemos para nossa discussão nos fazem pensar em valores culturais e civilizatórios africanos e afro-brasileiros que estão presentes da prática de ambos. A *oralidade* é um dos princípios mais potente para o samba e o cinema, os versos e harmonias do samba cantam histórias antigas de lutas e resistências, da mesma forma que o cinema faz uso desta oralidade em suas narrativas, até no próprio cinema mudo.

A *corporeidade* é o que acompanha a musicalidade da oralidade, o corpo seguindo o ritmo e os vazios deixados pela sincopa do samba ressignificam memórias e conhecimentos de outros tempos. O cinema, um artefato de afetos e sentimentos, apesar de sua tendência e a concentração faz o corpo vibrar e tremer dependendo de suas emoções, e a atuação capturada por ele nada mais é do que um jogo de corpo.

É com esse corpo documento, memória de tempos passados, que a ancestralidade aparece como um valor importância para as africanidades. A *ancestralidade* é o ato de manter vivo e com significado valores passados de geração em geração, e desde o continente africano tais valores eram perpetuados através da imagem e do som, da imaginação das histórias e da harmonia das canções.

O contínuo de saberes, valores e afetos é perpetuado nas culturas de origem africana através da circularidade. Além da importância da configuração em roda para o acontecimento de diversas práticas culturais de origem africana, a circularidade é o conjunto de valores que trazemos aqui,

todos eles relacionados entre si. Ao invés da linearidade moderna, a circularidade une todos seus pontos, o seu fim e princípio. O cinema, artefato que une diversas expressividades artísticas faz uso desse princípio. A composição circular evidencia a simultaneidade e a inter-relação das culturas africanas, onde um são todos e todos só podem ser o que são porque são em conjunto.

Concluindo por enquanto...

Todos estes princípios podem orientar práticas pedagógicas que valorizem os conhecimentos de origem africana, possibilitando uma ruptura as mazelas originadas pela modernidade. Assim, discutindo as interseções na historicidade do samba e do cinema como artefatos culturais da diáspora do atlântico negro nos trazem diversas contribuições para se pensar na reeducação das relações étnico-raciais. Podemos elencar diversos caminhos a se seguirem pensando a respeito do caráter educativo desta discussão: reconhecer a importância histórica (MUNANGA, 2015) dos dois artefatos na afirmação da cultura negra; reconhecer a resistência das pessoas envolvidas nas atividades de criação das estéticas negras; reafirmar a potência das criações negras na diáspora para se pensar em uma alternativa (GILROY, 2001) as adversatividades do racismo e dentre outras possibilidades (NOGUERA, 2012).

No contexto da Lei 10.639/03 que luta pela inserção da história e da cultura afrodiáspórica, os questionamentos sobre os dois artefatos podem fomentar os currículos do ensino básica e do ensino superior, principalmente os cursos de formação de professores tendo reconhecimento do déficit de estudos da cultura africana em geral nestes currículos. Os sambas e os filmes podem fazer parte de planos de aula auxiliando na discussão e na elucidação de diversos temas dos currículos escolares. O samba e o cinema são potentes artefatos na tessitura de redes educativas (ALVES, 2011) que valorizem a identidade negra em um cenário como o brasileiro onde o racismo opera de forma sutil e eficaz (MOORE, 2005).

Referências bibliográficas

ALVES, Nilda. **Redes educativas, fluxos culturais e trabalho docente – o caso do cinema, suas imagens e sons**. Rio de Janeiro: ProPEd/UERJ, 2011. (Projeto de pesquisa, entre 2012 e 2017; financiamento: UERJ, FAPERJ, CNPq).

CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. *Plural (USP)*, São Paulo, v. 10, p. 155-179, 2003.

CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*. n12. nov 2012.

- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GUERÓN, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU editora, 2011.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LIMA, André Luiz. *Cinema musical brasileiro: dos filmes cantantes ao ciclo das chanchadas*. Revista Cine Cachoeira. Ano 1, Nº 1. 2010.
- LOPES, Nei. *A presença africana na música popular brasileira*. Revista Espaço Acadêmico nº 50 – Julho. 2005.
- MOORE, Carlos Wedderburn. *Novas bases para o ensino da história da África no Brasil*. Brasília: In: BRASIL MEC/SECAD Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal n. 10.639/03. Brasília: MEC/SECAD, 2005. p. 133-166.
- MOURA, Roberto de. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro. Secretaria municipal de cultura, 1995.
- MUNANGA, Kabengele. *Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje?* **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 62, p. 20–31, dez. 2015.
- NOGUERA, Renato. *Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade*. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 18: maioout/2012, p. 62-73.
- RODRIGUES, José Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*. 3. ed: Pallas, 2011.
- SIMAS, Luiz Antônio. *Dos arredores da Praça Onze aos terreiros de Oswaldo Cruz: Uma cidade de Pequenas Áfricas*. Z Cultural Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Ano 11, v. 1. 2016
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª edição. Mauad, 2007.
- SODRÉ, Muniz. *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- SOUZA, Edileuza Penha de. *Diretoras Negras: Construindo um Cinema de Identidades e Afeto*. In: FREITAS, Kênia. ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de (Org.). *Diretoras negras no cinema brasileiro*. Caixa Cultural. 1ª Edição. Rio de Janeiro. 2017.